

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR**

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 76 (091) (478) (043.2)

**RAȘCHITOR TATIANA
GRAFICA DE ȘEVALET DIN REPUBLICA MOLDOVA**

65. Studiul artelor și culturologie

651. Arte vizuale

651.01. Teoria și istoria artelor plastice



Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific:

Stavilă Tudor,
doctor habilitat în studiul artelor,
profesor cercetător

Autor:

Rașchitor Tatiana

CHIȘINĂU, 2018

© Raşchitor Tatiana, 2018

CUPRINS

ADNOTARE (rusă română și engleză)	4
LISTA ABREVIERILOR	7
INTRODUCERE	8
1. GRAFICA DE ȘEVALET. CARACTERISTICI ȘI PARTICULARITĂȚI SPECIFICE ÎN CADRUL ARTELOR PLASTICE	16
1.1. Incursiune în arta graficii de șevalet	16
1.2. Abordarea graficii de șevalet în istoriografia națională și europeană.....	29
1.3. Concluzii la capitolul 1.....	44
2. GRAFICA DE ȘEVALET DIN BASARABIA. ANII 1887-1944	46
2.1. Trăsături generale și cele specifice ale graficii de șevalet din Basarabia.....	46
2.2. Modalități de rezolvare plastică în grafica de șevalet din Basarabia.....	53
2.3. Concluzii la capitolul 2.....	88
3. GRAFICA DE ȘEVALET DIN RSSM ȘI REPUBLICA MOLDOVA. ANII 1944-2000	91
3.1. Caracteristici și particularități ale graficii de șevalet din RSSM.....	91
3.2. Expresii ale limbajului plastic în grafica de șevalet din perioada sovietică. Anii 1944-1991.....	103
3.3. Aspecte ale evoluției graficii de șevalet din Republica Moldova. Anii 1991-2000.....	133
3.4. Concluzii la capitolul 3.....	142
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	145
BIBLIOGRAFIE	148
ANEXE	162
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	227
CV-ul AUTORULUI	228

ADNOTARE

Rașchitor Tatiana. *Grafica de șevalet din Republica Moldova*, teză de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2018.

Structura tezei: Introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie (281 titluri), 147 pagini de text de bază, 3 anexe.

Cuvinte-cheie: grafica de șevalet, desen, stampă, tehnici ale gravurii, acuarelă, guașă, pastel, genurile artelor plastice.

Domeniul de studiu: 651.01. Teoria și istoria artelor plastice

Scopul lucrării constă în prezentarea unei panorame exhaustive a evoluției graficii de șevalet din Republica Moldova între anii 1887-2000.

Obiectivele lucrării rezidă în:

1. Stabilirea și studierea perioadelor de dezvoltare a graficii de șevalet, precum și identificarea diferențelor existente între perioade;
2. Identificarea particularităților tehnice și plastice ale graficii de șevalet în contextul artei naționale;
3. Fixarea genurilor și tehnicilor preferențiale pentru fiecare etapă în parte a domeniului vizat;
4. Identificarea factorilor care au determinat poziția preferențială a anumitor genuri în perioade distincte;
5. Determinarea direcțiilor stilistice dominante pe parcursul evoluției graficii de șevalet;
6. Dezvăluirea contribuției personalităților marcante la dezvoltarea graficii de șevalet;
7. Analiza celor mai importante opere realizate în domeniul graficii de șevalet.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării constă în investigarea complexă, pe tot segmentul cronologic propus, a evoluției graficii de șevalet în cadrul artelor plastice din spațiul cultural vizat și este determinată analiza componentului tematic, specific genurilor grafice. În premieră este prezentat un tablou de sinteză a istoriei graficii de șevalet, prin analiza elementelor și trăsăturilor caracteristice în parte și per ansamblu.

Problema științifică importantă soluționată rezidă în relevarea importanței graficii de șevalet în contextul artelor plastice din Basarabia, RSSM și Republica Moldova în secolul al XX-lea, fapt ce a condus la prezentarea unui cadru sistemic al evoluției graficii de șevalet reflectat prin intermediul mijloacelor teoretico-metodologice specific genurilor artelor plastice, în vederea elucidării aportului plasticienilor care au contribuit la evoluția graficii de șevalet, precum și valorificarea și punerea în circuitul științific a operelor de grafică de șevalet.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele științifice au fost implementate prin publicarea a 15 articole științifice, contribuții la 12 conferințe naționale și internaționale axate pe problematica vizată, utilizarea informațiilor sub formă de suport didactic în domeniul istoriei și teoriei artelor la facultățile de profil, anticariate, case de licitații, colecții de artă și ghizi, precum și de către toți cei interesați de grafica de șevalet.

АННОТАЦИЯ

Рашкитор Татьяна. *Станковая графика в Республики Молдова*, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения и культурологии. Кишинев, 2018.

Структура диссертации: введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиография (281 наименования), 147 страниц основного текста и 3 приложениями.

Ключевые слова: станковая графика, рисунок, эстамп, гравюра, акварель, гуашь, пастель, жанры живописи.

Область исследований: 651.01. Теория и история изобразительного искусства.

Целью данной работы представляет составление комплексной панорамы эволюции станковой графики в изобразительном искусстве Республики Молдовы в период между 1887 и 2000 гг.

Задачи диссертации:

1. Установление и изучение периодов развития станковой графики, а так же выяснения различий между периодами;
2. Идентификация технических и пластических особенностей станковой графики;
3. Выявление художественных жанров и техник характерных для каждого этапа развития станковой графики;
4. Выявление факторов, которые повлияли на развитие определенных жанров данных периодов;
5. Определение доминирующих стилистических направлений в станковой графике;
6. Раскрытие вклада выдающихся личностей в развитие станковой графики;
7. Анализ наиболее значимых работ созданных в области станковой графики.

Научная новизна работы заключается в комплексном изучении эволюции станковой графики в национальном культурном пространстве, в рамках предлагаемого хронологического отрезка, и анализе тематической составляющей, характерной для жанров графики. Впервые представлена общая картина развития станковой графики, основанная на анализе составляющих элементов и характерных черт в целом и по отдельности.

Важная решенная научная задача состоит в том, что была раскрыта значимость станковой графики в контексте изобразительного искусства Бессарабии, МССР и Республики Молдова в XX веке, что привело к системному освещению эволюции станковой графики основанных на теоретических и методологических предпосылках свойственных художественным жанрам, определение вклада художников работающих в данной области, введение в научный и художественный оборот самых ценных работ.

Внедрение научных достижений. Научные материалы были представлены на 12 тематических конференциях, опубликовано 15 научных статей. Результаты исследования могут быть использованы в учебных пособиях вузов, в качестве вспомогательного материала аукционных домов, коллекции произведений искусств, экскурсоводческих гидах, и теми кто заинтересован в станковой графике.

ANNOTATION

Raşchitor Tatiana Valeri, *The easel graphic in the Republic of Moldova*, PhD thesis in the study of arts and culturology. Chişinău, 2018.

Structure of the thesis: Introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography (281 titles), 147 pages of content and 3 annexes.

Key terms: easel graphic, drawing, prints, etching techniques, watercolor, gouache, pastel, genres of arts.

The research area: 651.01. Theory and History of Fine Arts.

The purpose of this paper is to conduct a complex vision of the easel graphic evolution in the fine arts in the Republic of Moldova between 1887-2000.

The objectives of the study consists in:

1. Establishing the particularities of the researched periods through the identification of the artistic model which was at the base of their development, as well as the existing differences between the studied periods;
2. Identification of the techniques and characteristics of the easel graphic in the context of national fine arts;
3. Establishing the preferred genres and the techniques within each of the stage of the targeted field of study;
4. Identification of the factors which determined the preferred position of certain genres in specific periods;
5. Establishing the dominant stylistic directions during the evolution of the easel graphic;
6. Identification of the prolific personalities for the evolution of the easel graphic and revealing their contribution to the evolution of the national easel graphic;
7. Analysis of the most important works in the field of easel graphic.

Scientific novelty and originality of the thesis is in the comprehensive research, within the proposed chronologic segment, of the evolution of the easel graphics within the national fine arts and the analysis of the thematic component, specific to the graphic genres. It is attempted to present, for the first time, a synthesis of the easel graphic history, by identifying and analyzing the individual and overall elements and characteristics of this type of art.

Main resolved scientific problem consists in the revelation of the importance of easel graphics in the context of the plastic arts of Bessarabia, MSSR and the Republic of Moldova in the 20th century, which led to the presentation of a systemic framework of the easel graphic evolution, based on a theoretic-methodological ground, specific to fine arts genres, in order to elucidate the contribution of the artists who have contributed to the evolution of the easel graphic, as well as the emphasizing of the easel graphics value and placing the works in the scientific circuit.

The scientific results will be implemented by publishing over 15 articles, contributing to 12 national and international conferences focused on the subject, using the information as didactic support in faculties specialized in fine arts history and theory, in the field of antiques, auction houses, for art collectors and guides, as well as for any other parties interested in easel graphic.

LISTA ABREVIERILOR

ANRM – Arhiva Națională a Republicii Moldova.

BAR – Biblioteca Academiei Române.

BNRM – Biblioteca Națională a Republicii Moldova.

MNAM – Muzeul Național de Artă al Moldovei.

MNAR – Muzeul Național de Artă al României.

RASSM – Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească.

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească.

UAP – Uniunea Artiștilor Plastici.

URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste.

INTRODUCERE

Actualitatea tezei cu titlul *Grafica de șevalet din Republica Moldova* constă în elucidarea obiectivă, bazată pe rigorile științifice și totalizarea realizărilor și parcursului graficii de șevalet în spațiul pruto-nistean de-a lungul secolului XX. Această retrospectivă va facilita înțelegerea proceselor artistice ce modelează arta națională per ansamblu, cât, și conturarea identității artelor plastice naționale și a graficii de șevalet în contextul acesteia. Importanța tezei constă în contribuția acesteia la elaborarea istoriei artelor plastice în Republica Moldova.

Prezentul studiu implică examinarea tendințelor stilistice, a vectorilor tematici, a mijloacelor plastice și tehnice ale operelor grafice realizate de artiști plastici moldoveni în domeniul graficii de șevalet. Stilistica și tematica specifică graficii de șevalet rămâne racordată contextului artelor plastice naționale, facilitând depistarea acelor fenomene comune care au provocat schimbări de ordin stilistic, tematic și morfologic în domeniul artelor de șevalet per ansamblu.

Limitele cronologice ale studiului, cuprinse între anii 1887 și 2000, tind să ofere o viziune de panoramă a graficii de șevalet într-o perioadă complexă ce marchează trecerea definitivă la modelele europene, laicizare și modernizare, refutarea acestora de regimul totalitarist și reîntoarcerea la principiile artistice democratice. Segmentul temporal cuprinde perioade diferite, care însumă un șir de fenomene de natură politică, socială, economică și ideologică, ce au marcat direct sau indirect creația artistică. Cercetarea de față se va axa pe următoarea periodizare: 1) Perioada basarabeană, cuprinsă între anii 1887-1944, care, la rândul său, se împarte convențional în două etape distincte (1887-1917 și 1918-1944). În prima etapă au fost puse bazele școlii de arte plastice și ale societății de artă în jurul căreia s-au grupat artiștii basarabeni, iar în cea următoare, interbelică, când învățământul artistic se conformează standardelor europene și se produc schimbări sociale, economice și politice, se atinge apogeul dezvoltării artelor plastice; 2) Perioada postbelică, anii 1944-2000, reprezintă un segment cronologic format din două etape (1944-1991 și 1991-2000). În prima etapă are loc formarea RSSM și implementarea ideologiei socialiste, fapt ce a impus în artă hegemonia realismului socialist, iar în anii 1990, odată cu prăbușirea URSS și apariția noului stat suveran și independent, se lansează ultima etapă, care încheie evoluția graficii de șevalet din secolul al XX-lea, având loc liberalizarea artelor, reluarea contactelor culturale cu Europa Occidentală și lansarea noilor stiluri, tehnici, tematici și procedee artistice.

Arta plastică din perioada basarabeană, în prima etapă, a fost integrată în spațiul cultural al Imperiului Rus, fiind influențată de marile centre culturale – Sankt-Petersburg, Moscova, Kiev

și Odessa. Caracterul liberal al artei ruse din primele două decenii ale secolului al XX-lea a avantajat schimbul cultural între Est și Vest, determinând apariția artei de avangardă și sincronizarea proceselor artistice naționale cu cele internaționale. Oportunitățile generate de schimbul cultural cu Occidentul au continuat să dirijeze viața artistică pe parcursul perioadei interbelice, când teritoriul Basarabiei a devenit parte componentă a Regatului Român.

Perioada postbelică, în contrast cu cele precedente, prezintă o discrepanță, o discontinuitate stilistică. Arta plastică din RSSM a suportat intervenții artificiale de nivel ideologic, comune artei țărilor cu un regim totalitarist. Creația artistică generată de epoca sovietică, până în 1991, incită controverse: pe de o parte, aceasta reflectă relațiile umane și sociale tipice spațiului socialist, iar pe de altă parte, prezintă specificul tradițiilor naționale.

Studiul de față se axează pe creația artiștilor din Basarabia, RSSM și Republica Moldova, care, prin intermediul diverselor subterfugii, au reușit să creeze o platformă ideatică ce prezintă interes și astăzi. Odată cu proclamarea independenței, la începutul anilor 1990, se relansează procesele artistice inițiate în perioada basarabeană – modernizarea artei în condiția deplinei libertăți de creație – definitivându-se specificul artei autohtone.

Prin urmare, studiul evoluției artei grafice din secolul al XX-lea este influențat și integrat în contextul social schimbător și nu poate fi analizat în afara acestuia. Impactul contextual determină selectarea motivelor și tematicilor abordate, dar și alegerea soluțiilor stilistico-plastice. Astfel, examinarea stilurilor și tematicilor specifice pe perioade, este mai potrivită decât analiza creației artiștilor individuali, creația cărora se conforma libertăților și restricțiilor epocii. Perioada studiată reprezintă un important interval de timp de constituire și dezvoltare a artei plastice și, în cadrul acesteia, a graficii de șevalet.

În ceea ce privește *zona geografică* supusă atenției noastre, aceasta se limitează la spațiul actual al Republicii Moldova, fiind depășit doar atunci când s-a simțit nevoia de a integra creația artiștilor descendenți din Basarabia, care au activat în Rusia, România, Germania și alte țări, dar și pentru a descrie expozițiile sau colecțiile de artă reprezentative pentru arta grafică din Moldova sau pentru a realiza un șir de comparații necesare pentru completarea unui tablou general al evoluției graficii de șevalet din Moldova, în paralel cu alte state.

Alegerea temei – *Grafica de șevalet din Republica Moldova*, este condiționată de lipsa unor cercetări ample, coerente și multiaspectuale ale domeniului vizat. Grafica de șevalet s-a bucurat doar de studii răzlețe, broșuri, cataloage și alte lucrări, care tratează unilateral sau fragmentar evoluția artei grafice din Republica Moldova. În acest context, remarcăm publicațiile semnate de Tudor Stăvilă [107], Ludmila Toma [130], Constantin Ciobanu [20], Matus Livșiț [220], Iarâna Savițkaia-Baraghin [100] ș.a., care abordează unele aspecte ale domeniului vizat.

Puținele publicații dedicate integral graficii moldovenești au apărut în perioada sovietică, fiind semnate de Dmitrii Golțov [190], Raisa Aculovala [2; 157] ș.a. Sunt deosebit de relevante articolele apărute recent în revistele și culegerile *Arta*, *Atelier*, *Colecții muzeale: descoperiri și redescoperiri* sau în ediții periodice – *Contrafort*, *Art Infinit* ș.a. O importantă sursă de documentare din Republica Moldova o constituie ANRM, MNAM, Arhiva UAP din Republica Moldova, BNRM și colecțiile particulare ale artiștilor plastici.

În selectarea materialului ilustrativ, ca și în studiul bibliografic, au fost întâmpinate diverse dificultăți. O parte din operele realizate în perioada basarabeană se păstrează în colecțiile de artă din străinătate, cele mai numeroase stampe grafice fiind găzduite de MNAR, BNRM, ANRM și BAR. Alte opere grafice au dispărut definitiv. Despre existența unora din ele aflăm din cataloagele expoziționale din București și Chișinău, unele fiind chiar reprezentate în fotografiile de epocă.

Scopul lucrării constă în prezentarea unei panorame exhaustive a evoluției graficii de șevalet între anii 1887-2000 în contextul artelor plastice din Republica Moldova.

Pornind de la scopul enunțat, au fost stabilite și **obiectivele lucrării**, care rezidă în:

- Stabilirea și studierea perioadelor de dezvoltare a graficii de șevalet, precum și identificarea diferențelor existente între perioade;
- Identificarea particularităților tehnice și plastice ale graficii de șevalet în contextul artei naționale;
- Fixarea genurilor și tehnicilor preferențiale pentru fiecare etapă în parte a domeniului vizat;
- Identificarea factorilor care au determinat poziția preferențială a anumitor genuri în perioade distincte;
- Determinarea direcțiilor stilistice dominante pe parcursul evoluției graficii de șevalet;
- Dezvăluirea contribuției personalităților marcante la dezvoltarea graficii de șevalet;
- Analiza celor mai importante opere realizate în domeniul graficii de șevalet.

Suportul metodologic și teoretico-științific al tezei se bazează pe monografiile și publicațiile unor cercetători consacrați, cum ar fi Graham Reynolds [150], Galina Elșevskaia [202], Olga Lagutenko [267], Amelia Pavel [59], Dmitrii Golțov [190, 194], Tudor Stăvilă [107, 111] ș.a. Drept instrumente de cercetare au fost utilizate metoda istoriografică comparativă, analiza formal-stilistică, metoda generalizării și analogiei, cercetarea teoretică (axiomatică și ipotetico-deductivă), cercetarea empirică, cercetarea logico-generală de cunoaștere științifică, analiza și sinteza ș.a.

Având în vedere că evoluția artelor basarabene a decurs firesc, în lipsa oricăror directive din partea statului, metodele de cercetare ale acestei perioade se vor deosebi de cele pe care le vom aplica la studiul graficii de șevalet din RSSM. Aici vom examina doar acele lucrări care posedă o valoare artistică indubitabilă. Această decizie este motivată, pe de o parte, de valoarea dubioasă a operelor angajate, marcate excesiv de ideologia de partid, și, pe de altă parte, de faptul că acestea au fost suficient reflectate în literatura sovietică de specialitate. Atitudinea rezervată față de foile grafice create pe parcursul perioadei sovietice derivă din particularitățile specifice ale artei grafice. Avantajele de odinioară, precum ar fi rapiditatea execuției și posibilitatea de multiplicare a imaginii, au contribuit la implicarea activă a acestui domeniu grafic în programul politico-ideologic al epocii. Astfel, stampa sovietică a ajuns să înregistreze pregnant, uneori cu precizia unui seismograf, paradigma societății socialiste, devenind un instrument de propagandă în mâinile ideologilor.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării constă în investigarea complexă, pe tot segmentul cronologic propus, a evoluției graficii de șevalet în cadrul artelor plastice din spațiul cultural vizat, și este determinată analiza componentului tematic, specific genurilor operelor grafice. În premieră este prezentat un tablou de sinteză al istoriei graficii de șevalet, prin analiza elementelor și trăsăturilor caracteristice în parte și per ansamblu.

Problema științifică importantă soluționată rezidă în relevarea importanței graficii de șevalet în contextul artelor plastice din Basarabia, RSSM și Republica Moldova în secolul al XX-lea, fapt ce a condus la prezentarea unui cadru sistemic al evoluției graficii de șevalet reflectat prin intermediul mijloacelor teoretico-metodologice specific genurilor artelor plastice, în vederea elucidării aportului plasticienilor care au contribuit la evoluția graficii de șevalet, precum și valorificarea și punerea în circuitul științific a operelor de grafică de șevalet

Importanța teoretică a lucrării constă în abordarea complexă a domeniului graficii de șevalet și identificarea unor repere inițiale, care vor facilita conturarea tabloului de ansamblu al evoluției graficii de șevalet în mediul artei naționale, prin relevarea particularităților ei stilistice, morfologice, tehnologice și tematice.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele obținute prezintă un material pentru toți cei interesați de domeniul graficii naționale de șevalet. Aspectul cognitiv al studiului întemeiază utilizarea lui drept suport didactic în cadrul facultăților de profil. Beneficiari ai demersului științific pot fi istoricii și criticii de artă, profesorii și studenții instituțiilor de artă, muzeografii, colecționarii de artă, artiștii plastici ș.a.

Aprobarea rezultatelor științifice. Rezultatele cercetării au fost prezentate la 12 conferințe naționale și internaționale care s-au desfășurat la Iași și Chișinău, fiind organizate de

AȘM, Academia Română Filiala Iași, AMTAP și Universitatea de Arte *George Enescu* din Iași, inclusiv: *Simpozionul științific național*, AȘM, 26 aprilie 2012, comunicarea *Portretul în arta graficii de șevalet din RSSM. Anii 1950-1990*; Conferința internațională *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, AMTAP, 4 mai 2012, comunicarea *Peisajul în arta graficii de șevalet din RSSM, anii 1950-1990*; Conferința internațională *Probleme actuale ale Arheologiei, Etnografiei și Studiului Artelor*, ediția a V-a, AȘM, 22-24 mai 2013, comunicarea *Portretul în grafica de șevalet din Basarabia interbelică*; Conferința internațională *Cultura europeană între Orient și Occident – tradiție și modernitate*, Iași, 22-24 noiembrie 2013, comunicarea *The Ideals of Easel Graphic Beauty in Bessarabia*; Conferința internațională *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, AMTAP, 11 aprilie 2014, comunicarea *Peisajul în grafica de șevalet din Basarabia*; Conferința internațională *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artelor*, ediția a VI-a, AȘM, 22-23 mai 2014, comunicarea *Grafica de șevalet în contextul artelor plastice (1945-1990)*; Conferința internațională *Național și universal în arta și educația europeană*, Iași, 20-22 noiembrie 2014, comunicarea *Easel Graphic Within the Context of the Fine Arts from Bessarabia (1887-1940)*; Conferința internațională *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artelor*, ediția a VII-a, AȘM, 26-28 mai 2015, comunicarea *Particularitățile graficii de șevalet din Republica Moldova din anii 1990*; Conferința internațională *Creativitate și Personalitate. Manifestări creative în societate și educație*, ediția VII-a, Iași, 20 mai, 2016, comunicarea *Grafica de șevalet din Republica Moldova din anii 1990*; Conferința internațională *Patrimoniul Cultural: Cercetare, valorificare, promovare*, ediția a VIII-a, AȘM, 31 mai-2 iunie, 2016, comunicarea *Compoziția tematică în grafica de șevalet. Anii 1980-1990*; Conferința științifică internațională a AMTAP *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, Chișinău, 7 aprilie, 2017, comunicarea *Evoluția naturii statice în grafica națională din secolul al XX-lea ș.a.* Totodată, o parte din rezultatele științifice au fost publicate în 15 articole științifice care au apărut în reviste și culegeri de materiale științifice, editate în țară și peste hotare, cu volumul total de 5,7 coli de autor.

Sumarul compartimentelor tezei. Structura tezei este constituită din introducere, trei capitole dedicate evoluției graficii de șevalet și analiza operelor din acest domeniu, create în perioade istorice concrete, concluzii generale, recomandări practice, bibliografie, 3 anexe, declarația privind asumarea răspunderii și CV-ul autorului.

În **Introducerea** lucrării este argumentată actualitatea și importanța cercetării graficii de șevalet din spațiul pruto-nistrean în limitele segmentului cronologic propus (1887-2000). Necesitatea realizării studiului este motivată de situația lacunară a bibliografiei care se referă la grafica de șevalet din Moldova și lipsa unui studiu fundamental al domeniului vizat. Sunt

determinate scopul și obiectivele tezei, fiind elucidat suportul metodologic și teoretico-științific al lucrării, precum și noutatea și originalitatea științifică, problema științifică importantă soluționată, importanța teoretică, implementarea rezultatelor științifice și aprobarea rezultatelor științifice ale tezei. În final este prezentat sumarul compartimentelor tezei.

Capitolul I – Grafica de șevalet. Caracteristici și particularități specifice în cadrul artelor plastice – propune o incursiune în istoria apariției termenului și tehnicilor specifice graficii de șevalet. Totodată, acest capitol conține o analiză profundă a materialului științific la tema tezei: articole, monografii, albume, cataloage ș.a., publicate în țară și peste hotare, dar și o analiză comparativă a situației existente în domeniul graficii de șevalet, realizate în baza studiului literaturii de specialitate; este formulată problema de cercetare și direcțiile de soluționare a acesteia, dar și scopul și obiectivele tezei.

În paragraful 1.1. – *Incursiune în arta graficii de șevalet* – este definit obiectul de studiu al tezei și elucidată poziția graficii de șevalet în contextul artelor de șevalet. Sunt analizate particularitățile tehnice și tehnologice specifice graficii de șevalet, relevându-se apariția, evoluția și caracteristicile termenilor generici specifici, cum ar fi: arta de șevalet, grafica, stampana, gravura, xilogravura, linogravura, gravura incizată, acvaforte, acvatinta, mezzotinto, litografia, desenul și tehnicile comune pentru domeniul graficii și picturii – acuarelă, guașă, pastel și monotip, dar și diverse tehnici mixte.

În paragraful 1.2. – *Abordarea graficii de șevalet în istoriografia națională și europeană* – sunt trecute în revistă monografiile, albumele și alte publicații relevante pentru domeniul graficii de șevalet. Se realizează o analiză amplă a situației în domeniul graficii de șevalet din Republica Moldova, punctând astfel istoria evoluției acestui gen. În cadrul unei analize comparative a fost determinat raportul și corelația între arta grafică națională și cea a țărilor limitrofe – România, Ucraina, Rusia – cât și a influențelor parvenite din Europa de Vest, în special din Germania, Franța, Belgia și Italia. O contribuție esențială în studierea domeniului au avut foile grafice, semnate de artiștii autohtoni, amplasate în colecțiile muzeale și colecțiile private ale plasticienilor.

În al treilea subcapitol, intitulat *Concluzii la Capitolul I*, se realizează o succintă generalizare a informației din subcapitolele precedente.

Capitolul II – Grafica de șevalet din Basarabia. Anii 1887-1944 – este constituit din trei subcapitole și are drept subiect de bază geneza și evoluția artei grafice de șevalet din perioada basarabeană. În acest compartiment sunt analizate aspectele stilistice, plastice, tehnice, tematice și morfologice ale graficii de șevalet din Basarabia.

Paragraful 2.1., intitulat *Trăsături generale și cele specifice ale graficii de șevalet din Basarabia*, elucidează ambianța artistică și etapele distincte ale evoluției artelor grafice în contextul constituirii artelor plastice moderne din Basarabia. Un rol decisiv pentru apariția artei laice l-a jucat întemeierea primei instituții de instruire artistică din Basarabia, *Școala de desen* (1887), și constituirea *Societății amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia* (1903), activitatea cărora a animat climatul artistic autohton, înviorând cadrul expozițional.

Din punct de vedere de stil, grafica basarabeană a fost contaminată de tendințele de sorginte vestică, cum ar fi *postimpresionismul* și *Art Nouveau*, dar și influențe estice promovate de grupul *Peredvijniki* și asociația *Mir iskusstva* și *Valetul de caro*. Aceste tendințe pot fi urmărite în creația lui Pavel Șillingovski, Auguste Baillayre, Șneer Cogan, Grigore Fiurer, Eugenia Maleșvski, Gheorghe Ceglokoff, Theodor Kiriacoff, Moissei Kogan și Alexandru Plămădeală.

În paragraful 2.2. – *Modalități de rezolvare plastică în grafica de șevalet din Basarabia* – sunt analizate și sistematizate operele din domeniul graficii de șevalet în conformitate cu tematica abordată, conturându-se specificul stilistic și tematic local, sub aspect comparativ cu situația graficii de șevalet din Europa. În același mod se identifică interdependența dintre motiv și tehnica abordată, dintre motiv și stilul dominant, dar și preferințele de ordin tematic existente în creația artiștilor basarabeni, analizându-se cele mai reprezentative opere din domeniul graficii de șevalet.

În al treilea subcapitol, intitulat *Concluzii la Capitolul II*, se oferă o sinteză și o generalizare a situației graficii de șevalet din spațiul basarabean.

Capitolul III – Grafica de șevalet din RSSM și Republica Moldova. Anii 1944-2000 – compus din 4 subcapitole, reflectă și analizează evoluția graficii de șevalet în ambianța artistică de la noi în perioada postbelică din RSSM și Republica Moldova.

Paragraful 3.1. – *Caracteristici și particularități ale graficii de șevalet din RSSM* – urmărește să identifice și să reliefeze locul și rolul artei graficii de șevalet în contextul artei plastice din RSSM. Sunt relevate particularitățile specifice ale evoluției graficii de șevalet din fiecare deceniu al artei sovietice, remarcându-se impactul metodei realismului socialist, influența factorilor politici, sociali și culturali, dar și fluctuațiile stilistice minore, ca tendințele decorative din anii 1960 și viziunile novatoare, marcate de transcendență, ale anilor 1980.

Nucleul artistic al acestei perioade a fost constituit de graficieni de formație diversă, creația cărora însuma chintesența școlilor de artă din Sankt-Petersburg, Moscova, Kiev, Lvov, Harkov și Minsk. Acest aspect, de rând cu hegemonia manierei realismului socialist, a contribuit la uniformizarea artistică la nivel unional și anihilarea trăsăturilor stilistice și plastice locale;

expozițiile generice unionale [175; 176; 177] ilustrează plener tendințele comune ale artei socialiste.

Din 1944 Școala de Arte Plastice *Ilia Repin* deține monopol asupra învățământul artistic autohton. Situația minabilă din domeniul instruirii artistice din RSSM se schimbă odată cu fondarea Școlii Republicane de Arte Plastice (1969), constituirea Facultății de Arte Plastice în cadrul Universității Pedagogice de Stat *Ion Creangă* (1979) și întemeierea Institutului de Stat al Artelor (1984), actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Însă rodul acestor eforturi a fost resimțit mult mai târziu, în creația graficienilor ca Gheorghe Diaconu, Vasile Sitari, Alexandru Ermurache, Vladimir Filatov ș.a.

În paragraful 3.2., intitulat *Expresii ale limbajului plastic în grafica de șevalet din perioada sovietică. Anii 1944-1991*, sunt analizate și sistematizate operele din domeniul graficii de șevalet în conformitate cu principiile stilistice, tematice, morfologice și plastice. Se acordă o atenție sporită motivului abordat de graficieni, evoluției genurilor în grafica de șevalet și mijloacelor plastice și tehnice utilizate de artiști la tratarea diverselor subiecte. Se remarcă aportul graficienilor Gheorghe Vrabie, Ilie Bogdesco, Alexei Colâbneac, Dmitrii Savastin și Victor Cuzmenco.

Paragraful 3.3. – *Aspecte ale evoluției graficii de șevalet din Republica Moldova. Anii 1991-2000* – elucidează transformările ambianței artistice din primul deceniu post-sovietic, analizând trăsăturile stilistice, tehnice, tematice și conceptuale ale graficii de șevalet. Odată cu prăbușirea dogmelor comuniste, spațiul plastic a dobândit un caracter eterogen. În grafica de șevalet pătrund influențe postmoderne, apar compoziții abstracte, tehnici novatoare, mijloace plastice inedite. La evoluția graficii de șevalet din anii 1990 au contribuit două generații de artiști, una veche, ancorată în tradițiile artei figurative, reprezentată de artiști ca Leonid Grigorașenco și Emil Childescu, și alta tânără, orientată spre contemporaneitate și artă nonfigurativă, exponenții căreia sunt artiștii Tudor Fabian, Elena Karacentev, Simion Zamșa, Alexandru Ermurache, Elena Garștea și Vladimir Melnic.

Ultimul compartiment prezintă concluzii și generalizări la capitolul III.

Ca o încheiere logică, în lucrare sunt incluse concluzii și recomandări care au rezultat din studiul efectuat asupra evoluției graficii de șevalet din Republica Moldova (1887-2000). Acestea sunt urmate de compartimentul *Bibliografie*, compus din 281 de titluri și 3 anexe, care include reproduceri ale operelor grafice reprezentative pentru perioada basarabeană, sovietică și primul deceniu postsovietic.

Cuvinte-cheie: grafică de șevalet, stampă, desen, tehnici ale gravurii, acuarelă, guașă, pastel, genurile artelor plastice.

1. GRAFICA DE ȘEVALET. CARACTERISTICI ȘI PARTICULARITĂȚI SPECIFICE ÎN CADRUL ARTELOR PLASTICE

1.1. Incursiune în arta graficii de șevalet

Reflectarea obiectului specific *graficii de șevalet*, este vitală pentru acest studiu. Înțelegerea și explicarea termenilor, identificarea tipurilor și clasificarea tehnicilor grafice ar fi defectuoasă fără consultarea monografiilor apărute la New York, Moscova, București și Iași. Referindu-se la termenul *grafică* unii autori semnaleză că reprezintă o categorie largă și oarecum vag definită [119, p. 144]. O definiție concisă ne oferă Andrei Gonțearov, care consideră că *grafica* este, în primul rând, o reprezentare liniară, monocromă, realizată pe suport de hârtie. Autorul remarcă caracterul flexibil al acestui domeniu, mijloacele de expresie ale căruia se perfecționează mereu, cuprinzând de-a lungul timpului diverse genuri de *gravură monocromă* și *policromă*, *litografia*, *desen* în creion negru și colorat, iar, în cele din urmă, când *grafica* a început să redea apanajul picturii-lumina și umbra, culoarea proprie obiectului, perspectiva și altele, care nu puteau fi înfățișate printr-o reprezentare liniară acestora i s-au adăugat *acuarela*, *guașa* și *pastelul* tehnici proprii atât picturii cât și graficii [37, p. 12-13]. În ediția publicată în 1995, Amelia Pavel oferă o ediție mai amplă a graficii, susținând că din punct de vedere al tehnicilor folosite se consideră *grafică* – *desenul în creion, cărbune, peniță, tuș, sanghină, desenul color* (cu creioane sau acuarelă), *laviul*, toate genurile de *gravură pe metal* (*acvaforte, acvatinta, pointe seche, manieră neagră, monotip, vernis moale*), pe piatră (*litografie*), *gravură pe lemn* (*xilogravură*), *gravură pe linoleum* (*linogravură*) și *gravură pe materiale plastice*, diverse forme de *tehnică mixtă*, fie în alb-negru, fie în culoare [22, p. 206-207]. O monografie mai recentă, apărută în 2010, semnată de Florin Stoiciu completează lista tehnicilor în gravură cu *serigrafia* și *fotogravura* sau *heliogravură* [117, p.35-43]. Acest șir impresionant de tehnici este continuat de *grafica digitală* sau *grafica de calculator*, tehnica inovațională, care a început să se dezvolte în anii '70 ai secolului XX, odată cu apariția calculatorului [170].

În literatura de specialitate cele mai mari contradicții țin de apartenența la domeniul graficii a lucrărilor realizate în *acuarelă, guașă și pastel*. Acuarela este considerată de unii autori o tehnică a picturii, pentru că în pictură, ca și în acuarelă domină culoarea [143, p. 500]. Cu toate acestea, apariția acuarelei este strâns legată de desen, derivat din laviu; această tehnică prezintă un mediu perfect pentru crochiuri spontane [199, p. 13], iar aspectul său cameral,

condițiile de păstrare și expunere specifice lucrărilor pe suportul de hârtie o apropiere de limbajul graficii [202, p. 52].

Cercetătoarea rusă Galina Elșevskaia susține că *grafică* se consideră acea *acuarelă* ce tinde spre transparență, valorificând albul hârtiei [202, p. 52]. Guașa este asemenea acuarelei însă fiind mai consistentă și opacă se poziționează și mai distanțat de domeniul graficii. Totuși, în mediul academic, muzeistic și expozițional operele în acuarelă și guașă se studiază și se prezintă la compartimentul grafică. Referindu-se la pastel, o altă tehnică controversată, Ian Chilvers [143, p.347], Galina Elșevskaia [202, p. 52] și Alexander Melik-Pașayev [224, p.488] afirmă că aceasta aparține atât picturii, cât și graficii. Astfel, operele în *acuarelă*, *guașă* și *pastel* sunt inseparabile de domeniul graficii atât ca tehnici de sine stătătoare, cât și în cadrul tehnicilor mixte.

Odată ce am delimitat tehnicile specifice graficii, urmează să amintim cititorului că din punct de vedere al conținutului și al destinației arta grafică este destul de variată. Studiul de față fiind consacrat *graficii de șevalet* va evita analiza operelor grafice din domeniile conexe precum grafica de carte, grafica aplicată, caricatura sau afișul [119, p. 143].

Concentrându-ne asupra studiului *graficii de șevalet* urmează să relevăm caracterul specific al *artelor de șevalet*, dar și să definim specificul tehnicilor și mijloacelor plastice ale *graficii de șevalet*. Pentru a formula o viziune sistemică încercăm să descifrăm noțiunile majore, iar apoi să parcurgem la reliefarea interferențelor și influențelor între limbajele plastice. Răspunsurile la întrebările *ce este arta de șevalet?*, *ce este arta graficii de șevalet?* prezintă jaloanele acestui studiu.

Arta de șevalet este unul dintre cuvinte cheie ale lucrării de față. Prin definiție, arta de șevalet este o varietate a artelor plastice, ce întrunește operele de pictură de șevalet, sculptură de șevalet (sau sculptura de forme mici) și *grafică de șevalet*, ce au o valoare artistică independentă vizavi de contextul exterior, ansamblu, decor, text literar ș.a. [224, p. 630]. Operele create în arta de șevalet în pictură, grafica și sculptura sunt concepute să inițieze un contact intim cu privitorul și, ca efect, poartă un aspect cameral. Însăși termenul *artă de șevalet* provine de la arta picturii de șevalet, care era creată pe un suport special numit – șevalet, această noțiune, cu timpul, extinzându-se, căpătând un sens mai larg [202, p. 4].

Arta de șevalet a început să se dezvolte vertiginos începând cu epoca Renașterii, iar la apariția și răspândirea acesteia a contribuit transformarea operelor de artă în marfă, obiect de larg consum individual, accesibil datorită ușurinței transportării și dimensiunilor camerale, care au devenit calificative avantajoase. În același timp arta de șevalet are și un șir de caracteristici specifice ce o deosebesc de arta monumentală și arta decorativă.

Termenul pictura de șevalet este cel mai răspândit, având o circulație mult mai largă decât grafica de șevalet, acesta se întâlnește în literatura de specialitate din Europa de Est și Europa de Vest (în engleză este *easel painting*, iar în franceză *peinture de chevalet*).

Grafica de șevalet are multiple similitudini și conexiuni cu pictura de șevalet, iar evoluția ei a fost inerent legată de etapele de constituire a genurilor și stilurilor specifice picturii de șevalet. Apariția și dezvoltarea graficii de șevalet a fost sincronizată și subordonată evoluției picturii, în mod special a gravurii ce reproducea pictura. Indubitabil, în acest sens, este rolul desenului, prin intermediul căruia devine posibil vizualizarea conceptelor și ideilor inefabile, care transpuse în limbajul grafic (linia și pata) pot deveni germele al oricărei opere de artă.

Ca și pictura, *grafica de șevalet* reprezintă o suprafață plană ce prin efecte iluzorii oferă mirajul spațialității. Efectele de adâncime a spațiului sunt obținute, în ambele cazuri, prin recurgerea la legile perspectivei liniare, tonale și cromatice, însă în cadrul picturii de șevalet domină culoarea și tușa de culoare, pe când în grafică rolul dominant îl joacă linia și mijloacele plastice specifice graficii. Pictura și grafica pot avea aceleași forme și conținuturi, deci, aceleași genuri plastice ca cel istoric și mitologic, portret, peisaj, scena de gen, natura statică, interior, nudul și genul animalier [37, p. 50]. Totuși, grafica de șevalet posedă un farmec inedit. Numeroase lucrări realizate în tehnicile specifice graficii de șevalet ar pierde din valoarea lor dacă ar fi redată, de pildă, prin mijloacele picturii.

O tehnică fundamentală a graficii de șevalet este – desenul (fr. dessin - contur). Spre deosebire de stampă, în *desen* numai un singur exemplar este original. Chintesența *desenului* este – linia, linia al cărei traseu fie că utilizează strict conturul, fie în asociere cu elemente de reprezentare spațială, luministică, cu sugestii de culoare ori volum, redă fragmente din realitate, sau exprimă forme imaginare, fantastice sau abstracte. În același timp, *desenul* reprezintă și o transcriere emoțională, spontană a unor impresii din lumea exterioară sau a unor imagini interioare, fiind socotit drept sursă genuină de studiu grafologic al stilului și personalității fiecărui artist.

Deși astăzi, *desenul* este un concept estetic autonom, acesta poate sluji ca suport de bază pentru alte domenii ale artelor plastice. Astfel, *desenul* are rolul de a preceda și de a pregăti execuția operelor din domeniul picturii, sculpturii, realizarea diverselor tehnici ale stampeii, pentru a exprima concepția planurilor arhitectonice, sau poate oferi proiecte și modele în arta decorativă și de artizanat.

În literatura de specialitate se diferențiază două tipuri distincte ale *desenului*: desenul grafic și desenul pictural. Primul, *desenul grafic* urmărește doar contururile exterioare, fie interioare ale obiectului individual, fixat cu un caracter liniar pronunțat, iar cel de-al doilea tip –

desenul pictural – posedă scriitură vibrantă, linie modulată tonal și ca grosime, care permite ca din loc în loc și neuniform forma să se scurgă în fond și fondul în formă [119, p. 94-95].

Originea *desenului* este străveche și se pierde în preistorie, dar numai odată cu epoca Renașterii desenul începe să capete independență, să fie semnat și căutat de colecționari ca operă de artă de sine stătătoare [206]. Desenele lui Rafael, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer, Jacopo da Pontormo (1494-1557), Rembrandt și Hans Holbein cel Tânăr (1497-1543) confirmă importante diferențieri stilistice între *desenul liniar* clasic, axat pe conturul volumelor, și *desenul pictural*, preocupat de efectele de lumină și umbră (clarobscur-ul). Această dualitate va fi prezentă în toată evoluția ulterioară a *desenului*.

La cumpăna dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, *desenul* se manifestă ca un gen deplin autonom. Este însemnat aportul pictorilor Georges Seurat (1859-1891), Henri Matisse, Marc Chagall (1887-1985) și Pablo Picasso [22, p. 150].

În România *desenul* de șevalet a jucat un rol important pe tot parcursul evoluției artelor plastice. La începutul secolului al XIX-lea desenul se remarcă în creația lui Gheorghe Asachi (1788-1869), iar mai târziu în schițele pictorilor Nicolae Grigorescu (1838-1907) și Theodor Aman. În prima jumătate a secolului XX, desene valoroase sunt create de artiștii Camil Ressu (1880-1962), Iosif Iser (1881-1958), Theodor Pallady (1871-1956), Gheorghe Petrașcu (1872-1949) și Nicolae Tonitza (1886-1940) [33].

În arta națională se remarcă desenele de șevalet semnate de platicienii Nicolae Gumalic (1867-1959) *Figuri de bărbați* (1893), Gavriil Remmer (?-?) *Ermitajul împărătesc* (anii 1900), Auguste Baillayre (1879-1961) *Portret de bărbat* (1920), Moisey Gamburd (1903-1954) *Portretul unui tânăr* (1931), Alexandru Plămădeală (1888-1940) *Domnișoara cu pălărie* (1920), Pavel Șillingovski *Saharna. Călugăr* (anii 1910), Milița Petrașcu (1892-1976) *Portret de bărbat* (1914-1916), Eugenia Maleșevschi (1863-1942) *Autoportret* (1900), Anatol Vulpe *Nud* (1934) și Moisey Kogan *Nud feminin* (1920). În perioada postbelică desenul de șevalet este prezent în creația artiștilor Ilie Bogdesco *Portret de femeie* (1961), Leonid Grigorașenco *Depănarea* (1965), Evghenii Merega *Sat* (1967), Leonid Beleaev *Portretul mamei*, Gheorghe Vrabie *Angela*, (1972) și Alexei Colâbneac *Portretul mamei* (1969).

Abordând tehnicile și procedeele specifice graficii de șevalet urmează să definim caracteristicile *stampeii*. Definiția și abordarea acestui termen în literatura științifică nu creează mari divergențe. În literatura românească *stampa* sau imprimatul reprezintă o operă a artei grafice, care se obține în procesul de tirajare cu ajutorul tehnicilor gravurii sau un alt tip de imprimare pe hârtie cu ajutorul unei matrice. Altfel spus, imprimările multiple manuale se numesc *stampe*, fiind un sinonim direct al gravurii. În Europa această tehnică este cunoscută din

secolul XV. La începuturi, stampa nu avea valoare artistică individuală, ci era percepută ca o tehnică mecanică de multiplicare a imaginilor deja existente, având funcția de reproducere a picturii. În literatura rusă termenul stampă este asociat unei opere imprimate de autor ce face parte din grafica de șevalet [224, p 779]. Sub alt aspect, în literatura engleză, ea reprezintă și o compoziție imprimată după o placă scobită, corodată sau izolată parțial, cu cerneluri grase, la nivelul suprafeței, dar și monotipul, imprimarea pe sticlă, iar în unele cazuri și reproducerea fotomecanice [143, p 375].

Practica curentă în gravură stabilește, că fiecare imprimare este considerată drept un obiect de artă separat. Luând în calcul posibilitatea multiplicării, se consideră originale acele lucrări care s-au imprimat de artist sau în colaborarea artistului cu tipograful. În aceste cazuri ediția are un tiraj limitat și fiecare stampă este numerotată, iar artistul folosește adesea o fracție ca simbol de numerotare. Numitorul fracției consemnează numărul total de stampe al ediției, iar numărătorul reprezintă numărul de ordine al stampe respective în succesiunea informării [119, p. 252].

Termenul *gravura* este privit ca sinonim al stampe [119, p. 252]. Astfel, *gravura* este denumire generică pentru felurile tehnici ale graficii, a căror specific constă în faptul că asigură multiplicarea imaginii desenate pe placă de lemn, linoleum, metal, piatră ș.a. [224, p. 168]. Autorii români identifică următoarele tehnici ale gravurii – *xilogravură*, *linogravură*, *litografie*, *camaieu*, *gravura în dăltiță*, *gravura cu acul*, *acvaforte*, *acvatinta*, *mezzo-tinto*, *verniul moale* și *serigrafia* [119, p. 145]. Cercetătorului român Florin Stoiciu continuă șirul sus citat cu *monotipul*, *fotogravura* și diverse maniere și tehnici de autor [117]. Cercetătorii ruși nu sunt la fel de unanimi în clasificarea tehnicilor gravurii. Unele studii numesc drept tehnici ale gravurii – *xilogravura*, *linogravura*, *gravura incizată*, *acvaforte*, *gravura cu acul*, *maniera punctată*, *lacul moale*, *acvatinta*, *lavis*, *mezzo-tinto* și *litografia* [217], iar altele exclud, totalmente, tehnicile gravurii de suprafață – *litografia*, *monotipul* și *serigrafia* – din șirul tehnicilor gravurii [213]. Definițiile și clasificările multiple scot la iveală divergențele existente în înțelegerea și interpretarea gravurii. Dacă admitem că gravura prezintă sinonimul stampe și presupune – un procedeu de multiplicare a imaginii, atunci formulările recente oferite de Ian Chilvers și Florin Stoiciu sunt cele mai veridice.

Fiecare tehnică folosită pentru gravare corespunde, în virtutea specificului mijloacelor sale de expresie, unei anumite teme sau gen, exponentă a unor anumite idei. Acest moment motivează studierea amănunțită a tehnicilor gravurii, dezvăluind particularitățile celor mai semnificative tehnici grafice, urmând ordinea cronologică de apariție a acestora.

Cea mai veche tehnică a gravurii este considerată – *xilogravura* – care aparține tehnicii gravurii în relief și presupune imprimarea multiplicată cu matrice de lemn.

Se presupune că *xilogravura* a apărut în China în secolele V-VI, iar în Europa și-a făcut apariția abia în prima jumătate a secolului al XV-lea, în grafica de carte. În domeniul graficii de șevalet tehnica *xilogravurii* a fost aplicată intens începând cu secolul al XVI-lea [117, p. 16-17]. La dezvoltarea și consolidarea tradițiilor xilogravurii europene monocrome au contribuit artiștii Urs Graf (1485–1529), Albrecht Dürer (1471–1528), Hans Sebald Beham (1500–1550) și Domenico di Pace Beccafumi (1486–1551).

Începând cu secolul al XVII-lea în cadrul artei japoneze stilul *Ukiyo-e picturi ale lumii în mișcare* cunoaște o înflorire excepțională xilogravura policromă. În această ordine de idei, menționăm trei artiști, trei nume de aur ale gravurii japoneze Kitagawa Utamaro (1753-1806), Utagawa Hiroshige (1797-1858) și Katsushika Hokusai (1760-1849), care prin opera lor au influențat arta occidentală [103, p. 9].

În arta europeană, în secolul al XVIII-lea, *xilogravura* ar fi dispărut cu totul, înlăturată de gravura în metal, dar a fost salvată de inovațiile tehnice ale gravurii englez Thomas Bewick (1753–1828). Acesta a propus înlocuirea lemnului tăiat longitudinal cu lemnul tăiat transversal, astfel ca fibrele de lemn să fie perpendiculare pe suprafața plăcii. Pe astfel de suprafață instrumentul gravurii se mișcă cu ușurință în toate direcțiile, oferind o imagine plastică expresivă. O altă propunere inovațională a lui Thomas Bewick constă în înlocuirea cuțitelor pentru placa de lemn, cu instrumentele de formă diferită întrebuințate în gravura pe metal, cu ajutorul cărora se obțineau linii albe printr-o singură mișcare a instrumentului pe placă [227, p. 81].

Tehnica gravurii în lemn vertical a fost folosită de gravurii francezi Gustave Doré (1832–1883), Jean-Gabriel Daragnès (1886–1950) și olandezul Willem Bastiaan Tholen (1860–1931). Sunt expresive *xilogravurile* semnate de Paul Gauguin (1848–1903) și Edvard Munch (1863–1944) care au inspirat mai târziu compozițiile artiștilor din grupul *Die Brücke* [117, p. 20].

În perioada interbelică în Republica Moldova tehnica *xilogravurii* a fost practică de plasticienii Pavel Șillingovski (1881-1942) *Castel lituanian* (1921), Nina Arbore (1889-1942) *Oraș* (1934), Elisabeth Ivanovschi (1910-2006) *Evanghelistul Luca*, Theodor Kiriacoff (1900-1958) *Monstruozițai* (1927) și Moisey Kogan (1879-1943) *Nud feminin* (1919-1922). În cea de-a doua jumătate a secolului XX se remarcă *xilogravurile* plasticienilor Leonid Beleaev (1921-1974) *Fotbal* (1970), Grigore Fiurer (1886-1962) *Peisaj*, Leonid Grigorașenco (1924-1995) *Demonstrație* (1966), Victor Ivanov (1910-2007) *Peisaj cu fântână* (1966), Simion Zamșa *Săritura* (1997) și Elena Karacențev *Leda* (1998).

Xilogravura este o tehnică cu calități specifice prin claritate și modulație, reliefarea contrastelor și accentuarea detaliilor. Însă rezistența materialului constrânge gravorii, aceștia preferând alte tehnici, mult mai flexibile și ușoare.

Una dintre cele mai vechi și complicate tehnici ale gravurii pe metal în adâncime este *gravura incizată*, gravura în dălțiță sau gravura clasică. Gravura cu dălțița este cea mai avantajoasă tehnică de multiplicare a stampeii, oferind până la 1000 de imprimări de pe o singură matrice [217, p. 15], iar absența fibrelor, care provocau dificultăți în realizarea gravurii pe lemn, permite obținerea unor hașuri de orice dimensiuni și în orice direcție, iar rețeaua acestora poate avea orice densitate. De aceea, cu toate că necesită un mare volum de muncă, gravura pe metal are, comparativ cu gravura pe lemn, infinit mai multe posibilități în redarea volumului, clarobscurului și a perspectivei spre care aspira arta plastică a Renașterii. Reprezentanții *gravurii incizate* din secolele XV-XVI-ce sunt italienii Maso Finiguerra (1426–1464), Andrea Mantegna (1431–1506), Jacopo de' Barbari (1450–1516), germanii Martin Schongauer (1448–1491) și Israhel van Meckenem (1445–1503).

Unul din cei mai mari maeștri ai gravurii pe aramă a fost italianul Marcantonio Raimondi (1480–1534). În gravurile sale el a reprodus picturile și desenele celebrilor maeștri ai artei italiene precum Leonardo da Vinci (1452–1519), Rafael (1483–1520) și Michelangelo (1475–1564). Totuși gravura incizată a încetat foarte curând să fie doar un mijloc de reproducere al operelor de artă și a căpătat caracterul unui gen de sine stătător. Artistul german Albrecht Dürer a promovat tehnica gravurii incizate, creând opere de referință în acest domeniu [37, p. 26].

Caracteristicile esențiale ale tehnicii gravurii incizate constau în ritmul sever al liniilor, ce formează hașuri paralele sau intersectate, conturul liniei racordându-se exact la formă, iar prin intermediul densității hașurii se obțin efecte tonale de gradație umbră-lumină [217, p. 7]. În secolul XX gravura incizată se întrebuițează mai rar, iar artiștii care o reprezintă sunt francezul Jean Émile Laboureur (1877–1943), elvețianul Hans Erni (1909–2015) și englezul Robert Sargent Austin (1895–1973).

În Republica Moldova tehnica gravurii incizate este aplicată foarte rar, de artiști singurari și poate fi întâlnită în creația lui Ilie Bogdesco.

Cea mai practică tehnică de-a lungul timpului, pentru calitățile ei estetice și pentru siguranța reușitei procedeele este *acvaforte* – tehnică a gravurii în adâncime. Imaginea grafică în tehnica *acvaforte* se obține prin atacarea cu acizi a desenului executat, inversat, pe o placă de metal (cupru, alamă, zinc, fier) [22, p. 12]. La imprimarea unei matrice se obțin până la 500 de stampe [217, p. 16]. În tehnica *acvaforte* imaginea are un caracter predominant liniar. Pentru obținerea unor efecte tonale graficienii au asociat *acaforte* cu alte tehnici ca gravura cu acul și

acvatinta. Totuși acvaforte are cel mai mare potențial plastic, sub aspectul detaliilor nu există nici o limită în redarea materialității [117, p. 78].

Originea *acvaforte* se leagă de străvechile tehnici ale artei bijuteriei, iar primele gravuri în această tehnică au apărut la începutul secolului al XVI-lea. Artiștii care au contribuit la evoluția tehnicii *acvaforte* sunt Daniel Hopfer (1470–1536) și Albrecht Dürer. În secolul al XVII-lea tehnica *acvaforte* se răspândește în Franța putând fi identificată în creația lui Jacques Callot (1592–1635), Abraham Bosse (1602-1676) și Jacques Bellange (1575–1616). În Olanda tehnica *acvaforte* atinge un punct culminant în secolul al XVII-lea, în creația lui Rembrandt (1606-1669), acesta recurgând și la procedee combinate – gravura cu dălțița și gravura cu acul [117, p. 25]. În secolul al XVIII-lea, până la apariția *litografiei* și *fotografiei*, *acvaforte* a slujit la realizare a gravurilor documentare – portrete, imagini de localități și arhitectură [22, p. 12]. Gravura italiană în secolul al XVIII-lea cunoaște un avânt deosebit în domeniul peisajului, în mare parte datorită artiștilor veduțiști – Canaletto (1697–1768). O valoroasă școală de gravori în *acvaforte* se afirmă în Franța, în secolul al XIX-lea, condusă de Félix Henri Bracquemond (1833–1914) și Charles-François Daubigny (1817– 1878). Odată cu creșterea interesului pentru această tehnică se înființează *Société des Aquafortistes* [117, p. 25-26]. În aceeași perioadă *acvaforte* se bucură de o mare popularitate și în Germania fiind prezentă în creația lui Max Klinger (1857–1920), Paula Modersohn-Becker (1876-1907) și Max Beckmann (1884–1950).

În Anglia în secolul al XIX-lea această tehnică a fost prezentă în creația artiștilor Frank Brangwyn (1867–1956) și James Whistler (1834–1903). În Suedia și Norvegia tehnica *acvaforte* a fost explorată de Anders Zorn (1860–1920) și Edvard Munch, iar în Franța, în secolului al XX-lea, aceasta a fost prezentă în creația plasticienilor Henri Matisse (1869–1954) și Pablo Picasso.

În România gravura în *acvaforte* a fost abordată pentru prima dată de pictorul Theodor Aman (1831–1891), iar în secolul al XX-lea de către plasticienii Nicolae Vermont (1866–1932) și Gabriel Popescu (1866-1937). În perioada interbelică s-au remarcat artiștii Iosif Iser, Gheorghe Petrașcu (1872–1949), Ștefan Popescu (1872-1948), Hans Hermann (1885-1980) ș.a.. [33, p. 671-711].

În Basarabia tehnica *acvaforte* a fost practică de artiștii Șneer Cogan (1875-1940) *Casă în Chișinău* (1932), Boris Nesvedov (1903-1963) *Moldova* (1949), Pavel Șillingovski *Dealuri* (1912), Moissei Kogan *Două nuduri feminine* (1929) și Nina Arbore *Crâșmărița* (1934). În a doua jumătate a secolului al XX-lea în Republica Moldova grafica de șevalet în tehnica *acvaforte* a fost prezentă în creația lui Ilie Bogdesco *Moldovean cu căciulă* (1961), Gheorghe Vrabie (1939-2016) *Santinele* (1968), Victor Ivanov *Iarnă* (1967), Petru Țurcan *Dumbravă*

(1964), Alexei Colâbneac *Schimbul pazei* (1968), Ion Tăbârță (1930-2012) *Pace, prietenie* (1964), Ion Sfeclă *Timpul* (1990) și Eduard Usov *Cioban*.

O altă tehnică a gravurii în adâncime, realizată pe o placă de metal (cupru sau alte metale) cu acizi este *acvatinta*. Ca imagine vizuală acvatinta este foarte apropiată de laviu și acuarelă. Prin procedeele plastice care se folosesc la realizarea acesteia se urmăresc mai mult efectele de clarobscur, decât cele liniare [22, p. 13].

Acvatinta a fost practică începând cu secolul al XVII-lea în Țările de Jos de artiștii Hercules Pieterszoon Seghers (1589–1638) și Jan van de Velde (1593–1641). Pe atunci această tehnică purta denumirea de *en manière de lavis*. Varianta clasică a *acvatintei* a apărut în secolul al XVIII-lea, în Franța, grație inovațiilor introduse de François-Philippe Charpentier (1734–1817) în 1762 și de Jean-Baptiste Le Prince (1734–1781) în 1780 [22, p. 13]. În Anglia tehnica *acvatintei* a fost practică de graficienii Peter Perez Burdett (1734–1793) și Paul Sandby (1731–1809). La începutul secolului al XIX-lea Francisco Goya (1746–1828) i-a dezvăluit calitățile tonale și efectele dramatice în seria *Dezastrele războiului* (1810-1820). Clasicistul Robert Nanteuil (1630–1678) și romanticul francez Théodore Géricault (1791–1824) au folosit *acvatinta* pentru o intensitate emoțională oferită de contrastele de brun alb și negru, ca și catifelările specifice acestei tehnici.

Gravorii de la sfârșitul secolului al XIX-lea ca și cei din secolul XX – Pablo Picasso, Norman Rubington (1921-1991) și Édouard Chimot (1880-1959) au îmbogățit tehnica *acvatintei* cu procedee noi. În România *acvatinta* este practică în special în perioada interbelică, unul dintre pionierii ai acestei tehnici fiind Ștefan Popescu.

În gravura autohtonă din perioada interbelică se remarcă lucrările în ton de *acvatintă* ale graficianului Șneer Cogan *Peisaj* și pictoriței Nina Arbore *Pisici* (1935), pe când, în perioada sovietică se remarcă foile grafice în *acvatintă* semnate de Ilie Bogdesco și Petru Țurcan.

Mezzo-tinto sau *maniera neagră* prezintă un procedeu al gravurii pe metal, prin intermediul acestei tehnici se obțin diferite tonuri în lipsa conturului. Denumită, în consecință, *picturală*, *mezzo-tinto* oferă circa 200 de stampe [217, p. 17]

În grafica de șevalet din Republica Moldova această tehnică este preferată *acvatintei*, însă o putem identifica în combinație cu alte tehnici, în creația artiștilor Simion Zamșa *Setea* (1990), Vladimir Melnic *Capra* (1991) și Igor Liberman *Eclipsă*.

Am reușit să descifrăm tehnicile clasice ale gravurii în adâncime și cele ale gravurii în relief. Astfel, urmează să elucidăm unele aspecte ale *gravurii în plan*, situația acesteia în literatura de specialitate este destul de controversată. Unii autori consideră că tiparul plan nu face parte din domeniul gravurii deoarece nu presupune gravarea – incizarea imaginii [227, p 38-39],

pe când alții susțin că la nivel fizic al existenței și exprimării sale, pornind de la principiul de multiplicare aceasta este parte a gravurii, menționând că există 3 tipuri de tipar ale gravurii – *gravura în relief*, *gravura în adâncime* și *gravura plană* [117, p. 12]. Gravura plană include tehnica *litografiei*, iar în unele cazuri *serigrafia* și *monotipul*.

Tehnica *litografiei* – este o varietate tehnică a tiparului plan. Litografia a fost inventată la finele secolului al XVIII-lea de germanul Alois Senefelder (1771-1834). Datorită procedurii mai puțin laborioase și a calității efectelor de materialitate și de expresivitate, foarte apropiate de cele ale desenului, litografia s-a răspândit rapid în Europa și America. Cu timpul, tehnica litografiei a cunoscut diverse inovații și variații tehnice, cea mai cunoscută fiind *cromolitografia* [22, p. 256].

În secolele XIX-XX în tehnica *litografiei* au fost realizate un număr impunător de lucrări în domeniul placardei, satirei, graficii de carte și *grafică de șevalet*. În tehnica *litografică* în Europa de Vest au lucrat artiștii Théodore Géricault, Honoré Daumier (1808-1879), Édouard Manet (1832–1883), Edgar Degas (1834–1917), James McNeill Whistler (1834-1903) și Edvard Munch.

În Rusia cei mai de seamă reprezentanți ai *litografiei* din secolul al XIX-lea au fost Alexandr Lebedev (1826—?), Vasiliu Timm (1820-1895), Alexandr Orłowski (1777-1832) și Ignatii Ședrovski (1815-1870) [37, p. 44].

Arta *litografiei* în cadrul artei basarabene a fost abordată de plasticienii Mihail Larionov (1881-1964) *Stradă* (1912), Pavel Șillingovski *Basarabia. Peisaj cu pod* (1924), Gheorghe Ceglocoff *Miner I* (1941), iar în perioada postbelică aceasta a fost exersată de artiștii Victor Coval *După-amiază* (1961), Ion Tăbârță *Atelier de fierărie*, Zigfrid Polingher (1920–1985) *Ritmuri moldovenești* (1976), Dumitru Savastin *Tunsul oilor* (1977), Victor Cuzmenco *Iarăși primăvara* (1980), Ion Cavarnalâ *Șezătoare* (1981), Nina Danilenco *Portretul sorii* (1984), Eudochia Zavtur (1953-2015) *În grădină* (1984) și Elena Karacențev *Cupa* (1994).

O serie de autori precum E. Levitin [217, p. 18], Alexander Melik-Paşayev [225, p. 168], Amelia Pavel [22, p. 207], Andrei Gonțearov [37, p. 43] și Florin Stoiciu [117, p. 32] susțin că *litografia* este o tehnică a gravurii. Însă, în cazul *monotipului* nu mai găsim o poziție unanimă, bine definită. În literatura de specialitate românească *monotipul* prezintă o tehnică de imprimare, care datorită proprietăților speciale, face trecere de la tehnicile picturii la cele ale graficii, fiind considerată o tehnică *bastardă* a gravurii [117, p. 39]. *Monotipul* presupune procedeul de imprimare manuală într-un singur exemplar, a unei compoziții grafice sau picturale așternute – în culori de ulei sau cerneluri tipografice – pe un suport neabsorbant, lucios, de sticlă, acetofan gros sau metal lustruit, valorificând calitatea texturilor obținute, uneori imprevizibile, prin presare

[119, p. 192-193]. *Monotipul* este prețuit pentru caracterul de unicat și pentru nota particulară a efectelor coloristice și decorative.

Această tehnică a fost folosită pentru prima dată în secolul al XVII-lea în Italia de Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664) [22, p. 290]. Printre artiștii englezi care au practicat cu succes monotipul la începutul secolului al XIX-lea a fost William Blake (1757-1827). *Monotipul* a fost explorat cu virtuozitate, mai ales, la finele secolului al XIX-lea de către impresionisti și postimpresionisti ca Camille Pissarro (1830-1903), Edgar Degas și Paul Gauguin. În România în tehnica *monotip* au lucrat în anii interbelici Hans Hermann și Fred Micoș (1907-1995).

În arta graficii din perioada basarabeană în tehnica monotipului a lucrat plasticiana Irina Olșevsky *Mere*, iar în perioada postbelică această tehnică a fost practică de graficianul Gheorghe Vrabie *În port* (1964), Eduard Usov *Roadă* (1965), Zigfrid Polinger *Dimineața răcoroasă* (1969) și pictorița Eleonora Romanescu *Nocturnă* (1964).

O variantă tehnică a xilogravurii, în care placa de lemn este înlocuită cu un fond (matrice) de linoleum este *linogravura* – una dintre cele mai tinere tehnici ale gravurii în relief [22, p. 255]. Matricea de linoleum se gravează (scoabește) cu aceeași dălțiță ca și lemnul, dar mai ușor, cu efort mai mic, urmele fiind însă mai puțin fine decât în matricea din lemn. Ca și în cazul xilogravurii, zonele adâncite rămân albe pe hârtie imprimată, iar dreapta imaginii se inversează cu stânga ei [119, p. 173].

Linoleumul a fost inventat în Anglia în 1860 ca material de protecție. Este un material suplău, ușor de tăiat și prelucrat la orice scară. Artiștii au început să folosească acest material la începutul secolului al XX-lea [117, p. 42]. Linogravura europeană este prezentă în creația artiștilor Franz Cizek (1865–1946), Pablo Picasso (1881–1973), Albert Masri, Rudolf Koch (1876–1934) și Hans Ludvig Larsen.

Tehnica linogravurii deține o poziție dominantă în grafica de șevalet din Republica Moldova. În perioada basarabeană linogravura de șevalet a fost practică de plasticienii Gheorghe Ceglocoff (1904-1964) *Portret de bătrân* (1941), Tania Baillayre (1916-1991) *Autoportret cu păpușa japoneză* (1939), Pavel Piscariov (1875-1949) *Primăvara* (1945), Theodor Kiriacoff *Biserica Buna Vestire* (1942), Anatol Vulpe (1907-1946) *Debarcader* și Moissey Kogan *Femeie cu cerb* (1926). În a doua jumătate a secolului XX linogravura este prezentă în creația artiștilor Ilie Bogdesco (1923-2010) *Portretul unei tinere* (1970), Aurel David (1935-1984) *Floarea soarelui* (1964), Ghenadii Zăcov (1931-2013) *Întâlnire* (1970), Emil Childescu *Pământul natal* (1975), Victor Coval (1928-1999) *Familie* (1967), Vasile Cojocaru (1932-2012) *Culesul porumbului* (1971), Leonid Beleaev *Hidrocentrala de la Cuciurgan* (1964),

Victor Ivanov *Stejar bătrân* (1963), Valentin Coreachin *Plugar* (1968), Evghenii Merega (1910-1979) *În câmp* (1961), Petru Mudrac (1933-2005) *Baschet* (1971) și Petru Țurcan (1907-1997) *Iarna*.

După o privire succintă asupra desenului și tehnicilor stampeii urmează să analizăm situației tehnicilor aferente gravurii – *acuarela*, *guașa* și *pastelul*. Tehnica *acuarelei* (lat. aqua - apă) este cea mai apropiată de pictură și nu ține întotdeauna de domeniul graficiei, poziția sa fiind discutabilă. Hârtia, în calitate de suport și mijloacele specifice grafice - linia și hașura – apropie acuarela de grafică, pe când culoarea saturată și opacitatea, proprie tehnicii uleiului, discerne acuarela din domeniul graficiei. Referindu-ne la opinia cercetătoarei Galina Elișevscaia, considerăm că acuarela - fină, transparentă, lipsită de consistență, marcată de prospețimea albului hârtiei – este o tehnică a graficiei [202, p. 52].

Acuarela este o tehnică care se pretează bine pentru schițe și studii efectuate în călătorii, deoarece materialele necesare sunt ușor de transportat. Acest mediu permite acoperirea rapidă a desenelor schițate în creion sau în tuș. Această trăsătură nu exclude folosirea acuarelei în lucrări elaborate, cum sunt operele semnate de artiștii Albrecht Dürer, Hans Holbein cel Tânăr, Richard Parkes Bonington (1802-1828), John Constable (1776-1837) și William Turner, iar în secolul al XX-lea acuarela a devenit mediul preferat de plasticienii Paul Klee (1879-1940), George Grosz (1893-1959) și Egon Schiele (1890-1918).

În perioada interbelică, în Basarabia, tehnica acuarelei a fost îndrăgită de artiste Elena Barlo (1905-1992) *Model cu ramă* (1933), Elisabeth Ivanovschi *Flori și grier* (1926) și plasticienii Pavel Șillingovski *Bahcisarai* (1929) și Theodor Kiriacoff *Autoportret*, iar în arta plastică din RSSM tehnica acuarelei în grafica de șevalet este prezentă în creația artiștilor Leonid Grigorașenco *Dimineață. Portretul soției Lidia* (1948), Ilie Bogdesco *Scrisoare* (1959), Valentin Coreachin *Auroră polară* (1976), Emil Childescu *Toamna* (1980), Alexei Colâbneac *Portretul pictoriței bulgare* (1975), Ion Sfeclă *Vâslași* (1977) și artistei Ada Zevin (1918-2005) *Peisaj cu beci* (1975).

Un alt mediu, care ca și acuarela prezintă o poziție duală, este *guașa*. Acest mediu opac se depărtează și mai mult de principiile graficiei. Guașa este o tehnică veche utilizată în Europa medievală, în special de miniaturişti, care o cultivau în mod curent în combinație cu acuarela. În epoca Renașterii pictorii au început să folosească tehnica guașei în crochiuri, schițe și portrete de miniatură. Începând cu secolul al XVIII-lea, guașa este adesea combinată cu tempera, acuarela și pastelul, slujind atât pentru realizarea unor studii rapide, machete, cât și pentru crearea de opere finite [22, p. 211]. Epoca de înflorire a acestei tehnici este secolul XIX-XX. Trăsăturile guașei

sunt relevate pe deplin în lucrările în *plein air* semnate de plasticianul William Turner, operele grafice create de artiștii Marc Chagall, Henri Matisse și Egon Schiele.

Tehnica guașei era utilizată frecvent de către scenograful basarabeni Natalia Brăgalia, Vladimir Evers, Elisabeth Ivanovschi și Maia Starcevschi. Guașa era nelipsită în creația graficii de șevalet, ilustrative fiind operele semnate de Eugenia Maleșevschi *În interior* (1912), Boris Nesvedov *Cilindru și valtornă* (1924), Eugenia Gamburd (1913-1956) *Cetatea Soroca* (1944), Elisabeth Ivanovschi *La scăldat* (1929), dar și în peisajele lui Auguste Baillayre. În tehnica guașei în perioada sovietică au fost realizate numeroase schițe și crochiuri, decoruri teatrale, placardă, afiș și ilustrații de carte. În cadrul graficii de șevalet, din perioada postbelică, guașa este prezentă în operele plasticienilor Victor Ivanov *Munte. Noaptea albă* (1956), Alexei Colâbneac *Lacul negru* (1965), Zigfrid Polingher *Violonist* (1972) și artistei Ada Zevin *Stradă în orașul vechi* (1980).

Printre tehnicile grafice, care oferă prioritate culorii, se numără și pastelul. Am menționat anterior că cercetătorii amplasează această tehnică atât în domeniul picturii, cât și cel al graficii. Proprietățile acestui material îi oferă diverse caracteristici, atât picturale cât și grafice [202, p 52].

Istoria triumfătoare a *pastelului* începe în secolul al XVIII-lea, când acesta devine un mediu de sine stătător și obține popularitate în rândurile artiștilor francezi François Boucher (1703-1770), Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), Jean Siméon Chardin (1699-1779), Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) și Jean-Étienne Liotard (1702-1789). În secolul al XIX-lea această tehnică poate fi întâlnită în operele pictorului Eugène Delacroix (1798-1863) și în creația impresionistilor, în special a plasticianului Edgar Degas. Printre artiștii moderni care exersează tehnica pastelului se numără Fernando Botero, Francesco Clemente, Wolf Kahn ș.a..

În arta grafică națională din perioada interbelică în tehnica pastelului au lucrat Gavriil Remmer *Colț de curte*, Auguste Baillayre *Arlechin* (1940) și Grigore Fiurer *Portretul cântăreții A. Dicescu* (1929). În a doua jumătate a secolului XX, pastelul este prezent în creația lui Rostislav Ocușco (1897-1966) *Portretul lui Ma-Da*, Leonid Grigorașenco *Autoportret*, Emil Childescu *Primăvara*, Eleonorei Romanescu *Munții Aiverher*, Igor Vieru (1923-1988) *Budapesta* și Vasile Cojocaru *Apus de soare*.

În secolul al XX-lea în arta națională a apărut un interes deosebit față de *tehnicile mixte* care oferă un nou spațiu de explorare a factorilor și efectelor vizuale estetice. Oricare procedeu de mixare ne poate oferi o tehnică, metodă nouă cu mijloacele sale specifice și o nouă factură. Cele mai răspândite combinații presupun utilizarea armonioasă a peniței și pensulei cu cerneală, peniței cu acuarelă, creion colorat cu tuș, dar și peniță, sanguină și cărbune cu creion, tuș cu

guașă ș.a.. Aceste tehnici mixte se întâlnesc în creația graficianului Ilie Bogdesco, Leonid Grigorașenco, Emil Childescu ș.a.. Tehnica mixtă poate prevedea atât folosirea materialelor și procedeele combinate, cât și a suporturilor pentru obținerea unor efecte plastice, facturi extravagante ș.a.. În acest context se înscrie creația graficienei Elena Karacentev *Reflecții* și plasticienilor Ion Sfeclă *Dimineața la fermă* (1973) și Simion Zamșa *Scară* (1990).

Acest paragraf a relevat domeniul de cercetare a tezei, identificând particularitățile specifice și tehnicile proprii graficii de șevalet, prin definirea principalelor noțiuni ale domeniului de cercetare. Au fost depistate particularitățile ambigue ale unor tehnici grafice precum acuarela, guașa și pastelul, dar și situația incertă a litografiei și monotipului. Informația acumulată va facilita analiza comparativă a situației existente în domeniu, formularea problemelor de cercetare și a direcțiilor de soluționare a acestora.

1.2. Abordarea graficii de șevalet în istoriografia națională și europeană

Subcapitolul de față este rezervat studiilor, ce au contribuit la relevarea a situației artelor grafice în Europa Occidentală, SUA, Republica Moldova, România, Rusia și Ucraina. Analizând publicațiile consacrate graficii din Europa de Vest, remarcăm că, începând cu secolul XIX-ce, acestea apar sub forma unor manuale și instrucțiuni tehnice, sau albume și monografii. În acest context se remarcă publicațiile despre acvaforte ale francezului Maxime Lalanne [154], edițiile despre situația acuarelei și desenului realizate de englezii Graham Reynolds [150], Judy Egerton [145], Stephen Boyd și Edward Lucie-Smith [144], francezii Jean Monneret [155], Francois Daulte [199], și austriacul Walter Koschatzky [148], dar și publicații despre tehnicile stampeii semnate de cercetătorii Henry Rhodes [151], Antony Greffiths [147], Robert Adam și Carol Robertson [142], Paul Kristeller [214] și Werner Timm [153]. Un interes deosebit, pentru studiul graficii naționale, îl prezintă lucrarea lui Helen Shiner despre creația plasticianului Moissej Kogan [272].

Publicațiile europene, sus citate, sunt urmate de studiile din SUA, remarcăm edițiile semnate de Sylvester Rosa Koehler, Renata Shaw [152] și Kevin J. Avery [142]. Deosebit de relevante pentru dezvoltarea xilogravurii au fost monografiile gravurului american William Andrew Emerson [146], publicațiile acestuia conțin instrucțiuni practice și incursiune în istoria xilogravurii de la origini până în secolul al XIX-lea.

Un șir de autori români au contribuit la elucidarea unor aspecte ale graficii europene. Astfel, cercetătoarea Atena-Elena Simionescu a realizat un studiu despre tiparul în relief și relația acestuia cu civilizația [103], Cătălina Macovei a scris o monografie despre situația peisajului în stampa franceză din secolul al XIX-lea [47], iar Marina Preutu a efectuat o cercetare

a graficii franceze de la sfârșitul secolului al XIX-lea, relevând aportul artiștilor impresionisti la dezvoltarea graficii de șevalet [68].

Evoluția gravurii occidentale a fost relatată și de cercetătorii ruși. Sunt relevante monografiile semnate de V. Alekseeva [160] și N. Vodo [171] consacrate evoluției gravurii franceze din secolul XV-XIII, lucrările savanților O. Gasanova [186], Caterina Kaneva [206], G. Chislâh [209], N. Kovaldina [210], Olga Lavrova [215], K. Panas [228], E. Levitin [216; 218] și Boris Bernștein [166] analizează pe larg evoluția graficii europene.

Domeniul graficii de șevalet din arta plastică din Basarabia, RSSM și Republica Moldova a fost elucidat parțial sau tangențial de albume, cataloage expoziționale, reviste specializate și articole spontane. O sistematizare laborioasă necesită timp și studiu detaliat al variatelor surse adiacente asupra domeniului graficii de șevalet care, cu regret, n-a fost cercetată în ansamblu, integral, până la apariția studiului de față.

Arta plastică națională a avut un parcurs istoric deosebit. Basarabia, situată la periferia circuitului artistic european, nu a întrunit până la sfârșitul secolului al XIX-lea, condițiile necesare dezvoltării mediului artistic modern. Publicațiile ce relevă situația graficii moldovenești și-au făcut apariția pe parcursul secolelor XX-XXI în Republica Moldova, România și Rusia. Constituirea târzie a artei laice pe fundalul unui climat cultural rudimentar a tergiversat apariția unor publicații timpurii. Primele materiale ce oferă informații referitoare la viața artistică din Basarabia le găsim în periodicele și publicațiile locale – *Bessarabskaia pocita* [8], *Bessarabskaia jizni* [7], *Bessarabskoe slovo* [9], *Din trecutul nostru* de Gheorghe Bezviconnâi [10], enciclopedie de epocă *Figuri contemporane din Basarabia* [28]. Însă, aceste publicații ating doar în treacăt problema artelor plastice fără să se refere nemijlocit la domeniul graficii de șevalet. O prezentare succintă a situației artelor plastice din Basarabia o găsim în revista lunară *Viața Basarabiei* (1933) [63], articolul semnat de Alexandru Plămădeală ne permite reconstituirea evenimentelor marcante și rolul decisiv ale școlilor de desen și ale Societăților de Artă pe parcursul deceniilor. De asemenea, plasticianul enumeră activiștii din cadrul Societății de Arte și personalitățile artistice care au fortificat poziția artelor plastice din Basarabia. Studiile conțin informații succinte privind artiștii care s-au manifestat activ, atât în țară, cât și departe de hotarele ei. Acest fapt este deosebit de important pentru revalorificarea și integrarea în cultura și patrimoniul național al artiștilor și operelor lăsate uitării.

Semnificative și vitale pentru reconstituirea situației în domeniul artelor plastice basarabene sunt cataloagele expozițiilor din București și Chișinău, la care au participat sistematic plasticienii autohtoni. Printre acestea se remarcă *Salonul: pictură, sculptură, gravură, desen și arte decorative* organizate de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia, Chișinău [3],

Salonului oficial de toamnă: desen, gravură și afiș [85; 86; 87; 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95] organizat la București, dar și *Salonului oficial: pictură, sculptură* la care au fost prezentate operele în guașă, acuarelă și pastel semnate de artiștii basarabeni [96; 97; 98].

Evoluția graficii de șevalet cuprinsă între anii 1887-1940 poate fi urmărită în contextul artelor plastice din Basarabia în studiul cercetătorului Tudor Stavilă [107]. Acest volum dezvăluie apariția și constituirea artelor plastice moderne în spațiul dintre Prut și Nistru, evidențiind etapele și procesele artistice specifice. Detaliile relevante, care se referă la evoluția graficii de șevalet sunt încrustate în text, de-a lungul narațiunii principale.

În general procesul constituirii graficii de șevalet se datorează unui număr restrâns de artiști, care au promovat asiduu, de-a lungul acestei perioade, arta grafică. Cele mai însemnate opere în domeniul graficii de șevalet au fost create de plasticienii Pavel Șillingovski, Șneer Cogan, Moissei Kogan, Gheorghe Ceglocoff, Theodor Kiriacoff, Grigore Fiurer, Rostislav Ocușco, Auguste Baillayre, Nicolae Gumalic, Alexandru Plămădeală, Moisei Gamburd și plasticienele Eugenia Maleșevschi și Nina Arbore. Acești artiști, în mare parte pictori și sculptori, apelează la limbajul grafic, explorând variate tehnici grafice – acvaforte, litografia, linogravura, linogravura color, xilogravura, desenul, acuarela și guașa. Temele predilecte pentru grafica de șevalet din această vreme sunt portretul, peisajul, compozițiile tematice, nudul, mai rar natură statică, interiorul și genul animalier. Stilistic lucrările grafice nu se deosebesc radical de tendințele prezente în artele plastice basarabene în cadrul picturii și sculpturii, și variază între predvijnici, impresionism, postimpresionism, constructivism, *Art Nouveau* și expresionism. Centrele de studiu artistic care se bucurau de popularitate în rândurile artiștilor basarabeni erau Academiiile de artă din Paris, Munchen, Roma, Drezda, Bruxelles, Amsterdam, Sankt-Petersburg, dar și școlile de artă din Moscova, Odessa, București și Chișinău.

Încercările de-a suplini penuria informațională asupra artei basarabene din perioada interbelică din sursele românești s-a soldat cu un insucces parțial. Studiile ample ale artei românești din perioada interbelică realizate de Vasile Florea [33] și Amelia Pavel [59; 60] oferă o panoramă a artelor plastice românești fără să remarce creația artiștilor basarabeni. Astfel în compartimentul rezervat graficii de Vasile Florea găsim doar caracteristici generale și o relatare despre aportul artiștilor români ca Gabriel Popescu, Gheorghe Petrașcu, Theodor Pallady, Alexandru Steriadi, Camil Ressu și Iosif Isser, și doar tangențial, menționează imaginile din lagărul de concentrare realizate de graficianul Gheorghe Ceglocoff [33, p. 704]. Pe când în studiul consacrat picturii românești, din perioada interbelică, Amelia Pavel reușește să o numească pe artista Nina Arbore în legătură cu înființarea în 1931 a Grupului nostru [60, p. 49] și pe artistul Gheorghe Ceglocoff în contextul graficii cu tematică socială.

În această împrejurare tristă, o doză de entuziasm a insuflat lucrarea lui Tudor Octavian [55]. Documentându-se din monografiile lui Tudor Stavilă și Ludmila Toma cunosătorul de artă încearcă să reabiliteze pentru publicul românesc artiștii basarabeni Nina Arbore, Moisey Gamburd, Auguste Baillayre și Eugenia Maleșevschi [55, p. 106-144],.

O informație de natură ilustrativă o putem contempla în volumele publicate de MNAR – *Cabinetul de desen și gravuri* – între anii 1978 și 1998 [78; 79; 80]. Aceste cinci volume conțin reproduceri ale lucrărilor grafice realizate de plasticienele Nina Arbore, Tania Baillyre-Ceglocoff, Eugenia Maleșevschi, Milița Petrașcu și artiștii Gheorghe Ceglocoff și Anatolie Cudinoff.

O valoare incontestabilă pentru istoria artei basarabene prezintă studiile, recente, ale cercetătoarei Ludmila Toma consacrate creației plasticienilor Dmitrii Sevastianov [126], Moisey Gamburd [130] și artistei Eugenia Gamburd [128]. Autoarea descrie cu lux de detalii destinele creatoare ale artiștilor, creația cărora a fost bulversat de perioada *realismului socialist* din RSSM.

Creației artiștilor basarabeni care au pribegit departe de hotarele țării este descrisă de cercetării Gleb Pospelov [234], Ecaterina Grișina [196], Natalia Rozanova [245], Helen Shiner [272] și Mihai Pelin [61]. Aceștia elucidează creația și operele plasticienilor Mihail Larionov, Pavel Șillingovski, Anatol Vulpe și Moisey Kogan, relevând aspectele minore și majore ale activității acestora.

În 1963 apare o ediție specializată care superficial și unilateral abordează situația graficii basarabene din 1912-1940, este vorba despre volumul *Grafica Sovietică Moldovenească* de Kir Rodnin [240]. Acesta discreditează creația graficienilor basarabeni numind-o decadentă și mistică, evidențiind doar operele grafice ce aparțin plasticienilor Pavel Șillingovski, Moisey Gamburd și Boris Nesvedov.

Atitudinea sovietică ostilă, a stagnat cercetarea ulterioară a operelor de artă din perioada basarabească, iar golul artistic a fost *suplini*t de studiul artei RASSM. Un exemplu elocvent în acest sens îl prezintă volumul *Arta Moldovei* apărut în 1967, care descrie situația artei plastice din RASSM, menționând aportul plasticienilor Alexandr Foinițchi și Evghenii Merega [193, p. 127-145].

Sunt deosebit de reprezentative monografiile-album din seria *Maeștri basarabeni din secolul XX*. Aceste volume cuprind cercetările istoricilor de artă Gheorghe Vida [137], Tudor Stavilă [108; 110; 112], Tudor Braga [14], Ioana Vlasiu [138] și Eleonora Brigalda-Barbas [16] consacrate artiștilor basarabeni Nina Arbore, Auguste Baillayre, Theodor Kiriacoff, Eugenia Maleșevschi, Alexandru Plămădeală, Milița Petrașcu și Pavel Șillingovski. Aceste publicații oferă informații prețioase despre viața și activitatea artistică a maeștrilor basarabeni.

În anul 2011 a apărut volumul semnat de cercetătoarea Larisa Noroc, care încearcă să ofere o viziune panoramică asupra culturii basarabene din perioada interbelică, abordând mediul social, politic și procesele artistice. Informându-se din arhivele locale și românești, dar și din studiile menționate mai sus, Larisa Noroc oferă o informație detaliată asupra funcționării și componenței didactice ale Școlii de Belle Arte din Chișinău (1918-1940) [54].

Un prim pas în cercetarea acestui domeniu din perioada modernă îl face autorul prezentului demers științific în articolul de sinteză publicat la Iași [149]. Recent, în revista *Arta*, au apărut un șir de articole care încearcă să suplinească golul informațional al acestei perioade, menționăm *Pavel Piscariov și Șneer Cogan. Între Peredvijnici, Expresionism și Art Nuoveau* [114], *Gravorul Gheorghe Ceglocoff* [111] semnate de Tudor Stavilă; *Etapă timpurie de creație a lui Dimitrie Sevastianov (1930-1940)* [127] realizat de Ludmila Toma; *Gravura basarabeană: de la Șilingovschi la Ceglocoff* de Iarâna Savițkaia-Baraghin [99]. Printre lucrările de popularizare se numără articolul realizat de Vladimir Bulat, consacrat creației plasticianului Theodor Kiriacoff [18], dar și seria *Basarabia necunoscută* de Iurie Colesnic [25; 26], lipsită completamente de trimiteri la sursele documentare.

Perioada sovietică, faimoasă pentru constrângerile sale tematico-stilistice, impune un ritm rapid artelor plastice din RSSM. Începând cu anul 1951 viața artistică se întetește considerabil, ajungând treptat la apogeul în anii '70 ai secolului XX. Pe parcursul acestor ani se diversifică tehnicile grafice, centrele de studiu artistic se mono-direcționează spre Est, apare o pleiadă de graficieni și pictori, lucrările cărora contribuie la evoluția graficii de șevalet. Studiul recent realizat de Victoria Rocaciuc dezvăluie pregnant tendințele și specificul artelor plastice din perioada sovietică oferind caracteristici ale metodei realismului socialist și punctând temele și subiectele în creația plasticienilor moldoveni din perioada sovietică [81].

Volumul lansat în anul 1967 – *Arta Moldovei* – semnat de un grup de autori în frunte cu Dmitrii Golțov [193] oferă o analiză a evoluției graficii sovietice din primele decenii socialiste. În compartimentul grafică autorii evidențiază două etape distincte, prima cuprinsă între anii 1946-1956 și cea de-a doua prezintă anii 1956-1966. În prima etapă un interes deosebit pentru grafica de șevalet prezintă creația lui Liubomir Sobolevchi, Rostislav Ocușco, Grigore Fiurer, Vladimir Moțcaniuc, Leonid Grigorașenco și Ilie Bogdesco, iar în cea de-a doua etapă se remarcă o diversificare a tehnicilor utilizate ceea ce se datorează apariției unei noi pleiade de artiști – Leonid Beleaev, Stepan Tuhari, Aurel David și Igor Vieru.

Cercetătorul Dmitrii Golțov în volumul din 1981 [190] continuă firul narațiunii. Autorul valorifică creația grafică a plasticienilor Vladimir Moțcaniuc și Rostislav Ocușco, în special, aportul lor la evoluția portretului, remarcă operele grafice semnate graficienii Evghenii Meregă,

Victor Ivanov, Zigfrid Polingher și Emil Childescu în genul peisajului, dar și compozițiile tematice ale plasticienilor Leonid Beleaev, Igor Vieru, Gheorghe Vrabie și Victor Coval.

În anul 1987, vede lumina tiparului – *Arta Moldovei Sovietice* – semnat de cercetătorul Dmitrii Golțov. Acesta prezintă o analiză a principalelor tendințe existente în domeniul graficii sovietice [191]. Astfel între anii 1950-1960 Dmitrii Golțov remarcă creșterea interesului plasticienilor față de istoria poporului, arta populară și motivele etnografice, contrapunctul fiind dominarea în anii '70 a cultului personalității lui Stalin. În condițiile artei dirijate de partid, plasticienii încearcă să trateze subiectele recomandate, apelând la unele metode definite ca raționalism complex, interpretarea simbolică, teatralizarea acțiunii sau forma convențional decorativă. În consecință, mijlocul anilor '70 abundă cu opere realizate într-un stil decorativ.

Un material de reper îl prezintă cataloagele expoziționale din perioada sovietică. Semnificativ, pentru cercetarea de față, este catalogul *Prima expoziție republicană de stampă* din 1966. În cadrul acestei expoziții predomină stampe cu tematică militantă, dar se remarcă și genul peisajului [244]. Acesta, este urmat de *A doua expoziție republicană de stampă* din 1970, tematica acestei expoziții fiind diversificată lejer [178]. O importanță vădită pentru popularizarea și promovarea desenului a avut *Prima expoziție republicană de desen* din 1975, tematica expoziției a fost axată pe genul portretului, peisajului și mai puțin scena de gen [232]. *Prima expoziție republicană de acuarelă* din 1982 a reunit plasticieni din diverse domenii, tematica acesteia explorând peisajul, natură statică și portretul [231]. Alte broșuri, albume și cataloage expoziționale ilustrează expozițiile republicane anuale, jubiliare, personale și de grup [6; 73; 162; 169; 181; 182; 184; 192; 205; 225; 226; 238; 264]. Aceste expoziții întruneau, de regulă, și compartimentul grafică, iar printre cele mai reprezentative au figurat *Expoziția de afiș, grafică de carte și grafică de șevalet* 1946-1951 [181] și *Expoziția plasticienilor din RSSM* [185].

Printre expozițiile individuale din această perioadă se remarcă – *Expoziția lucrărilor lui Rostislav Ocușco și Serghei Ciokolov* 1966 [180], *Expoziția lucrărilor lui Evghenii Merega* 1970 [241], *Victor Coval. Expoziție de stampă* 1976 [233], *Catalog Ion Tăbârță* 1982 [254], *Ilie Bogdesco. Expoziția graficii de carte și de șevalet* 1984 [168], *Eleonora Romanescu* [251], *Zigfrid Polingher. Grafica* 1989 [165], *Emil Childescu* [208] și *Victor Zâmbrea. Expoziție grafică, pictură*. 1995 [102].

Activitatea în domeniul graficii de șevalet a fost incitată și de expozițiile unionale specializate. Astfel de evenimente artistice au făcut – *Expoziția unională de grafică de șevalet* [230], *Expoziția unională de desen* [229; 176], *Expoziție unională - desenul de șevalet în arta sovietică* [156], *Expoziția unională de acuarelă* [257], *Expoziție unională de stampă* [177; 262], *Expoziție unională de carte, grafică și placardă* [163] și alte expoziții cu generic divers [30; 31;

32; 118; 172; 173; 174; 175; 189; 260]. Analizând datele culese din sursele menționate constatăm că la aceste expoziții au participat activ plasticienii Ilie Bogdesco, Leonid Beleaev, Ghenadii Zâcov, Stepan Tuhari, Dmitrii Savastin, Valentin Coreachin, Ion Cavarnalî, Victor Cuzmenco, Igor Liberman, Ion Sfeclă, Eudochia Zavtur, Simion Zamșa și Vasile Cojocarul.

Unele aspecte ale colecției grafice ale MNAM sunt dezvăluite în volumele semnate de Evghenii Barașcov [164] și Tudor Stăvilă [113].

Începând cu anii 1990 se desfășoară anual expoziția – *Saloanele Moldovei* [71; 72; 84]. Aceasta include și compartimentul grafică în care sunt prezente operele plasticienilor Simion Zamșa, Elena Karacentev, Gherorghe Diaconu ș.a..

Una dintre cele mai recente expoziții de stampă s-a desfășurat în incinta BNRM în septembrie 2012, prezentând *Stampa Moldovei (1954-1996)* din colecția Artă și Hărți a BNRM, care cuprinde peste 400 de stampe ale graficienilor moldoveni. Tematica stampelor din colecție este foarte variată cuprinzând scene de gen, peisaj, portret, subiecte istorice și militante. Colecția cuprinde lucrările graficienilor Iacov Averbuh, Leonid Beleaev, Ilie Bogdesco, Emil Childescu, Vasile Cojocarul, Alexei Colâbneac, Victor Coval și Aurel David [49].

Printre articolele recente ce abordează tematica graficii de șevalet din perioada RSSM apărute în revista *Arta* se numără: *Acuarelele Adei Zevin* [123] și *Acuarela în arta plastică moldovenească (anii 1940 – începutul anilor 2000)* [122] de Ludmila Toma, *Grafica Moldovenească din perioada postbelică* și *Grafica și pictura lui Arcadie Antoseac (Oskar Adin)* de Victoria Rocaciuc [82; 83], *Contribuții la studiul procedeelelor artistice în gravura din anii '50 – '70 din RSSM* [50], *Procedee de organizare compozițională în acvaforte din anii '50 – '70 ai secolului al XX-lea din RSSM* [51] și *Semantica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM* [52] de Elena Mustață; și articolele din aceeași revistă semnate de autorul lucrării de față [74; 76]. Acestea li se alătură articolele apărute în revista *Atelier* semnate de Alexandra Titu [121] și Sofia Boberneagă [13], articole din revista *Contrafort* [21] și alte ziare și ediții periodice [68], cataloage expoziționale din anii 1990 [48] și albumele consacrate artei contemporane din Republica Moldova [106]

La elucidarea situației în domeniul graficii din Republica Moldova au contribuit publicațiile semnate de cercetătorii Matias Livșiț [219; 220], Dmitrii Golțov [194], Constantin Spînu [104; 105], Ludmila Toma [124; 129], Gheorge Vrabie [139], Eugenia Florescu [35], Irina Calășnicov [19], Eleonora Brigalda-Barbas [15] și Constantin Ciobanu [20].

Grafica românească a parcurs un destin deosebit, având unele tangențe și influențe asupra graficii de șevalet din Republica Moldova. Astfel, în contextul studiului istoriografic de față, este indispensabilă relevarea situației în domeniul graficii de șevalet din partea dreaptă a Prutului.

Apariția graficii de șevalet în România a precedat aproape cu un secol arta plastică din Basarabia. Procesele de constituire a artei moderne românești au demarat la începutul secolului al XIX-lea. Diversitatea tehnicilor specifice graficii de șevalet lărgeste și complică studiul artei grafice românești. Tematica, propriu zisă, a graficii de șevalet este dezvăluită în bibliografia românească tangențial sau parțial, în diverse segmente temporale începând cu veacul al XIX-lea. Domeniul graficii de șevalet este elucidat într-o serie de monografii, cataloage expoziționale, albume, buletine-caiete, ș.a. lansate în perioada interbelică și postbelică, sub diverse forme - periodice sau spontane. Aceste ediții ne oferă o vedere fragmentară asupra dezvoltării graficii de șevalet integrată în artele grafice sau relevând doar unele aspecte tehnice ale graficii de șevalet.

O parte însemnată a cercetărilor români semnaleză aspectul tradițional al graficii românești [34; 120]. Aceștia se referă, în special, la gravura în lemn sau xilogravură care este prima tehnică a gravurii altoită pe teritoriul României, încă în veacul al XVI-lea. Apariția și evoluția xilogravurii este strâns legată de introducerea tiparului, care a reflectat conținutul acestei gravuri destinat ilustrației de carte. În acest context se înscrie și xilogravura populară care prezintă plăci cu reprezentări iconografice inspirate din modele de erminii și stampe. Un catalog regional, elocvent în acest sens, îngrijit de M. Kiss-Grigorescu prezintă imagini de xilogravură populară din Transilvania în secolele XVIII-XIX [53]. Firește că aceste gravuri în lemn sunt în mare parte naive și se referă la tematica religioasă, prezentând scene din evanghelie, apropiate stilistic de miniaturile cu teme identice.

Pe parcursul secolului al XIX-lea s-au produs evenimente notorii pentru evoluția graficii de șevalet. Pentru înțelegerea și familiarizarea cu aceste procese cultural-artistice este binevenit volumul semnat de cercetătorul Adrian-Silvan Ionescu, care punctează istoria evoluției picturii, graficii și sculpturii oficiale din Principatele Române din secolul al XIX-lea. În această lucrare autorul ne oferă o vedere de ansamblu asupra proceselor ce au provocat și au dirijat apariția artei laice românești, ne dezvăluie mecanismul formării ambianței artistice – Saloanele de artă, critica de artă, mișcările artistice și marchează tematica esențială și stilurile artistice dominante. Pe simezele expozițiilor menționate de Adrian-Silvan Ionescu figurează în special portretele în litografie ale plasticienilor Barabás Miklós, Constantin Lecca și J. Rey, acuarelele artiștilor Amedeo Preziosi și Theodor Aman, gravurile graficianului Constantin D. Stahi și cromolitografiile lui Carol Szathmari [40].

Situația graficii românești de șevalet din veacul al XIX-lea este relatată în monografia lui Vasile Florea [33]. Autorul semnaleză diversificarea tehnicilor gravurii - apariția tehnicilor gravurii pe metal – gravura incizată sau gravura cu dălțița, acul sec, acvaforte, acvatinta, ș.a.. Vasile Florea numește frunzașii tehnicii gravurii pe metal – Theodor Aman, Constantin D. Stahi,

cât și grupul de artiști care a lucrat la revista *Icoana lumii* condusă de Gheorghe Asachi. În domeniul graficii de șevalet s-au remarcat pictorii Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu și Theodor Pallady.

Viziunea de panoramă asupra graficii românești din secolul al XIX-lea este oferită de publicațiile specializate ale MNAR. Aceste volume prezintă o culegere sistematică a fișierelor operelor înregistrate din fondul cabinetului de stampe și desen, care a luat ființă în 1950 și posedă aproape 48000 de lucrări, dintre care circa 25000 de desene, acuarele, gravuri, și litografii, ce reprezintă tezaurul graficii românești [77].

O altă ediție mai specializată este *Catalogul desenelor românești* întocmit de Radu Ionescu [41]. Acesta cuprinde colecția de desene ale Muzeului de Stampe al Academiei Române. Aici găsim aproximativ 1500 de desene semnate de plasticienii români, începând cu Theodor Aman și finisând cu maeștri artei contemporane românești. Radu Ionescu reușește să caracterizeze stilul și limbajul plastic specific al celor mai reprezentativi artiști.

În 1963 a apărut un volum dedicat acuarelei românești din secolele XIX-XX care prezintă achiziții realizate pe parcursul anilor 1953-1963 de către BAR [1]. În acest album găsim reproduceri ale acuarelelor lui Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Theodor Pallady și Mișu Popp. Acuarela contemporană românească este relevată și în ediția din 1988 îngrijită de Valentin Ciucă [23].

Fenomenul graficii de șevalet din perioada interbelică este lesne de urmărit după activitatea *Salonului de artă* ghidat de Ministerul Culturii și al Cultelor din România. Cele mai însemnate sunt *Saloanele oficiale de toamnă* cu genericul *Desen și gravură*. Aceste catalogări elucidează unele aspecte ale graficii de șevalet din perioada interbelică oferind materialul sumar pentru formularea predilecțiilor spre anumite tehnici și teme, însă din păcate în acestea lipsește textul introductiv.

Grafica românească din perioada interbelică este reflectată de studiile cercetătorului Dumitru Udrescu. Acesta se axează pe foile grafice din colecția *Cabinetului de stampe* al muzeului Brukenthal din Sibiu [134]. Dumitru Udrescu ține să sublinieze continuitatea tradițiilor grafice de la Constantin Lecca, Theodor Aman și Ștefan Luchian la reprezentanții graficii moderne și contemporane românești. Modificând sintagma uzată a criticului de artă Dumitru Udrescu concluzionează, afirmând că *grafica interbelică relevând preocupările epocii devine un adevărat „reportaj plastic”* [134, p. 3].

Grafica românească din prima jumătate și mijlocul secolului al XX-lea este prezentă în cataloagele MNAR [78; 79; 80]. Cele 5 volume cuprind fișierele operelor grafice înregistrate până în 1975 și prezintă circa 900 de fișe. Prefața la primele volume este scrisă de Constantin

Suter, alte explicații sub formă de text desfășurat lipsind. Fișierele lucrărilor sunt descrise succint fiind indicat numele autorului, denumirea operei, tehnica folosită, anul achiziționării și numere de inventariere - unul de la gestiunea generală, iar celălalt de la *Cabinetul de stampe și desen* al muzeului. În cadrul colecției MNAR sunt prezente și lucrările grafice, din perioada interbelică, ale artiștilor basarabeni.

Situația desenului românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea este descrisă în monografia semnată de Amelia Pavel [59]. În acest volum autoarea încearcă să definească însăși tehnica desenului, conturându-i specificul plastic, caracteristicile de stil și trăsăturile iconografice ale desenului românesc din perioada vizată. Autoarea realizează o analiză a situației genurilor specifice graficii de șevalet, inclusiv peisajul, portretul și natura statică. De analiza teoretică asupra istoriei desenului s-a preocupat și Ion Stendl, monografia sa *Desenul, estetica, suporturi, materiale* [117] este una dintre cele mai importante cărți despre desen apărută în România. Grafica românească este relevată și de monografiile lui George Oprescu [56; 57], Eleonora Costenco [27.] și Sașa Pană [58].

În perioada sovietică arta graficii de șevalet din România a reflectat teme sociale, proletare cu caracter militant. Acest aspect este pe larg dezvoltat în albumul editat în 1963 [38]. Autorii conturează specificul și scopul graficii militante, cât și aportul ei la consolidarea ideilor socialiste. În album sunt prezente opere militante ale plasticienilor Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Iosif Iser, Nicolae Tonitza, Aurel Jiquidi - făuritori ai tradiției unei arte însuflețite de năzuințele ale poporului, cât și operele graficienilor contemporani, ce sunt marcate de ideile victorioase ale socialismului.

O altă monografie care relatează situația în domeniul graficii contemporane românești este cea realizată de cercetătorul Negoită Lăptoiu în 1971 [45]. Autorul elucidează aspectele creației graficienilor Ligia Macovei, Gy Szabo Bella, Hans Hermann, Vasile Pinteș și Mircea Dumitrescu. Lucrările analizate fac parte din domeniul graficii de șevalet și de carte realizate în diverse tehnici grafice.

Sunt exemplificative în acest context și albumele jubiliare semnate de Pop Simion care au fost editate în 1972 și 1974 [64; 65]. Miezul ideatic al acestor ediții, dedicate jubileului republicii, este glorificarea poporului român și din aceste considerente tema muncii devine nucleul vital al întregului. Albumele surprind noua fizionomie peisagistică și tipologică a țării, a epocii de după actul de la 23 august 1944. În albume se remarcă diversitatea stilistică și varietatea mijloacelor de expresie plastică. Printre expozanți se numără Vasile Kazar, Iulian Olariu, Geta Brătescu, Iosif Bene, Iosif Teodorescu și Vasile Pinteș.

Un oarecare interes pentru studierea multitudinii artiștilor contemporani din spațiul românesc reprezintă *Enciclopedia artiștilor români contemporani* [29], *Mica enciclopedie de artă universală* [34] și *Dicționar de Artă Modernă și Contemporană* [70]. Aceste publicații cuprind descrierea succintă a creației unui număr semnificativ de artiști români, ruși și autohtoni.

Pentru studiul tehnicilor și varietăților mijloacelor plastice specifice graficii de șevalet este util *Dicționar de artă. Termeni de atelier* apărut la București în 1993 [119]. Acest dicționar explică și definește succint noțiunile de grafică, gravură, stampă, monotip, litografie, laviu, desen, acuarelă, completată cu citate ale celor mai reprezentativi artiști. Alte dicționare valoroase au apărut în 1993 [67] și 1995 [22].

În virtutea cursului istoric grafica moldovenească are multe tangențe cu arta plastică rusă. Acest fapt justifică studiul bibliografiei de sorginte rusă, care ne-a marcat, atât la nivel practic, cât și la cel ideatic.

Artele grafice ruse dețin o bibliografie numeroasă, una dintre cele mai vechi și ample ediții a fost realizată de cercetătorul Erich Hollerbach în 1923 [188]. Acesta analizează apariția xilogravurii în Rusia la mijlocul secolului al XVI-lea, în legătură nemijlocită cu apariția tiparului. Începând cu secolul al XVII-lea cărțile religioase sunt ilustrate prin intermediul xilogravurii, gravurii pe metal și acvaforte. Apariția gravurii laice și evoluția ei vertiginoasă a fost semnalată pe parcursul secolului al XVIII-lea. Autorul semnalează în secolul al XIX-lea – apariția tehnicii litografice. Erich Hollerbach analizează meticolos creația gravurilor Vasily Mate, Vsevolod Voinov și Vladimir Favorsky.

O vedere de ansamblu a graficii ruse ne oferă și ediția Muzeului Rus din 1958 [246]. Această carte este compusă din două capitole care sunt consacrate desenului și respectiv gravurii ruse din secolele XVIII-XX. Primul capitol analizează sumar colecția de desen ce cuprinde peste 70000 de lucrări, iar capitolul doi delimitează etapele în evoluția gravurii, numind cei mai reprezentativi artiști.

În URSS apar numeroase volume dedicate graficii sovietice, tehnicilor stampeii și gravurii, cât și cataloage ale expozițiilor specializate de stampă și desen de șevalet. Reprezentativ în acest context este volumul apărut în 1960 consacrat stampeii sovietice contemporane [187]. Autorul volumului V. Gherțenberg realizează un studiu detaliat al stampeii și al tehnicilor acesteia, semnalând nu doar poziția avansată ce ocupa stampa artistică, dar și rolul major pe care îl joacă grafica de șevalet în acea perioadă. Autorul prezintă și analizează operele artiștilor Anna Ostroumova-Lebedeva, Ivan Pavlov și Alexei Kravcenko.

Situația gravurii și litografiei ruse din secolele XVIII-XX este relevată în cadrul expoziției desfășurate la Ermitaj, cu prezentarea colecției cabinetului de istorie al culturii ruse

din 1960. Catalogul acestei expoziții ilustrează una dintre cele mai mari colecții din Rusia, ce cuprinde peste 2000 de foi grafice, semnate de plasticienii Anatolii Kolașnikov, Constantin Clodt, Evstafii Bernardsky ș.a. [213].

Un rol semnificativ pentru evoluția graficii de șevalet în Rusia l-au jucat expozițiile consacrate, periodice și specializate. Printre acestea se remarcă expoziția din 1962 de gravură pe lemn din secolele XV-XX, care cuprindea atât lucrări grafice ruse și sovietice, cât și europene și orientale. Catalogul apărut în același an ilustrează grandoarea și evoluția plină de cadență a gravurii pe lemn [179].

Multe muzee sunt deținătoare ale unor colecții impresionante de opere grafice, reprezentând centre semnificative de colecționare, promovare și cercetare a artei ruse. O colecție semnificativă a graficii sovietice se află în Galeria Tretyakov. În anul 1973 a apărut un album care cuprinde colecția de desene, gravuri și acuarele ale Galeriei Tretyakov [222]. Istoria acestei colecții a fost strâns legată de problematica valorii și aprecierii graficii artistice ce a început să fie valorificată în Rusia abia la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea. Galeria Tretyakov a lansat și un album consacrat acuarelei ruse din secolele XIX-XX [221]. Acest album cuprinde acuarelele artiștilor Mihail Vrubel, Valentin Serov, Alexandre Benois, Aristarkh Lentulov, Boris Kustodiev și Artur Fonvizin.

În anul 1978 apare un album consacrat gravurii sovietice color [258]. Acesta prezintă colecția de gravură incizată, acvaforte, acvatintă și monotip a Muzeului A. S. Pușkin care cuprindea, la moment, peste 32000 de gravuri și desene. Albumul conține opere realizate cu ajutorul tehnicilor clasice ale gravurii color în acvaforte și acvatintă, dar și lucrări grafice elaborate după tehnici de autor, remarcându-se lucrările plasticienilor Elizaveta Kruglikova, Ignatii Nivinski și Dmitrii Mitrohin. Popularitatea crescândă a gravurii color în perioada contemporană se explică prin dorința artiștilor de a amplifica expresivitatea operei grafice.

În anul 1987, la Moscova, apare o serie din 14 volume ce dezvăluie în detalii istoria și evoluția gravurii ruse, europene, americane și orientale. Cel de-al 12 volum semnat de A. G. Sakovici este dedicat gravurii ruse din secolele XVI-XVII și se referă la gravura populară rusă – *lubok* [247], iar volumul al 13-lea, îngrijit de N. I. Alexandrova ilustrează istoria gravurii ruse începând cu secolul al XVIII-lea și până la începutul secolului XX [159].

Un loc aparte îl ocupă expozițiile unionale consacrate stampeii, desenului și acuarelei la care au participat și graficienii moldoveni - Leonid Beleaev, Ion Tăbârtă, Stepan Tuhari, Ghenadii Zăcov și Iacov Averbuh [174; 175]. Alte ediții relevante dedicate graficii ruse sunt semnate de Nadejda Goncarova [195], Galina Elșevskaia [202], D. Safaraleva [248], Mihail Dobroklonki [198], Alexander Jakimowitsch [265] și Inna Zolotuhina [204].

În Rusia au fost editate multe volume consacrate teoriei graficii artistice, acestea dezvăluie aspectele tehnice și cele stilistico–plastice specifice graficii de șevalet. Printre astfel de monografii se numără *Ce este stampa* de Evghenii Kovtun [212], *Ce este gravura* de Varvara Turova [259], *Artiști graficieni. Scurt despre arta graficii* de Inga Karetnikova [207], *Arta graficii* de Andrei Goncearov [37] și *Arta litografiei. Ghid practic pentru artiști* de Piotr Suvorov [252]. Un interes deosebit prezintă studiile elaborate de Gleb Pospelov [234]. Sunt utile și dicționare de artă, apărute la Moscova, în 1961 [227] și 2000 [224, 250].

O altă țară vecină, arta și cultura căreia a marcat constant evoluția graficii moldovenești, este Ucraina. Analiza graficii de șevalet a acestei țări se bazează pe monografii, albume și cataloage expoziționale. Cel mai reprezentativ studiu care se referă nemijlocit la tema noastră a fost elaborat de Iurii Turcenko în 1964 [270]. Această ediție dezvăluie istoria apariției tehnicilor stampeii în Ucraina. Autorul plasează apariția stampeii ucrainene între secolele XVI-XVII. În acea perioadă principalele centre artistice erau în Lvov și Kiev, fiind renumită în acest sens Academia Kievo-Movileană fondată de Petru Movilă [270, p. 13]. În anul 1574, în Lvov, a apărut prima tipografie fondată de Ivan Fiodorov. Apariția tiparului a stimulat dezvoltarea gravurii, în special, a ilustrațiilor de carte. Deseori gravorul și desenatorul nu era o persoană identică, astfel xilogravurile erau semnate pe o parte de gravor, iar pe altă parte de desenator care se afla în slujba tipografiei. În secolul al XVII-lea pe teritoriul Ucrainei pătrunde tehnica gravurii pe metal, în special pe aramă [270, p. 15]. Această tehnică cucerește treptat spațiul artistic și devine dominantă în secolul al XVIII-lea. La sfârșitul secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea în Ucraina a început să se dezvolte tehnica acvaforte și tehnica maniera neagră – mezzo-tinto [270, p. 16].

Școala națională ucraineană de gravură din această perioadă era reprezentată de gravorii Oleksandr Tarasevici, Ivan Șirski, Nikodim Zubrițki și Grigorii Levițki. Autorul, constată existența unei colaborări strânse între gravorii ucraineni și gravorii din Rusia, Bielorusia, Polonia, România și Germania [270, p. 20].

La începutul secolului al XVII-lea tematica gravurii se diversifică, începând să apară treptat subiecte laice, și anume portretul, care, către secolul al XVIII-lea devine genul dominant al graficii de șevalet, exemplificative fiind stampele lui Oleksandr Tarasevici [270, p. 33].

La sfârșitul secolului al XVII-lea în grafica ucraineană apare peisajului în xilogravură [270, p. 38], iar la începutul secolului al XVIII-lea își face apariția genul istoric și mitologic. Tot la sfârșitul secolului al XVII-lea în stampa apare o temă nouă numită *tezis* academic, aceasta prezentând scenele de dispută a Academiei Kievenene [270, p. 42]. În secolul XVIII *tezis* a ajuns la un nivel înalt de perfecțiune, favorizând evoluția portretului și reprezentării figurii umane.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea începutul secolului al XIX-lea se schimbă stilul și mijloacele plastice ale stampeii ucrainene, aceasta începe să se încline spre rigorile clasicismului [270, p. 53].

În secolul al XIX-lea își face apariția o nouă tehnică a stampeii – litografia. Prima tipografie litografică apare în Rusia (1815) la Sankt-Petersburg [270, p. 55], extinzându-se mai târziu pe teritoriul Ucrainei – în Lvov (1822) și Kiev (1828), iar mai târziu - în Odessa și Harkov. Graficienii care au practicat tehnica litografică au fost Piotr Piller, Anton Anghelovici ș.a. [270, p. 56].

Reprezentantul de frunte al graficii ucrainene de șevalet din secolul al XIX-lea a fost plasticianul Taras Șevcenko (1814-1861). El a practicat gravura în acvaforte și litografia lucrând, în special, în domeniul graficii de șevalet care a cuprins diverse genuri: portretul, peisajul, scene de gen, scene istorice, pe care le realizează ghidându-se de tendințele realiste. Alți reprezentanți semnificativi ai graficii ucrainene din secolul al XIX-lea sunt artiștii Lev Jemciujnikov, Mikola Murașko și Mikola Samokiș.

La sfârșitul secolului al XIX-lea începutul secolului XX în Rusia și Ucraina au început să se răspândească viziunile moderne. Între 1907-1913 apar o serie de organizații și reviste artistice de avangardă ca jurnalul *Mir Iskusstva (Lumea artei)*, grupa *Koližo*, *Soiuz russkih hudojnikov* și grupul artistic *Venok*. Stampa ucraineană din această perioadă este reprezentată de creația plasticienilor Olena Kulicițkoi, Volodimir Zauze ș.a..

Situația portretului în gravura ucraineană din secolele XVII-XVIII este dezvoltată în albumul realizat de Galina Belicova și Larisa Cilenova consacrat portretului ucrainean din secolele XVI-XVIII [266]. Ediția reflectă expoziția *Portretul ucrainean din secolele XVI-XVIII* desfășurată în cadrul Muzeului Național de Artă al Ucrainei, în perioada mai-octombrie 2005. Expoziția poartă un caracter de unicat și jubiliar, dat fiind faptul, că pentru prima dată lucrările grafice și picturale, care aparțin diferitor muzee, sunt adunate într-un singur spațiu expozițional. După o prezentare succintă a expozițiilor precedente cu acest generic desfășurate în 1925, autorii încearcă să delimiteze etapele evoluției portretului ucrainean din perioada respectivă, subliniind importanța idealurilor umaniste de natură laică, cât și existența unei tradiții moștenite ale portretelor votive ale donatorilor și ctitorilor bisericești. La sfârșitul studiului sunt prezentate gravurile lucrate în acest gen din secolele XVII-XVIII cu o descriere succintă: denumirea, autorul, anul, tehnica, dimensiunile, semnătura, locul păstrării și scurtă biografie a autorului [266, p. 292-325].

În perioada sovietică stampa ucraineană a suportat aceleași deformări tematice și stilistice prin care au trecut majoritatea țărilor socialiste. Artiști reprezentativi ai acestei perioade sunt Vasily Kasian, Olena Sahnovsika ș.a. [270].

Grafica ucraineană de șevalet este prezentată de un șir de albume printre care se remarcă *Acuarelă ucraineană contemporană* editat în 1978 [269].

Studiul cel mai recent al graficii ucrainene a fost realizat de Olga Lagutenco. Autorul a semnat un șir de monografii și albume consacrate graficii de carte și de șevalet din artele plastice ucrainene din secolul XX. Olga Lagutenco analizează creația plasticienilor Vasily Kricevski, Mihailo Boiciuk, Gheorghii Narbut ș.a. [267; 268].

Studiind literatura de specialitate observăm existența unei conexiuni strânse între procesele artistice desfășurate în Republica Moldova și țările învecinate. Acest proces poate fi urmărit în contextul întregului segment temporal al cercetării. Schimbul cultural în regiune determinat de un șir de factori etnici, politici, socio-economici a favorizat cooperarea la nivel didactic și expozițional. Artiștii de sorginte basarabeană, grație talentelor remarcabile, s-au integrat firesc în mediile artistice din România, Rusia și Europa de Vest. Astfel activitatea artiștilor plastici basarabeni Pavel Șillingovski, Moisey Kogan, Nina Arbore, Milița Petrașcu, Moisey Gamburd, Ilie Bogdesco și Ada Zevin poate fi urmărită în monografiile editate în URSS, Marea Britanie și România.

Capitolul de față are drept scop elucidarea problematicii graficii de șevalet prin analiza particularităților și componentelor distincte, specifice domeniului. Studiul monografiilor consacrate artelor plastice, publicate în țară și peste hotare, oferă informații generale, cu caracter fragmentar despre domeniul graficii de șevalet, iar componența tehnicilor specifice domeniului vizat variază de la o sursă la alta. Observăm interesul sporit al cercetătorilor față de stampă și tehnicile gravurii în parte, cât și interesul distinct față de tehnicile aferente ale gravurii. Divergențele existente în atribuirea și definirea tehnicilor grafice generate de suprapunerea domeniilor graficii și picturii rezultă din aplicarea activă a culorii ca forță de expresie plastică în cadrul graficii. În consecință, apare necesitatea selectării și definirii unei clasificări general acceptabile al conținutului și al mijloacelor plastice specifice graficii de șevalet.

Prin urmare, scopul cercetării constă în elaborarea unui tablou de ansamblu al evoluției graficii de șevalet în spațiul pruto-nistean, între anii 1887-2000, cu elucidarea proceselor artistice desfășurate în domeniul vizat și identificarea trăsăturilor specifice graficii de șevalet, și punerea în circuitul științific a celor mai importanți artiști și apreciate opere.

Pentru a atinge scopul enunțat am propus următoarele obiective: 1. identificarea etapelor de bază ale evoluției graficii naționale de șevalet și elucidarea trăsăturilor generale și particulare

a fiecărei perioade în parte; 2. identificarea personalităților marcante pentru evoluția graficii de șevalet și relevarea modului în care aceștia au contribuit la evoluția graficii autohtone; 3. analiza celor mai importante opere realizate în domeniul graficii de șevalet; 4. elucidarea tehnicilor și genurilor specifice graficii de șevalet; 5. determinarea direcțiilor stilistice dominante pe parcursul evoluției graficii de șevalet; 6. identificarea relației existente între preferințele de ordin stilistic, tehnic și tematic în cadrul graficii de șevalet.

1.3. Concluzii la capitolul 1

Grafica de șevalet, însumând caracterul artelor de șevalet, prezintă un domeniu artistic independent, marcat de individualism și forță de expresie plastică majoră. Concepută să inițieze un contact intim cu privitorul, aceasta reflectă plenar conceptele și preocupările artistice ale epocii, iar dialogul cameral întreținut prin intermediul mijloacele grafice poartă un caracter universal, general uman.

1. A fost determinat obiectul de studiu al cercetării – tehnicile și conținutul specific artei graficii de șevalet relevându-se specificul și mijloacele plastice caracteristice. Astfel, grafica de șevalet însumă opere realizate în tehnici variate precum: *desenul* (în creion, cărbune, peniță, tuș, sanghină ș.a.), *desenul color* (în creioane, acuarelă ș.a.), *laviul*, precum și, gravură pe lemn (*xilogravură*), gravură pe metal (*acvaforte*, *acvatinta*, *pointe seche*, *manieră neagră*, *monotip*, *verniss moale*), gravura pe piatră (*litografie*), gravură pe linoleum (*linogravură*) și gravură pe materiale plastice, diverse forme de *tehnică mixtă*, fie în alb-negru, fie în culoare, *serigrafia* și *fotogravura* sau *heliogravură*, *grafica digitală* sau *grafica de calculator*, dar și lucrărilor realizate în *acuarelă*, *guașă* și *pastel*.

2. Observarea particularităților și caracteristicilor universale ale limbajului grafic a înlesnit perceperea proceselor plastice și stilistice desfășurate în domeniul graficii naționale. Identificarea operelor din domeniul graficii de șevalet și artiștilor autohtoni a permis reliefarea rolului major al desenului, al linogravurii și al gravurii în acvaforte în cadrul artei naționale. Analiza succintă a tehnicilor specifice graficii de șevalet a scos la iveală preferința pentru acuarelă, guașă și pastelul, și situația modestă a gravurii incizate în cadrul artei naționale.

3. Studiul istoriografic dezvăluie lipsa unei cercetări ample și unitare consacrate graficii de șevalet din arta națională. Date tangențiale și informații fragmentare ce prezintă un interes pentru studiul nostru le găsim în monografiile și studiile semnate de Tudor Stăvilă [107; 108; 109; 110; 112; 113; 114], Ludmila Toma [122; 123; 124; 125; 126; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 133], Iarâna Savițkaia-Baraghin [99; 100], Elena Mustață [50; 51; 52], Victoria Rocaciuc [81; 82; 83], Tatiana Rașchitor [74; 75; 76; 149], Constantin Spânu [104; 105], Eleonora

Brigalda-Barbas [16] și Irina Calășnicov [19], dar și studiile apărute în perioada sovietică realizate de Kir Rodnini [239; 240; 241; 242; 243; 244], Dmitrii Golțov [190; 191; 194] și Matias Livșiț [219]. Aceste informații sunt completate de datele prezente în literatura românească, rusă și occidentală, care abordează tangențial arta plastică națională, conturând aspectele creației unor artiști notorii.

4. Panorama artelor grafice din țările direct învecinate a permis relevarea elementelor comune și divergente în evoluția graficii, dar și conturarea principalelor tendințe ale graficii de șevalet din România, Ucraina și Rusia. În acest sens, sunt notorii studiile semnate de Amelia Pavel [59; 60], Atena-Elena Simionescu [103], Iurii Turcenko [270] și Olga Lagutenco [267; 268].

2. GRAFICA DE ȘEVALET DIN BASARABIA. ANII 1887-1944

2.1. Trăsături generale și cele specifice ale graficii de șevalet din Basarabia

Arta plastică modernă din Basarabia prezintă o etapă de creație relativ tânără, receptivă la schimbările și tendințele europene produse la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Avântul artistic a cuprins simultan toate domeniile artelor plastice, atingând apogeul maxim în perioada interbelică. Grafica de șevalet se distinge prin individualism, impuls creator prolific, variate căutări plastice și de stil, ce s-au dezvoltat în condiția unei libertăți absolute de creație, în lipsa unui monopol și directive prestabilite.

Plasticienii basarabeni în ultimele decenii ale secolului XIX și primele decenii ale secolului XX au reușit, într-un interval de timp record, să fondeze o școală artistică viabilă și să-i imprime un caracter irepetabil, național. Evoluția fenomenului artistic în Basarabia a fost modelată de mai mulți vectori, orientați spre interior cât și exterior.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, lipsa unei școli naționale de arte plastice îi îndeamnă pe mulți artiști să parcurgă căi dificile pentru a-și desăvârși studiile artistice, direcțiile esențiale fiind Odessa, Moscova și Sankt-Peterburg. Mediul cultural provincial, ermetic și condițiile economice și sociale precare au defavorizat crearea unei comunități artistice puternice. În primele decenii ale veacului XX mulți artiști au părăsit Basarabia, pribegind spre ținuturi cu un climat cultural mai prielnic. Chiar și călătoriile de inițiere a plasticienilor basarabeni se soldau, deseori, cu părăsirea irevocabilă a ținutului, elocvente fiind destinele creatoare ale plasticienilor Pavel Șillingovski, Toma Răilean, Ion Croitoru, Numa Patlajan, Boris Anisfeld, Boris Bilinsky și Mihail Larionov. [63, p. 51]

Natura stihinică a procesului de constituire a artelor plastice de factură laică a avut ca efect însușirea multiplelor influențe străine, ce au generat apariția și conviețuirea simultană a mai multor stiluri de sorginte estică și vestică. Aceste circumstanțe au subordonat arta locală tendințelor dominante din Imperiul Rus – realismul rus, susținut de peredvijnici, aspirațiile artei moderne promovate de Asociația *Mir iskusstva (Lumea artei)* și *Bubnovâi valet (Valetul de caro)*. Sub influența peredvijnicilor, la Chișinău se creează Școala de desen (1887) și Societatea amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia (1903), acestea având un statut identic cu organizațiile similare din Rusia și Ucraina [107, p. 7].

Arta plastică basarabească între 1887-1918 reprezintă un ecou în miniatură a multiplelor procese care se desfășoară în Europa și Rusia. Puținii plasticieni întorși în țară după finalizarea studiilor formează un nucleu artistic grupat în jurul Școlii de desen condusă de Vladimir Ocușco, în incinta căreia se întrunea Societatea amatorilor de Arte Frumoase. Această societate, în

premieră, desfășura o activitate expozițională și urmărea să promoveze arta plastică basarabeană [63, p. 49].

Împrejurările timpului și dorința de raliere la modelele artistice europene îi îndeamnă pe mulți plasticieni să profeseze pictura de șevalet, scenografia, arta decorativă, critica artistică și grafica de șevalet. Printre cei care au profesat ultimul domeniu, în primele două decenii ale veacului XX, se numără Gavriil Remmer, Vladimir Ocușco, Lidia Arionescu-Baillayre și Eugenia Maleșevschi [107, p. 27], iar Grigore Fiurer și Eugenia Maleșevschi se lansează printre primii în gravură, realizând peisaje și nuduri în acvaforte. O parte din artiștii basarabeni sunt implicați în activitățile didactice la Școala serală de desen, printre cei mai calificați fiind Terenti Zubcu, Vasile Blinov, Vladimir Ocușco, V. Tarasov și Pavel Piscariov. [54, p. 122].

În etapa timpurie de constituire a școlii naționale de arte plastice semnalăm existența unor legături strânse între domeniile artelor plastice, dar și rolul semnificativ al limbajului grafic. Suprapunerea, la nivel tematic și de stil, a operelor create în domeniul picturii și graficii de șevalet ne permite să deducem și să reconstituim panorama artistică din primele decenii. Observăm că o parte din plasticieni care au profesat pictura de șevalet și-au încercat puterile în domeniul graficii de șevalet, astfel încât creația grafică a pictorilor prefigurează operele în ulei și viceversa.

Printre evenimentele notorii ce au impulsionat dezvoltarea artelor plastice în spațiul basarabean se numără expozițiile ambulante ale pictorilor ruși (peredvijnici) desfășurate între 1891 - 1907 [107, p. 21-25]. Un aport considerabil, la dezvoltarea și propagarea graficii de șevalet, au avut cele 7 expoziții organizate de Societatea Amatorilor de Arte Plastice din Basarabia între 1903 și 1915. Aceste expoziții au fost urmate de 11 Saloane ale Societății de Arte Frumoase din Basarabia desfășurate între 1921 și 1939 [107, p. 52].

Noile circumstanțe sociale și politice, de la sfârșitul conflagrației mondiale, au favorizat lărgirea orizonturilor artistice și intensificarea proceselor de schimb cultural. În urma integrării, în anul 1918, în statul național unitar, s-au produs schimbări calitative în învățământului artistic, care s-a raliat la programele didactice europene. Totodată, s-au revalorificat principiile și calificativele artistice în cadrul Societății de Arte din Chișinău, au apărut noi oportunități de conlucrare și participare la expozițiile oficiale din București, fapt ce a sporit competitivitatea artistică a creatorilor basarabeni.

Între 1918-1944 climatul artistic se îmbogățește considerabil, apare o nouă generație de artiști care-și demonstrează plener talentul în diverse domenii artistice. La evoluția artelor plastice contribuie semnificativ cristalizarea conceptului artistic al sculptorului și pedagogului Alexandru Plămădeală și stabilirea în Basarabia a artistului de origine franceză Auguste

Baillayre. Prestigiul și profesionalismul în domeniul graficii este alături de profesorii Șneer Cogan, Nicolae Gumalic, Petru Chicicu, Gavriil Remmer și Rostislav Ocușco. Sub egida acestor talente pedagogice s-au format ca plasticieni Theodor Kiriacoff, Gheorghe Ceglokoff, Elena Barlo, Elisabeth Ivanovschi, Moisey Gamburd, Tania Baillayre și Victor Ivanov.

Începând cu anul 1922 lucrările artiștilor basarabeni sunt prezente la expozițiile din București [107, p. 50]. Semnificativă în acest sens este expoziția artiștilor plastici basarabeni deschisă la Ateneul Român, precum și expozițiile oficiale anuale de pictură, sculptură și grafică. Astfel, operele grafice sunt prezente la Saloanele Societății de Arte Frumoase din Basarabia [3] și la Saloanele desfășurate la București. În cadrul acestor saloane, alături de lucrările graficienilor Șneer Cogan, Tania Baillayre, Gheorghe Ceglokoff și Pavel Bespoiasnâi, sunt prezente operele grafice semnate de sculptorii Claudia Cobizev și Alexandru Plămădeală, și a pictorilor Auguste Baillayre, Dimitrie Sevastianov, Moisey Gamburd, Anatol Vulpe ș.a. [85; 86; 87; 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95].

În deceniul patru se remarcă interesul sporit al plasticienilor față de tehnica pastelului și tehnica acuarelei, cu ajutorul acestora sunt realizate peisaje, portrete, interioare și naturi statice emnate de plasticienii Rostislav Ocușco, Victoria Semenschi, Elisabeta Zottoviceanu, Gavriil Remmer, Saul Rabover, Irina Olșenschi, Liubov Ocușco, Mihail Berezovschi, Victor Fiodorov și Gheorghe Ceglokoff.

În deceniul trei în arta gravurii se lansează sculptorul Moisey Kogan. Acesta realizează lucrări în acvaforte, xilogravură și linogravură. Subiectele foilor grafice semnate de Moisey Kogan sunt comune cu cele ale sculpturilor sale din perioada citată [272].

Între 1887 și 1944 semnalăm interesul pentru procedeele stampeii, diversificarea tehnicilor aplicate și creșterea numărului de artiști ce profesază gravura. Această tendință se explică parțial prin eforturile depuse de Șneer Cogan în vederea profesării tehnicilor graficii [107, p. 140], dar și prin atractivitatea domeniului, posibilitatea de multiplicare, care i-a îndemnat pe mulți artiști să deprindă acest limbaj plastic de sine stătător. Astfel interesul pentru această direcție a graficii este prezent în creația lui Pavel Șillingovski, Șneer Cogan, Gheorghe Ceglokoff, Anatolie Cudinoff, Nina Arbore, Theodor Kiriacoff, Grigore Fiurer, Irina Olșevschi și Pavel Piscariov.

Un alt aspect important este analiza genurilor graficii de șevalet. Problema genurilor în cadrul artelor plastice este inerent legată de preferințele de stil și personale ale fiecărui artist în parte. Influența artei peredvijnicilor, care a marcat arta basarabeană în primele decenii ale veacului, s-a manifestat plener atât în maniera realistă de interpretare, cât și în predilecția pentru genurile dominante în arta rusă ca *peisajul*, *portretul* și *compoziția*. În al doilea deceniu se fac

simțite influențele *Art Nouveau*, ce trezește interesul pentru subiecte biblice și mitologice - *Lotte și fiicele sale* (1914) de Pavel Șillingovski, *Apocalipsa* (1930-1936) de Theodor Kiriacoff și panourile semnate de Eugenia Maleșevschi și Pavel Piscariov, pe când postimpresionismul a generat predilecția pentru natura statică în creația Lidiei Arionescu – Baillayre și Auguste Baillayre. Pe lângă aceste subiecte, artiștii abordează nudul, și mai rar interiorul și genul animalier. Astfel, din cele peste 500 de foi grafice ce au dăinuit în timp, aproape jumătate reprezintă figura umană nudă, o pătrime prezintă portretele, circa o cincime peisajele, iar restul le revine compozițiilor tematice, naturii statice, interiorului și genului animalier.

O contribuție enormă la evoluția nudului a adus-o creația lui Moissey Kogan, fiind cunoscute peste 150 de opere grafice în diverse tehnici ce valorifică în mare parte nudul feminin [272]. Operele semnate de Moissey Kogan se află în colecția muzeelor din Europa și America. Sculptorul este urmat de pictorița Eugenia Maleșevschi, din creația căreia s-au păstrat circa 80 de desene la subiectul dat. Foile grafice ce abordează figura umană sunt proprii și creației plasticienilor Alexandru Plămădeală, Moisey Gamburd, Anatol Vulpe, Milița Petrașcu și Theodore Kiriacoff.

Interesul pentru chipului uman a fost prezent contant în desenul de șevalet din perioada basarabeană. Cele mai numeroase portrete au fost realizate în cărbune, sanguină, grafit, conte și creion moale, dar și pastel. Mijloacele de expresie plastică din foile grafice ce prezintă portretul sunt variate și diferă de la un artist la altul. Creația grafică a plasticianului Alexandru Plămădeală cuprinde o galerie impresionantă de portrete feminine, din care, se remarcă prin splendoare și grație *Portretul interpretei S. Aivaz* (1922) (A 1.37) și *Portretul Valentinei Tufescu* (1930), (A 1.38), ambele realizate în material moale. O manieră excentrică, personală denotă desenele de șevalet *Portret de bărbat* (1914-1918) (A 1.35) și *Portretul Ninei Arbore* (1935-1937) semnate de artista Milița Petrașcu. Artistul plastic Auguste Baillayre (*Portret de bărbat*, 1922) (A 1.12) și Moisey Gamburd (*Portretul unchiului pictorului*, 1930-1935) (A 1.26) creează desene picturale, modelând cu grijă volumul fețelor prin semitonuri fine. Desenul grafic, modelat prin intermediul unei linii șerpuitoare – *Art Nouveau*, caracterizează portretele în sanguină ale plasticienei Eugenia Maleșevschi.

În arta basarabeană sunt rare portretele realizate în acvaforte, linogravură sau xilogravură. Acvaforte *Autoportret* (1916) și *Portret de bătrân* (1916) semnate de plasticianul Pavel Șillingovski excelează prin virtuozitatea tehnică, artistul scrutează psihicul modelelor utilizând hașuri precise și pline de nerv. Prin forță de expresie plastică se disting portretele semnate de graficianul Gheorghe Ceglocoff și artista Nina Arbore, fiica scriitorului Zamfir Arbore (1848-1933) [10, p. 55]. Portretele în acvaforte *Cap de expresie* (1937) (A 1.20) și *Vânătoarea de*

răsărită (1935-1936) (A1.19) semnate de graficianul Cogan Șneer, modelate prin hașuri vibrante și tonuri de acvatintă, sunt marcate de asprime și robustețe, iar portretele *M. S. Regele Mihai I* (1941) și *D-l Mareșal Ion Antonescu, Conducătorul Statului Român* (1941) gravate de artistul Anatol Vulpe sunt pătrunse de un ton oficial, distant.

Peisajul se găsește printre motivele predilecte ale graficienilor basarabeni. Cele mai numeroase și variate peisaje grafice au fost realizate de plasticienii Pavel Șillingovski [16], Șneer Cogan, Tania Baillayre-Ceglokoff, Theodor Kiriacoff, Eugenia Gamburd, Nina Arbore, Gheorghe Ceglokoff și Victor Ivanov. De asemenea, se cunoaște că Auguste Baillayre a realizat un număr semnificativ de peisaje în temperă și guaș, care însă nu s-au păstrat [107, p 27]. Spre deosebire de portret, în peisajul grafic prevalează tehnicile stampeii – acvaforte, linogravură, xilogravură și litografie, pe când tehnicile aferente stampeii ocupă o poziție secundară, iar unele materiale ca sanguină și cărbunele, atât de larg aplicate în portret, nu sunt medii relevante pentru reprezentarea peisajului grafic.

Fixarea lumii înconjurătoare – a omului și spațiului, care îl definește, prezintă preocuparea de bază a graficii de șevalet. Totuși, aceste eforturi artistice pot fi încununuate cu o *compoziție tematică* complexă. Elaborarea acestora poate preceda o operă de pictură sau scenografie, sau poate fi creată ca o lucrare grafică de sine stătătoare. Creația plasticienilor Auguste Baillayre, Moisey Gamburd, Eugenia Maleșevschi și Milița Petrașcu abundă în foi grafice ce prezintă studii pregătitoare unei lucrări în ulei, sau alt mediu. În opoziție cu acestea, se plasează compozițiile tematice, de sine stătătoare, ale plasticienilor Gheorghe Ceglokoff [78, p 269-277], Nina Arbore, Theodor Kiriacoff și Anatol Vulpe. Dacă în portrete și peisaje grafice semnalăm existența unor preferințe anume, atunci în compozițiile tematice se remarcă o eterogenitate, în lipsa predilecțiilor pentru o tehnică sau mediu anumit. Astfel, întâlnim în egală măsură compoziții în acvaforte, xilogravură, linogravură, litografie, cărbune, creion, tuș peniță, pastel sau guașă.

În grafica de șevalet din Basarabia interesul pentru *natura statică* și *interior* era scăzut. Aceste genuri, dețin în cadrul graficii mai curând o funcție instructivă, didactică; cunoaștem că au fost practicate în clasele de pictură ale Școlii de arte plastice. Reprezentarea obiectelor în limbajul graficii este proprie creației timpurii ale plasticienilor Nina Arbore, Tania Baillayre-Ceglokoff, Theodor Kiriacoff, Boris Nesvedov, Gavriil Remmer, Eugenia Maleșevschi, Irina Filatieff și Irina Olșevsky. Artiștii abordează aceste subiecte în xilogravură, linogravură, acuarelă, creion, guașă sau pastel.

Genul animalier încheie multitudinea motivelor grafice, acesta fiind prezent în creația plasticienilor Nina Arbore, Tania Baillayre-Ceglokoff, Milița Petrașcu și Pavel Șillingovski.

Aceste lucrări au fost realizate în desen cu creion sau sanguină, acvaforte, acvatintă și linogravură.

Oscilarea artei plastice basarabene în contextul stilurilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, în limitele artei peredvijnicilor, postimpresionismului, *Art Nouveau* și a expresionismului moderat a condiționat păstrarea unei structuri tematice tradiționale și apartenența la arta figurativă, mimetică.

În prima etapă a evoluției artelor plastice din Basarabia, realismul rus promovat de *Asociația peredvijnici* a avut cea mai mare influență asupra graficii de șevalet. Analiza operelor din această perioadă este dificilă, deoarece, aproape în întregime au dispărut lucrările artiștilor Nicolae Gumalic, I. Bulat, H. Șah, Irina Filatiev și Ion Antoceanu [107, p. 6]. Propesiunea spre realism este prezentă în creația pictorilor Vladimir Ocușco, Gavriil Remmer, Timofei Colța, Alexandru Plămădeală, Mihail Berezovschi, Vasile Blinov și Pavel Piscariov. [107, p. 93]. Realismul este specific și creației pictorului Moisey Gamburd, însă, spre deosebire de alți artiști, acesta l-a însușit în timpul studiilor sale la Bruxelles. Desenele sobre ale acestuia înfățișează familii de truditori ai pământului în atitudini statuale și amintesc de sumbrul realism belgian de la sfârșitul secolului al XIX-lea [55, p. 144]. Totuși, realismul în creația artiștilor basarabeni se manifestă preponderent în tratarea figurativă a motivului și evocării vieții rurale, fără un caracter militant pronunțat, fapt ce îl plasează în armonie cu cele mai bune tradiții grigoresciene.

Precedând expresionismul, *Art Nouveau* a reușit să câștige teren în cadrul artelor plastice basarabene și să-și păstreze pozițiile viabile până în deceniul patru, manifestându-se în pictură și în grafica de șevalet. În acest context remarcăm operele realizate, începând cu deceniul doi, de Eugenia Maleșevschi și Pavel Piscariov, care sunt puțin dulcele și erotice în egală măsură [107, p. 19]. În anii 1930 Auguste Baillayre este atras de unele aspecte ale acestui stil, însă tratarea cromatică este de natură postimpresionistă. Influența *Art Nouveau* apare și în grafica de șevalet a Eugenia Maleșevschi [107, p. 37], în nudurile și portretele în cărbune și sanguină. Pavel Șillingovschi apelează, de asemenea, la estetica *Art Nouveau*, valorificând ritmul decorativ al liniilor sinuoase din gravurile pe subiect biblic realizate în 1914 [107, p. 35]. Expresivitatea și eleganța modernului îi atrage temporar și pe absolvenții Școlii de Arte Frumoase din Chișinău, printre care se află Theodor Kiriacoff și Elisabeth Ivanovschi.

Cu toate că istoria artei basarabene cuprinsă între 1887-1944 este contemporană cu avangardele artei moderne, viziunile acestora nu au fost asimilată de artiștii basarabeni. Chiar și expresionismul s-a manifestat doar parțial, în creații solitare, iar ideile cubismului, futurismului, dadaismului și artei abstracte au fost străine. Reprezentativă în acest sens este afirmația artistei Nina Arbore, care fiind în epicentrul avangardei românești, rămâne fidelă crezului său artistic

afirmând că – *Urăsc tot ce este vulgar și insistent, caut măreție și seriozitate clasică*. Din aceste considerente operele sale, spre deosebire de cele ale altor fruntași români ai avangardei, se deosebesc prin eleganță, franchețe și un simț al monumentalului [55, p. 106].

Din aceeași ordine de idei face parte creația grafică a plasticianului Moissey Kogan. Artistul încadrat în epicentrul schimbărilor culturale și stilistice marcate de expresionismul german, a rămas fidel unei viziuni poetice, pline de reverie antică. Creația plasticianului rămâne echidistantă față de deformarea proporțiilor ori explorarea grotescului, specifică avangardelor.

În aceeași măsură, această atitudine neutră este preluată și de fratele său, Șneer Cogan, în peisajele și portretele căruia apare doar o ușoară tentă a mijloacelor plastice specifice expresionismului, care este diferită fenomenului din gravura germană, relevat de creația lui Max Beckmann sau Karl Schmidt-Rottluff.

Printre artiștii basarabeni care fuseseră în contact direct cu mișcarea secesionistă și expresionistă germană se află și graficianul Gheorghe Ceglokoff [111, p. 73]. Foile sale grafice, în linogravură, xilogravură și litografie, sunt marcate de forța de expresie și tensiune lăuntrică specifică artei expresioniste.

În același șir de idei se înscriu și dezideratele expresioniste prezente în seria *Bestialites* (1927) de Theodor Kiriacoff. Această serie grafică, populată de cocote, cumulează tehnica de executare de factură expresionistă cu viziunea tematică excentrică a acestui curent [112, p. 13].

O contribuție esențială la dezvoltarea avangardei românești în perioada interbelică a adus-o Milița Petrașcu. Sculptorița întreținea relații strânse cu lumea artistică franceză, iar în 1930 a fost direct implicată în spectacolul *L'Incendio della sonda* din București, la care a luat parte și Filippo Tommaso Marinetti, fondatorul și teoreticianul futurismului italian. În consecință, Milița Petrașcu va participa împreună cu un grup de artiști români la expoziția de artă futuristă de la Roma din 1933 [138, p. 26-23]. Această aventură futuristă a oferit graficiei de șevalet din anii 1930 un deosebit dinamism.

O influență mult mai restrânsă a avut-o constructivismul. Auguste Baillayre a avut în tinerețe o pasiune față de acest stil, dovadă fiind lucrările sale păstrate în colecțiile din Olanda și Rusia. Această tendință s-a răsfrânt selectiv și asupra discipolilor lui Auguste Baillayre, precum Elisabeth Ivanovschi, care a manifestat atracție pentru constructivism, exemplificative fiind lucrările sale de la sfârșitul anilor 1930 (Schiță pentru copertă, Felicitare de anul nou, 1934, în cele două schițe pentru vitraliu, 1929) [107, p. 70].

Arta plastică basarabească a fost receptivă față de principiile și stilisticele specifice neoimpresionismului. Astfel în lucrările Lidiei Arionescu-Baillayre *Portret feminin* (1904) și *Natură statică* (1900) se remarcă impactul stilului, prezent în procedeele de expresie plastică. Iar

peisajele nocturne în tuș realizate între anii 1910-1918 de către Alexandru Plămădeală ne duc cu gândul la grafica de șevalet semnată de Georges Seurat - *La arat și Poarta*.

Tendențele postimpresionismului se regăsesc în lucrările semnate de Auguste Baillayre, Vladimir Doncev și Olesi Hrșanovschi. Lucrările timpurii ale lui Mihail Larionov până în anul 1902 se înscriu în obiectivele postimpresionismului, fiind notorii pastelurile *Dama cu muftă* (1890), *Femeia și flamingo* (1898) și *Femei* (sfârșitul anilor 1890). În creația artistului de sorginte basarabeană Boris Anisfeld găsim trăsăturile simbolismului romantic și influența grupului *Mir iskusstva*, reflectate în acuarelele *Portretul soției* (1904-1905) (A1.1) și *Femeia și figurile mascate* (1905) [271].

Pe parcursul perioadei analizate artele plastice din Basarabia au cunoscut o evoluție vertiginoasă marcată de diverse conjuncturi politice, economice și sociale ce i-au impregnat vectori stilistici de sorginte estică și vestică. Cu toate că artiștii plastici din Basarabia au reușit într-un interval de timp record să fondeze o școală națională modernă, preferințele stilistice ale acestora au oscilat între realism și expresionism moderat. Fiind ancorată în tradiția artei figurative, rezervată față de fervoarea artelor de avangardă, arta plastică basarabeană poate fi supusă unei analize clasice a genurilor plastice. În urma acestei analize s-a constatat predilecția pentru portret și peisaj, aceasta fiind comună pentru pictura și grafica de șevalet. Fondarea școlii naționale a avut un impact benefic asupra vieții artistice locale, diversificând activitatea expozițională, abordările stilistice, mijloacele plastice și tehnice, ceea ce a contribuit la consolidarea domeniului graficii de șevalet.

2.2. Modalități de rezolvare plastică în grafica de șevalet din Basarabia

Tradiționalismul artei plastice basarabene și ancorarea ei în curente și stilurile secolului al XIX-lea au determinat apartenența ei la arta figurativă, și la acea formă de mimesis specifică artei realiste și impresioniste. Influențele avangardei s-au propagat destul de moderat și n-au reușit să bulverseze tematicile tradiționale cât și sistemul clasic al genurilor stabilit pe parcursul secolului al XIX-lea. Astfel în arta plastică basarabeană, ca și în grafica de șevalet se disting următoarele genuri dominante: portretul, peisajul, nudul, compoziția tematică, natura statică, interiorul și genul animalier. Prin urmare toate operele create în domeniul graficii de șevalet se includ în acest câmp problematic și se supun analizei specifice genurilor sus numite.

Examinând panoramă tematică a graficii observăm poziția distinctă a portretului. Acest gen dezvăluie interesul față de om și caracterul umanist al artei basarabene, dar numeroasele portrete pot fi explicate și prin preemțiunea acestei tradiții din arta rusă, sub influența căreia se

aflau artiștii basarabeni până în anul 1918. Amintim că în tradiția peredvijnicilor ruși portretul, în special al oamenilor de vază a culturii, ocupa locul distinct, fiind unul dintre cele mai practicate genuri, de rând cu peisajul și scena de gen.

Încercarea de a examina situația portretului în cadrul graficii basarabene va avea o importanță vitală pentru formarea unei viziuni de ansamblu asupra evoluției genului portretului în cadrul artei plastice basarabene, prin analiza mijloacelor plastice și tehnice specifice portretului grafic și identificarea celor mai valoroase opere și celor mai importanți artiști.

Perioada de studiu, cuprinsă între anii 1887-1944, reprezintă o epocă prielnică pentru dezvoltarea portretului în artele plastice din Basarabia. Stilurile dominante în cadrul acestui gen au fost de proveniență estică și occidentală. Propagarea acestor curente s-a făcut simțită în spațiul basarabean, în mare parte, datorită artiștilor care își perfectau studiile de specialitate peste hotare. Cele mai preferabile destinații ale epocii erau Academiiile de Arte din Sankt Petersburg, München, Paris, Dresda, București, Bruxelles și Amsterdam. Printre instituțiile artistice medii de importanță locală un rol însemnat l-a jucat Școala comunală de Belle Arte din Chișinău, cât și Școlile de Arte Frumoase din București, Odessa, Kiev și Moscova.

Evoluția portretului în contextul graficii de șevalet din arta basarabeană este firesc îndatorată evenimentelor și proceselor artistice care s-au desfășurat între anii 1887-1918, la care au luat parte artiștii din prima generație de plasticieni basarabeni. Pe meleagul natal, s-au afirmat în domeniul portretului plasticienii Vladimir Ocușco, Nicolae Gumalic, Timofei Colța și pictorița Eugenia Maleșevschi. Iar printre talentele basarabene ce s-au lansat în străinătate, în acest gen au activat Pavel Șillingovski, Boris Anisfeld, Mihail Larionov, Ion Croitor și Milița Petrașcu. Din păcate, din această perioadă, până în zilele noastre s-au pătrat un număr foarte redus de opere grafice.

Fructuoasele înnoiri de stil, lansate în arta europeană la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX, au impregnat portretelor grafice basarabene tendințe realiste, impresioniste și postimpresioniste. În plan tehnic operele variază de la desenul de șevalet (tuș peniță, creion, cărbune, sanguină) la acuarelă, litografie și acvaforte. Numărul extrem de redus de opere face imposibilă stabilirea oarecărei predilecții de ordin tehnic.

Un număr însemnat de portrete din această perioadă ne-a lăsat sculptorița Milița Petrașcu. Sunt remarcabile desenele sale în creion realizate între anii 1916-1918 în Carnetul de schițe care se păstrează la MNAR [80, p. 81-89]. Pe cele 23 de file ale caietului pe lângă peisaje, naturi statice și motive zoomorfe se găsesc circa 18 portrete masculine și feminine. Remarcăm 7 portrete feminine ale călugărițelor. Acestea au chipuri expresive, ochi proeminenți, triști sau contemplativi. Fețele lor sunt reprezentate din *en face*, trei pătrimi sau profil. Atitudinea și

expresiile variază de la un portret la altul – foaia nr. 10 prezintă chipul sever și smolit al uni starețe în haine albe, pe când foaia nr. 18 prezintă o femeie tânără, gingașă, aproape cochetă. Pe foaia nr. 8 apare o călugăriță șezând în sutană neagră care este modelată printr-o hașură haotică și fugară, iar chipul femeii este redat prin câteva linii fine ce conturează sprâncenele, ochii, nasul și buzele. Mijloacele plastice la care recurge sculptorița se distanțează de normele realiste, încadrându-se în tendințele postimpresioniste și avangardiste. Aceste viziuni au fost altoite în timpul studiilor sale în atelierelor lui Henri Matisse și Antoine Bourdelle (1910-1914) [138, p. 13]. Portretele bărbaților sunt realizate cu aceeași ușurință și virtuozitate printr-o linie grafică moale, artista sugerează trăsăturile individuale a fiecărui model. În unele portrete ca în *Portret de bărbat* (A1.35, A1.36) sculptorița surprinde jertfele primei conflagrații mondiale, bărbați rezemați pe pernă în atitudini melancolice, contemplative pe care îi fixează în creion cu o maximă forță de expresie, apelând la linii în formă de arabescuri.

Perioada basarabeană a pictorului și graficianului Pavel Șillingovski (1881-1942) este cuprinsă între anii 1887-1918. Artistul, aflându-se la studii în Sankt-Petersburg a vizitat de repetate rânduri Basarabia realizând serii grafice ce valorifică peisajul și oamenii basarabeni. Portretele și autoportretele sale relevă primatul desenului, construcția riguroasă a formei, claritate și armonie specifică manierei clasice. Galerie de portrete create de artist este extrem de variată, ea include oameni simpli, bărbați și femei de diferite vârste, copii. Din perioada timpurie, antebelică se remarcă operele grafice de factură realistă realizate cu deosebită măiestrie în creion și sanguină – *Saharna. Călugăr* (1910) (A1.41) și *Basarabia. Schițe de portret* (1914). În aceeași perioadă realizează o serie de autoportrete în sanguină și acvaforte, *Autoportret* (1912 (A1.42), 1913, 1916), în care semnalăm tendința de a psihologiza modelul. *Autoportretul* în sanguină realizat în anul 1913 prezintă chipul artistului pătruns de adânci frământări lăuntrice. Sanguina este trasată pe hârtie prin modulații variate de umbre și lumini care se întrepătrund formând treceri fine, delicate. Cel mai expresiv autoportret gravat este cel realizat în 1916, în acesta pictorul are o figură serioasă și sobră [16, p. 27-28]. După anul 1912 execută *Autoportret cu soția* în format oval într-o atmosferă lirico-romantică în care se simte influența lui Anthony van Dyck. În timpul șederii în Petersburg, în anul 1920 se reîntoarce la ideea de portret dublu de familie realizând *Portretul soției pictorului Saharov cu copilul*.

Până în anul 1918 se înscriu și un șir de portrete grafice realizate de Eugenia Maleșevschi (1863-1942) care după absolvirea Academiei de Arte din Sankt-Petersburg (1903) își perfecționează studiile în Munchen, Paris și Roma (1903-1906) [107, p. 145]. O bună parte a operelor artistei sunt ne datate, ceea ce face dificilă periodizarea creației și ne determină să le evaluăm mai degrabă din punct de vedere a stilurilor utilizate. Astfel, *Portret de bărbat* (A1.33)

realizat în creion cu hașuri energice și o modelare minuțioasă într-o manieră realistă ar fi prima realizare din punct de vedere cronologic din mulțimea operelor pe care le cunoaștem. Acesta este urmat de *Autoportret*-ul (A1.32) artistei realizat în anul 1900, în creion cu accente de cretă albă. Amplasarea siluetei în interior în fața șevaletului într-o atmosferă de atelier oferă acestui autoportret un caracter pictural, iar acțiunea în care este surprinsă artista – actul de creație – atribuie acestei opere semnificații speciale. Urmează apoi *Portret de femeie* (1906) (A1.31) și *Portretul mamei* în cărbune, iar în anul 1914 *Portret de bărbat* (A1.34) în sanguină toate aceste foi grafice sunt prelucrate cu zel, iar tratarea și implicarea activă a fundalului le oferă picturalitate.

Printre portretele grafice ale artiștilor din prima generație remarcăm *Portretul fratelui* (1898) realizat de pictorul Vladimir Ocușco și *Portret de moldoveancă* (1898) al plasticianului Timofei Colța. Ambele portrete sunt realizate în maniera realistă, prezintă o modelare virtuoză și riguroasă a formei, iar surplusul efortului mecanic și integrarea modelului în interior dezvăluie formația picturală a artiștilor. În același context cronologic menționăm operele artiștilor care au luat calea pribegiei – *Portretul lui Korovin* (1910) de Ion Croitor și *Portretul Nataliei Goncareova* (1912) (A1.28) de Mihail Larionov, acuarela *Portretul soției* (1904-1905) realizată de plasticianul Boris Anisfeld, elevul lui Ilia Repin, originar din Bălți.

În artele plastice din această perioadă se cunoaște că în genul portretului a activat I. Șah tabloul *Portretul doamnei Ș.* (1905) [107, p. 22], I. Stepancovschi *Portret de bărbat* (anii 1890) [107, p. 27], Pavel Piscariov *Autoportret* (1915) [107, p. 28] Grigore Fiurer, Nicolae Gumalic [107, p. 31].

Următoarea perioadă cuprinsă între anii 1918-1944 marchează apogeul artelor plastice basarabene de-a lungul căreia apare nouă generație de creatori, se deschid noi orizonturi artistice și se realizează cele mai semnificative portrete grafice semnate de plasticienii Auguste Baillayre, Alexandru Plămădeală, Moisey Gamburd, Gheorghe Ceglokoff și artista Nina Arbore.

Situația portretului basarabean în domeniul graficii de șevalet, în urma actului Marelui Uniri, prezintă similitudini cu conjunctura din Țară. Astfel, putem evidenția următoarele analogii 1) grafica românească ca și cea basarabeană este constituită din opere create, în mare majoritate, de pictori, și mai puțin de graficieni de formație; 2) în cadrul graficii de șevalet, genul portretului ocupă o poziție dominantă, fiind urmat de peisaj, nud și compoziție tematică; 3) domină stilurile și viziunile plastice de factură realistă, postimpresionistă și modernistă. O particularitate a portretului grafic basarabean, ce rezidă din înclinarea tradițională spre arta figurativă, constă în poziția distantă față de avangardele istorice, și în special, revoluția cubistă și futurismul. Astfel încât, dacă în România, artiști ca Max Hermann Maxy și Marcel Iancu explorează pe larg în

portretele contemporanilor linii trasate cu rigla, compasul și chenarul, ce formează scheme asemănătoare unui mecanism abstract, în spațiul basarabean cele mai curajoase portrete sunt realizate prin mijloacele artei primitive, postimpresioniste fie expresioniste, prin linii și tușe grafice energice – *Vânzătoare de răsărită* (1935-36) (A1.19) de Șneer Cogan, *Portretul unei bătrâne* (1940) Gheorghe Ceglokoff și *Zamfir Arbore* (1933) (A1.11) de Nina Arbore.

Analizând portretele grafice sub aspect tehnic observăm că în operele grafice interbelice basarabene prevalează tehnicile aferente gravurii, și anume, desenul în cărbune, creion moale, sanguină și grafit. Pe când tehnicilor gravurii îi revin aproximativ o treime din numărul total de portrete. Acest fapt se explică, în mare parte, prin lipsa formației grafice a artiștilor, cât și prin rapiditatea, spontaneitatea și libertatea mijloacelor plastice oferite de desen.

Peste o treime, din portretele grafice realizate în perioada interbelică, reprezintă desenul în cărbune. Acesta este practicat sistematic de plasticienii Alexandru Plămădeală, Moisey Gamburd, Auguste Baillayre și artistele Eugenia Maleșevschi și Nina Arbore. Predilecția pentru cărbune se explică nu doar prin faptul că acesta este accesibil și se află mereu la îndemâna pictorului, dar și prin calitățile deosebite a acestui material moale ce oferă gradații delicate și texturi mățasoase perfecte pentru redarea semitonurilor fine ale pielii, cât și, obținerea liniilor largi și nuanțelor întunecate variate potrivite pentru modelarea părului. În acest sens, sunt reprezentative portretele feminine *Portretul interpretei S. Aivaz* (1922) (A1.37), *Portretul Valentinei Tufescu* (1930) (A1.38) realizate de sculptorul Alexandru Plămădeală, în care explorarea virtuoză a posibilităților materialului ne oferă o imagine plastică lirică, intimă, plină de gingășie a chipului feminin. În portretele masculine *Portret de bărbat* (1922) (A1.12) create de plasticianul Auguste Baillayre și *Portretul plasticianului Moisey Kogan* (1932) (A1.39) realizat de artistul Alexandru Plămădeală, degradeurile tonale modelează viguros suprafețele prin aplicarea *estompei* și radierii ferme a porțiunilor luminate.

Mult mai puține, comparativ cu perioada antebelică, sunt portretele executate în creion, creion moale, conte sau grafit. Creionul fiind un instrument comun, clasic oferă portretelor o trăsătură precisă, ușor grasă, cu un aspect mai dur decât cel obținut cu cărbune, relevantă în acest sens este contrapunerea *Portretului inginerului Nikolai Țiganco* (anii 1920) (A1.40) în grafit și *Portretului lui Ion Minulescu* (1931) în cărbune ale sculptorului Alexandru Plămădeală. În portretele grafice realizate în creion se disting două tendințe una liniară, minimalistă *Autoportret* (1935) (A1.2) de Nina Arbore și alta ce recurge la modelare tonală prin intermediul hașurii abundente ca *Portretul tatălui* (1935-1937) de Moisey Gamburd și *Portretul mamei* (A1.30) de Eugenia Maleșevschi.

Din tehnicile aferente ale gravurii, în portret este utilizată sanguina, care prezintă o tehnică tradițională pentru nuduri și portrete. Aceasta cucerește prin tonurile sale brun-roșietice potrivite pentru reprezentarea pielii. Această tehnică are multe similitudini cu desenul în cărbune și permite obținerea tonurilor și liniilor moi, fine, diluate sau intense, la necesitate. Sanguina se întâlnește frecvent în portretul grafic interbelic al artistului Moisey Gamburg *Portretul evreiceii bătrâne* (1930-35) (A1.23) și artistelor Eugenia Maleșevschi *Portretul necunoscutei* (nedatat) (A1.29), și Milița Petrașcu *Autoportret* (nedatat).

Portretele graficianului și pictorului Grigore Fiurer marchează o pagină distinctă a pastelului în cadrul acestui gen. Artistul realizează portrete feminine *Portretul cântăreții A. Dicescu* (1929) (A1.21), *Portret feminin* (nedatat) (A1.22) dintr-o poziție contemplativă, realistă, valorificând în speță sonoritatea cromatică a culorii specifică pastelului.

Grafica de șevalet realizată în *tehnică mixtă* prezintă frecvent pastelul în combinație cu cărbunele. În astfel de foi grafice se pune accentul nu pe varietatea cromatică, ci pe degradeurile fine catifelate ale pastelului monocrom. Astfel de combinații se întâlnesc în portretele interbelice realizate de sculptorul Alexandru Plămădeală *Novice de la mănăstirea Curchi* (1931) și *Portretul Elenei Danilenco* (1933).

Cu toate că, tehnica acuarelei era aplicată pe larg în procesul de studiu artistic la Școala de Belle Arte, portretelor în acuarelă le revine un loc modest în cadrul graficii de șevalet, tehnica acuarelei fiind mult mai reprezentativă pentru domeniul scenografic. În perioada interbelică această tehnică a fost explorată de absolvenții Școlii de Arte Plastice. Absolventul acesteia Theodor Kiriacoff a semnat *Autoportret cu monoclu* o acuarelă luminoasă și foarte expresivă. Colegul de școală al lui Theodor Kiriacoff, Iosif Bronștein a realizat în acuarelă crochiul *Atelierul profesorului A. Baillayre* (1922) (A1.15), acesta reprezintă un portret decorativ de grup cu o notă de șarjă. În cadrul celui de *Al X-lea Salon: pictură, sculptură, desen, gravură și arta decorativă* a Societății de Arte Frumoase din Basarabia au fost expuse un șir de lucrări în acuarelă ca *Cap de fetiță* de Elisabeta Zottoviceanu și *Tâmplarul* de Victor Feodorov despre calitățile cărora nu cunoaștem nimic [3, p. 7-12].

În tehnicile stampeii în domeniul portretului au activat Pavel Șillingovski, Șneer Cogan, Nina Arbore, Gheorghe Ceglokoff, Tania Baillayre și Victor Rusu-Ciobanu. Printre tehnicile predilecte se numără xilogravura, linogravura și acvaforte. În portretele în xilogravură și linoleum predomină hașura albă. În cadrul lucrărilor în xilogravură se disting două tendințe de stil una de factură clasică și alta de natură expresionistă. Prima este reprezentată de portretele gravate de Pavel Șillingovski *Portretul sculptorului T. Zalkalns* (1918) și *Autoportret* (1925), iar cea de-a doua de xilogravurile realizată de graficianul Gheorghe Ceglokoff *Țăran din Rășinari*.

Sibiu (1940) (A1.16) și graficiana Tania Baillayre *Autoportret* (A1.14). Pe când în portretele în acvaforte ca *Vânzătoarea de răsărită* (1935-1936) de Șneer Cogan și *Maica stareță* (1935) (A1.7) de Nina Arbore persistă semitonuri și hașuri dense, negre.

În tehnica litografiei se cunosc lucrări doar din perioada antebelică, pe când în perioada interbelică, portrete în litografie nu s-au păstrat. Această tehnică se aplică foarte rar, se cunoaște că ea a fost studiată în clasa de grafică a profesorului Șneer Cogan a Școlii de Arte Plastice din Chișinău.

Observând numeroase lucrări grafice constatăm că galeria de portrete grafice e reprezentată preponderent de lucrări de format dreptunghiular pe verticală, rarele sunt portrete în format oval, de exemplu *Portretul interpretei S. Aivaz* (1922) al plasticianului Alexandru Plămădeală și *Autoportret* realizat de sculptorița Milița Petrașcu.

În grafica basarabeană predomină portretul individual, cameral, de tip bust fie cap de expresie ca *Băiat de la țară* (1931) (A1.25) semnat de pictorul Moisey Gamburd. Portretul compozițional se întâlnește rar, de exemplu lucrarea *Crâșmărița* (1934) (A1.4) a Ninei Arbore, *Portretul unei bătrâne* (1940) al graficianului Gheorghe Ceglokoff și *Portretul lui A. C. Lozin-Lozinski* (1921) al lui Pavel Șillingovski. La fel de rar sunt reprezentate atributele, de exemplu *Portretul lui A. Baillayre cu paleta* (1930) de Victor Rusu-Ciobanu și *Autoportret cu monoclu* de Theodor Kiriacoff. Subgenurile portretului, cu excepția autoportretului, sunt slab pronunțate. Portretele istorice, eroice și alegorice tratate în maniera clasică academică lipsesc cu desăvârșire, ceea ce denotă aspectul modern al graficii basarabene cu propensiune spre realism, postimpresionism și modernism. Autoportretul este reprezentativ pentru creația plasticienilor Pavel Șillingovski, Theodor Kiracoff, Gheorghe Ceglokoff, Moisey Gamburd și artistelor Nina Arbore, Milița Petrașcu și Tania Baillayre.

Menționăm că în portretele basarabene din perioada interbelică poziția dominantă este ocupată de portretul feminin care surclasează pe cel masculin, și este reprezentativ pentru creația grafică a sculptorului Alexandru Plămădeală, pictorilor Grigore Fiurer, Moisey Gamburd și pictoriței Eugenia Maleșevschi. Acest fapt se explică prin splendoarea poetică a chipului feminin, prin emanciparea femeilor basarabene în domeniul artelor plastice - Eugenia Maleșevschi, Milița Petrașcu, Nina Arbore ș.a., dar și prin multiple planuri socio-culturale, estetice ale epocii [10]. În același timp, numărul de portrete al copiilor este nesemnificativ, rar întâlnit în creația Ninei Arbore *Fetiță* (1935) (A1.5), Tanei Baillayre *1 iunie* și Moisey Gamburd *Băiat de la țară* (1931).

Analizând compoziția și structura portretelor grafice semnalăm că chipul portretizaților, în general, este amplasat pe un fundal plat, imaculat al hârtiei ca în *Autoportret cu pudel* (A1.3)

de Nina Arbore, sau, în mai puține cazuri, este amplasat pe un fundal întunecat aproape negru, de exemplu lucrarea grafică *Paul Zarifopol* (1930) (A1.8) de Nina Arbore, *Portretul lui A. Baillayre* (1930) de Victor Rusu-Ciobanu. Distingem diverse abordări plastice ale fundalului, astfel pentru creația plasticianului Pavel Șillingovski sunt specifice fondaluri cu hașuri negre, paralele și lungi ce formează uneori linii ornamentale în care se recunoaște influența școlii clasice germane a gravurii pe lemn, astfel este lucrarea *Autoportret* (1925).

În portretele realizate de plasticienii Grigore Fiurer, Gheorghe Ceglokoff, Pavel Șillingovski și Nina Arbore apar fundaluri complexe, fie un colț de interior *Fata cu lalea* (1934-35) (A1.6) de Nina Arbore și *Portretul Anei Pavlova* (1920) de Mihail Larionov, ori un peisaj senin cu orizont înalt ca în *Portretul cântăreții A. Dicescu* (1929) de Grigore Fiurer. *Autoportret cu păpușa japoneză* (1939) de Tania Baillayre și *Natură statică cu portret* (1920) de Mihail Larionov prezintă un mixt intermediar între natură statică și portret în care portretului propriu-zis este rezervat planul secundar al lucrării.

În continuare vom încerca să elucidăm situația portretului din perioada interbelică cercetând aportul plasticienilor distinși, relevând cele mai semnificative opere, identificând mijloacele plastice și stilurile specifice; examinând și analizând activitatea expozițională. Astfel ca, vederea de ansamblu a acestui gen să fie însoțită de detalii caracteristice creației fiecărui artist în parte.

Creația sculptorului *Alexandru Plămădeală* denotă un interes specific pentru genul portretului realizat în tehnicile aferente gravurii – cărbune, grafit, sanguină, creion colorat, cretă și pastel. În cadrul întrunirilor serale din incinta Școlii de Arte Plastice, artistul exersa adesea arta portretului, gen în care a excelat [14, p. 19]. Maestrul participă cu portrete grafice la *Salonului oficial de toamnă, desen, gravură, afiș* din 1937 cu *Portretul doamnei P.* [90], iar la *Salonul* din 1939 cu două foi grafice întitulate *Portretul doamnei E. M.* [92]. Portretele sunt expresive, profunde, deoarece artistul tinde mereu să individualizeze trăsăturile modelului. În portretele feminine recurge la procedee plastice fine, unduioase, iar în portretele masculine ca *Portretul lui Nikolai Țiganco* și *Portretul lui Ion Minulescu* apelează la mijloace plastice mai austere, creând prin intermediul formelor geometrizate și laconice profilurile personajelor. De regulă, modelele portretelor semnate de Alexandru Plămădeală sunt oamenii apropiați artistului ca surori, soția, nepoții și prietenii săi, printre cei din urmă numărându-se și V. Cijevschi, Nikolai Țiganco, Ion Minulescu, doamna Pojedaeff, domnișoara Tufescu și alții. Autoportrete grafice realizate de artist lipsesc. Sunt remarcabile portretele grafice expuse de artist la *Al X Salon: pictură, sculptură, desen, gravură și arta decorativă* organizat de Societatea de Arte Frumoase din

Basarabia în 1938. Printre lucrările grafice se regăsesc chipuri monumentale și expresive ca *Portretul Teodorescu-Sion*, *Sculptorul Moisey Kogan* și *Portretul soției artistului* [3, p. 22].

Cu regret, din moștenirea grafică a pictorului și pedagogului *Auguste Baillayre*, s-au păstrat un număr redus de opere. Din anul 1918 până în anul 1940, în timpul șederii sale continue în Basarabia, activează ca pedagog, împreună cu Alexandru Plămădeală, la Școala de Arta Frumoase din Chișinău, aducând astfel aportul personal la formarea zecilor de artiști basarabeni. Efortul său creativ și pedagogic au înălțat arta basarabească la un nou nivel calitativ și estetic și această urmă ne determină să-l numim pe acest francez – drept unul dintre cei mai proeminenți artiști basarabeni ai epocii. Desenele *Portretul de bărbat* (1921) (A1.13) și *Portretul de bărbat* (1922) realizate în cărbune ne permit să vizualizăm virtuozitatea pictorului desenator. În ultima lucrare, capul bărbatului reprezentat în trei părți domină monumental întreaga suprafață a foi, și, contrar cerințelor academice, chipul este supradimensionat. Modelarea plastică specifică viziunii constructiviste este viguroasă; hașura de cărbune transpune forma cu ajutorul semitonurilor și estompei.

O artistă plină de forță și zel creator este pictorița de sorginte basarabească *Nina Arbore*. În creația acestei plasticiene de avangardă portretul ocupă un loc special. Pictorița participă activ până în anul 1935 cu pictură și opere grafice la expozițiile desfășurate la București și Chișinău. Lucrările sale, numeroase portrete grafice, sunt prezente la expozițiile *Societății de Arte Frumoase din Basarabia* (1927, 1930) [55, p.106], și la *Saloanele de desen și gravură* din București (1929, 1930, 1931, 1932).

Nina Arbore mănuieste cu dibăcie desenul în creion, conte, tuș și cărbune, dar și tehnicile gravurii ca acvatorte, gravură cu acul sec, acvatinta și gravură pe lemn. Portretele artistei sunt variate ca compoziție, mijloace plastice, fundal și tehnici de execuție. În portretele semnate de artistă regăsim chipuri de copii, bătrâni și tineri.

Un interes deosebit îl prezintă portretele tatălui, fie bust, fie șezând, realizate în anii 1929, 1930 și 1933 în creion și stampă, creion și gravură cu acul în ton sepie [137, p. 20]. Ultimul portret al lui Zamfir Arbore, decedat în 1933, este deosebit de expresiv; în el artista explorează virtuos stările subconștientului oferindu-ne un portret emotiv, irepetabil în arta basarabească. Raportul dintre negru și alb este în favoarea negrului ceea ce amplifică tensiunea generală. Ivindu-se în haine negre chipul pal al tatălui se profilează contrastant pe fundalul întunecat. Fața suptă, ochii adânci și expresivi, marcați de o seriozitate bestială impresionează profund privitorul.

În galeria de portrete semnate de artista Nina Arbore se remarcă și autoportretele ca *Autoportret cu pudel* (anii 1930) și *Autoportret* (1935) în creion, cărbune și conte. Pentru operele

artistei este comună asocierea figurii zoomorfe cu chipul uman. Acest procedeu îl regăsim și în pictura *Portret de bărbat* (1932) și *Portret de femeie* (1932), în toate cazurile figurile sunt acompaniate de câine. Artista realizase și o galerie de portrete feminine *Portret de femeie* (1921-1924) (A1.9), *Portretul Juditei Lieblich* (1935-1936) (A1.10), *Katia* (1930), *Risa* (1930), *Portret* și *Claudia Millian* (1931). Portretele sunt realizate în tuș, cărbune și creion prin intermediul unei linii sigure și a unor accente tonale decorative, plasate astfel încât să domine albul hârtiei. O bună parte din acestea au fost expuse la *Salonul de desen și gravură* din București [87; 88].

Nina Arbore are și o serie de portrete grafice a copiilor ca *Fetița* (1935), *Fata cu lalea* (1934-1935) și *Cap de fetiță*. Primele două fiind realizate în acvaforte și ac în ton sepie, iar ultima în conte. În portretele în acvaforte și ac *Fata cu lalea* (1934-1935) și *Crâșmărița* (1934) modelele sunt amplasate în poze identice aproape simetrice pe un fundal bogat decorat și sugestiv. Pe când în portretele psihologice ca *Paul Zarifopol* (1930), *Zamfir Arbore* (1933), *Maica stareț* (1935) și *Publicistul F. Dima* (1935) domină un fundal întunecat, apăsător. Finalmente, rămâne să ne amintim de citatul lui George Oprescu, conform acestuia artista recurge la *același proces de simplificare și de sacrificare a tot ce i se pare inutil sau secundar: arta intelectuală aproape abstractă, care însă nu-i lipsită de sensibilitate* [137, p. 43].

O contribuție substanțială la dezvoltarea portretului basarabean a adus creația grafică a pictoriței *Eugenia Maleșevschi*, care a practicat grafica de șevalet atât în perioada antebelică cât și postbelică. O bună parte din portrete realizate de artistă sunt nedatate, fapt ce ne îngreuiază periodizarea lor. Inițial artisteii sunt familiare principiile peredvijnicilor, însă în anii '20 ai secolului XX ea se distanțează de ele, creând portrete stilizate. În portretele feminine din acea perioadă operează cu o linie curbă, care schițează particularitățile individuale ale fetei, aplecând hașura pentru a evidenția ochii, dar mai ales părul cârlionțat al modelelor. În *Portretul de bărbat* (1923) procedeul artistic de bază este stilizarea formei, modelarea prin suprafețe unitare rezolvate tonal deschis-închis. În linia de contur prezentă în chipul bărbatului se simte influența *Art Nouveau*.

Creația sculptoriței *Milița Petrașcu* lansată în perioada antebelică cunoaște o înflorire remarcabilă pe parcursul perioadei interbelice. Portretele sale clasicizante și de avangardă denotă har și multă muncă prin care dezvăluie asemănarea psihologică și caracterologică cu modelul. Modelele ei erau mai cu seamă prietenii săi numeroși. În efortul său sistematic de cunoaștere a modelului realizează numeroase portrete în conte, pastel, cerneală albastră și cărbune. O parte din operele grafice realizate după 1918 ca *Portretul Ninei Arbore*, *Portret de femeie*, *Cap de copil*, *Portret de femeie* (1930) se păstrează la Muzeul Național de Artă al României [80, p. 87-88]. Artista participă activ la *Salonul oficial de toamnă desen, gravură, afiș* desfășurat la

București unde în 1941 expune două portrete grafice *Portretul d-nei Marieta Sadova* și *Portretul unei dansatoare* [93]. Portretele și autoportretele sale au un desen împletit savant din arabescuri decorative.

Graficianul și pedagogul *Șneer Cogan* – participă cu portrete în acvaforte *Cap de expresie* la *Salonul oficial de desen, gravură* din 1930 [87], 1934 [89], la *Salonul oficial de toamnă, desen, gravură și afiș* 1937 [90], 1938 [91] la care expune cinci lucrări *Cap de expresie* (A1.20) și respectiv trei portrete în desen color *Țigancă*. Artistul participă și la expozițiile chișinăuiene începând cu 1918, dar și la *Salon: pictură, sculptură, desen, gravură și arta decorativă* organizat de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia începând cu 1922 până în 1939 unde expune *Țigancă, Țiganul cizmar, Moldoveancă-Orhei, Cap de expresie, Țigan, Cap de expresie –Portretul D-nei Eugenia Gamburd* și *Cap de expresie în acvaforte*. De menționat că titlul numeroaselor portrete de Șneer Cogan ca *Cap de expresie* este preluat din standardele metodologice ale școlii academice de desen *tête d'expression* care erau foarte populare în secolul XVIII-XIX, și probabil au fost îndrăgite de artist în timpul studiilor sale la Academia Regală din Bavaria [114, p. 52].

Este notoriu faptul că încercându-și puterile în pictură Șneer Cogan abordează teme comune graficii, astfel sunt lucrările cu titlul *Model, Țigăncușă* (1918), *Portret de evreu*. Monocromia și laconismul procedeelor plastice practicate de artist în pictură și grafică sunt elemente cheie pe care le-a promovat în permanență.

Cu toate că o parte semnificativă a operei graficianului este consacrată peisajului arhitectural în ciclului de foi grafice consacrate Chișinăului maestrul include pe lângă peisaj și portrete grafice. Oamenii din portretele acestui ciclu au o alură contemplativă, interiorizată. Asemenea portrete sunt *Icoana* (1925), *Model* (1926), *Evreu bătrân* (1935) și *Vânzătoarea de răsărită* (1935-1936), aceasta din urmă fiind cel mai originală după compoziție și tratare.

Plasticianul *Grigore Fiurer* era pasionat de portrete în special de cele feminine pe care le abordează atât în limbajul picturii cât și în cel al graficii. Mediul preferat al artistului este pastelul, reprezentative fiind portretele în pastel *Portretul cântăreții A Dicescu* (1929) și *Portretul feminin*. În aceste foi grafice triumfă aspectul cromatic bazat pe contrastul complimentarelor. Graficianul oferă o modelare tonală și spațială virtuoză, păstrând totodată nuanțe locale și forma. Coloritului său fin, proaspăt și delicat pe care îl aplică în portretele feminine, nu-i ajunge o ușoară dezinvoltură pentru a se ralia la pastelurile cu aceeași tematică ale lui Pierre-Auguste Renoire.

Creația graficianului *Gheorghe Ceglokoff* pe lângă numeroasele scene de gen și peisaje însumă și câteva portrete marcante realizate în creion, linogravură și xilogravură. Plasticianul

participă activ la saloanele desfășurate la București începând cu 1937. La salonul bucureștean între 1938 și 1943 a expus un șir de portrete precum *Cișmigiu*, *Pescar din Vâlcov* (A1.17), *Pescar*, *Portretul T. A.*, *Cap* și *Autoportret* (A1.18). O bună parte din aceste gravuri pot fi regăsite în Cabinetul de stampe și desen al MNAR, [78, p. 269-277]. Alte opere a artistului în domeniul portretului sunt: *Portretul unei bătrâne* sau *Țărancă din Făgăraș* (1940), *Țăran de la Rășinari. Sibiu* (1939) și *Portret de bărbat* (1941). Gheorghe Ceglokoff a participat și la Salonul organizat de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia unde pe lângă peisaje și scene de gen cu mineri a expus și portrete.

Portretele realizate între anii 1939-1940 sunt deosebit de expresive și sugestive, iar explorarea virtuoză a mijloacelor plastice specifice linogravurii și xilogravurii le oferă o notă de sobrietate și originalitate în plus. Procedeele tehnice de cioplire în linoleum și xilogravură au afinități cu cea a gravurilor ucraineni Vasilii Kasiyan și O. Kulicițka, iar maniera de amplasare în pagină a portretelor sugerează apropierea și familiarizarea artistului cu gravura germană clasică. Portretele grafice prezintă o structură compozițională comună. De obicei, silueta portretizatului este apropiată maximal de spectator, iar bustul său acoperă tot spațiul lucrării oferind portretului o doză de monumentalitate.

În lucrările menționate, cu excepția *Autoportret*, modelul este plasat în natură, pe fundalul unui peisaj sugestiv, dominat de cer înalt plin de nori. Astfel în lucrările *Pescar* și *Pescar din Vâlcov* în fundal pe muchia orizontului este sugerată marea populată cu bărcile pescarilor și cu siluetele minuscule ale acestora. Pe când bătrâna din *Portretul unei bătrâne* ne apare într-un port popular pe fundalul unui cer imens la orizontul căruia în depărtări se ivește o turlă a clopotniței ce pare înghesuită printre căsuțele satului. Proporția albului și negrului, deschisului și închisului, ce domină în xilogravuri colorate și linogravuri oferă portretelor o notă de tensiune. Cea mai avangardistă pare a fi lucrarea *Autoportret* (1940), această foaie grafică este marcată de influența expresionismului german atât la nivel tehnic cât și cel sugestiv.

Soția graficianului Gheorghe Ceglokoff, *Tania Baillayre-Ceglokoff* a contribuit la dezvoltarea artei grafice și a portretului grafic cu operele în linogravură și gravură pe lemn ca *Cap*, *Autoportret cu păpușa japoneză*, *Portretul gravorului Gheorghe Ceglokoff*, *Ceglokoff cu chitara*, *Cap de țăran*, *Portret de bărbat*, *Autoportret*, *1 iunie*. Artistă participă activ la *Salonul oficial* din București unde expune foile grafice *Cap*, *Țărancă din Lăculețe* [90; 91], dar și la *Salonul* din Chișinău organizat de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia. Alte opere de natură cotidiană a artistei sunt *Portret de domnișoară* (1937) și *Portret de țăran* [97].

În creația grafică lui *Theodor Kiriacoff* accentul principal cade pe grafica de carte și scenografie, însă se iscă și câteva portrete grafice. În colecția particulară de la București se

găesc un număr de schițe de portrete ale graficianului [18]. Printre acestea se remarcă un *Autoportret cu monoclu*, o acuarelă luminoasă și foarte expresivă, amintind de chipul său foarte galant. În acest șir de idei se înscrie și desenul în creion *Portretul lui August Baillayre* (1922) în care maestrul este reprezentat lângă un bust de ghips.

Pictorul *Moisey Gamburd* de-a lungul carierei sale artistice s-a remarcat ca un bun desenator, realizând zeci de portrete și schițe ale membrilor familiei, prietenilor și țăranilor basarabeni. A lucrat preponderent în cărbune și creion moale. Artistul participă la *Salonul oficial de toamnă. desen, gravură afiș* desfășurat la București din 1938 cu lucrările *Cap de țăranță, Țiganul, Schiță de portret* [91, p. 16]. Plasticianul este prezent cu lucrări de pictură și grafică și la Salonul chișinăuian organizat de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia participând la al X-lea salon cu lucrările grafice ca *Țăranță, Cosașul și Schiță cap* [3, p. 21]. Personajele sale psihologizate, individualizate și interiorizate, au o alură contemplativă. Prin intermediul hașurii energice, liniei de contur vibrante și a *estompei* modelează virtuos trăsăturile caracterologice ale modelelor, exemplificative fiind operele *Hanna* (1932), (A1.24) și *Portretul unchiului pictorului* (1930-1935), (A1.26). Artistul abordează genul portretului în pictura de șevalet, iar portrete grafice ca *Țăranca* (1930) și *Desen pentru portretul soției* (1938) au slujit ca material pregătitor pentru realizarea ulterioară a operelor în ulei.

Din perioada celui de-al doilea război mondial, când Basarabia a revenit în componența României, datează portretele în creion ale artistului *Dmitrii Sevastianov* (1908-1956). Printre acestea se numără *Autoportret* (1944), (A2.40) și *Portretul unui bărbat* (1944), (A2.39). Autoportretul este realizat prin intermediul unei hașuri vibrante ce formează un arabesc de linii ornamentale asemeni celor trasate de Vincent Van Gogh. Plasticianul este prezent la *Salonul oficial de toamnă. desen, gravură și afiș* din 1939 cu desene și desene color [92, p. 26]. Creația s-a din această perioadă era orientată spre tendințele postimpresioniste și avangardiste. Distanțat și rezervat față de academism și naturalism a fost înrudit mai degrabă cu artiștii ca Henri Matisse și Theodor Pallady [127, p. 77-79]. Artistul realizează și câteva portrete în pictură reprezentativ fiind *Autoportret* (1938).

La finele anilor 1940 se lansează pictorița *Ada Zevin*. Pentru acea perioadă este tipică lucrarea *Cap de copil* desen în creion și grafit în care printr-o hașură fină, academică este modelat semitonul, și volumul. Capul băiatului, care este asemeni desenelor semnate de Peter Paul Rubens, este acompaniat de o balerină în planul secundar din stânga, ce este contorsionată într-o poză sofisticată a balerinelor lui Edgar Degas.

O bună parte din portrete grafice realizate între anii 1887-1944 sunt rezultatul unor îndelungate exersări a desenului și formează materialul auxiliar al picturii sau sculpturii, cu toate

acestea, aspectul virtuos și finit al acestora le oferă o valoare de sine stătătoare. Portretele realizate în variate tehnici ale gravurii apelează la o gamă largă de mijloace plastice și scheme compoziționale. Realizările în acest domeniu îmbogățesc panorama artele plastice din Basarabia.

În final urmează să reliefăm umanismul ce iradiază din suma trăsăturilor fizice și psihologice a portretului basarabean din perioada citată, cât și uimitoarea diversitate stilistică care oscilează între realism, postimpresionism, modernism și expresionism.

Următorul gen al artelor plastice care a fost îndrăgit de artiștii basarabeni și practicat asiduu, atât în pictură cât, și în grafică, este *peisajul*. *Peisajul* este definit în acest context ca un gen al artelor vizuale a cărui pretext constă în transfigurarea unui fragment din natură [119, p. 209]. Într-o altă percepție peisajul ar fi o încercare a spiritului omenesc să realizeze o uniune armonioasă cu lumea înconjurătoare [43, p. 9]. Predilecția pentru acest gen în arta plastică basarabeană a fost altoită pe de o parte de tradițiile școlii ruse formulate de marii peisagiști ca Ivan Șişkin, Peter Klodt și Isaac Levitan, operele cărora au fost prezente la expozițiile ambulante din Chișinău la sfârșitul secolului al XIX-lea, iar pe de altă parte de popularitatea acestui gen în arta europeană pe parcursul secolului XIX-ce.

Ca gen autonom, peisajul apare mai întâi timid la începutul secolului al XVI-lea mai curând în nordul decât în sudul Europei în lucrările grafice de Albrecht Altdorfer, Albrecht Dürer și Pieter Bruegel cel Bătrân. Acestea sunt vaste peisaje montane, marine, urbane și rurale realizate în guaș, acuarelă, tuș, gravură, marcate de termeni de *cosmic* și *sublim*. În secolul al XVII-lea practica peisajului cunoaște o evoluție vertiginoasă și diferențiată după regiuni. În Olanda activează Rembrandt, Frederik Bloemaert și Willem Pieterszoon Buytewech. În timp ce în Franța peisaje grafice clasicizante și manieriste creează Étienne Baudet, Roger de Piles și Jacques Callot, iar în Italia emfaza barocului este relevată de creația lui Giovanni Benedetto Castiglione.

Secolul următor marchează evoluția peisajului urban și arhitectural inițiat de peisagiștii italieni Bernardo Bellotto și Giuliano Giampiccoli. Se remarcă școala franceză cu pastorale și vedute de Jean-Jacques de Boissieu, François Boucher, dar și peisajele clasicizante de Sébastien Bourdon.

În secolul al XIX-lea, în urma triumfului romantismului și apariției școlilor de peisagiști francezi și englezi, peisajul cunoaște o evoluție fără precedent [47]. La dezvoltarea peisajului romantic în arta grafică și-au adus aportul: William Turner, Richard Parkes Bonington, Jean-Baptiste Camille Corot și John Robert Cozens, pe când la propășirea peisajului realist au contribuit: Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny, Eugène Bléry și Félix Buhot. Peisajul rămâne o constantă a gravurii și după 1870. Între 1870-1895 pleiada peisagiștilor

continuă cu Félix Buhot, ce creează opere de atmosferă fantastică, iar Henri Guérard realizează peisaje cu un farmec nostalgic.

În secolul XX verva avangardei, detronarea mimesisului și întronarea artei subiective și abstracte au diminuat interesul față de peisaj, provocând declinul acestui gen [43].

În arta grafică de șevalet din Basarabia genul peisajului ocupă un loc distinct, cedând întâietate portretului. Apariția întârziată a artei moderne basarabene a provocat un oarecare eclecticism stilistic. Acesta determină conviețuirea în același peisaj, ori în creația unui și același artist a mai multor orientări stilistice de natură romantică, realistă, impresionistă, post-impresionistă sau expresionistă. Astfel peisajul basarabean rămâne pe de o parte fidel tradițiilor lansate în secolul al XIX-lea, iar pe de altă parte poartă un pronunțat caracter local, național. Capitolul tehnic aduce un argument în favoare persistenței tradițiilor secolului ulterior și anume în arta basarabeană, ca și în cea europeană din secolul al XIX-lea, domină gravura în acvaforte care pe atunci aproape că se confundă cu gravura de peisaj. Acest moment este confirmat și de răspândirea largă a peisajelor în acuarelă.

Peisajul este reflectat pe larg în creația artiștilor basarabeni Pavel Șillingovski, Auguste Baillayre, Gheorghe Ceglokoff, Theodor Kiriacoff, Șneer Cogan, Anatolie Cudinoff și artistelor Nina Arbore și Eugenia Gamburd.

Locul dominant îl ocupă peisajul rural, urban și arhitectural, dar este prezent și peisajul de grădină, peisajul riveran și cel montan. Caracterul peisajelor este preponderent lirico-epic, de factură realistă. Din tehnicile gravurii cel mai des este utilizat acvaforte, litografia, linogravura și xilogravura, iar din tehnicile aferente gravurii - acuarela, guașa și desenul în creion, și tuș. În perioada basarabeană interesul maxim pentru acest gen a fost atins în deceniul patru al secolului XX, când a avut loc suprapunerea creației artiștilor din prima generație cu cea din a doua generație.

Printre primii artiști care au izbutit să immortalizeze frumusețea și grandoarea naturii basarabene a fost *Pavel Șillingovski*. Fiind înzestrat cu o serioasă pregătire academică în baza unor studii efectuate la Odessa și Sankt-Petersburg, graficianul este un maestru al desenului și gravurii de șevalet. Anii petrecuți în atelierul lui Dmitry Kardovsky (1866-1943) au contribuit la formarea unei viziuni realiste axate pe studiul naturii [16, p. 11], dar și a unui interes aparte față de măiestria și virtuozitatea tehnică a artiștilor renascentiști și baroci Hans Holbein cel Tânăr, Albrecht Dürer, Rembrandt, Antoon van Dyck și Giovanni Battista Piranesi. Cu toate acestea Șillingovski s-a încadrat și în conceptele lansate de *Mir iskusstva (Lumea artei)*, aderând la tendințele neoclasice în interiorul modernismului. Șillingovski a stăpânit cu desăvârșire desenul în creion, sanguină și tehnica acuarelei. Începând cu anul 1902 lucrează asiduu în acvaforte, în

care își etalează virtuos talentul său de desenator. Între anii 1912 și 1917 deprinde tehnica xilogravurii, care va deveni cu timpul tehnica sa predilectă. În jurul anului 1924 asimilează tehnica litografiei simple și a celei color, în care va reveni la motivele peisajului basarabean schițate anterior. Artistul a fost marcat de priveliștile naturii, măreția și sobrietatea arhitecturii. Până în 1918 a vizitat în repetate rânduri Basarabia, realizând zeci de crochiuri și studii în *plein air*. Efortul artistului este încununat cu apariția în 1913 a seriei în acvaforte *Basarabia*. Printre lucrările grafice ale ciclului se numără stampele în acvaforte *Basarabia. Oi* (1912), *Basarabia. Oi* (1913) (A1.48), *Basarabia. Râpă în furtună* (1913), *Basarabia. Furtună* (1913), *Basarabia. Călătorii* (1913) și *Pământul Basarabiei* (1913). Această serie este completată de acvaforte *Basarabia. Poduri* (1916) și linogravura color *Basarabia. Cai* (1916) (A1.49), dar și crochiurile pictorului *Nistru*, *Curte țărănească*, *Basarabia. Valea Nistrului*, *Basarabia și Peisaj cu dealuri* (circa 1910). Fiind în Rusia în 1924 artistul revine în litografie la motivele peisajului basarabean, astfel apare *Peisaj cu pod*, *Dealurile mănăstirii din Saharna* și *Dealuri pe malul râului*.

În 1912, la inițiativa arhitectului A. Pomeranțev și a pictorului V. Perminov, plasticianul pleacă în Bulgaria pentru a participa la decorarea Catedralei Aleksandr Nevski din Sofia. Fiind pătruns de atmosfera sublimă a priveliștii montane, artistul realizează ciclul grafic în acvaforte *Munții Rodopi* (1912), iar farmecul arhitecturii locale îl dispun să realizeze lucrările în acvaforte *Mănăstirea din Bulgaria* (1913) și *Ruinele Catedralei din Sofia* (1916).

Atras de priveliștea orașului de pe Neva, Pavel Șillingovski surprinde frumusețea arhitecturală a orașului în acuarelele sale subtile și fluide. Aceste căutări artistice culminează în 1923, când apare ciclul în xilogravură *Petersburg. Ruine și Renaștere* format din 10 foi grafice: *Palatul de iarnă și Admirabilitatea*, *Docul Palatului*, *Coloana Rastrală lângă clădirea Bursei*, *Castel lituanian. Piața*, *Castel lituanian*, *Ruinele de pe insula Vasileostrovski*, *Malaia Neva și podul lui Tucikov* ș.a. [263]. În acest ciclu intelectualul și artistul Pavel Șillingovski ne prezintă Sankt-Petersburgul în ruine provocate de războiul civil din 1917. Artistul va reveni la această temă predilectă, inspirată de Giovanni Battista Piranesi, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial în ciclul în xilogravură *Orașul asediat*, care a rămas nefinisat.

În timpul șederii sale în Rusia, graficianul se dedică peisajului, realizând serii de gravuri *Kazan* (1929-1930), *Ielabuga. Casa lui I. Șișkin* (1930); lucrează asupra desenelor și gravurilor cu vederi de *Bahcisarai* și *Georgia* (1930); realizează seria *Locurile lui Pușkin*, dar și o serie ideologică în litografie *Crucișătorul Cervona Ukraina* (1938).

Cu toate că Pavel Șillingovski și-a dorit cu tot sufletul să revină în Basarabia circumstanțele timpului l-au împiedicat să-și realizeze visul, astfel activitatea sa artistică s-a desfășurat în afara meleagului natal. O soartă similară a avut-o artista de sorginte basarabeană

Nina Arbore, descendentă din familia basarabeană Ralli-Arbore, creația căreia s-a încadrat armonios în contextul vieții artistice din România. Pictorița și graficiana pe lângă portretele grafice creează și peisaje în acvaforte și ac, acuarelă și xilogravură, tehnicile pe care le-a însușit în Germania, în perioada studiilor între anii 1907-1910. Desenul pictoriței este marcat de decorativismul lui Matisse, precum și reliefarea sculpturală din perioada *ingrescă* a lui Picasso [137, p. 7]. Peisajele, care au supraviețuit, datează cu deceniul patru al secolului trecut. O parte din lucrări, *Peisaj cu maici* (acvaforte), *Vedere din satul Băbeni –Vâlcea* (gravură în lemn) și *Grădina pictoriței iarna* (acuarelă), se păstrează în Cabinetul de stampe și desen al Muzeului de Artă al României. Acuarelele, ce nu au dăinuit în timp, *Grădina pictoriței iarna* (1935-1936) și *Grădină* (primăvara), inspirate de grădina casei Arbore din București, ne sunt cunoscute din reproduceri de epocă în alb negru, acestea se remarcă prin transcrierea bucuriei resimțite în fața spectacolului naturii și prospețimea efectelor de transparență proprii acuarelei. Printre peisajele semnate de artistă în acea perioadă se numără *Casa turcească - Balcic* și *Desen - Cafenea la Balcic* (1936) și gravurile *Cula Greceanu* (1933), *Oraș* (1934) *Bărți pescărești în Deltă* (1934) și *Peisaj* (1934) (A1.43).

Peisaje grafice de excepție se găsesc în creația pictorului, pedagogului și graficianului *Șneer Cogan*. Artistul realizează într-o manieră originală detașată de operele peredvijnicilor foile grafice *Biserica Mazarache* și *Vilă în apropierea Chișinăului* (1916). În aceste peisaje Șneer Cogan tinde să poetizeze arhitectura de la periferiile orașului, evocând o atmosferă patriarhală a peisajului chișinăuian de epocă.

În 1923 întreprinde o călătorie la Balcic, iar în 1934 călătorește la Constantinopol. Impresiile culese în timpul acestor deplasări îl incită să creeze cicluri de lucrări în tehnica acvaforte: *Balcic. Moschee, Balcic. Peisaj* și *Balcic* (1923), iar cu lucrările *Constantinopol. Curtea moscheii, Corăbii. Istanbul* (1934) participă la Salonul oficial de desen și gravură din București (1934) [89, p. 11]. În ciclul de foi grafice consacrate Chișinăului, apărut în anii 1930, găsim peisaje arhitecturale splendide – *Casă în Chișinăul vechi* (1932) (A1.46) și acvaforte *Biserica Mazarache din Chișinău* (1936).

Cu toate că informația de care dispunem este extrem de scundă, nu putem trece cu vederea creația plasticianului *Grigore Fiurer*. Pictorul și graficianul, format în contextul școlii de arte ucrainene, se stabilește la Chișinău în 1913 participând activ la expozițiile ale ambelor Societăți basarabene (1915-1939) [49, p. 16] cu opere în ulei, acvaforte, pastel și desene. În această perioadă, plasticianul abordează peisajul arhitectural în tehnica acvaforte – *Biserica Greacă* (anii 1930). Opera menționată, semnată de Grigore Fiurer, prezintă multe similitudini stilistice cu cele ale graficianului Șneer Cogan.

Un alt artist enigmatic, modest, distant față de activitatea expozițională desfășurată în Basarabia, a fost plasticianul și pedagogul *Petre Chicicu* (? - 1947). Artistul abordează cu precădere peisaje urbane, arhitecturale într-o manieră realistă. În colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei se păstrează două desene cu vederi ale Chișinăului de odinioară – *Vedere spre Soborul Vechi* (1938) și *Suburbia Râșcani* (1938).

Maestrul picturii basarabene *Auguste Baillayre* a fost mereu atras de priveliștile naturii. În creația sa găsim motive ale peisajului olandez, rus, basarabean și românesc. Cele mai timpurii lucrări sunt executate în pastel – *Olanda, vedere spre Dordrecht* (1908), care sunt urmate de peisaje în temperă *Peisagiu* (1938) și guașa *Motiv Basarabean*. Din păcate lucrările grafice din perioada basarabeană nu s-au păstrat, însă cunoaștem că a participat sistematic la Salonul oficial de desen și gravură desfășurat la București, dar și la Salonul organizat de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia. Măiestria plasticianului poate fi vizualizată în peisajele târzii din perioada bucureșteană – *Peisaj. Sinaia* (1958), *Peisaj. Pădure* (anii 1950), *Peisaj. București* (1948), *Peisaj cu bărci* (1956), *Peisaj cu nud. La lacuri* (1957), *Peisaj cu nuduri* (anii 1950), *Grădina botanică. București* (1953) [108, p. 27].

În moștenirea grafică a sculptorului *Alexandru Plămădeală* găsim câteva peisaje grafice realizate în perioada antebelică și interbelică în tuș și cărbune [14, p. 18-22]. Aceste peisaje sunt de o factură naturalistă, iar procedeele plastice aplicate în *Noapte* (sf. anilor 1910) și *Amurg. Punct de fugă spre Chișinău* (1918) au tangențe comune cu neoimpresionismul lui Georges Seurat. Crochiul *Moara de vânt* (1910) realizat naturalist în cărbune este mai puțin expresiv și monumental, dacă e să-l comparăm cu lucrarea similară a lui Theodor Kiriakoff.

Discipolul lui Auguste Baillayre – *Theodor Kiriakoff* a realizat câteva peisaje în linogravură și xilogravură. Dintre acestea se remarcă seria de linogravuri *Chișinău 1800*, cu foile grafice *Casele lui Mihai*, *Biserica Buna vestire* (A1.47), *Casa veche din strada Mincu* și *Vechiul Palat Metropolitan* [94, p. 18]. În linogravura *Biserica Buna vestire* artistul prezintă o viziune monumentală a bisericii care se profilează pe cerul încins de nori, cu o siluetă liniară, grațioasă. Dacă în gravura cu aceeași temă a Taniei Baillayre-Ceglokoff *Catedrala Veche. Chișinău*, edificiul văzut din absidă este gravat cu o linie vibrantă, pe alocuri stângace, impresionistă, atunci în linogravura lui Theodor Kiriakoff predomină linii riguroase, drepte ce atestă mânuirea sigură și fermă a dălțiței. Cu deceniul patru al secolului XX-lea datează xilogravurile *Ploaie basarabeană*, *Cetatea Albă* și *Mori de vânt basarabene* în care deja nu se regăsește seninătatea clasică proprie ciclului precedent. Cu același desen ferm, însă mult mai expresiv, artistul tinde să transpună starea de spirit ce domină pe meleagul său natal. Evocând peisaje cu ploi sau clar de lună, artistul balansează între expresionism și simbolism.

Un alt absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Chișinău, opera căruia a obținut un vector grafic, a fost *Gheorghe Ceglokoff* [111]. Puținele sale peisaje în xilogravură și linogravură se păstrează în colecțiile și muzeele din Chișinău și București. Spre deosebire de scenele de gen, în peisajele artistului domină o atmosferă mitico-folclorică, susținută de simțul ritmului de o valență decorativă. Graficianul este activ și prezent la *Saloanele oficiale de toamnă Desen, Gravură, Afiș* din București (1937, 1938, 1939, 1941, 1942, 1943), unde prezintă peisajele *Poartă, Castelul Brâncoveanu. Sâmbăta de Sus* (1937) (A1.45), *Sâmbăta de Sus* (1939) și *Vechea Primărie a Chișinăului* (1942). Gheorghe Ceglokoff își expune lucrările și la *Salon-ul* din Chișinău, astfel în 1938 publicul chișinăuian admiră pastelurile *Peisagiu și Poartă* [3, p. 19]. Alte peisaje ale artistului sunt linogravurile *Peisaj din Cișmingiu* (1938) și *Peisaj cu copaci*, și gravurile în lemn *Biserica de lemn* (1939) și *Peisaj cu casă de țară. Iarna* (1940).

Creația artistei *Tania Baillayre-Ceglokoff* are multe tangențe cu cea a soțului său Gheorghe Ceglokoff. Astfel peisajele ei realizate în deceniul patru și începutul deceniului cinci au locații și motive comune. Începând cu 1937 artista expune sistematic peisaje în tehnica linogravurii, atât la *Salonul* de la Chișinău, cât și în *Sălile Dalles* la București. În gravurile timpurii se simte vădit influența exercitată de Gheorghe Ceglokoff la capitolul interpretare și tratare tehnică [25], însă cu timpul artista reușește să găsească propriile mijloacele plastice de expresie. Acest efort a fost apreciat în 1940, când primește Premiul *Anastase Simu* pentru grafică. Remarcăm că către 1943 tehnica de execuție devine din ce în ce mai virtuoză.

Peisajele Taniei Baillayre-Ceglokoff cuprind un cerc larg de motive – urban, arhitectural, de grădină și montan. Printre gravurile artistei se găsesc peisajele *Biserica din Voievodenii Mici* (1934) (A1.44), *Grădina botanică* (1938), *Biserica din Lăculețe* (1939), *Peisagiu la munte* (1941), *Poarta castelului Brâncoveanu din Sâmbăta de Sus* (1941), *Vedere de Chișinău* și *Catedrala veche, Chișinău* (1942). În perioada postbelică, stabilindu-se la București artista continuă să creeze peisaje în acuarelă și linogravură.

Peisajele grafice pot fi găsite și în creația absolventului Școlii de Arte Frumoase din Chișinău *Victor Ivanov*, care lucrează în acea perioadă preponderent în linoleum *Sebeșul sășesc* (1936), *Biserica din Transilvania* ș.a. În 1939 pictorul este prezent la *Salonul* din București cu 3 peisaje *Pădure, Stână, Peisagiu* [92, p. 38].

Colegul său pictorul *Pavel Bespoiasnâi* (1907-1984), absolvent și el al Școlii de Arte Frumoase, participă cu peisaje în 1930 și 1939 la *Salonul de desen și gravură* desfășurat la București cu două lucrări în acvatintă *Casa țărănească* și în creion *Peisagiu* [87, p. 6; 92, p. 14].

Autodidactul *Mihail Berezovschi* este prezent și el la expozițiile din Chișinău (1902-1939) și Odessa (1902-1919), unde expune sistematic peisaje în acuarelă realizate în tehnica pe

uscat. Printre operele sale se numără: *La câmp*, *Tomna*, *Amurg*, *Toamna călduroasă*, *Noapte*, *Tufe roșii*, *Moină*, *Amurg de vară*, *Căsuța paznicului*, *Începutul lunii martie* [3, p. 6].

Peisajul în pastel este prezent în creația plasticienilor basarabeni *Gavriil Remmer* și *Rostislav Ocușco*. Ambii își expun sistematic lucrările la salonul din Chișinău organizat de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia. Printre operele lui Rostislav Ocușco din perioada interbelică menționăm două lucrări în pastel numite *Peisagiu*. Amintim și de Gavriil Remmer, care a realizat în pastel peisajele *Poartă deschisă*, *Colț de curte* și *Noapte cu lună* [3, p. 11].

Genul peisajului, tehnicile graficii, a fost abordat și de *Eugenia Maleșevschi*, se cunosc peisajele *Catedrala din Sienne* prezentă la *Salonul de Desen și Gravură* din București în 1930 (nu s-a păstrat) și *Peisaj cu figuri* [87, p. 14].

În creația artistului de sorginte basarabească *Anatol Vulpe* pe lângă reputatele nuduri și naturi statice se află și peisaje. Pictorul a însușit tehnica acuarelei și linogravurii. El este interesat de redarea peisajelor urbane, optimiste, de factură impresionistă [61, p. 441-443]. Printre lucrările cunoscute se află linogravura *Debarcader* (A1.50), *Port* (1939) și acuarela *Portul din Odessa* (1941).

Peisajul ocupă un loc distinct și în creația pictorului *Dmitrii Sevastianov*, atât în pictură *Peisaj de iarnă* (1930), cât și în operele grafice *Peisaj muncitoresc* (1931), *Port* și *Biserica Sf. Ilie* [126, p. 20].

În deceniul patru începe să ia amploare creația pictoriței *Eugenia Gamburd* [128], absolventa Școlii de Arte Frumoase din Chișinău. În creația artistei pe lângă naturi statice, portrete și autoportrete figurează și peisaje în temperă. La începutul deceniului cinci artista începe să picteze în guașă creând peisaje îndrăznețe, expresive *a la prima*, cu valoare documentară. Aceste peisaje create în timpul celui de al Doilea Război Mondial pot fi atribuite atât artei basarabene, cât și începuturilor perioadei sovietice. Așa sunt peisajele moscovite *Moscova. Vedere spre piața Sverdlov* (1942), *Moscova. Teatrul Bolshoi* (1943), *Moscova. Vedere peste balustrada hotelului Moscova* (1943), *Moscova. Muzeul de istorie* (1943), *Moscova vedere spre manej* (1943), dar și cele dedicate plaiului nostru precum *Cetatea Soroca* (1944) ect.

Peisajul în domeniul graficii de șevalet a fost prezent și în creația plasticienilor *Liubov Ocușco*, *Irina Olșevsky*, *Milița Petrașcu*, *Moisey Gamburd*, *Boris Nesvedov*, *Pavel Piscariov*, *Anatolie Cudinoff* și *Mihail Larionov*.

Predilecția pentru peisaj poate fi urmărită, atât în grafică, cât și pictura basarabească. Varietatea stilurilor, tehnicilor și diversitatea motivelor abordate îi imprimă acestui gen un caracter inedit, local, apt să reflecte specificul istoric de formare și consolidare a școlii naționale de artă plastică.

Pentru o mai bună înțelegere a mijloacelor plastice specifice graficii și a rolului acesteia în cadrul artelor plastice am examinat condiția portretului și peisajului în grafica de șevalet. Însă dincolo de sălile Saloanelor se începe o lume a atelierelor marcată de truda și exersarea zilnică a desenului din natură după model, a studiului corpului uman pe principiile cărui se sprijină arta plastică figurativă din Basarabia. Istoria nudului este inerent legată de metodologia procesului de învățământ artistic, studiul pregătitor pentru realizarea operelor în sculptură, pictură și gravură, și de operele grafice sine stătătoare, menită să provoace plăcerea estetică de contemplare a frumuseții și a proporțiilor armonioase ale siluetei umane.

Apariția reprezentării figurii nude în cadrul artelor grafice locale semnalează, pe de o parte, libertatea creației artistice, iar pe de altă parte, laicizarea artei, aceste momente reprezintă fațete ale unui și același fenomen de constituire și modernizare a procesului artistic din Basarabia. Aspectul emancipat, modern al artei basarabene din prima jumătate a secolului XX se datorează exigențelor timpului, în care caracterul amorf al spațiului cultural local nu a mai putut exista, fiind returnat și animat de tendințele, și procesele artistice europene aflate în plină vervă.

Constituirea genului este inerent legată de sistemul educativ artistic și de metodologia procesului de studiu a corpului uman din natură elaborată în cadrul academiilor de artă. Aceste centre artistice modelate după varianta italiană și mai apoi franceză, care și-au făcut apariția în secolele XVI-ce și, respectiv, XVII-ce, s-au extins în toată Europa până în secolul al XVIII-lea. Curriculum academic uniformizat se baza pe studiul riguros al modelului nud și în special, după modelul nud masculin. Astfel către secolul al XIX-lea aceleași metode erau implementate de profesorii francezi, germani, italieni, englezi, precum și în alte instituții artistice din Europa de Est [144].

În veacul al XIX-lea, odată cu apariția realismului în anii `30, abordarea nudului a suferit un șir de modificări. Astfel, nudurile clasice impersonale, cu trăsături comune și corpul idealizat, surprins în atitudini și gesturi eroice, au fost surclasate de tendințele realiste, obținând o reprezentare fizică și psihică individualizată.

Un rol important în desenul de șevalet îl joacă materialul ales. Începând cu secolul al XV-lea, piatra neagră (sau de Italia), cea roșie (sanguina) sau albă (calcar alb cretos-în *engleză, black, red și white chalk*) – sunt materiale cel mai des utilizate în desenul din natură după modelul nud. Astfel recurgerea la creion italian, creion sau sanguină demonstrează o atașare față de tradițiile seculare clasice. Dar fiind adepți ai demersului grafic, plasticienii basarabeni evită aplicarea simultană a acestor pietre preferând desene în negru și alb, sau nuanțe monocrome de sanguină. Acest fapt semnalează lipsa influenței și distanțarea de la tradițiile lansate de rubensieni în limitele secolelor XVII – XVIII-ce, care strâns legate de demersul pictural,

presupun realizarea schițelor în cele trei pietre, negrul servindu-i pentru definirea formelor, sanguina pentru a reda carnația și albul pentru a plasa luminile. La sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX, aspectul grafic al nudurilor se îndepărtează treptat de la interpretarea realistă academică, orientându-se spre o viziune nouă postimpresionistă și modernistă. În consecință dispare prelucrarea minuțioasă, detaliată a modelului, iar hașura mecanică - care sugerase clarobscurul și volumele, este înlocuită cu linii vibrante de contur ce pun în evidență forma și silueta.

Tehnicile preferate ale desenului de șevalet rămân: creionul, care mânuit dibaci permite obținerea liniilor și modelării precise a formelor; sanguina ce permite obținerea tonurilor naturale ce oferă vivacitate modelului, și cărbunele, care este folosit în o pătrime de desene, ca și creionul. Aceasta se explică prin posibilitățile materialului moale de a obține texturi mai senzuale decât alte instrumente, ceea ce se armonizează perfect cu mesajul plastic emanat de nud. Corelând această situație la cea a portretului în grafica de șevalet din Basarabia, putem constata existența unei preferințe pentru folosirea materialului moale la interpretarea figurii umane, în portret și figură nudă.

Interesul pentru modelul nud și studiul corpului uman s-a amplificat începând cu Renașterea, exemplificative fiind desenele din natură după modelul nud semnate de Michelangelo, Rafael, Jacopo Carucci, Rosso Fiorentino, Agnolo Bronzino, Francesco Salviati și Annibale Carracci. În tehnicile gravurii figura nudă este reprezentată începând din secolul XV-ce, fiind abordată în cadrul subiectelor mitologice, religioase, alegorice, mistico-moralizatoare precum gravurile *Bătălia figurilor nude* (1470) de Antonio del Pollaiolo, *Adam și Eva* (1504), *Apollo și Diana* (1506) de Albrecht Dürer. Aceste lucrări au fost rodul îndelungatelor căutări ale proporțiilor și formelor armonioase, care au fost lansate de artiștii renascentiști. O abordare mai puțin voalată și în alte viziuni stilistice a cunoscut nudul în secolul al XVII-lea, singulare fiind operele grafice semnate de Rembrandt.

Situația moravurilor a rămas neschimbată de-a lungul secolelor stânenind evoluția acestui gen. Abia în secolul XVIII-ce, în perioada rococo-ului, admirația pentru frumusețea corpului feminin și laicizarea simțitoare a artei a contribuit la conturarea acestui gen în cadrul graficii de șevalet, însă la această etapă vorbim mai mult despre gravura reproductivă, precum femeile nude de Gilles Demarteau după François Boucher.

Secolul XIX-ce a îmbogățit considerabil genul, marcând o etapă revoluționară în evoluția acestuia, lansând noi viziuni stilistice ce țin de romantism, realism, impresionism și culminând, în final, cu arta postimpresionistă. Viziunea romantică asupra figurii umane o putem contempla în acvatinte semnate - de Francisco Goya și acvaforte create de William Blake, însă apoteoza

genului în arta grafică a fost atinsă abia la sfârșitul secolului al XIX-lea, exemple remarcabile fiind *Nud* (1890, acvaforte) de Pierre Auguste Renoir, *Somnul* (1885, monotip) de Edgar Degas, *Manao Tupapau* (1894, xilogravură color) de Paul Gauguin.

La începutul secolului al XX-lea stampele pe această tematică au devenit tot mai populare, fiind frecvent întâlnite în creația pictorului Paul Cézanne *Scăldătorii* (1900, litografie color), Henri Matisse *Tors feminin* (1937, acvaforte) și Pablo Picasso *Femeie goală în fața unei statui* (1931, acvaforte).

În Europa de Est, care în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost dominată de tradiția pictorilor peredvijnici, s-a consolidat viziunea realistă în tratarea naturii, iar în cadrul școlii ruse de artă se întetește conflictul între tendințele clasice și cele noi, susținute de Piotr Cistekov, Ilia Repin, Vasilii Surikov ș.a. [248]. Astfel, că studiul laborios al naturii, marcate de spiritul școlii realiste a devenit, cu timpul, propriu Academiei Imperiale de Arte Frumoase din Petersburg, dar și școlilor de artă din Moscova, Kiev, Odessa.

Elocvente în acest sens sunt lucrările timpurii, realizate în timpul studiilor în Odessa și Petersburg de Eugenia Maleșevschi *Model* (1895) și *Model* (1898), *Model de bărbat cu sabie* (1899), Nicolae Gumalic *Figuri de bărbați* (1893) (A1.61) și de Lidia Arionescu-Baillayre *Model* (1890) (A1.51). Aceste lucrări metodice reprezintă o continuitate a tradițiilor lansate în epoca Renașterii - desenului din natură după un model nud masculine, care au devenit obligatorii la academiile de artă. Însă după finisarea studiilor artiștii încep să valorifice modelele nude feminin care ocupă un loc dominant în contextul genului.

Rolul cognitiv și formativ al motivului îi asigură continuitate și popularitate în cadrul procesului de constituire a școlii naționale de arte plastice basarabene. Primele nuduri apar la sfârșitul secolului al XIX-lea, reprezentând desene laborios elaborate după metoda academică realistă. Din perioada antebelică, și nemijlocit a primei conflagrații mondiale, s-au păstrat un număr foarte redus de opere, în bună parte nedatate, dar e cert că în acest răstimp s-au produs transformări de ordin stilistic care au orientat arta basarabeană spre valorile vestice, moderne.

Printre creatorii primei generații de artiști care au contribuit la fondarea acestui gen în artele plastice basarabene se numără Eugenia Maleșevschi, Auguste Baillayre, Moissey Kogan, Milița Petrașcu, Pavel Șillingovski și Alexandru Plămădeală. Primii patru au avut posibilitatea să urmărească un timp îndelungat procesul artistic occidental la Paris, Roma, Munchen și Amsterdam, iar Moissey Kogan chiar s-a lansat într-un lung pelerinaj cultural contribuind la evoluția avangardei germane, franceze, elvețiene și olandeze revenind la Chișinău doar în 1933 pentru o scurtă ședere. Pe când susținătorii fideli ai desenului riguros Pavel Șillingovski și Alexandru Plămădeală au rămas adepții viziunii tradiționale realiste.

Diversificarea climatului artistic în anii 1920 a favorizat emanciparea definitivă a acestui gen. În deceniul trei se constată creșterea numărului de artiști, varietatea stilistică și apariția unui număr considerabil de nuduri, atât în desen, cât și în tehnicile gravurii. Anii 1930 continuă tendințele lansate în deceniul precedent, dar cu mai puțin fast, iar în timpul celui de-al doilea război mondial interesul pentru acest gen se stinge vădit.

Analiza acestui gen în cadrul graficii de șevalet reprezintă un interes deosebit în vederea varietății tehnicilor specifice graficii. În arta plastică basarabeană observăm dominarea tehnicilor aferente ale gravurii care constituie circa trei pătrimi din volumul total de nuduri. Creația basarabenilor Alexandru Plămădeală, Eugeniei Maleșevschi, Moisey Kogan, Auguste Baillayre și Moisey Gamburd este bogată în desene executate în creion, cărbune și sangvină. Aceste materiale le permit artiștilor soluționarea problemelor plastice fundamentale, care se referă la construcția anatomică a figurii și la redarea volumului în spațiul artistic. Puținii artiști, printre care și Milița Petrașcu, realizează nuduri în tuș, tuș spălat (laviu) în combinație cu tehnici mixte prin adăugarea cretei, acuarelei și guașei. Alții, în special absolvenții Școlii de Arte Plastice din Chișinău - Elena Barlo, Elisabeth Ivanovschi tratează nudul, pur decorativ, în tehnica acuarelei și guașei.

Necesitatea explorării formelor prin intermediul tehnicilor stampeii au simțit-o și artiștii basarabeni Moisey Kogan, Theodor Kiriacoff, Eugenia Maleșevschi și Pavel Șillingovski. Aceștia au apelat la tehnica xilogravurii, acvaforte și linogravurii concepând compoziții sinuoase, în mare parte pe verticală. Numărul de figuri variază de la una la patru, acestea fiind reprezentate *en face*, puține din spate, rarele din trei pătrimi și din profil. Spațiul plastic al lucrărilor grafice este dominat de siluetele monumentale ale figurilor, iar fundalul deseori lipsește *Două femei ghemuite* (1929, xilogravură) (A1.54), fie că este pur decorativ ca în *Jizo* (10), (1922, xilogravură) de Moisey Kogan. În stampele realizate de Eugenia Maleșevschi și Theodor Kiriacoff modelul este înfățișat mereu în interior, însoțit de atributele acestuia, uneori chiar săvârșind o acțiune cotidiană *Nud punându-și ciorapii* (1927, xilogravură) de Theodor Kiriacoff.

Eugenia Maleșevschi poseda perfect tehnica desenului academic pe care a însușit-o în timpul studiilor la Școala de Desen din Odessa, iar apoi la Academia de Arte Frumoase din Sankt-Petersburg. În perioada studiilor, între anii 1892-1903, artista realizează nuduri prelucrate laborios în creion italian cu o hașură densă și scurtă ce modelează virtuos forma și volumul. După cum s-a menționat, majoritatea nudurilor era realizată din natură după corpuri bărbătești, respectând tradiția academică.

Următoarea treaptă a programului de studiu, însușită de artistă, o constituie numeroasele nuduri feminine, nedatate. La MNAM se păstrează circa 80 de studii ale figurii umane – desene de șevalet (A1.63, A1.65, A1.66) realizate de pictorița *Eugenia Maleșevschi*. Acestea reprezintă desene din natură - nuduri feminine și masculine realizate în creion italian, creion, creion colorat (roșu-cărămiziu), sanguină și cărbune, dar și o stampă în acvaforte. Compozițiile artistei sunt aranjate preponderant pe verticală, fiind populate cu o figură sau două. Nudurile duble sunt amplasate în format după diverse scheme compoziționale. Acestea se află într-un spațiu și sunt unite printr-o acțiune - stare comună, sunt suprapuse pe verticală ori diagonală și soluționate în diferite culori, sau sunt amplasate pe orizontală fiind delimitate de un spațiu gol. De cele mai multe ori figurile sunt reprezentate în picioare, în poze statice, dar sunt și unele desene dinamice, ce reprezintă luptătorii. Majoritatea figurilor sunt reprezentate printr-o linie de contur, care modelează sinuos silueta. Prezența conturului, lipsa efortului mecanic și a prelucrării tonale a hașurii scurte și dense, diferențiază aceste desene de studiile de natură academică din perioada timpurie de creație. În plus, nudurile realizate după 1898 sunt lipsite de fundal, ceea ce le oferă un pronunțat caracter grafic. Doar în puținele lucrări este trasat convențional suportul pe care se sprijină modelul, fie că este schițată lejer pardoseala, colțul camerei, canapeaua sau scaunul pe care stă figura. Modelele reprezentate de Eugenia Maleșevschi sunt în floarea vârstei și corespund proporțiilor clasice. O bună parte din nudurile create de artistă sunt realizate în sanguină sau creion colorat roșu ori cărămiziu, aceste nuanțe naturale sporind efectul carnației delicate și fragede.

Din lucrările grafice, până în zilele noastre s-a păstrat doar o gravură ce prezintă silueta umană nudă. Aceasta este stampa în acvaforte *Nud* (A1.64), executată după absolvirea școlii, iar viziunea stilistică din lucrare înclină spre *Art Nouveau*, stilul pe care-l va îmbrățișa artista în anii '20 ai secolului XX. [110].

Nudul a avut o poziție distinctă și originală în creația pictorului și pedagogului *Auguste Baillayre*. Amintim că din moștenirea grafică a artistului, din perioada basarabeană, s-au păstrat extrem de puține lucrări. Cunoaștem doar *Nud feminin* realizat în cărbune (anii 1940) și lucrările *Peisaj cu nud* (1957, guaș), *Nud* și *Peisaj cu nuduri* (anii 1950, guaș) din perioada șederii sale la București care se găsesc în colecția personală a lui Auguste Baillayre. Aceste puține opere ne dezvăluie o viziune plastică cu totul aparte asupra acestui gen dominată de o estetică formalistă, postimpresionistă, în esență, un cult al frumosului. Măiestria și originalitatea căutărilor sale artistice este relevată și de tabloul *Nud. Omagiu lui Goya* (1945) [108]. Atât în nudurile din perioada bucureșteană realizate în guașă, cât și în tabloul *Nud. Omagiu lui Goya* se ivește răsturnarea subtilă a genului, aceasta se obține prin plasarea figurii umane într-un mediu al

naturii și nemijlocit al obiectelor neînsuflețite. Acest experiment provoacă un efect psihologic neașteptat, în urma căruia se schimbă perceperea nudului în dependență de cadru.

Formele inedite ale acestui gen sunt prezente și în creația sculptorului, graficianului și pedagogului *Moissey Kogan*. De altfel, figura feminină nudă reprezintă tema predilectă în creația artistului pe care o abordează inițial în sculptură, arte decorative, grafică, iar începând cu anii 1920 și în gravură. În muzeele din Germania, Elveția, Franța, Belgia, SUA și Polonia se păstrează circa 150 de opere grafice ale artistului realizate atât în tehnicile gravurii, cât și în tehnicile aferente gravurii [272]. *Moissey Kogan* în ipostaza sa de desenator a exersat sistematic și asiduu desenul în sanguina roșie, și cafenie, în creion și creionul roșu-marونی și în cărbune. Nudurile în grafica de șevalet sunt reprezentate în diverse poziții: în picioare, aplecate, culcate, ghemuite, așezate. Figura ocupă spațiul major al lucrărilor, iar fundalul desenelor în creion, sanguină și cărbune este absolut gol. Nuanțele cărămizii, maronii și roșietici ale sanguinei și a creioanelor colorate sugerează carnația prin intermediul liniei șerpuitoare de contur, dar și a hașurii care estompând conturul, parcă materializează volumele voluptoase ale nudurilor *Femeia așezată, văzută din spate* (hârtie, sanguină), *Nud* (hârtie, sanguină), (A1.58). Nudurile feminine se află mereu într-un spațiu și formează grupuri, unite între ele cu gesturi drăgăstoase. Cu toate că figurile feminine par deosebit de suple, ele corespund proporțiilor canonice. În ansamblu lucrările provoacă o stare de spirit plină de lirism și duiosie, și denotă admirația față de frumusețea formelor feminine.

Operele în acvaforte, xilogravură, linogravură și litografie realizate de artist au un aspect decorativ, puternic stilizat. Figurile au gesturi și atitudini variate, melodioase și pline de ritm. Acestea fie că dansează, fie meditează ori se relaxează mereu comunicând între ele printr-un limbaj al gesturilor. Figurile solitare sunt minoritare, o parte considerabilă de opere reprezintă compoziții cu două figuri nude, trei sau rareori patru. Artistul utilizează trei procedee de reprezentare a figurilor: figura apare ca o siluetă întunecată –neagră, maronie sau măslinie pe fundalul deschis al hârtiei, acest mijloc este aplicat în linogravură și xilogravură *Nud feminin cu picioare încrucișate* (1927-28, linogravură), *Două nuduri feminine ghemuite* (1929, xilogravură), *Trei nuduri* (1926-1929, linogravură), (A1.53). În alte cazuri, atât figura cât și fundalul este întunecat –negru, maro sau măsliniu, iar liniile albe delimitează silueta nudului, acest procedeu fiind aplicat în xilogravura *Nud masculin șezând* (1922, xilogravură), (A1.56). Încă o variantă reprezintă figura și fundalul deschis, de nuanța hârtiei, iar o linie întunecată-neagră, roșietică sau maro modelează conturul siluetei, metoda fiind aplicată în acvaforte și xilogravura *Două nuduri feminine în picioare* (1922, xilogravură), *Patru nuduri feminine* (1929, acvaforte), (A1.57).

Spre deosebire de nudurile realizate în tehnicile aferente ale gravurii, lucrările grafice în xilografură și linografură sunt elaborate cu fundaluri variate. Astfel figurile se profilează: pe fundal alb, fundal deschis acoperit cu textură densă și albă lăsată de dăltiță, fundal decorativ, puternic stilizat și fundal vegetal, iarbă ori copaci. În anii '20 ai secolului XX, Moissei Kogan realizează câteva gravuri pe tematică mitologică *Daphnis și Chloe* (1920, acvaforte), *Diana* (1922, xilografură), *Cele trei grații* (1929, acvaforte) și *Femeia cu cerb* (1926, linografură), (A1.55) care au servit ca un prilej minunat pentru reprezentarea nudului feminin. Ca promotorul artei de avangardă în epoca triumfului expresionismului german, cubismului, abstracționismului și expresionismului, Moissei Kogan este mult prea departe de întronarea grotescului, de deformările brutale și de plonjarea în coșmarul subconștientului, opera sa este un epos cu iz antic, o odă a frumosului întruchipat în forme palpabile.

O notă originală au nudurile grafice realizate de sculptorița de avangardă *Milița Petrașcu*, elevă a mai multor sculptori celebri – Antoine Bourdelle, Constantin Brâncuși și Henri Matisse. Fiind o desenatoare pasionată, sculptorița a realizat în anii 1930 un șir de nuduri în tuș și tehnici mixte derivate, precum tuș, laviu și acuarelă sau tuș, laviu, cretă albă și guașă, o bună parte dintre acestea fiind păstrate la Muzeul Național de Artă al României. Stilistic aceste nuduri oscilează între hazardul și vioiciunea penelului propriu desenelor lui Bourdelle și a efectelor spontane *a la prima idee*, cu factură zdrențuroasă de tentă impresionistă ale lui Auguste Rodin. Modelul ocupă locul central, înălțându-se pe tot spațiul foi. Pe fundalul, deseori alb, curat al hârtiei se profilează siluete conturate cu spontaneitate prin intermediul peniței cu cerneală neagră. Linia ce rezultă este atât de vie încât modelul pare să capete mișcare, sugerând o iluzie dinamică chiar și într-o poziție aparent statică *Nuduri feminine* (1930-40, tuș, laviu și acuarelă pe hârtie) (A1.67). Siluetele figurilor fie că rămân de culoarea fundalului *Nuduri feminine* (1930-1940, creion alb pe hârtie neagră) și *Nud* (1930-1940, tuș pe hârtie), fie că sunt ușor tonate prin laviu, ce le oferă o senzație ciudată de transparență *Nud îngenunchiat* (1930-1940, tuș, laviu și acuarelă pe hârtie). Desenele de șevalet ale Miliței Petrașcu prezintă atât nuduri feminine, cât și masculine *Nud masculin* (1930-1940, tuș, hârtie), iar compozițiile sunt formate dintr-o figură sau două *Cuplu* (1930-1940, tuș pe hârtie) (A1.68). Construcția anatomică a figurilor este ușor deformată, iar proporțiile lor sunt alungite. Farmecul esențial al acestor lucrări îl constituie spontaneitatea și virtuozitatea execuției.

Milița Petrașcu a participat activ la expozițiile din centrele culturale europene – Paris, Milano și Londra, și la expozițiile din București, în special, remarcăm prezența la *Salonul de desen și gravură* din 1930 [87, p. 16], 1931 [88, p. 17] și 1943 [95, p. 30]. Cu toate că activa în

permanență la București, vizitează Basarabia și participă la Saloanele Societății de Arte Frumoase din Chișinău (1938) [138].

O filă aparte în istoria graficii de șevalet din Basarabia o constituie desenele de șevalet ale sculptorului, pictorului și pedagogului *Alexandru Plămădeală*. Fiind teolog de formație, artistul se conducea după o logica lucidă și raționalistă, în care spiritului contemplativ îi oferea un spațiu restrâns, dar distinct. Această latură a creației sale este ilustrată de colecția de *Nuduri*, care se află la MNAM [14]. Spre deosebire de compozițiile complexe ale artiștilor de avangardă Moissey Kogan și Milița Petrașcu, desenele lui Alexandru Plămădeală sunt simple, laconice, compuse dintr-o singură figură care domină tot formatul foii. Amplasarea în pagină și lipsa frecventă a portretelor modelelor sugerează spontaneitatea și caracterul pronunțat de crochiu a multor nuduri *Nud ingenuncheat* (anii 1930, creion) și *Tors pe diagonală* (anii 1930, cărbune), (A1.69).

Dacă în creația Eugenia Maleșevschi, Moissey Kogan, Pavel Șillingovski și Theodor Kiriacoff există opere realizate în tehnicile gravurii, atunci sculptorul Alexandru Plămădeală a exersat doar desenul din natură a figurii nude feminine. Acest efort firesc era orientat spre studiul complexității corpului uman aflat în poze dinamice, statice, simetrice sau relaxate, așezate sau culcate. În anii 1920 -1930 când au fost executate nudurile grafice, plasticianul exploatează această temă și în sculptură *Sappho* (1920, lemn), *Disperare* (1921, gips patinat), *Fata cu cerc* (1921, gips patinat), *Femeia cu scoică* (1921, gips patinat), *Tors* (1922, gips), *Nud, băiat* (1922, gips patinat), *Schiță* (1930, bronz), *Nud* (1933, lemn), *Tors* (1938, gips). Mulțimea operelor ne face să constatăm că genul nudului ocupă, de rând cu portretul, poziția dominantă în creația artistului. Doar că nudul grafic făcea parte din laboratorul atelierului și nu era expus în cadrul *Saloanelor de desen și gravură* desfășurat la București și nici la expozițiile Societății de Arte Frumoase din Basarabia. Pretutindeni forma este marcată de linia sigură de contur, care în cazul desenelor în cărbune este mult mai plastică și subtilă. În unele desene artistul recurge la modelarea suprafețelor prin intermediul semitonurilor și a desenului prin radiere *Nud* (anii 1920, cărbune pe hârtie), (A1.71). Fundalul este gol, doar albul hârtiei străbătut de liniile închise ale siluetelor și câteodată, linia care marchează eventualul suport al modelului așezat. Configurațiile modelelor sunt individualizate, iar proporțiile acestora corespund canonului *Nud aplecat* (anii 1930, cărbune), (A1.70).

Această generație de plasticieni a fost urmată de un flux de artiști tineri și talentați, care ca și predecesorii săi, au urmărit să se familiarizeze cu tradițiile artistice europene. Puțini dintre ei s-au întors în Regat, și mai puțini - au revenit în Basarabia, la Chișinău. Următoarea etapă în dezvoltarea nudului a fost marcată de Theodor Kiriacoff, Moisey Gamburd (A1.59, A1.60),

Elena Barlo (A1.52) și Elisabeth Ivanovschi, cu toții discipolii Școlii de Arte Plastice din Chișinău și elevii lui Auguste Baillayre și Alexandru Plămădeală. Dintre acești patru doar Moisey Gamburg a fost marcat de realismul sobru belgian, pe când ceilalți au fost adepții unei arte decorative cu caracter modernist.

Pictorul, graficianul și scenograful *Theodor Kiriacoff* a activat preponderent în grafica de carte și scenografie, însă în perioada chișinăuiană (1922-1927) a elaborat una dintre cele mai enigmatice lucrări ale sale – ciclul de stampe *Bestialites (Monstruozițăți)* – un album cu 13 lucrări în xilogravură color datate cu 1927 printre care se află și o serie de nuduri. În prezent aceste lucrări se află în Muzeul de Artă din București. Aceste gravuri controversate au fost realizate într-o tehnică improprie predecesorilor săi – Șneer Cogan, Auguste Baillayre și Gheorghe Pojedaeff, și se presupune că ea a fost însușită de artist în timpul călătoriei de studii peste hotare [112].

Anterior au fost analizate nudurile în xilogravură realizate în Germania de Moisey Kogan, dar maniera de cioplire, modelare a formei și viziunea plastică a acestor artiști este diametral opusă. Dacă în figurile stilizate din lucrările lui Moisey Kogan predomină siluetele alb-negru, alb-marونی sau măsliniu și linia decorativă șerpuitoare, atunci nudurile din xilogravurile lui Kiriacoff sunt modelate prin intermediul liniei, hașurii și petei de culoare. Tehnica execuției - hașura strictă și liniară ce formează zone intermediare dintre albul hârtiei și petele întunecate de cerneală maronie din xilogravurile lui Theodor Kiriacoff- amintește de ilustrațiile britanice de la începutul secolului XX (*Stuff and Nonsense* de Walter de la Mare create de Alan Bold). Este semnificativ și faptul că artistul va aplica această tehnică în ilustrațiile de carte create ulterior. Totuși viziunea plastică și grotescul subiectului amintesc de xilogravurile expresioniștilor germani, de nudurile lui Schmidt Rottluff și de temele de bordel cu prostituate de vârsta a treia de Otto Dix. *Nud îmbrăcându-se, Nud cu oală, Nud îmbrăcându-și ciorapii, Două nuduri pe canapea* (A1.62), *Două nuduri* și *La spălat* sunt imagini deosebit de rare pentru arta basarabeană, în care simțul estetic al frumosului este bruiat și marginalizat până la limită. Dar aceste opere sunt o excepție în creația lui Theodor Kiriacoff care între anii 1920-1921 a frecventat atelierul lui Auguste Baillayre. O lucrare din acea perioadă *Nud* (anii 1920, cărbune) ne oferă o tratare plastică de compromis între academismul lui Alexandru Plămădeală și liberalismul lui Auguste Baillayre.

Un alt pictor basarabean care fusese incitat de acest gen a fost *Anatol Vulpe*. După expoziția retrospectivă din 1947 numele acestui pictor a dispărut din orice evocare a epocii, ca și cum artistul nici n-ar fi existat. Născut în comuna Bahmut, Bălți artistul și-a făcut studiile la Școala de Arte Frumoase din București, la răscrucea deceniilor trei și patru. Iar în 1928 și 1929 a

avut un domiciliu stabil la Chișinău, strada Ferdinand nr. 24. Artistul s-a remarcat îndeosebi ca un pictor de peisaj, naturi statice, portrete și nuduri de femei. Cu acestea (A1.72) din urmă a participat în 1934 și 1937 la Salonul de Toamnă (desen, gravură și afiș), desfășurat la București. Cu acest prilej la Salonul de Toamnă din 1934 Oscar Han l-a declarat „*cu totul bărbătesc și elegant în nobila și sigura d-sale prezentare a nudului, ce este mai expresiv în mișcare*” [61, p. 442]. O primă revenire a lucrărilor lui Anatol Vulpe, după o lungă perioadă de neant a fost în expoziția *Bessarabia Moia* care s-a desfășurat în 2009 la București.

Multe opere din perioada basarabeană au fost pierdute cu desăvârșire în urma celui de-al doilea Război Mondial. Destinul a fost și mai nemilos cu operele graficii de șevalet care la începutul secolului XX abia își făcea apariția în colecțiile muzeale și particulare. În arta basarabeană motivul nudului a fost destul de frecvent exploatat în pictură și sculptură și poate fi admirat în creația plasticienilor Claudia Cobizev, Lazăr Dubinovschi, Ion Antoceanu, Tania Baillayre-Ceglokoff, Dmitrie Sevastianov, Pavel Piscariov, cât și în creația artiștilor basarabeni înstrăinați ca Boris Anisfeld, Mihail Larionov, Idel Ianchelevici și Grégoire Michonze.

Urmărind evoluția nudului din grafica de șevalet desprindem caracterul multifuncțional al acestuia. Pe de o parte, exersarea nudului joacă un rol formativ în procesul de studiu și în efortul sistematic de perfecționare a desenului, pe de altă parte nudul devine obiectul revelației artistice a frumosului ajungând să pună probleme mai complexe decât simpla soluționare a formei și a structurii anatomice. Abordând acest subiect artiștii basarabeni au recurs la multiple tehnici ale desenului de șevalet, dar și a gravurii fapt ce denotă poziția distinctă a acestui gen în cadrul artelor plastice.

Analizând structura tematică a patrimoniului graficii de șevalet, din perioada basarabeană, semnalăm un număr redus de opere grafice ce prezintă *natura statică*. În perioada citată operele ce abordează acest gen sunt întâlnite mai frecvent în pictură decât în grafică. Iar supremația culorii în raport cu aspectul grafic în lucrările grafice din arta basarabeană sugerează existența unei legături foarte strânse cu pictura de șevalet. În foile grafice din epocă, ca și în pictură, artiștii plastici prezintă compoziții camerale, decorative, populate cu obiecte casnice din viața de zi cu zi, sunt frecvente motive florale. Interdependența între domeniul picturii și graficii se remarcă prin prezența repetitivă a unor motive distincte în ambele domenii, printre acestea menționăm cactușii, păpușa japoneză, flori de zorele ș.a..

Natura statică în varietatea sa istorică, legată nemijlocit de tradițiile școlii academice, are două percepții distincte. Prima concepție a genului se referă la studiu laborios al naturii în procesul de instruire artistică, fie studiu pregătitor ce are menirea să elaboreze detalii ce vor constitui ulterior o operă de artă finită. Această percepție este cea mai uzuală –în acest caz natura

statică devine un simplu accident în cariera unui mare artist. Cea de-a doua percepție de sine stătătoare a naturii statice are menirea să interpreteze reprezentarea obiectului neînsuflit drept o revelație artistică, care își impune treptat autoritatea, concurând cu celelalte genuri plastice.

În arta europeană natura statică s-a dezvoltat ca gen de sine stătător începând cu secolul al XVII-lea în creația micilor flamanzi și micilor olandezi [44, p.53-55], ulterior, în secolul al XVIII-lea în operele lui Jean-Baptiste-Siméon Chardin, iar de la sfârșitul secolul al XIX-lea prin creația lui Paul Cezanne natura statică a fost onorată de mulți artiști postimpresioniști, foviști și cubiști [116, p.135-141].

La începutul secolului al XX-lea natura statică se bucură și de aprecierea pictorilor români Theodor Pallady și Gheorghe Petrașcu. Însă în artele grafice românești, de la începutul secolului trecut, natura statică nu a avut același prestigiu. Acest fapt este atestat de numărul redus de opere grafice prezente la *Slonul de desen și gravură* desfășurat la București în perioada interbelică. Doar câțiva artiști printre care Micaela Eleutheriade [90], Magda Smântânescu [94], Jean Cheller și Vasile Dobrian [95] contribuie la dezvoltarea naturii statice. Penuria acestui gen se atestă și în grafica ucraineană din prima jumătate a secolului al XX-lea, natura statică fiind prezentă în creația graficienilor ucraineni Vladimir Zauze [270, p. 122], Atanasie Slastion [268, p.69] și Mihail Juk [268, p. 71].

Situația naturii statice în arta plastică din Basarabia este similară celor enunțate mai sus. Doar un număr restrâns de artiști precum Auguste Baillayre și Nina Arbore păstrează un interes constant față de reprezentarea lumii obiectuale; pe când în creația celorlalți plasticieni natura statică apare ca un fenomen izolat. În acest context remarcăm aportul semnificativ la cultivarea interesului pentru natura statică al Școlii de Arte Frumoase din Chișinău. Întrucât, grupul de artiști care dezvoltă acest gen în artele grafice este nemijlocit legat cu tradițiile artistico-didactice înfiripate în atelierul lui Auguste Baillayre în cadrul disciplinei arte decorative [54, p. 121]. Printre elevii acestuia în anii '30 - '40 se află tineri artiști, care exersează periodic sau sporadic natura statică [54, p. 32-33]. Astfel, tehnicile quasi grafice ca acuarela și guașa, aplicate cu succes în domeniul scenografiei și decorului, au fost alese pentru crearea naturilor statice semnate de către Theodor Kiriacoff, Tania Baillayre, Elisabeth Ivanovschi, Boris Nesvedov, cu toții absolvenți ai Școlii de Arte Frumoase [108, p.28].

Un exemplu elocvent al funcției formative a naturii statice îl prezintă acuarelele semnate de *Elisabeth Ivanovschi*. Foile grafice precum *Scaiete* (1926), *Spic de grâu*, *Flori și greier* (1926), care actualmente se păstrează la Muzeul Național de Artă al Moldovei, prezintă schițe de natură cognitivă și pot servi pentru caiete botanice. Motivele fitomorfe sunt grupate într-o compoziție centrată amplasată pe fundal plat, alb al hârtiei. Remarcăm faptul că, în timpul

studiilor la Școala de Arte Frumoase Elisabeth Ivanovschi a exersat continuu natura statică în acuarelă, iar ulterior artista s-a lansat în scenografie și grafică de carte [107, p. 144].

Un itinerar asemănător au parcurs *Theodor Kiriacoff* și *Boris Nesvedov*, care către 1923 își făceau studiile în Școlii de Arte Frumoase în atelierul lui Auguste Baillayre. Natura statică în creația acestor artiști ocupă un rol neînsemnat, deoarece ambii s-au lansat ulterior în scenografie și grafică de carte. Foaia grafică în tehnica guașei *Cilindru și valtornă* (1924) (A1.84) semnată de Boris Nesvedov prezintă o compoziție centrată, dinamică axată pe jocul ritmic decorativ al curbilor circulare, iar lucrarea *Natura statică de atelier* (A1.83) în acuarelă realizată de Theodor Kiriacoff prezintă un aranjament al ustensilelor casnice văzute dintr-o parte având ca fundal două draperii ornate. Tematica acesteia din urmă, banală și ironică, amintește de tabloul postimpresionist *O pereche de ghete* (1887) semnat de Vincent Van Gogh.

Mult mai amplu este relevată lumea obiectuală în creația plasticianului *Auguste Baillayre* și artistei *Nina Arbore*. Viziunea modernă și inedită a naturii statice prezente în tablourile și foile grafice semnate de acești plasticieni își are originile în curentele artistice de avangardă cu care au intrat în contact ambii artiști. Interesul constant pentru natura statică îl putem urmări în pictura lui Auguste Baillayre începând cu anul 1906. Din păcate, din această perioadă s-au păstrat foarte puține opere grafice. Totuși, picturile, supraviețuite, slujesc ca dovadă a interesului față de natura statică prezent în creația artistului – *Natura moartă cu portocale*, *Natură statică cu pești* (1927), *Natură statică cu agavă*, *Natură moartă cu blocnoțel*, *Natură statică cu floarea soarelui* (1929) și *Natura moartă cu struguri* (1937). Din foile grafice, semnate de artist, s-a păstrat doar *Cactuși* (1953) [108, p. 81], lucrarea realizată în pastel la finele carierei artistice. Aceasta pare că oglindește cu meticulozitate un instantaneu al vieții cotidiene, probabil, un colț de seră. Operele grafice semnate de Nina Arbore, puține la număr, prezintă similitudine tematică cu lucrările lui Auguste Baillayre. Printre acestea se numără gravurile pe lemn în culori *Cactuși* (1933), (A1.80) și *Zorele* (1933), (A1.79) [137, p. 26]. Apelând la mijloacele grafice precise artista elaborează compoziții decorative, decupate, puternic stilizate, executate în culori intense și contrastante.

Natura statică este genul reprezentativ pentru creația plasticianii *Tania Baillayre*. Lucrările grafice din perioada interbelică ale Tanei Baillayre reprezintă o influență dublă: pe de o parte subiectul și tema reflectă pozițiile estetice ale lui Auguste Baillayre, iar pe de altă parte aspectul tehnic face trimitere la creația soțului artistei, Gheorghe Ceglokoff [108, p. 33]. Astfel, predilecția pentru natura statică se combină armonios cu limbajul specific graficii, oferindu-ne opere unicate în acest gen. Tania Baillayre participă la *Salonul oficial de toamnă, desen, gravură, afiș* din 1938 [91, p. 10] și 1941 [93, p. 17] cu naturi moarte în linogravură și linogravură color, popularizând astfel acest gen în cadrul artelor grafice. Căutările plastice ale

artistei sunt reflectate de opera *Autoportret cu păpușa japoneză* (1939) și *Natură statică* (1940) (A1.81) realizate în tehnica linogravurii. Lucrarea prezintă o combinare visătoare a obiectului neînsuflețit cu autoportretul artistei. Păpușa japoneză, motiv popular în arta de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX, este prezentă în creația artiștilor francezi ca Gwen John *Păpușa japoneză* (1920), dar și în cea a artiștilor basarabeni ca Olesi Hrșanovschi *Natură statică cu păpușa japoneză* (1920) [107, p. 71-72]. În anii următori Tanei Baillayre creează naturi statice ca *Flori de clemetis* (A1.82) în linogravură color și *Flori* în acuarelă. Aceasta din urmă, pare a fi mai mult un studiu spontan provocat de priveliștea unor flori de zorele, pe când linogravura denotă o compoziție laborios ordonată, atât tonal cât și cromatic.

Compozițiile tematice din arta graficii de șevalet din Basarabia, realizată între anii 1887-1944, prezintă preponderent scene de gen. Cel mai prolific în acest domeniu s-au manifestat plasticienii Gheorghe Ceglokoff, Theodor Kiriacoff, Nina Arbore, Moisey Gamburd și Anatol Vulpe. O bună parte a lucrărilor grafice prezintă desene pregătitoare pentru opere în ulei sau sculptură, de exemplu foile grafice semnate de Eugenia Maleșevschi, Moisey Gamburd și Milița Petrașcu. Există și câteva compoziții pe tematică religioasă executate de Pavel Șillingovski și Theodor Kiriacoff, și compoziții pe tematică mitologică semnate de Moisey Kogan. Spre deosebire de pictura peredvijnicilor, în arta basarabeană locul dominant în cadrul genurilor îl deține peisajul și portretul pe când scenei de genei îi revine un spațiu mult mai modest. Influența modernismului a provocat un interes față de compoziții pe tematica mitologică, alegorică, care a fost prezent, în special, în creația Eugeniei Maleșevschi și Pavel Piscariov.

Desenele de șevalet semnate de plasticianul *Moisey Gamburd* se încadrează perfect în tendințele stilului realist sobru, inspirat din viața țaranului basarabean, astfel sunt lucrările grafice – *Scenă din viața sătenilor* (1930-1933) și *Cosașul, Țărancă torcând* (1938).

Tema muncii este vectorul dominant în creația graficianului *Gheorghe Ceglokoff*. Mănuind cu dexteritate desenul în creion, cărbune și peniță, artistul reușește să creeze opere de o expresivitate deosebită. Gheorghe Ceglokoff pe parcursul carierei sale artistice realizează serii de motive din viața minerilor și muncitorilor. Lucrările grafice – *În mină* (anii 1930), *Minerii*, *Miner la Anina* (1936), *Miner la găurit*, *Miner I* (1941), *Miner cu roabă* (1938), (A1.76), *Cosaș* (1940) – sunt reluate de artist în tehnica litografiei, gravurii în linoleum și xilogravură. O altă latură a creației sale o formează desenele de șevalet, xilogravurile și litografiile realizate în anul 1941, acestea prezintă viața deținuților din lagărul de concentrare, în care a fost întemnițat artistul. O bună parte din aceste lucrări grafice se păstrează în colecția MNAR. Printre acestea se numără: *Apelul* (1941, cărbune și cretă), *20 de mii de evrei aduși din Moldova* (1941, tuș), *Iarna*

în lagăr (1941, cărbune și cretă), *Dormitorul lagărului* (1941, gravură în lemn), *Eliberat* (1941, tuș), (A1.75) ș.a..

Scenele de gen în linogravură și xilogravură semnate de *Theodor Kiriacoff* și *Nina Arbore* au o amprență lirică și un puternic caracter decorativ. Acestor opere le lipsește dinamismul și tensiunea prezentă în scenele de gen semnate de Gheorghe Ceglakoff, lor fiind propriu un caracter contemplativ, static. Printre lucrările lui Theodor Kiriacoff se numără: *La porțiță* (1927) (A1.78), *Carul cu bivoli* (1927) (A1.77) și *Covor basarabean* (1943). Artistul, între 1930-1936, lucrează la un ciclu de 6 acuarele ce prezintă motivele *Apocalips*-ului, o parte din acuarele au fost expuse la *Salonul Societății de Arte Frumoase din Basarabia*. Menționăm două lucrări de gen semnate de Nina Arbore - *Moși* (1933, gravură pe lemn) (A1.73), care prin decorativismul și simbolismul specific pare să evadeze din limitele înguste ale scenei de gen, și gravura *Țigani* (1935), care se face remarcată prin o manieră realistă de execuției. Foaia grafică *Moși* prezintă un subiect ancorat adânc în tradițiile populare, aceasta îmbină armonios, într-un tot întreg, mesajul ortodox al *Moșii de vară*, sugerat de titlul lucrării, cu tradițiile păgâne precreștine ale *Rusaliilor*, ilustrate de jocurile acvatice din fundal, dar și de eposul mioritic ce domină primul plan al lucrării.

Expresive și vivace sunt desenele de șevalet ale plasticianului *Anatol Vulpe*, acestea prezintă un conținut relaxant – de budoar. Subiectele abordate de artist sunt foarte apropiate ca tematică de operele lejere ale impresionistilor. Astfel sunt *Toaletă* (1937, desen) și *Baletiste* (1932, pictură, ulei pe pânză).

Următorul subiect, prezent în grafica de șevalet din Basarabia este – *interiorul*, acest gen are o poziție echivocă, unii îl consideră un subgen al peisajului, alții menționează că este un subgen al scenei de gen. Motivul arhitectural, este specific picturii și graficii, și presupune reprezentarea spațiilor, încăperilor, și elementelor arhitecturale din cadrul unui interior sau exterior. În arta de șevalet subgenul vizat a apărut destul de târziu, devenind independent doar în secolul al XVII-lea, jucând până atunci rolul de fundal, sau element component al picturilor și graficii pe diverse tematici – *Sf. Ieronim* (1513) semnat de graficianul Albrecht Dürer. Descoperirea perspectivei liniare în perioada Renașterii de Filippo Brunelleschi și Leon Battista Alberti a revoluționat sugerarea adâncimii și construcția spațiului interior. Spre deosebire de natura statică în care obiectul neînsuflețit poate fi supus unui aranjament precis, artificial, reprezentarea interiorului nu prevede aranjamente.

În arta românească motivul interiorului, imaginea a unei camere de locuit, a fost destul de populară, fiind prezent în creația plasticienilor Ștefan Dumitrescu, Ștefan Popescu, Alexandru Ciucurencu, Alexandru Steriadi, Gheorghe Petrașcu și Vasile Popescu. Interesul pentru interior a

fost manifestat și de către plasticienii basarabeni. Din păcate, s-au păstrat foarte puține opere grafice – *Ermitajul împărătesc* (anii 1910, cărbune) [107, p. 26] și *Interior țărănesc* (1938, pastel) [3, p. 11] semnat de plasticianul Gavriil Remmer, *Interior* (1938) realizat de artista Irina Olșevsky [3, p. 22] și *În interior* (1912, guașă) semnat de pictorița Eugenia Maleșevschi [110, p. 32]. Pentru crearea unei panorame complexe al acestui gen, lista lucrărilor ar putea fi completată de tablourile, pe aceeași tematică, semnate de pictorii Auguste Baillayre, Vasile Blinov și artistele Irina Filatieff și Nadejda Ivanov.

Lucrarea *Ermitajul împărătesc* de Gavriil Remmer prezintă un interes deosebit, pe lângă calitățile sale artistice, opera, ca document istoric, completează datele răslețe din bibliografia artistului, certificând apartenența sa la cercul cultural al Sankt Petersburgului. Artistul prezintă prin variate semitonuri un colț de interior al Noului Ermitaj, edificiu proiectat de arhitectul german Leo von Klenze (1784-1864) în stilul neo-grecesc. Centrul compozițional al lucrării formează silueta unuia din cei zece atlanți ce sprijină porticul Ermitajului, atlantul sculptat de Alexandre Terebeniov (1815-1859) se profilează vânjos în deschiderea ferestrei, magnetizând privirea spectatorului.

Triumful artei moderne de factură laică a avut ca efect diminuarea rolului artei eclesiastice. Astfel, subiectele pe tematica religioasă a fost abordate rar și pot fi contemplate în creația lui Pavel Șillingovski acvaforte *Lotte și ficele sale* și *Fuga în Egipt*, acestea fac parte din lucrarea de diplomă a maestrului realizată în 1914. În același context se înscriu acvaforte *Sfânta Maria Egipteanca* (anii 1930) realizate de graficianul Șneer Cogan și într-o oarecare măsură compoziția *Turle* (tuș, peniță) ale Eugeniei Maleșevschi. Un interes pentru subiectele de inspirație religioasă semnalăm în ilustrațiile semnate de plasticianul Theodor Kiriacoff – *Apocalipsă și Cele șase zile ale creației lumii* [112, p. 36]. Totuși, remarcăm că compozițiile pe tematică religioasă balansează între două domenii grafice, fiind mai reprezentativi pentru grafica de carte, decât pentru grafica de șevalet.

Unele compoziții grafice – *Proiectul pentru mozaicurile la Fântâna Miorița* (1927, cărbune) semnată de sculptorița Milița Petrașcu, *Adunarea și Compoziție* (1930) realizată de pictorița Eugenia Maleșevschi, *Schițe de compoziție* ale pictorului Moisey Gamburd – slujesc drept material pregătit pentru operele din domeniul picturii și sculpturii, și deci prezintă un interes metodic-didactic.

Un rol modest în cadrul artelor plastice basarabene este atribuit *genului animalier*. Acest gen al artelor plastice este propriu picturii, sculpturii și graficii, și tinde să reprezinte animalele, lumea zoomorfă.

Genul animalier în artele grafice a început să se dezvolte în epoca Renașterii remarcabile fiind studiile și schițele realizate de artistul Pisanello ca *Maimuțele* (1430), *Cai* (1433) și *Rață* (1440), dar și cele realizate de Leonardo da Vinci precum *Studiu de crab* și foile grafice semnate de Albrecht Dürer ca *Iepure* (1502, acuarelă, guaș), *Rinocerul* ș.a..

În secolul al XVII-lea genul animalier și-a dobândit entitate fiind intens promovat de flamanzi și olandezi – Jan Fyt, Peter Paul Rubens și Rembrandt. În arta europeană din secolul al XIX-lea interesul față de genul animalier a fost stimulat de sensibilitatea curentului romantic, exemplificative fiind foile grafice semnate de artiștii francezi Théodore Géricault și Eugène Delacroix și englezul Edward Lear (1812-1888).

În grafica ucraineană din secolul al XX-lea genul animalier s-a afirmat slab, acesta a fost prezent în creația plasticienilor Olexandr Dovgali (1904-1961), Averin Vsevolod (1889-1946) și Leopold Lewicki (1906-1973) [268]. Motivului animalier în grafica rusă se întâlnește mai frecvent în grafica de carte, decât în grafica de șevalet, remarcăm operele semnate de plasticienii Vasily Vatagin (1883-1969) și Yevgeny Charushin (1901-1965).

În grafica basarabeană interesul pentru imaginile zoomorfe sunt la fel de rare. Acestea pot fi întâlnite în lucrările realizate de artiste Milița Petrașcu *Oi* (1916-1918, contă) și *Jocuri* (1930), (A1.86); Nina Arbore *Pisici* (1935, acvaforte și acvatintă), (A1.85) [137, p. 27-28]; Tania Baillayre-Ceglokoff *Pisică* și *Cap de pisică* (1939) și plasticianul Pavel Șillingovski *Un câine tolănit* (1920, sanguină).

În repertoriul grafic al sculptoriței Milița Petrașcu genul animalier este prezent constant, acesta apare ca o reverberație folclorică, fie ca un studiu al naturii. Sunt frecvente foi grafice ce prezintă grupuri de animale, ce cuprind 4-6 capete, în imagini găsim reprezentări de cai, oi și pisici [80, p. 81-89]. Figurile acestora sunt fixate în creion în diverse racursiuri, iar compoziția lor în format inspiră ritm și dinamism.

Astfel, deducem că arta grafică basarabeană a avut un caracter, preponderent, antropocentrist reflectat de numeroasele portrete și figuri nude, acestea au fost urmate de reprezentarea lumii înconjurătoare în care era amplasat individul. Oglindit în peisaj și vederi de interior universul real, recognoscibil suportă influențele stilistice proprii realismului, impresionismului și postimpresionismului. În asemenea circumstanțe spațiului sacru, divin, ca și lumii zoomorfe le este rezervat un loc modest, nereprezentativ.

2.3. Concluzii la capitolul 2

Evoluția artei plastice moderne din Basarabia cuprinsă între anii 1887-1944 a cunoscut un traseu vertiginos. Asimilând rapid inovațiile și performanțele artistice occidentale și orientale

artiștii basarabeni au reușit să pună bazele tradițiilor durabile, dezvoltând mediul artistic local. În acest context grafica de șevalet a jucat un rol fundamental impulsiv și elevând gustul și cultura artistică a epocii.

1. Principalele etape de formare și constituire a graficii de șevalet din Basarabia corespund cu cele două etape istorico-politice: prima etapă, anii 1887-1918, când Basarabia se află în componența Imperiului Rus; a doua etapă, anii 1918-1944, în care spațiul pruto-nistean face parte din Regatul Românesc. Constituirea școlii naționale de artă și fondarea societăților artistice a animat viața culturală a epocii, s-a intensificat activitatea expozițională, a apărut un număr tot mai semnificativ de plasticieni cu studii în domeniul artelor plastice, s-au diversificat subiectele și tehnicile abordate ș.a..

2. Printre artiștii reprezentativi care au marcat evoluția domeniului graficii putem numi: Cogan Șneer, Pavel Șillingovski, Nina Arbore, Auguste Baillayre, Alexandru Plămădeală, Gheorghe Ceglocoff, Milița Petrașcu, Grigore Fiurer, Kogan Moissei, Teodor Kiriacoff și Eugenia Maleșevski. O bună parte din acești artiști, descendenți din Basarabia, au părăsit regiunea stabilindu-se la Sankt Petersburg, Moscova, București, München sau Paris. Astfel, doar o parte din creația grafică a acestora este cuprinsă în perioada basarabeană, totuși acești artiști fiind exponenți ai culturii și sensibilității locale reprezintă arta și motivele basarabene dincolo de hotarele țării.

3. Remarcăm că, perindarea stilurilor reprezintă un spectacol haotic, însă, se desprind următoarele tendințe stilistice majore ca: realismul rus și naturalismul derivat din influențele peredvijnicilor; impresionismul și postimpresionismul francez ce au pătruns prin filiera estică și vestică; Art Nouveau care s-a simțit grație impactului societății *Mir iskusstva* și se poziționa în opoziție cu ideile peredvijnicilor; constructivismul și expresionismul ca ismele de avangardă ce s-au infiltrat în Basarabia prin filiera rusă și germană. Stilurile menționate se asimilează selectiv, având un specific local și personal al fiecărui artist în parte. Cu toate că, în acest interval de timp, în arta Europeană s-au perindat fovismul, primitivismul, cubismul, dadaismul, abstracționismul și suprarealismul, arta basarabeană nu a reușit să adere la viziunile plastice ale acestor isme. În acest context, semnalăm că nu exista o barieră fizică majoră, ci, este vorba mai degrabă, de mentalitatea provincială și tradiționalistă. Dat fiind faptul că în țările limitrofe în Ucraina și România operele semnate de artiștii ca Anatol Petrytsky, Boleslav Cybis și respectiv Corneliu Michăilescu, Max Herman Maxi și Marcel Iancu aflându-se în topul avangardei locale, reflectă tendințe cubiste, dadaiste și expresioniste, pe când în creația artiștilor basarabeni acestea nu s-au înfiripat.

4. Sinteza calităților și specificului influenței fiecărui stil în parte ne-a oferit detalii sugestive privind genurile graficii. Am reușit să observăm predilecția constantă pentru reprezentarea a chipului și a figurii umane nude, urmate de peisaj, natură statică, interior, compozițiile tematice și genul animalier.

5. Studiul exhaustiv a scos la iveală rolul major al desenului de șevalet, care printr-o uluitoare forță de expresie se poziționează la bazele tuturor domeniilor ale artelor plastice. Totodată, semnalăm rolul modest al tehnicilor stampe, care, fiind puține la număr, nu impresionează prin virtuozitatea execuției. Doar puținele linogravuri, xilogravuri și acvaforte, supraviețuite din perioada basarabeană, ale graficienilor Pavel Șillingovski, Șneer Cogan, Teodor Kiriacoff, Kogan Moissey, Nina Arbore și Gheorghe Ceglocoff prezintă un interes pentru panorama artistică Est europeană. Operele realizate în tehnicile aferente gravurii – acuarelă, pastel și guașă – mult mai numeroase și mai profesioniste, surclasează stampele. Situația modestă a stampe poate fi explicată prin un număr extrem de mic al artiștilor – graficieni de formației, dar și prin penuria cunoștințelor și mijloacelor tehnologice necesare pentru execuția unei stampe.

Finalmente susținem că sarcinile și obiectivele acestui capitol au fost împlinite, panorama de ansamblu și detaliile necesare fiind restabilite, pentru a ne oferi posibilitatea să trecem la compartimentul următor al tezei.

3. GRAFICA DE ȘEVALET DIN RSSM ȘI REPUBLICA MOLDOVA. ANII 1944-2000

3.1. Caracteristici și particularități ale graficii de șevalet din RSSM

Evoluția artelor plastice de după 1944 a parcurs un itinerar dificil, marcat de bulversări de ordin stilistic, tematic și ideologic. În contextul noii ambianțe artistice zeci de plasticieni s-au confruntat cu mediul ostil, lipsit de principiul primordial al unei arte prospere – libertatea de expresie. Urmând doctrina oficială, cercetătorii și criticii de artă din perioada sovietică au plasat accentele prioritare asupra artei conformiste, facilitând și promovând forțele retrograde, evitând în mod forțat sau deliberat aspectele eterne și universale ale artei.

O istoriografie coerentă și obiectivă a artelor plastice din Republica Moldova rămâne în continuare un obiectiv al savanților. Studiile recente încearcă să scoată în evidență paradigma școlii naționale de arte plastice a secolului al XX-lea. Expozițiile retrospective desfășurate în ultimele decenii încearcă să valorifice operele excluse din circuitul artistic. Asistăm la apariția unui nou fenomen – renașterea interesului față de arta celor patru decenii sovietice, în care au activat unii dintre cei mai talentați și prolifici creatori moldoveni. Finalitatea acestui interes constă în revendicarea, reintegrarea și reabilitarea unui șir de lucrări plastice, precum și conturarea fenomenelor ce au existat în paralel cu imperativele puterii producând așa-numita artă pentru mediul artistic.

Raportul dintre arta nouă modernă și cea angajată din perioada sovietică nu este atât de simplu. Noul val de cercetări încearcă să surpe prejudecățile conform cărora excelența prezentului și absurditatea absolută a trecutului ar fi demonstrate definitiv. Urmează să recunoaștem că, totuși, o parte din lucrările apărute în acele timpuri vitrege sunt opere de o reală valoare artistică, marcate de un limbaj plastic modern și viziune inedită a creatorului. O pleiadă importantă de artiști, care s-au format și au creat în perioada respectivă au fortificat școala națională de arte plastice, devenind mentorii principali ai generațiilor de artiști din anii '90 ai secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea.

Urmărind evoluția procesului artistic național, semnalăm existența unui fir de idei consecvente ce străbat perioadele aparent ostile, conturând nucleul și specificul artistic local. Continuitatea tradițiilor artei basarabene în mediul artistic din perioada postbelică a fost garantată de creația artiștilor Rostislav Ocușco, Grigore Fiurer, Victor Ivanov, Liubomir Sobolevschi, Boris Nesvedov, Petru Țurcan, Moisey Gamburd, Alexandru Climașevschi, Ada Zevin, Ana Baranovici, Valentina Neceaeva și Sergiu Ciokolov [107]. Creația acestor plasticieni basarabeni a reușit, într-o oarecare măsură, să pună bazele artei plastice contemporane din perioada postbelică, determinând continuitatea legăturilor temporale. Plasticienii au continuat să

reprezintă, involuntar, filiera artei basarabene, realizând lucrări ce se încadrează în tradițiile realismului rus, impresionismului și postimpresionismului, contribuind, prin urmare, la dezvoltarea genurilor minore specifice acestor curente ca portretul, peisajul și scena de gen.

Cu toate acestea impactul artei moderne din Basarabia asupra artei plastice din a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost destul de redus, rezumându-se, într-un final, la condițiile unei spiritualități concrete proprii felului de a simți și a percepe lumea în limitele unei națiuni. Continuitatea legăturilor culturale existente între epoca basarabeană și cea sovietică în domeniul artelor plastice a fost perturbată mai întâi de urmările nefaste ale războiului și apoi de noile politici proletcultiste propagate în cadrul URSS.

După încheierea războiului și crearea Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești, se lansează politici de uniformizare a spațiului cultural local cu cel unional. După modelul sovietic apar mai multe instituții artistice care vor juca rolul-cheie în dezvoltarea ulterioară a artei plastice din noua RSSM. În anul 1944 își reia activitatea Școala de Arte Frumoase din Chișinău, redenumită Școala de Arte Plastice *Ilia Repin*. Acestei școli îi va reveni un rol decisiv în formarea și consolidarea artelor plastice naționale, ea fiind timp de patru decenii unica instituție de profil din RSSM. Funcționarea Societății de Arte Frumoase din Basarabia este sistată, iar în locul ei este fondată Uniunea Artiștilor Plastici din RSSM [242]. În timpul războiului a fost pierdută colecția lui Pantelimon Halippa (1883-1979), a fost devastată arhiva Școlii de Arte Frumoase din Chișinău și Pinacoteca. Jafurile și distrugerile provocate de conflagrație au erodat semnificativ aportul culturii materiale basarabene, lăsându-ne cu mici crâmpoie, care au fost date uitării până în anii 1990. Autoritățile sovietice, conștiente de rolul acordat artei în procesul de promovare a ideologiei de partid, au avut grijă să deschidă Muzeul de Arte Plastice din RSSM [4; 5].

Artei din URSS, cât și artei moldovenești i-au fost impuse noile imperative ideologice. Viața artistică este strict reglementată de politica de partid. În această perioadă realismul socialist va prezenta unica manieră artistică acceptată de demagogia autohtonă. Manifestările artistice ale perioadei anterioare vor fi declarate formaliste, iar întreaga artă de avangardă – străină poporului moldovenesc. Metoda realismului socialist va fi implementată insistent între anii 1944 și 1953 în toate domeniile artelor plastice, producând astfel o uniformizare stilistică a picturii, sculpturii și graficii angajate. Cu toate că artiștii moldoveni au manifestat o rezervă față de tendințele artei de avangardă, preferând să lucreze în maniere mai apropiate de impresionism, postimpresionism și *Art Nouveau*, trecerea la maniera realismului socialist a fost anevoioasă și malefică. În anii '40–'50 ai secolului al XX-lea efectele ideologiei sovietice s-au simțit acut în domeniul picturii angajate, în care sub influența realismului socialist s-a exagerat până la absurditate rolul fabulei,

conținutului și narațiunii. Grafica de șevalet a acelor ani, în special desenul de șevalet, sincronizându-se cu pictura neangajată, cunoaște o schimbare nesemnificativă, continuând cursul lansat de artiștii basarabeni. În operele grafice persistă preferința pentru portret și peisaj.

Tinerii artiști din generația postbelică au avut o diversă și elevată formație artistică. Acest moment a favorizat, într-o oarecare măsură, specificul artei naționale, marcând spațiul cultural. Urmând tendința vremurilor, unii plasticieni care au constituit nucleul artistic al primelor decenii postbelice, s-au format în spațiul românesc în perioada interbelică, pe când alții și-au definitivat studiile de specialitate în instituțiile regionale și unionale, cu preferință la Leningrad (astăzi Sankt-Petersburg), Moscova, Kiev, Lvov și Harkov. Printre artiștii de factură națională menționăm absolvenții Școlii de Arte Plastice *Ilia Repin* din Chișinău Valentina Rusu-Ciobanu, Igor Vieru, Ada Zevin și Mihai Grecu, marcați de influența artei românești în filiera căreia și-au început studiile în anii '30-'40. Viața artistică din anii '50, este animată de creația plasticienilor Ilie Bogdesco, Gheorghe Vrabie, Stepan Tuhari, Ion Tăbârță și Aurel David, care s-au școlit în instituțiile de învățământ din orașele sus citate. Între anii 1944 și 1945, acestora se alătură graficienii din fosta RASSM – Alexandr Foinițki (1886-1973), Evghenii Merega și M. Goldman [193, p. 127-128].

În primele decenii postbelice, observăm un flux al artiștilor veniți din spațiul sovietic. Acești plasticieni, noi veniți, contribuie semnificativ la înviorarea vieții artistice din RSSM. Astfel, în 1941, aici se stabilește pictorul și teoreticianul artelor Alexei Vasiliev (1907-1975), care s-a remarcat prin peisaje și picturi tematice. Între anii 1946 și 1953 la Chișinău a activat pictorul și pedagogul Ivan Hazov. Acesta a influențat considerabil itinerarul artistic al tinerilor plasticieni Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu și Glebus Sainciuc. În anul 1948 la Chișinău, se stabilește graficianul și pictorul Boris Sokolov, care participă la expozițiile republicane din 1954. Între anii 1955–1956, acestora se alătură plasticienii Alexandr Ivonin (1930-2010) și Vladislav Obuh (1928-2001), care contribuie la evoluția picturii de șevalet, graficii de carte și de șevalet [253]. Totuși, pentru evoluția graficii naționale cea mai valoroasă și semnificativă a fost strămutarea graficianului Leonid Beleaev, absolvent al Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Sankt-Petersburg, care între anii 1959 și 1974 a participat activ la viața artistică a republicii, contribuind substanțial la dezvoltarea graficii de șevalet.

În grafica de șevalet, majoritatea artiștilor preferă să abordeze genurile minore, evitând compozițiile tematice angajate. În pofida indicațiilor de partid, temele predilecte rămân în continuare peisajul și portretul. Grafica de șevalet, de la sfârșitul anilor '40 – începutul anilor '50 ai secolului XX, este reprezentată de tehnicile stampe și de tehnicile aferente ale gravurii. În domeniul stampe se remarcă peisajele *Strada Lenin* (1957, xilogravură) de Grigore Fiurer,

Reconstrucția sediului Consiliului orășenesc, Chișinău (anii 1950, acvaforte) de Fiodor Naumov (1909-1991) și *Iarna* (anii 1950, acvatintă) Petru Țurcan, peisajele în linogravură *Sat, Salcii* și *Primăvara* semnate de Victor Ivanov și linogravurile color *Primăvara* și *Ferma* create de Evghenii Merega și *Cetatea Belgorod-Dnestrovski* (1958), *Cetatea Kamenet-Podolski* (1958) și *Ultima moară de apă* (1959) Ghenadii Zâkov. Printre portretele grafice realizate în tehnicile stampeii remarcăm *Portretul scriitorului* (acvaforte) de Iacob Averbuh, portrete în linogravură a muncitorilor semnate de Evghenii Merega, și *Natura statică* (1959, linogravură) de Vladimir Moțcaniuc (1925-1991).

În primele decenii sovietice mult mai numeroase sunt operele realizate în tehnicile aferente gravurii. La crearea acestora au contribuit nu doar graficieni de formație, dar și plasticieni din alte domenii artistice – pictori și sculptori. În consecință, în cadrul desenului de șevalet distingem două direcții majore: desenul grafic și desenul pictural. Temele abordate se suprapun celor existente în pictură și stampă, fiind reprezentative peisajele în creion sau tuș cu peniță ca foile grafice *Salcii* (anii 1950) și *Copac* (anii 1950) de Ilie Bogdesco, peisajele în guașă de Eugenia Gamburd ca *Cetatea Soroca* (1944), peisajele în acuarelă *Salcii, Nistru, Curte* și *Drum în Codrii* de Semion Picunov (1917-1980), portretele în acuarelă *Așteptare. Portretul soției Lidia* (1949) de Leonid Grigorașenco, portretele în creion, creion color și sanguină ca *Portret* (1952) de Ilie Bogdesco, *Portretul fetei* (1959) de Victor Ivanov, *Portretul poetului moldovean Liviu Deleanu* (1952) de Moisey Gamburd, *Autoportret* (1944) de Dimitrie Sevastianov *Portretul mamei* (1953) de Ada Zevin; portrete în pastel *Portret Ma-Da* (anii 1950) de Rostislav Ocușco și compozițiile tematice în acuarelă de Boris Nesvedov. Totuși, în perioada postbelică, la capitolul tematic, peisajul surclasează alte motive, fiind realizat în variate tehnici grafice – xilogravură, linogravură, linogravură color, acvaforte, acvaforte și acvatintă, guașă, acuarelă și desen de șevalet.

O altă particularitate constituie contribuția însemnată a pictorilor la evoluția tehnicilor aferente ale gravurii în cadrul graficii de șevalet. În conjunctura în care există un număr restrâns de graficieni, artiștii plastici ca Dimitrie Sevastianov, Ada Zevin, Leonid Grigorașenco și Igor Vieru reușesc pe parcursul activității sale să combine limbajul grafic cu cel al picturii de șevalet.

Din punct de vedere stilistic, creația primelor decenii postbelice este ancorată în tradițiile artei basarabene și a realismului rus, fiind departe de a oglindi dogma ideologică a politicii de partid, dar și de caracterul narativ al artei socialiste, realizate în cele mai bune tradiții ale realismului socialist, fapt care a contribuit la dezaprobarea ei de către criticii de epocă.

Anii '60 s-au dovedit a fi foarte prolifici în noi talente creatoare care au îmbogățit atmosfera artistică autohtonă. Astfel, remarcăm debutul graficienilor – Gheorghe Vrabie, Stepan

Tuhari (1928-1977), Ion Tăbârță, Vasile Cojocaru, Valentin Coreachin, Gheorghe Guzun (1932-1997), Emil Childescu, Dumitru Savastin [157, p.4], Semion Solonari, Filimon Hămuraru (1932-2006), Boris Poleacov, Alexei Colâbneac, African Usov (1938-2009) și Vladimir Lavrenov [190].

Dezghetu hrușciovist a favorizat o înnoire substanțială a mijloacelor de expresie plastică. Stilul narativ, retoric, pompos, cu fabulă literară desfășurată, promovat de Academia de Arte a URSS, este puternic zdruncinat de apariția așa-numitului *stil auster* (rus.: *суровый стиль*) [20, p. 24]. În RSSM *stilul auster* nu a prins rădăcini adânci. Stilul respectiv era prin excelență urban și orientat spre mediul proletar, ceea ce în condițiile unei republici agrare îngreuna simțitor recepționarea lui. Însă noile tendințe spre monumentalism și spre decorativism, specifice într-o anumită măsură *stilului auster*, au fost agreate de artiștii plastici chișinăuieni, însă acesta nu a avut nici un impact asupra graficii de șevalet din RSSM.

În anii '60, sub subterfugiul *arta socialistă după conținut și națională după formă*, a fost lansată o nouă tendință decorativă bazată pe specificul artelor populare locale [20, p 25]. Revalorificarea mijloacelor plastice ale artei populare ajunge în scurt timp o prioritate a artei sovietice. Astfel, ideea filosofică asupra *adevărurilor eterne prin prisma tradițiilor și obiceiurilor artei naționale* a devenit un motto distinct al plasticienilor din Moldova, Lituania, Letonia, Ucraina, Belarus și alte republici sovietice [249, c. 12].

În artele plastice din RSSM tendințele artei populare naive s-au manifestat prin decorativism, stilizare și aplatizarea formelor, cu aplicarea în context a motivelor populare, culorilor și ornamentelor preluate din covorul și ceramica tradițională. Noua tendință urma să surclaseze narativitatea și fabula impusă artei moldovenești în timpul primilor decenii sovietice, și să valorifice calitățile artistice ale operelor. Mijloacele plastice ale artei populare cu care operau artiștii în anii '60 ai secolului trecut, pe de o parte, punctau tradiționalismul și apartenența etnică, iar pe de altă parte, marcau trezirea sensibilității artiștilor față de valorile artei moderne cu valențe postimpresioniste. Această schimbare a fost alimentată și de expoziția operelor artiștilor români Theodor Pallady (1871-1956), Lucian Grigorescu (1894-1965) și Alexandru Ciucurencu (1903-1977), vernisajul căreia a avut loc la Chișinău în anul 1957 [133, p. 38-41].

Noile tendințe explorate în picturile plasticienilor Mihai Greco, Valentina Rusu-Ciobanu, Igor Vieru și Elena Bontea s-au oglindit pe parcursul anilor '60 ai secolului al XX-lea și în grafica de șevalet. Relevante în acest sens sunt linogravurile graficienilor Gheorghe Guzun *Dansul țiganilor basarabeni* (1963, linogravură), Vladimir Lavrenov *Nunta* (1967, linogravură), Vasile Cojocaru, Igor Vieru triptic *Inima cântă* (1964, linogravură), Aurel David *Floarea soarelui* (1964, linogravură color), Stepan Tuhari *Seria Oamenii bogăția Moldovei* (1961,

linogravură) și Eduard Usov. Motivele populare își fac apariția și în gravurile lui Victor Coval, însă artistul continuă să abordeze spațiul plastic prin prisma clarobscurului. Pe când limbajul stilizat și aplatizat la care recurge sporadic Ion Tăbârță continuă să fie dominat de narațiunea detaliată. Unele aspecte stilistice se regăsesc și în gravurile lui Evghenii Merega, dar în cazul său stilizarea figurilor și contrastul specific își trag obârșia din influența xilogravurii *Mir iskusstva*.

Noua tendință decorativă nu a fost acceptată unanim de către artiștii plastici. O fermă rezistență acestei maniere continuă să opună graficienii ca Leonid Grigorașenco, Victor Ivanov, Petru Țurcan și Liubomir Sobolevschi. În creația acestora se dezvăluie predilecția spre realism, bazată pe redarea fidelă a naturii, volumului, clarobscurului, perspectivei și proporțiilor prin intermediul unui desen riguros.

O maniera individuală de creație este proprie graficianului Gheorghe Vrabie, care apelând la grafism liniar accentuat determinat de schematism și spiritul analitic, realizează un șir de acvaforte și desene remarcabile. O viziune conceptuală inedită definește și creația graficianului Zigfrid Polingher, care exersează în tehnica monotipului și acuarelei.

În această perioadă semnalăm interesul crescut față de – culoare – în cadrul stampeii. Astfel, în premieră apar linogravurile color prezente în creația plasticienilor Liubomir Sobolevschi [169], Ghenadii Zâkov, Evghenii Merega, Ilie Bogdesco, Victor Coval, Aurel David, Stepan Tuhari, Filimon Hămuraru și Vasile Cojocaru. Această tendință continuă să domine și în deceniile următoare fiind deosebit de reprezentativă pentru creația graficienilor Leonid Beleaev, Emil Childescu și Alexei Colâbneac.

O fortificare considerabilă în anii '60–'70 se constată și în tehnica acuarelei și pastelului. Foile grafice în acuarelă, de o înaltă ținută artistică, sunt semnate de Leonid Grigorașenco *Răzbunarea lui Tudor Vladimirescu* (1974), Boris Poleacov *Trezire* (1978), Igor Necitailo *Dimineața însorită* (1974), Iurii Telușco *Peisaj* (1973) [231], Eduard Usov, Zigfrid Polingher, Leonid Beleaev, Ada Zevin, Valentin Coreachin și Emil Childescu.

Pe plan tematic, în anii '60 ai secolului trecut se observă o tangență a motivelor abordate în pictură și grafica de șevalet. Pentru ambele domenii sunt reprezentative teme muncii agricole, familiei, odihnei și tradițiilor populare. Spiritul național profund rustic amplificat de tradiționalismul provincial, a favorizat omniprezența motivelor plaiului natal, satului moldovenesc, oamenilor și obiceiurilor locului. Fiind mult mai receptivi la undirile spațiului folclorico-liric, mulți artiști tind să evite subiectele recomandate de politicile de partid prin crearea peisajelor și portretelor. Totuși, treptat peisajele industriale și portretele ce prezintă chipul muncitorului socialist cuceresc spațiul expozițional.

De asemenea, se remarcă o fortificare a compoziției tematice în cadrul graficii de șevalet. Foile grafice sunt deseori grupate în serii, acest procedeu devenind tot mai popular. Plasticienii Stepan Tuhari și Ion Tăbârță în cadrul seriilor grafice abordează preponderent motivul muncii industriale, seriile semnate de Leonid Grigorașenco aduc elogiul istoriei sovietelor, iar seriile realizate de Alexandr Hmelnițchi și Boris Șirocorad reprezintă caiete de călătorie. În grafica de șevalet, ca și în pictură, încep să apară tot mai des tripticuri, cele mai reprezentative din anii '60 fiind semnate de Igor Vieru *Inima cântă* (1964) și *Ctitorii satului* (1967). Foile grafice grupate în serii devin caracteristice nu doar pentru compozițiile tematice, dar și pentru genul peisajului și portretului. Sunt tipice atât seriile peisagiste semnate de Leonid Beleaev, Victor Ivanov și Vladimir Lavrenov, cât și seriile portretiste realizate de Stepan Tuhari, Ion Tăbârță, Victor Coval ș.a.

În cadrul graficii de șevalet a anilor 1960 tehnicile stampeii – acvaforte și acvatintă, linogravură și linogravură color sunt prezente în special în peisaje semnate de Victor Ivanov, Ghenadii Zâkov, Petru Țurcan, Evghenii Merega și Stepan Tuhari, dar și în scenele de gen realizate de Victor Coval, Vladimir Lavrenov, Ilie Bogdesco, Aurel David și Gheorghe Guzun.

Comparativ cu deceniile precedente, în cadrul graficii de șevalet din anii '60, genul portretului cunoaște o revigorare semnificativă grație aportului plasticienilor precum Leonid Beleaev, Evghenii Merega, Ilie Bogdesco, Stepan Tuhari și Eduard Usov.

Natura statică, însă, temă predilectă a artiștilor postimpresioniști și cubiști, în arta sovietică are o prezență modestă, limitându-se la funcția didactică, instructivă în cadrul atelierelor. Interesul pentru reprezentarea obiectelor în tehnicile stampeii poate fi urmărită în creația lui Vladimir Moțcaniuc și Alexei Colâbneac, pe când nudul în tehnicile stampeii sovietice lipsește cu desăvârșire, cunoaștem doar desenele de șevalet semnate de Gheorghe Vrabie, Ion Tăbârță și Gheorghe Munteanu.

Revigorarea situației în domeniul graficii este relevată de expozițiile specializate de nivel republican și unional, care se desfășurau sistematic începând cu mijlocul anilor '60 oferind o panoramă a evoluției stampeii, desenului și acuarelei. Acest moment este important, deoarece până în 1966 lucrările grafice dețineau o poziție modestă, fiind prezentate în cadrul expozițiilor tematice, comemorative, jubiliare, care reuneau toate domeniile artelor plastice [244].

Sfârșitul anilor '60 a fost marcat de un eveniment notoriu pentru școala națională de arte plastice, și anume, fondarea în 1969 a Școlii Republicane de Arte Plastice, care din anul 1989 va purta numele lui Igor Vieru. Această instituție a ameliorat considerabil climatul artistic autohton, oferindu-i un grad mai înalt de competitivitate. Impactul acestei școli va fi resimțit în anii '80,

odată cu debutul artistic al primului val de absolvenți, printre aceștia remarcăm graficienii Simion Zamșa, Emil Cojocaru și Alexandru Ermurache.

Totuși, în raport cu alte centre culturale ale perioadei, arta plastică națională din anii '60–'70 progresează lent fără a se alia la schimbările radicale specifice Moscovei și țărilor baltice. Plasticienii autohtoni ca Dumitru Savastin, Vasile Cojocaru și Gheorghe Guzun rămân fideli tendințelor și valorilor artistice stabilite, continuând să valorifice mijloacele plastice oferite de arta naivă, populară și decorativă. Doar un număr modest de artiști încearcă să diversifice subiectele și abordarea acestora, printre aceștia se remarcă: Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Ilie Bogdesco și Gheorghe Vrabie.

Creația tinerilor artiști care au debutat în ultimii decenii sovietici a diversificat considerabil direcțiile artei neoficiale în cadrul artelor plastice. Noua pleiadă de artiști marcată de personalități novatoare și prolifică, bazându-se pe diverse platforme estetice rămâne, într-o anumită măsură, integră ca spirit creativ. O parte din acești plasticieni, prin creația rodnică desfășurată pe parcursul anilor '90, a influențat creșterea spirituală și dezvoltarea artistică a unei noi generații de plasticieni de la hotarul secolelor XX–XXI [106].

Panorama artistică se diversifică odată cu debutul graficianului Ion Sfeclă, absolvent al Academiei Naționale de Arte Plastice din Riga (1966–1973), care posedă tehnicile gravurii în acvaforte, acvaforte și rezervaj, dar și tehnica acuarelei. Creația plasticianului Ion Sfeclă pendulează *în permanență, la limitele artei tradiționale și a non-figurativului. Practică, în creație, portretul și peisajul, compoziția și natura statică, realizând lucrări, care se contopesc la granițele unei viziuni profesionale și ale unei mentalități a artei naive, ce definesc în întregime opera sa* [273].

Concomitent, își începe activitatea artistică pictorul și graficianul Alexandr Grigorașenco, absolvent al Școlii de Arte Plastice *Ilia Repin* din Chișinău. Opera acestuia este inerent legată de creația tatălui său, Leonid Grigorașenco. Această influență, matrice genetică, figurând în tablourile sale, marchează maniera stilistică, unicitatea platformei estetice și integritatea spiritului creativ al familiei Grigorașenco. Tânărul Grigorașenco realizează compoziții tematice, peisaje, naturi statice, portrete și nuduri în ulei, pastel și desen, reflectate printr-o tratare realistă, ce obțin cu timpul o valență romantică.

La fel de semnificative sunt și debuturile graficienilor Victor Cuzmenco și Natalia Coreachin. Un spectru variat al tehnicilor grafice abordează Victor Cuzmenco, realizând serii în litografie, acvaforte, acvaforte color și acuarelă. Natalia Coreachin se remarcă prin seriile în acvaforte și acvatintă, dar și prin lucrările realizate în tehnica acuarelei. În acest deceniu în domeniul graficii de șevalet se afirmă graficianul Arcadie Antoseac (1946-), acuarelistul Pavel

Gromov, desenatoarea Miriam Gamburd, graficianul Alexandr Sidalcovschi, care excelează în tehnica pastelului, realizând peisaje marcate de efervescenta luminii de factură impresionistă. Căutările unor artiști precum Simion Gamurari și Nina Șibaeva se răsfrâng asupra diverselor domenii, cuprinzând atât pictura, cât și grafica, iar plasticianul Ion Cavarnali debutează cu placarda, pentru a se lansa ulterior în domeniul graficii de șevalet, iar mai apoi și în cel al picturii. La finele deceniului cu seriile în acvaforte și foile grafice în litografie debutează plasticiana Eudochia Zavtur [35].

Cu toate că numărul artiștilor implicați în domeniul graficii a crescut semnificativ, grafica de șevalet din RSSM continuă să cedeze pozițiile dominante graficii de carte. Acest fenomen rezidă în grija și atenția sporită acordată ilustrării cărților specifică republicilor din spațiul sovietic [249, p 5]. Suportul activ al graficii de carte a provocat un dezechilibru între cele două domenii majore ale graficii. Astfel, grafica de șevalet în deceniile postbelice evoluează mult mai lent, rămânând considerabil în urma graficii de carte, care este un domeniu mult mai activ și atractiv. Fiind mai promovată, grafica de carte cunoaște transformări radicale, însumând realizările plasticienilor Igor Vieru, Gheorghe Vrabie, Isai Cârmu, Alexei Colâbneac, Filimon Hămuraru, Lică Sainciuc, Alexei Grabco, Leonid Domnin, Simion Solonari, Alexandr Hmelnițchi și Mihai Brunea.

Totuși, domeniul graficii de șevalet din RSSM cunoaște o evoluție constantă, fapt ce este argumentat de diversificarea mijloacelor plastice și tehnice, diversitatea motivelor abordate, creșterea numărului de opere grafice și al plasticienilor talentați ce practică grafica de șevalet, dar și apariția expozițiilor specializate, dedicate graficii. În acest sens, se remarcă prima expoziție de desen din 1975 [232], care elucidează universalitatea limbajului grafic al desenului. Printre expozanți se remarcă atât graficienii ca Ilie Bogdesco, Victor Ivanov, Gheorghe Vrabie, Evghenii Merega, Leonid Beleaev, Victor Coval, Emil Childescu, Petru Țurcan, Filimon Hămuraru, Alexei Colâbneac, ș.a., cât și pictorii precum Ada Zevin, Igor Vieru, Aurel David, Eleonora Romanescu și Elena Bontea.

La fel de concludentă este și prima expoziție republicană de acuarelă din anul 1982 [231]. Această expoziție poartă un caracter de retrospectivă, căci în cadrul acesteia sunt prezentate acuarele realizate între anii 1972-1979. Astfel, publicul poate contempla lucrările acuareliștilor renumiți ca Igor Necitailo, Alexei Colâbneac, Valentin Coreachin, Iurii Telușco și Boris Poleacov, dar și opere semnate de pictorii tineri ca Victor Bahcevan, Timotei Bătrânu și Vladimir Palamarciuc preocupați, în mare parte, de reprezentarea peisajelor în tehnica acuarelei.

Pentru lucrările graficii de șevalet realizate în tehnica acuarelei, în anii '70, sunt reprezentative peisajele arhitecturale ale lui Boris Poleacov, Pavel Gromov și Victor Ivanov, dar

și peisajele rurale și riverane care abundă în creația lui Igor Necitailo, Ada Zevin, Valentin Coreachin și Emil Childescu. Natura statică în acuarelă este abordată de Ada Zevin, Igor Necitailo, Vladimir Lavrenov, Victor Cuzmenco și Olga Ivanova. Compozițiile pe tematică istorică în tehnica acuarelei rămân în continuare în atenția lui Leonid Grigorașenco.

În ultimele decenii sovietice în grafica de șevalet se remarcă un șir de lucrări realizate într-o gamă variată de tehnici aferente gravurii precum guașa, pastel, acril, realizate pe suport de hârtie. Astfel sunt portretele și naturile statice semnate de Valentina Rusu-Ciobanu, peisajele și portretele lui Igor Vieru, Alexandr Grigorașenco, peisajele lui Emil Childescu, Vasile Cojocaru și Eleonora Romanescu, compozițiile avangardiste ale Maiei Cheptănaru-Serbinov.

Tehnicile stampeii în grafica de șevalet din anii '70 au cunoscut schimbări moderate. Ca și în perioada precedentă, artiștii continuă să prefere tehnica acvaforte, *pointe seche*, linogravură și linogravură color. Pe plan tematic domină scena de gen cu tematică rurală, industrială și sportivă, portretele frunțașilor muncii, peisajele rurale și industriale și puținelor compoziții pe tematică istorică. Ca și genul animalier, natura statică și nudul practic lipsesc în cadrul stampeii anilor '70.

Urmând tradiția deceniilor precedenți, foile grafice sunt deseori grupate în serii narative și tematice. Cele mai spectaculoase serii grafice, din anii '70, au fost realizate de Gheorghe Vrabie, Valentin Coreachin, Natalia Coreachin și Filimon Hămuraru.

În anii '80 apar subiecte noi marcate de o nouă viziune plastică cu orientări spre probleme filosofice. Politicile lansate de Gorbaciov ameliorează considerabil climatul artistic unional și republican [180]. Lucrările obțin o puternică notă lirico-simbolică. Către sfârșitul deceniului nouă tematica se liberalizează substanțial. Artiștii se debarasează definitiv de viziunea optimistă asupra existenței specifice ideologiei sovietice și încep să imprime percepția individuală asupra lumii. Această tendință începe să se manifeste treptat în toate domeniile artelor plastice.

Schimbările benefice de ordin politic și ideologic sunt urmate de un șir de evenimente locale – are loc fortificarea și diversificarea învățământului artistic național superior prin fondarea a două instituții de profil: *Institutului de Stat al Artelor* actualmente *Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice* (1984) și *Facultatea de Arte Plastice* în cadrul *Universității Pedagogice de Stat Ion Creangă* (1979).

Rolul dominant în cadrul graficii de șevalet revine compoziției tematice, peisajului și portretului. Ca și în deceniile precedente, majoritatea foilor grafice sunt grupate în cicluri. Mai numeroase sunt seriile ce abordează compozițiile tematice, fiind urmate de peisaje și portret. Cele mai reprezentative sunt seriile grafice semnate de Victor Cuzmenco, Igor Liberman, Natalia Coreachin, Alexei Colâbneac, Nina Danilenco, Evdochia Zavtur, Ion Tăbârță, Boris Poleacov, Vladimir Filatov, Sergiu Sulin și Pavel Gromov.

Printre evenimentele notorii din ultimul deceniu sovietic se numără *Prima expoziție unională de grafică de șevalet* [230], *Expoziția republicană consacrată anului păcii* [238], *Expoziția republican de peisaj, natură moartă și ceramică* [32] și *A VI-a expoziție republicană a învățătorilor școlilor de artă și instituțiilor de învățământ din Moldova* [162]. Cadrul expozițional devine din ce în ce mai degajat, apar subiecte noi; predomină tendințe poetico-lirice și pastorale, marcate de transcendență.

Astfel, conchidem că evoluția graficii de șevalet pe parcursul celor patru decenii sovietice a cunoscut un șir de valențe comune cu pictura de șevalet. Ambele domenii au fost marcate de politicile ideologice distincte ce au provocat racordarea stilistică și tematică.

Transformările de stil au penetrat cu mai multă vehemență pictura și grafica angajată, de regulă, fiind simțite mai puternic în cadrul compozițiilor tematice. De mai mult individualism au dat dovadă lucrările ce abordează asemenea genuri minore ca peisajul și portretul. Desenul de șevalet, în special, desenul pictural, a fost cel mai nereceptiv la transformările stilistice impuse de ideologia sovietică a anilor '40-'50. Domeniul picturii și graficii a fost marcat în anii '60-'70 de așa-numitul *stil decorativ*, iar ulterior în anii '80 s-au accentuat tendințele spre transcendență și o viziune lirico-simbolică. În decursul acestei perioade arta plastică națională a evoluat calitativ, domeniul graficii fiind suplinit de graficieni de o înaltă performanță artistică. Este remarcabil faptul că la începutul etapei unii pictori profesau activ domeniul graficii, iar către finele acesteia și ulterior procesul se inversează. Printre elementele comune se remarcă și prezența constantă a tripticurilor în pictură și grafica de șevalet. Însă seriile și ciclurile specifice foilor grafice nu au un echivalent pe potrivă în pictura de șevalet. Prin urmare, constatăm că colaborarea intensă între domeniile artelor plastice naționale pe parcursul perioadei studiate a îmbogățit considerabil aspectul stilistic și tematic al operelor, oferind artei naționale un caracter unitar și inedit.

Odată cu destrămarea URSS, arta plastică din Republica Moldova a fost supusă unor schimbări radicale, reușind să îmbrățișeze fâgașul unei evoluții firești, direcționate spre centrele artistice ale artei occidentale. În mediul artistic s-a promovat diversificarea activității expoziționale, demararea colaborării cu artiștii de peste Prut, dar și consolidarea relațiilor cu țările din CSI. Liberalizarea a generat apariția unor grupuri și asociații artistice ca grupul *Fantom*, grupul *Zece*, activitatea cărora a fost bazată pe principiile artei nonfigurative și ideilor moderne. Abordarea clasică a subiectelor suferă transformări radicale, aspirațiile spre transcendență caracteristice sfârșitului anilor '80, s-au înfiripat în anii '90, în predilecția spre abstracție, simbolism și artă conceptuală. Cultivarea acestor direcții de rând cu receptivitatea la tendințele artei contemporane au răsturnat conceptul și structura genului în artele plastice. Aceste

fenomene au avut impact masiv asupra artei de șevalet, care a fost mult mai receptivă la noile circumstanțe.

Genul predilect al artiștilor plastici în anii '90 devine peisajul, acesta fiind urmat de compoziția tematică, natura statică și portret. Urmărim, de asemenea, o revalorificare a nudului care spre deosebire de perioada sovietică capătă o conotație erotică încetând de-a mai fi o simplă exersare de natură didactică. Totuși, cele mai semnificative schimbări s-au produs în cadrul compozițiilor tematice. Subiectele, acestea, s-au diversificat considerabil nu doar grație libertății de creație, specifice perioadei, dar și noii varietăți stilistice. Astfel, pe de o parte, observăm apariția tot mai tenace a subiectelor religioase și mistico-simbolice, iar pe de altă parte, se impune compoziția abstractă, decorativă, stilizată ca urmare a propagării artei nonfigurative.

În arta plastică autohtonă, deja, germinau tendințe nonconformiste injectate de creația plasticienilor Maia Cheptenaru, Igor Liberman, Victor Cuzmenco și Nina Danilenco. Aceste viziuni au evoluat pe parcursul anilor '90 prin promovarea metaforei, a simbolului, a poeziei și muzicalității, într-un anumit neotraditionalism remarcat de Alexandra Titu pe paginile revistei *Atelier* (1999) [121]. Un aspect contradictoriu, a fost remarcat de Ludmila Toma [132, p. 80], acesta ține de tendințele de comercializare generate de situația nouă, printre semnele declinului al nivelului artistic fiind numite tehnicitatea pasivă, compozițiile tematice pseudonovatoare sau *kitsch-iste*.

Căutările artistice ale noilor mijloace și tehnici de expresie au avut efervescentă nu doar în pictură și sculptură, dar și în grafică. Astfel aspectul graficii naționale a fost transformat grație apariției noilor tehnologii și programe computerizate, care le permit graficienilor să extindă granițele stampeii, aplicând atât tehnica gravurii clasice, cât și cea a graficii de calculator.

Arta stampeii de șevalet de după 1990, este reprezentativă pentru creația graficienilor Emil Childescu, Eudochia Zavtur, Simion Zamșa, Elena Karacentev, Olga Guțu, Valeriu Herța, Grogorii Bosenco, Oleg Cojocar, Elena Garștea, cât și al tinerilor Alexandru Ermurache, Tudor Fabian, Andrei Gamarț și Marcel Șendrea, creația cărora se axează pe experiment și tehnologii mixte.

În tehnica acuarelei se remarcă lucrările semnate de plasticienii Ion Sfeclă, Emil Childescu, Leonid Grigorașenco, Ada Zevin, Elena Bontea, Pavel Gromov, Vasile Dohotaru, Valentin Coreachin, Vladimir Smirnov, Vasile Movileanu, Ion Moraru, Alexandru Macovei și Arcadie Antoseac. Un eveniment notoriu pentru evoluția acuarelei naționale a fost expoziția *Transparentele* în care au fost prezente opere din colecția de grafică a Muzeul Național de Artă al Moldovei, realizate în perioada anilor 1935-2000.

Prospețimea și lejeritatea pastelului a fost cultivată în ultimul deceniu al secolului XX-lea în operele realizate de plasticienii Leonid Grigorașenco, Alexandr Grigorașenco, Vladimir Melnic, Alexandru Macovei, Leonid Nichitin și alții. De asemenea se remarcă desenele de șevalet semnate de Dumitru Verdianu și Iurie Canașin.

Printre evenimentele expoziționale care au animat viața artistică din anii 1990 se remarcă: *Saloanele Moldovei* [71; 72; 84], *Saloanele de toamnă* și *Saloanele de primăvară*, *Expoziția republicană de grafică de carte și de șevalet* și un șir de expoziții personale și de grup [81, p. 259-264].

Ultima decadă a secolului XX se caracterizează printr-o manifestare tot mai fructuoasă în pictura de șevalet a mai multor plasticieni, care anterior, s-au promovat merituos în domeniul graficii, ne referim la graficienii: Emil Childescu, Eudochia Zavtur, Victor Cuzmenco, Vladimir Palamarciuc, Simion Zamșa, Vasile Cojocar și Ion Sfeclă [106, p. 13]. În mare parte, problematica abordată de aceștia în domeniul graficii se regăsește și în pictură, cu excepția tablourilor nonfigurative create de Victor Cuzmenco și Vladimir Palamarciuc.

Prin urmare, grafica de șevalet din anii '90 a traversat o etapă complexă, marcată de schimbări stilistice, tematice și tehnice la care a fost supusă arta plastică națională după *dispariția* realismului socialist. Printre vectorii comuni putem enumera: apelarea la valorile artei universale, renașterea interesului față de specificul național și religia creștin-ortodoxă, integrarea treptată în spațiul cultural românesc.

3.2. Expresii ale limbajului plastic în grafica de șevalet din perioada sovietică. Anii 1944-1991.

Studiul graficii de șevalet de după 1944, poate fi structurat în conformitate cu criteriile specifice genurilor artelor plastice, procedeele și mijloacelor plastice și tehnice specifice graficii de șevalet. O astfel de abordare va facilita formalizarea unui volum masiv de informație cu referire la grafica de șevalet din RSSM. În continuare vom analiza sistematic particularitățile tehnice, stilistice și mijloacele plastice ale graficii de șevalet în contextul genurilor grafice – portret, peisaj, compoziția tematică, natura statică, interior, nud și genul animalier.

Studiul exhaustiv a scos la iveală interesul artiștilor moldoveni față de reprezentarea naturii, chipului uman și raportul acestuia cu societatea. Pentru unii plasticieni portretul și peisajul prezintă un subterfugiu al artei socialiste, aceste motive devin produsul unei stări contemplative, detașate după conținut de realitatea socialistă, în care natura însăși devine obiectul cunoașterii artistice. Astfel, *micii moldoveni* – plasticienii specializați pe peisaj sau

portret își manifestă vocația și sensibilitatea creatoare elaborând cu pasiune aceste motive. Spre deosebire de portret și peisaj, compoziția tematică din perioada sovietică reflectă banal, fidel și uneori exacerbat estetica proletcultistă. Situația compozițiilor tematice angajate a fost elucidată laborios în studiile sovietice, astfel că, în analiza acestui compartiment vom rezerva un spațiu modest, relevând doar motivele distincte specifice graficii de șevalet din anii `70-`80 – copilăria, folclor, datini, muzică și sport.

Cercetarea evoluției *portretului* din domeniul graficii de șevalet din perioada citată se va efectua în trei etape convenționale. Prima etapă va cuprinde anii de consolidare și refacere după război, anii staliniști marcați de represii, cea de-a doua etapă ține de anii `60-`70, de așa-zisul *dezgheț* hrușciovist, iar cea de-a treia va aborda situația portretului în anii `80.

În cadrul graficii de șevalet genul portretului prezintă oglindirea imaginii omului de epocă - *homo sovieticus*, într-un moment când se desfășoară o civilizație întemeiată pe posibilitățile tehnice și pe sisteme de valori cu totul inedite, dar și o reflecție a conștiinței și sensibilității subiective al individului creator. Chipul uman fixat pe hârtie prin intermediul mijloacelor grafice prezintă produsul relației dintre artist și model, care tinde să oscileze între exuberanța patosului sovietic și sensibilitatea lăuntrică a artistului.

Primele decenii sovietice ne oferă un număr redus de portrete grafice. Anii `40 sunt marcați de un șir de evenimente și fenomene nefaste, care de rând cu implementarea activă a manierei *realismului socialist* au scăzut potențialul creator. La începutul anilor `50 au demarat unele procese, care s-au dovedit a fi favorabile dezvoltării ambianței artistice, printre acestea se remarcă finisarea terorii staliniste și odată cu ea o ușoară animare a mediului cultural.

Consolidarea și propășirea genului portretistic în grafica de șevalet a cunoscut un avânt maxim în anii `60-`70, printre catalizatorii acestui progres se numără politicile hrușcioviste, dar și aflusul tinerilor artiști care își fac studiile la Moscova, Sankt-Petersburg, Kiev, Harkov și Lvov.

O contribuție semnificativă la evoluția portretului în cadrul graficii de șevalet din RSSM au adus artiștii Rostislav Ocușco, Ada Zevin, Leonid Grigorașenco, Ilie Bogdesco, Evgheni Merega, Leonid Beleaev, Vladimir Moțcaniuc, Stepan Tuhari, Ion Tăbârță, Aurel David, Dmitrii Savastin și Alexei Colâbneac.

În ordinea cronologică, printre primii artiști din perioada citată se remarcă pedagogul și plasticianul *Rostislav Ocușco*. În anii `50 -`60 artistul activează prolific în domeniul graficii de șevalet creând un șir de portrete intrigante. Fiind un plastician din generația înaintată, reprezentant al artei basarabene marcate de influențele artistice europene de la sfârșitul secolului al XIX-lea, Rostislav Ocușco se conformează cu greu noii maniere socialiste. În creația

plasticianului portretul ocupă un loc distinct alături de peisaj și scena de gen. Portretele semnate de artist sunt executate în diverse tehnici grafice – desenul de șevalet (în sanguină, cărbune, tuș și creion), acuarela și pastel. În operele lui precum: *Portretul lui Prohodniuk*, *Portretul Ma-Da*, *Portretul Bardeev L*, *Portretul Ian-Diu* și *Portretul lui E. Beleaev* (lucrări ne datate) artistul tinde să surprindă lumea interioară a modelului, să dezvăluie prin intermediul formelor laconice a caracterului vizibil, lumea invizibilă, sufletească. Tehnica desenului este individuală axată pe linie riguroasă și pe claritatea formei cu propensiune spre schematicism. În ultima etapă de creație se înscriu lucrările *Portretul tinerei* (pastel/hârtie), *Portretul soției* (creion/hârtie), (A2.27), *Portretul lui Hotulev* (creion/hârtie), *Portretul lui Bâcovschi* (sânghină/hârtie), *Portretul pictorului S. Ciocolov* (creion/hârtie), (A2.28) [180].

În anii '40 din regiunea Odessa sosește plasticianul *Vladimir Moțcaniuc*. Artistul debutează la expozițiile regionale cu lucrările grafice *Portretul poetului P. Kruceniuk* (creion / hârtie), *Portretul sculptorului Șibuev* (creion / hârtie) și *Portretul mulgătoarei* (creion / hârtie). La expozițiile din 1959 și 1966 expune acuarelele *Portretul artistei Donskaia*, *Moldoveanca* și linogravura *Metalurgistul* (1963). Plasticianul participă la prima expoziție republicană de desen desfășurată în 1975 cu foile grafice *Portretul lui Alexandru Cacian* (1970) și *Tanchistul* (1971) [232], dar și la expozițiile din 1982 și 1984. De-a lungul întregii perioade de creație portretul alături de peisaj ocupă un loc semnificativ în creația lui Vladimir Moțcaniuc. Cât privește abordarea artistică a acestora, linogravurile, acuarelele și desenele plasticianului sunt pătrunse de idealul socialist, atât prin tratare și viziune plastică cât și prin grija și selectarea personajelor. Totuși aceste opere angajate, cu un aspect tehnic satisfăcător, au preponderent o valoare documentară.

Printre plasticienii de viță veche se numără și graficianul *Evgheni Merega* care activează în Chișinău din 1946 în domeniul graficii de carte și graficii de șevalet. Artistul s-a format în Ucraina între 1928-1936, iar din 1936 și-a desfășurat activitatea artistică în RASSM. În prima fază a creației Evgheni Merega realizează numeroase portrete, apelând la tehnica desenului. Desenele sale prezintă căutări sistematice, înregistrarea fidelă a materialului din natură, în special a formelor morfologice tipice omului din popor, fixat în timpul călătoriilor prin țară [241, p. 3-5]. Graficianul participă sistematic la expozițiile republicane din 1959, 1965, 1966 și 1970 contribuind semnificativ la dezvoltarea artei portretului în cadrul graficii de șevalet. Se remarcă desenele în creion *Soldat*, *Sora medicală Tamara*, *Pictorul Stepanov*, și acvaforte *Bătrân* (A2.27), iar începând cu anii '50 portretele în linogravură ca *Răsculatul din Tatarbunar* (A2.25) și *Portretul lui Șerban* (A2.26). În această tehnică în anii '60 artistul realizează portrete istorice a fruntașilor revoluției ca *Karl Marx* (1962) și a literaților *Dimitrie Cantemir* (1962), *Vasile*

Alecsandri (1962), *Taras Șevcenko* (1964) și *Maxim Gorki* [241]. În creația graficianului portretul este surclasat de peisaj și compoziția tematică angajată. Gravurile în linoleum, tehnica preferată a graficianului, denotă o cultură grafică performantă bazată pe forme clare și contrast alb - negru marcat de o viziune selectivă de sinteză.

Portretul este reprezentativ pentru creația de șevalet a pictoriței *Ada Zevin*. Desenul reprezintă pentru artistă un exercițiu constant. Crochiurile, semnate de artistă, executate în creion sau tuș sunt tratate prin intermediul unei hașuri picturale, lejere și al unei linii deosebit de vibrante. Modelele sunt surprinse în poze statice, atemporale ce le oferă o notă, oarecare, de măreție. Portretele din anii '60-'70 sunt realizate prin intermediul unor linii ce modelează virtuos forma și volumele fără de care n-ar apărea caracterul modelului [211]. Astfel sunt desenele *Portretul mamei* (1957), *Portretul lui N. Maghin* (1962), *Portretul învățătoarei*, *Portretul biologului M. Danilova* și altele. Desenelor de după 1970 le sunt caracteristice minimum de mijloace grafice, doar o singură linie de contur care fixează individualitatea chipului, expresia mimicii și uneori convențional factura materialului. Astfel de portrete în creion sunt *Portretul studentului* (1970), (A2.46) și *Natașca* (1986). În acuarelele pictoriței desenul și culoarea trasează formal realitatea, oferind spectatorului posibilitatea de reconstituire după plac al chipului portretizatului. Astfel, se afirmă, primatul interpretării asupra imitației, ceea ce este specific creației artistei care s-a format sub influența artei franceze de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX. Imaginea poetică de sinteză prefigurează în acuarelele *Fetiță cu porumbei* (1969), *Autoportret* (1976), *Portretul lui Lazăr Dubinovschi* (1980), *Portretul lui Ludmila* (1988) și *Portretul lui Emil* (1989) [123, p. 117]. Pictorița participă cu lucrări grafice la expoziția republicană de desen din 1975 prezentând *Portret feminin* (creion/hârtie, 1945), *Portretul mamei* (creion/hârtie, 1947), *Autoportret* (creion/hârtie, 1949), *Portretul lui M. Grecu* (creion/hârtie, 1953) și *Portretul studentei* (creion/hârtie, 1953) [232, p. 5].

În anii '60 debutează plasticianului *Glebus Sainciuc* (1919-2012), acesta activează, mai ales, în domeniul șarjelor și a caricaturii. Modelele acestuia sunt deseori oamenii din sfera culturii – literați, compozitori, actori, pictori și cântăreți – pe care artistul îi reprezintă expresiv, subiectiv și hiperbolizat, păstrând totuși o mare dragoste și stimă pentru model. Desenele artistului ca *Portretul N. Serova* (cariocă coloră, tuș/hârtie, 1966) și *Portretul lui V. Vasilache* (tuș/hârtie, 1973) sunt prezente la expoziția republicană de desen desfășurată în 1975 [232, p. 8]. Se remarcă *Portretul lui Grigore Vieru* (cerneală/hârtie) în care prin intermediul unei singure linii de contur maestrul destăinuie caracterul și starea lăuntrică, sufletească a poetului.

Viața artistică din anii '60 se îmbogățește cu creația graficianului *Leonid Beleaev*, care activează la Chișinău începând cu 1959. Obținându-și renume în domeniul graficii de carte

graficianul, profesează și în domeniul graficii de șevalet. Desenator asiduu, realizează portrete în desen (creion și cărbune), acuarelă și tehnicile stampeii. Desenele artistului sunt realizate printr-o linie ușoară, largă și în același timp migăloasă, atentă la detalii. Operele sale dovedesc o atitudine grijulie față de model, accentul fiind plasat pe zugrăvirea caracterului și trăsăturilor individuale ale acestuia. Sunt reprezentative lucrările grafice realizate în anii '60 ca *Portretul mamei* (creion/hârtie, 1963), *Portretul fiului* (cărbune/hârtie, 1966), (A2.1), *Portret de băiat* (creion/hârtie, 1967) și *Portretul fiicei* (creion/hârtie, 1968). Genul portretului este reprezentativ și pentru stampele semnate de Leonid Beleaeu, însă, acestora le lipsește sinceritatea și lejeritatea prezentă în desene. Portretele în tehnicile stampeii prezintă deseori chipurile frunțașilor muncii sau revoluției, astfel este linogravura *Oțelarul* (1961), (A2.2), xilogravurile *Portretul lui Kotovschi* (1971) și *Lenin tânăr* (1972) ș.a. [194].

Plastician *Ilie Bogdesco*, exersând continuu desenul din natură, creează portrete impresionante prin vigoare și forța de expresie. Munca asiduă, observația detaliilor și tehnica desăvârșită îi oferă desenelor sale plenitudinea unor opera finite. Desenele zugrăvite cu ajutorul unei hașuri moi, vivace și încrezute oferă o viziune de sinteză asupra modelului. Foile grafice semnate de artist sunt realizate cu preferință în creion, pensulă ori peniță cu cerneală, carioca, sepie sau acuarelă. *Ilie Bogdesco* în operele sale urmărește să dezvăluie individualitatea psihologică și plenitudinea caracterului specific modelului [243]. Această tendință este ilustrată de *Portretul pictorului Rudacov* (creion/hârtie, 1949), *Portret* (creion/hârtie, 1952), *Portretul pictorului Alentiev* (1962), *Portretul pictorului Climașevschi* (1962) și *Moldovean cu căciulă* (A2.4). Sumând caracteristicile exterioare prin intermediul mijloacelor grafice lapidare graficianul creează o viziune plastică asupra lumii spirituale a modelului, impunându-se ca un portretist sufletist, prin esență.

Un loc aparte în creația plasticianului *Ilie Bogdesco* revine portretului feminin. *Portretul mamei* (1956), *Portretul Ninei* (1961) relevă bogăția mijloacelor plastice, folosirea hașurii și tonurilor vibrante în tratarea formei și volumului prin intermediul cărora se reliefează caracterul personajului. Realizat cu nerv și pasiune *Portretul feminin* (1956), *Dansatoare mexicană* (1957) și *Cubaneza* (1957) oferă o interpretare subiectivă, intimă a femeii. La fel de sugestivă este și linogravura *Portretul tinerei* (1970), (A2.5). O notă aparte merită dublul portret feminin *Doi* (1976), (A2.6) executat în acul sec și acvatintă, acesta emană neliniște și încordare psihologică provocată de prezența celor două chipuri feminine contrastante pe un fundal plat vibrant. Prezent la expoziția republicană jubiliară din 1965, desenul *Familia* (1964), (A2.3) ne duce cu gândul la portretele de grup din secolul XVII și prin urmare poate fi interpretat în acest context luând în

considerație naturalismul și individualismul debordant al personajelor drept un portret de grup - o sinteză a tipicului menită să descopere rolul social al fiecărui membru al familiei.

Geniul lui Ilie Bogdesco s-a manifestat plenar în domeniul graficii de carte, pentru care a creat cele mai valoroase lucrări grafice. În acest context ne amintim de *Portretul lui Erasmus de Rotterdam* (gravură pe aramă, 1979), portret istoric, ce a servit drept ilustrație la cartea *Lauda prostiei* [191, p. 234].

În creația graficianul *Leonid Grigorașenco* există un interes constant pentru portret. Apelând la variate tehnici ale graficii de șevalet – desenul, acuarelă și pastel, artistul realizează un șir impetuos de portrete desăvârșite ca tehnică și viziune. Portretele cu caracter intim se deosebesc substanțial de lucrările angajate ale artistului. Aceste foi grafice, până nu demult necunoscute, au rămas în umbră în perioada sovietică fiind valorificate recent grație studiului realizat de Irina Calășnicov [19]. Cele mai valoroase crochiuri înfățișează chipul oamenilor dragi artistului: soția, copiii, prietenii și rudele apropiate. Portretele năzuiesc să dezvăluie starea lăuntrică a personajelor și reflectă dispoziția autorului care le contemplă. Astfel sunt *Așteptare*, *portretul soției Lidia* (acuarelă/hârtie, 1949) (A2.19), *Portretul fiicei Lena* (pastel/hârtie colorată, 1962), *Portretul sculptorului L. Dubinovschi* (creion colorat/hârtie colorată, 1964), *Dispoziție proastă* (pastel/hârtie colorată, 1965), (A2.20), *P. Grigorașenco* (acuarelă/hârtie, 1965), (A2.22), *Vica* (pastel/hârtie colorată, 1993), *Ludmila Serbina* (pastel/hârtie colorată, 1993). Un loc distinct îl ocupă și trei autoportrete în pastel și creion colorat realizate în 1963 (A2.21) și 1964. Artistul își zugrăvește necruțător chipul, sfidând critic aspectele psihicului, contemplativ, trădând o fire sensibilă, plină de neliniște, dar și de severitate [19, p. 44].

Un interes aparte îl prezintă foile grafice *Depănarea* (creion colorat/hârtie colorată, 1965), *Lidia se odihnește* (creion colorat/hârtie colorată, 1965) și *Figură de femeie* (creion colorat/hârtie colorată, 1968), după conținut acestea oscilează între scenă de gen și portret. Artistul reușește să fixeze chipul soției, care se preocupă de grijile cotidiene, trasând linii rapide, ușoare și vivace. Asemenea tendințe în portretistică se remarcă la plasticienii de factură realistă, creația cărora se axează pe studiul laborios al naturii. Un exemplu similar îl putem găsi în desenele lui Vincent Van Gogh – *Sien care coase și fetița* (1883) și *Sien cu țigara lângă sobă* (1882). Prin urmare, putem constata că Leonid Grigorașenco în procesul continuu de sistematizare și expunere pe hârtie a realității înconjurătoare, ca și alți artiști de factură naturalistă, surprinde silueta și chipul persoanelor apropiate în timpul unei îndeletniciri cotidiene.

Un loc aparte în panorama portretului din grafica de șevalet din republică îl ocupă lucrările artistului *Victor Zâmbrea* (1924-2000). Acestea, sunt realizate în anii '50-'80 și au ca tematică majoră chipul românilor basarabeni deportați în Siberia. În portretele sale artistul se

disimulează în ceilalți, în trăirile și durerile lor, oferindu-ne imagini autentice de-o amplă valoare documentară și spirituală. Situația extremă de natură fizică și psihică a Gulagului găsește oglindirea în schițele de portret în creion și tuș *Profesorul Cristea devenind pescar* (A2.45), *Autoportret – În împărăția Gulagului, Ion Dănceanu, Constantin Vătafu și altele* [102].

Se remarcă portretele semnate de graficianul *Stepan Tuhari*. Artistul interpretează într-o manieră proprie chipurile muncitorilor, specifică decorativismului demarat în anii '60. În această perioadă apar serii de linogravuri color *Oamenii bogăția Moldovei* (1962), *Ritmul vieții noastre* (1963) și *Constructorii* (1965). În cadrul acestor serii, apelând sistematic la genul portretului, artistul dă dovadă de un umanism debordant. Lucrările *Moș Agachi* (A2.43), *Ciobanul Gheorghe Onufrei, Tractoristul K. Jmurcov și Portret* (A2.44) dovedesc o tratare poetică a realității și o viziune artistică marcată de conotații metaforice. În foile grafice predomină caracterul decorativ, stilizat, cu un colorit sonor ce farmecă prin elanul său pozitiv.

În anii '60 ia amploare creația graficianului *Ion Tăbârță*. Desenator perseverent realizează o galerie de portrete în diverse tehnici – desenul de șevalet (creion și cărbune), linogravură, gravură pe carton, autolitografie și guașă. Cele mai multe portrete din anii '60 -'70 tind să valorifice chipul tipic al epocii sale, plin de eroism, demnitate și viziune optimistă socialistă specifică artei angajate. Modelele sunt plasate pe un fundal semnificativ pentru epoca sa și poartă un costum relevant pentru sfera lor profesională, așa sunt autolitografiile *Portretul tânărului fierar* (1962), *Portretul operatoarei de macara* (1962) și linogravurile *Stăpânii* (1964), *Portretul semnalizatoarei* (1965). Acest procedeu plastic, axat pe detalii sugestive, amplifică misiunea documentară a portretului. Temperamentul și caracterul intim al personajului se subordonează rolului său social –modelul nu are voie să fie în contradicție cu tipul, cu muncitorul pe care-l prezintă, acest aspect este inerent portretului social. Din această ordine de idei se desprinde gravura pe carton *Portretul sculptoriței Zina* (1961) în care profilul îndârjit al artistei evidențiază plenar caracterul individual fără a apela la accesorii ori fundal semnificativ [254]. Un interes aparte îl prezintă linogravura *Portretul mamei* (1965), (A2.42) care respiră a veridicitate, impunându-se prin compoziția statică, echilibrată plină de grandoare, în care figura mamei artistului este tratată cu o deosebită grijă. Începând cu 1965 lucrările grafice ale lui Ion Tăbârță sunt neapărat prezente în cadrul expozițiilor republicane. Artistul participă la expoziția republicană de desen din 1975, unde se remarcă portretele *Studenta* (cărbune/hârtie, 1972), *Capul fetiței* (creion de cărbune/hârtie, 1972) (A2.41) și *Eleva* (creion de cărbune/hârtie, 1972) [232, p. 8]. În acestea din urmă iese la iveală viziunea intimă, personală a artistului, iar executarea dă dovadă de o desăvârșită stăpânire a tehnicii desenului.

Artistul *Aurel David* s-a manifestat în mai multe domenii ale artelor plastice, inclusiv și în domeniul graficii de șevalet, practicând cu succes genul portretului. Desenator asiduu, îndrăgostit în culoare, apelează frecvent la tehnica linogravurii policrome. În limbajul desăvârșit al desenului virtuos sunt realizate *Trei racursiuri* (creion/hârtie, 1950), *Portret de femeie* (creion/hârtie, 1950), *Tanti Niușa* (creion/hârtie, 1958), *Capul agricultorului* (creion/hârtie, 1960), *Capul fetiței* (creion/hârtie, 1963), (A2.15) și *Capul tinerei colhoznice* (creion/hârtie, 1964), (A2.16). Ultimele portrete implică reflecții asupra situației omului în societate, autorul pătrunde în esența intimă a modelului, dezvăluind astfel și viziunea personală asupra destinului uman. Este remarcabil portretul imaginar simbolico-metaforic executat în linogravura policromă *Arborele Eminescu* realizat în anii '60 [139].

În anii '60 debutează graficianul *Emil Childescu*. În opera sa genul portretului este abordat prin intermediul diverselor tehnici grafice. În perioada sovietică realizează un șir de desene, care îi vor servi ulterior la elaborarea multiplelor compoziții sau vor prezenta lucrări finite în funcție de valoarea lor artistică. Printre șirul schițelor de portrete se numără *Portret de țăran* (1964), *Vrabie Gheorghe* (1965) (A2.7), *Baran Semion* (1965), *Portret de femeie* (1966), *Portret* (1966), *Portret de băiat* (1967) (A2.8), *Artist* (1968).

Pe parcursul anilor '70 Emil Childescu realizează câteva portrete în tehnica linogravurii monocrome *Portretul Elenei Obadă* (1971), *Portretul sportivei Lisovschi* (1971). Desenul din natură din anii '70-'80 este mai laconic [104, p. 18], iar chipurile modelelor denotă o aprofundată analiză psihologică cum arată *Portretul bunicii* (1975). De regulă portretele create de Emil Childescu reprezintă imagini ale rudelor sau ale oamenilor spiritual apropiați artistului. Portretul realizat în tehnica desenului ocupă un loc distinct deoarece desenele artistului reprezintă și opere aparte care degajă o rară expresivitate plastică, frumusețe inedită și întotdeauna irepetabilă. În creația plasticianului portretul primește o dezvoltare fructuoasă după 1990, ne referim la lucrările *Portretul lui Dumitru Mititelu* (1999), *Portretul lui Constantin Augulis* (2000), *Portretul Anei Bolucencova* (2004) și altele [104, p. 35].

Tot în anii '60 începe cariera artistică graficianul *Dmitrii Savastin*. Acesta exersa linogravura, iar mai târziu începând cu anii '70 s-a inițiat în tehnica litografiei. Portretele graficianului poartă o amprentă lirico-folclorică care se manifestă prin tratarea decorativă, plată a formelor și prin recurgerea la motivele ornamentale [157]. Personajele portretizate prezintă chipuri monumentale și demne din popor, care sumează imaginea colectivă a omului din epocă. Artistul nu este îndeajuns de interesat de exprimarea psihologiei individuale a modelului, valorificând în special tipul general, astfel sunt lucrările *Portretul de grup fetele din Găgăuzia*, *Portretul eroului muncii Șerban*, *Portretul tractoristei A. Nerea* (A2.37) și *Portretul tutunăresei*

Nadejda Grossu (A2.38). În stampele *Muzicianul*, *Căuşistul*, *Saalâc*, ce prezintă chipuri asemănătoare puțin individualizate, portretul este doar un pretext pentru realizarea compoziției, nu și scopul în sine. În astfel de portrete compoziționale chipul modelului devine mai puțin sugestiv decât costumul, accesoriile și fundalul. Specific pentru portretele plasticianului este și plasarea pe fundal a peisajului ori interiorului stilizat, de obicei semnificativ. Acest procedeu, în corelație cu accesoriile, ne dezvăluie rolul social al portretizatului. Astfel portretele lui Dmitrii Savastin capătă un aspect social care în ciuda notei lirice, subiective se poate înscrie în subiectele tematice ale artei socialiste ce proslăvește imaginea omului din popor. O excepție prezintă desenele de șevalet semnate de artist, acestea posedă un caracter autentic, ilustrativ fiind desenul *Portretul poetului L. Cara-Cioban* (1984).

Graficianului *Alexei Colâbneac* a fost preocupat de studiul psihologiei și fizionomiei umane. Artistul abordează portretul în variate tehnici grafice. În prima etapă de creație (1962-1971), a anilor de studenție la secția grafică a Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „*I. Repin*” din Sankt-Petersburg, Alexei Colâbneac creează, preponderent, portrete în tehnica litografiei și acvaforte, iar în perioada de maturitate apelează la linogravură și acuarelă. Printre portrete realizate în tehnica litografie menționăm *Portretul unei bătrâne* (1962), *Portretul lui Boris Tulințev* (1970) (A2.11), *Portretul Tatianeii Cistova* (1970) [49, p. 110] și *Un adolescent* (1970). Gustul liniei și modelarea dibace a formei denotă o bună stăpânire a tehnicii, fapt ce se datorează profesorului său Alexei Pakhomov (1900-1973), litograf rus reputat [277]. Portretele în acvaforte și laviu *Portretul pictoriței Elena Galerkina* (1968) și *Portretul poetesei Ana Fișman* (1969), (A2.12) se remarcă printr-o compoziție ingenioasă și linie expresivă. Revenind în țară graficianul participă activ la expozițiile republicane etalând periodic portrete în acuarelă și linogravură ca *Portretul pictoriței bulgare* (acuarelă, 1975), *Portretul lui V. Petrașcu* (linogravură color, 1975) [238, p. 27] și *Portretul lui F. D. Stahii* (linogravură, 1977), (A2.10) [30, p. 34].

Portrete grafice originale, marcate de un stil personal a creat pictorița *Valentina Rusu-Ciobanu*. Artista, în perioada de inițiere, a creat portrete bazate pe studiul realist al chipului uman, pe o modelare clasică a formei prin intermediul unei hașure și unor semi-tonuri clar delimitate – *Portret de femeie* (1955), (A2.33). Apoi a experimentat cu linia și forma realizând portrete stilizate, naive și ironice – *Profilul unei tinere* (1970), (A2.34). La mijlocul anilor 1970 căutările artistei extrapolează din limbajul plastic autohton, dobândind caracter subversiv. Tendințele novatoare de factură fotorealistă, sau poetico visătoare se combină firesc în opera artistei. Aceste transformări le putem urmări în foile grafice *Autoportret în ochelari* (1974) plin

de realism necruțător și tensiune dramatică (A2.35) și *Portretul unei fete* (1975) inserat cu efect de *trompe l'oeil* (A2.36).

În creația altor artiști portretul este prezent ca un fenomen singular sau apare în contextul studiului sistematic al naturii, acesta poate fi realizat atât ca o operă finită, cât și ca o schiță pregătitoare pentru o pictură, sau o sculptură. Remarcăm prezența acestui gen în creația graficianului *Iacob Averbuh* (1922-1987) exemplificative fiind operele *Portretul Valentinei Bârsan* (1972), *Băiat* (1970) sau *Portretul actorului* (1964); în lucrările realizate de *Victor Ivanov* (1910-2007) ca *Autoportret* (1930), *Portretul tânărului* (1954), *Portretul fetiței* (1961) (A2.23) ș.a., dar și în creația lui *Ion Sfeclă*, *Victor Coval* (A2.13, A2.14), *Boris Poleacov* (A2.29, A2.30), *Zigfrid Polinger* (1920-1985) (A2.31) și *Eleonora Romanescu* (A2.32).

Dezvoltarea vertiginoasă a portretului în domeniul graficii de șevalet din RSSM se datorează, pe de o parte, caracterului universal al desenului ce reunește artiștii din diverse domenii ale artelor plastice și interesul pentru studiul naturii, iar pe de altă parte, necesității evocării directe în contextul genului a chipului eroului socialist, astfel că, o bună parte a portretelor de epocă erau populate de fruntașii partidului, eroii războiului, șefi de fermă sau colhoz, mineri, tutunărese, grăniceri și mulți alții.

Universalitatea desenului, elementul comun și indispensabil în vederea practicării artelor vizuale, a marcat prevalarea portretului asupra altor genuri la expoziția republicană de desen desfășurată în 1975 [232].

Mai puțină popularitate a avut portretul în tehnica acuarelei, fapt ce este demonstrat de *Prima expoziție republicană de acuarelă* din 1982 [231] care s-a soldat cu un număr surprinzător de mic de portrete. Această observație Raisa Aculova o formulează astfel *unul dintre neajunsurile acestei expoziții este dezvoltarea slabă a genului portretului* cu excepția operelor lui *O. Ivanova Autoportret* (1977), *Vladimir Moțcaniuc Portretul M. Kupcinskoi* (1975) și *E. Rândina Portretul fetiței* (1978) [231, p. 5].

Genul portretul în domeniul graficii de șevalet din perioada sovietică a cunoscut interpretări și abordări variate. Tehnicile grafice la care recurg artiștii pentru realizarea unui portret grafic sunt dintre cele mai variate: *desenul* în creion, cărbune, sepie, sanghină; tehnicile stampe precum *linogravura*, *linogravura policromă*, *xilogravura*, *auto litografia*, *litografia*, *acvaforte*, *monotip* și *gravura pe carton*; tehnica *acuarelei*, *pastelului* și *guașa*. Personajele portretizate de cele mai dese ori sunt rudele artiștilor, prietenii apropiați și oamenii de cultură, aceștia sunt urmași de chipul muncitorului socialist, portretul revoluționarilor și personajelor istorice. În privința subgenurilor portretului menționăm preferințele *pentru portretul-tip*, *portretul-social*, *portretul compozițional*, portretul ce tinde spre scenă de gen și *autoportret*. Cel

mai răspândit este portretul individual care reprezintă chipul unei singure persoane, portretul dublu este reprezentat de foile grafice semnate de Ion Tăbârță, Victor Coval, Ilie Bogdesco, iar cele de grup se întâlnesc și mai rar, exemplificativă fiind foile grafice *Familia* de Ilie Bogdesco și *Fetele din Gagauzia* de Dmitrii Sevastin. Astfel atestăm existența unui continuu interes față de portret în contextul graficii de șevalet din RSSM, fapt ce denotă încă o dată vivacitatea acestui gen în perioada postbelică.

Următorul gen care se bucură de notorietate este – *peisajul*. În panorama artistică din anii 1944-1980, peisajul ocupă constant o poziție distinctă, fiind unul dintre cele mai abordate genuri ale graficii de șevalet. Preferința pentru peisaj este într-o strânsă legătură cu condițiile urbanizării și tehnicizării, în care regăsirea sentimentului naturii apare ca o reacție la viața cotidiană, reprezentând un refugiu temporar în contextul realității sovietice. Printre factorii care au stimulat evoluția peisajului în grafica autohtonă de după 1944 se pot numi: 1) condiția geografică – relieful pitoresc – clima sudică și varietatea florei autohtone prezintă un motiv seducător; 2) starea psihologică, ca o manifestare a chietismului acutizată în urma conflagrațiilor mondiale, care a transformat peisajul într-o *recreație a omului contemplativ* [43, p 36]; 3) maleabilitatea peisajului ca gen ce s-a adaptat ușor, fără modificări esențiale, cerințelor timpului; 4) politici de partid, așa zisele subiecte la comandă, dictate de regim – *transformările socialiste la sat, industria socialistă, imaginea transformată a Patriei noastre* ș.a. [81, p. 27]. Domeniul graficii de șevalet prin multitudinea de tehnici și material oferă un spectru larg de abordare artistică a peisajului. Apelând la mijloacele specifice graficii artiștii pasionați de peisaj au posibilitatea să fixeze rapid senzațiile vizuale apelând la desenul de șevalet, acuarelă sau guașă.

Informații privind operele și evoluția peisajului în cadrul artelor grafice din perioada menționată se conțin în cataloagele expozițiilor republicane de arte plastică, apărute sporadic pe parcursul perioadei sovietice [244; 178; 32; 157]. O abordare tangențială a evoluției acestui gen în cadrul artelor plastice naționale o putem afla în publicațiile semnate de cercetătorii Dmitri Golțov [191], Kir Rodnin [242] și Constantin Spânu [104].

Urmărind evoluția peisajului în arta graficii de șevalet, din perioada sovietică, semnalăm activitatea prodigioasă, în acest sens, a plasticienilor *Victor Ivanov, Valentin Coreachin, Evghenii Merega, Leonid Beleaev, Ghenadii Zâkov, Iurii Telușco, Petru Țurcan, Emil Childescu, Vasile Cojocar* și *Eleonora Romanescu*. Peisajul ocupă un spațiu mai restrâns în creația graficienilor *Grigore Fiurer, Boris Nesvedov, Ilie Bogdesco, Vladimir Moțcaniuc, Zigfrid Polingher* și *Gheorghe Vrabie*.

Urmărind evoluția peisajului din perioada postbelică remarcăm activitatea artiștilor de formație basarabeană creația cărora realizează o punte spirituală între cele două perioade politice

distincte. În acest context devine deosebit de interesantă activitatea discipolilor lui Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre și Șneer Cogan, formați în mediul artistic basarabean, în cadrul Școlii de Arte din Chișinău. Însă, până atunci vom analiza creația pictorului și graficianului *Grigore Fiurer* (1886-1962) absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Kiev, care între 1913-1962 își desfășoară activitatea de creație în Chișinău [107, p. 143]. În perioada basarabeană plasticianul creează portrete și peisaje realiste în tehnica pastelului și acvaforte, iar în anii '40 - '60 realizează peisaje naturaliste în *tehnica mixtă* (acuarelă, tuș, peniță), acvaforte și acvatintă. Complexitatea mijloacelor tehnice este relevantă pentru lucrările *Seara* (1948) (A2.62), *Construcția magazinului universal* (1950), *În colhozul pescăresc* (1954), *Monumentul lui Pușkin din Chișinău* (1959), *Construcția sectorului Râșcani din Chișinău* (1960), (A2.61) și *Baraj* (nedatat). Examinând cu atenție peisajele plasticianului Grigore Fiurer remarcăm transparența și delicatetea tonurilor, finețea liniilor și nuanțelor aplicate. Aspectul lucrărilor ne dezvăluie o fire lirică, fragilă, marcată de sentimentul de solitudine, care nu se încadrează în elanul sovietic, postbelic.

Activitatea artistică a pictoriței *Eugenia Gamburd* a îmbogățit peisajul grafic postbelic. Seria de peisaje *Moscova* (guaș, 1944) este prima realizare artistică independentă a pictoriței. Peisajele realizate în guașă, pe carton, în procedeul *a la prima* au un aspect pictural, monumental, emanând nuanțe nisipoase de griuri și tușe cărămizii [128, p. 18]. Compozițiile *Seriei Moscova* sunt slab închegate, foile în guașă par să prezinte detalii din panorama orașenească, sau împrejurări în care staționează dirijabile sovietice, atotprezente în foile grafice din seria vizată. Revenind în Chișinăul devastat de război artista realizează lucrările *Ruinele orașului* (1945), *Chișinău după război* (1944-1945), acestea contrar politicii de epocă prezintă efectele dezastruoase ale conflagrației. În anii următori Eugenia Gamburd creează în guașă *Seria Restaurarea Chișinăului* (1947) din care fac parte foile grafice *Construcții*, *Vedere asupra parcului Catedralei*, *Centrul orașului*. La sfârșitul anilor '40 începutul anilor '50 în creația artistei începe să prevaleze peisajul rural de factură impresionistă, astfel sunt operele: *Motiv rural cu fântână*, *Stoguri de fân*, *Satul din vale*, *Dealurile roșii*, *Panoramă cu sat moldovenesc* ș.a. [128].

Un loc aparte în panorama peisajului grafic din republică îl ocupă creația pictorului și graficianului *Victor Ivanov*. Artistul s-a format ca artist în cadrul Școlii de Arte din Chișinău, în atelierul lui Auguste Baillayre și Alexandru Plămădeală. A participat activ la expozițiile Societății de Arte Frumoase din Chișinău, începând cu anul 1928 [107, p. 144]. Peisajele sale în linogravură și acvaforte realizate în cele mai bune tradiții ale artei basarabene se încadrează armonios în panorama artistică a anilor '60. Atmosfera creată în aceste opere are o tentă de basm

rustic, suflu autentic, marcat de sacralitatea momentului. Natura, zugrăvită cu drag, devine protagonistul principal al operelor *Sat* (1959) (A2.63), *Iazul din Cojușna* (1961), *Toamna* (1964), *Peisaj cu fântână* (1966), *Pomi în floare* (1967) și *Iarna* (1967). În creația plasticianului predomină peisajul rural, riveran și montan, acestea sunt urmate de peisajele industriale. În acesta din urmă, apare o răceală monumentală a execuției, iar spațiul transformat de motivul industrial încetează să prezinte o viziune panoramică, idilică, ci din contra, răsare o tensiune tacită. Operele cu tematică angajată precum *Fabrica de ciment din Râbnița* (1961) și *Fabrica de zahăr din Ghindești* (1961) contrastează vădit cu operele ca *Sat* și *Nistru* (1961) (A2.64). Astfel, în peisajele industriale prevalează liniile rigide, forme geometrice și formatul vertical, pe când în peisajele rurale predomină liniile și formele moi, unduioase și formatul orizontal. În 1969 Victor Ivanov realizează o serie în acvaforte *Moldova industrială* în care immortalizează uzinele și regiunile industriale din Chișinău și Bender [184, p. 63]. În anii '70 continuă să creeze peisaje angajate ca *Șantier de construcție. Uzina de utilaj alimentară* (1977) și *Chișinăul reconstruit* (1977) [30, p. 26]. Plasticianul abordează peisajul și în tehnicile aferentă gravurii precum desenul în cărbune sau creion și creion color, guaș, pastel și acuarelă. În 1975 artistul participă la expoziția republicană de desen cu operele *În pădure* (1947), *Peisaj moldovenesc* (1947) și *Primăvara* (1973) [254]. În Muzeul Național de Artă al Moldovei se păstrează foile grafice *Noaptea albă. Munte* (guașă, 1956), *Toamna* (creion, 1968), *Suburbie* (creion, 1969), *Carieră. Gurzuf* (acuarelă, 1979) și *Crimeea* (acuarelă, aii '70). Alte opere, ce completează acest capitol din creația artistului, sunt: *Zagorsk* (1966), *Dealurile din Strășeni*, *Cetatea Sudak*, *Munți, Chișinău*, *Crimeea muntoasă* (1983).

Genul peisajului este reprezentativ pentru creația pictorului și graficianului *Petru Țurcan*, care, ca și Victor Ivanov, s-a format în perioada interbelică, având ca profesori pe Auguste Baillayre și Alexandru Plămădeală [49, p. 42]. Plasticianul participă activ cu peisaje la expozițiile postbelice organizate între anii '50 - '70. Stăpânește cu desăvârșire desenul de șevalet, acvaforte, acvatinta și acul sec. Abordează în special peisajul industrial și urban de factură realistă, mai rar peisaj de rural și cel forestier. Peisajele lui Petru Țurcan au o compoziție echilibrată, soluționată prin intermediul liniei de acvaforte și ton de acvatintă. Cu toate că peisajele industriale și Seria sa intitulată *Pe locurile leniniste* (1969) par să se încadreze în problematica tematică a operelor angajate, atmosfera degajată de acestea e lipsită de patosul sovietic, iar vederile din foile grafice ca *Construcție* (1959) (A2.73), *Cariera de piatră* (1961) și *La treierat* (1961) au o notă atemporală. La fel de purificate, de orice indiciu socialist, sunt și foile grafice *Scaun în parc*, *Pavilion la munte*, *Casa-muzeu "V. I. Lenin" din Gorki, lângă Moscova* din Seria *Pe locurile leniniste*.

Spre deosebire de Victor Ivanov și Petru Țurcan, în creația cărora domină predilecția spre peisaj, plasticienii din veche generație ca Liubomir Sobolevschi și Boris Nesvedov apelează sporadic la acest gen.

Liubomir Sobolevschi (1914-1986) s-a format ca artist în mediul artistic basarabean din perioada interbelică, posedă tehnica acvatintei, linogravurii, linogravurii color și litografiei. Plasticianul participă activ la expozițiile din anii '50-'60 cu peisaje urbane de factură realistă din care se remarcă Seria *Trecătoare* [244, p. 11]. Operele sale precum *Stradă din Chișinăul vechi* (A2.74) și *Orașul Chișinău. Noua stradă Pușkin* prezintă secvențe documentare veridice ale Chișinăului postbelic [169, p. 15]. Linogravurile semnate de Liubomir Sobolevschi sunt construite prin intermediul unei hașure energice și ritmice în chip impresionist sunt abordate umbrele și reflexele. Totuși, în operele artistului predomină un caracter moderat narativ, astfel, imaginile Chișinăului sunt lipsite de lirismul propriu peisajelor create de Grigore Fiurer.

Cu toate că, *Boris Nesvedov* în perioada postbelică s-a manifestat în domeniul graficii de carte [107, p. 145-146], totuși între anii '40 - '60 realizează câteva peisaje grafice în acvaforte ca *Moldova* (1962), *Toamna* (1963), *Vechea Moldova* (1964), *Gurzuf. Casa lui Korovin* [244, p. 10]. În aceste peisaje plasticianul oscilează între viziunea naturalistă, realistă vădită în acvaforte *Toamna* (1963) și maniera decorativă, fantastică de inspirație folclorică prezentă în lucrările *Moldova* (1962) și *Vechea Moldova* (1964), acestea din urmă sunt reflecții ale activității sale din domeniul graficii de carte în care regăsim aceleași motive clădiri, munți și copaci din universul imaginativ al autorului.

În anii '40 apare o nouă generație de artiști, creația cărora mai este ancorată spiritual în tradițiile artei interbelice. Acești plasticieni talentați au creat opere viguroase, marcate de individualism și forță creatoare punând accentul pe valoarea plastică ci nu angajată a operei.

Printre peisagiștii reputați se numără pictorița și graficiană *Eleonora Romanescu*. În 1949 artista absolvă Școala Republicană de Arte Plastice *Ilia Repin* din Chișinău profesând pictura, iar din anii '60 își încearcă puterile în domeniul graficii de șevalet realizând peisaje în variate tehnici ca monotip, linogravură, pastel și desen. Creația sa în domeniul graficii este eclipsată de numeroasele sale tablouri de o sonoritate cromatică desăvârșită. Operele grafice sunt prezentate publicului larg cu rarele ocazii, printre acestea se numără: *Prima expoziție republicană de stampă* din 1966 [244, p. 11], *Prima expoziție republicană de desen* din 1975 [232, p. 8] și la numeroasele expoziții personale, desfășurate începând cu anul 1973. Din tehnicile stampe se remarcă foile grafice în monotip *În sat* (1962) (A2.69), *Nocturnă* (1964), *Copaci* (1965) și linogravură - *Casa între salcâmi* (1964), *Poiană* (1965), (A2.70). Aceste peisaje au un caracter decorativ accentuat, de sorginte folclorică, bazat pe o compoziție echilibrată de linii șerpuitoare

și pete tonale. Sunt impresionante și operele în pastel care evocă peisaje montane, urbane și riverane din Mongolia, România și Georgia. Printre acestea se numără: *Bayankhongor-Mongolia* (1972), *Munții Mongoliei* (1972) (A2.72), *Vale în Carpați* (1973), *Arhitectură medievală* (1979) (A2.71), *Porțile orașului* (1979), *Scară din Sibiu* (1979), *Piața din Sibiu* (1979), *Kutaisi. Motiv romantic* (1985), *Peisaj din Kutaisi* (1985) și *Kutaisi. Râul Rioni* (1985) [251, p. 7-11]. O valoare artistică certă posedă și crochiurile artistei care prezintă numeroase peisaje realizate prin intermediul unui desen virtuos, astfel sunt crochiurile *O stradă din Chișinău*, *Crochiu cu luntri*, *Sălcii la Dunăre*, *Alee în parc*, *O stradă din Sevilla*, *Casa El Greco din Toledo*, *Poarta Toledo din Madrid*, *Salcâmi bătrâni* și altele. Eleonora Romanescu în operele sale oferă o viziune variată asupra naturii, de la decorativism la realism, de la dimensiuni monumentale, panoramice, epice la vederi lirice, marcate de romantism. Peisajele artistei sunt preponderent citadine, rurale sau montane, iar peisajul industrial, propriu tematicilor angajate, lipsește.

O percepție asemănătoare a peisajului, ostilă artei angajate, o regăsim în creația pictoriței *Adei Zevin*. Plasticiana începând cu anii '60 creează numeroase peisaje grafice ce prezintă motive din Chișinău, Soroca ori Crimeea, realizate în tehnica desenului și acuarelei, pastelului și guașei. Pictorița abordează peisajul urban, arhitectural - *Poartă în Chișinăul Vechi* (A2.81), *Stadionul Dinamo* (acuarelă, 1974), *Peisaj cu copac alb* (1980) (A2.82), *Colț de stradă* (acuarelă, 1988), peisajul rural – *Peisaj din Soroca* (desen), *Peisaj rustic* (acuarelă, 1974), *Glasul străbunilor* (acuarelă, pastel), *Peisaj cu beci* (acuarelă, 1975), *Peisaj cu arbore alb* (pastel, acuarelă, 1980) și peisaje marine precum *Pe malul mării. Odessa* (1985), *Crimeea, Gurzuf* (tehnică mixtă) și altele [236]. Peisajele au un caracter intim, cameral, se evită panorama și planurile succesive. Observăm repetiția constantă a motivului porții și vederilor din Chișinăul vechi. Acuarelele artistei sunt proaspete și sonore grație combinațiilor delicate a albului hârtiei și culorilor complementare – oranj și gri-albăstrui, roz și verde, ocru și azuriu, profilate pe fundaluri complexe. Peisajul în creion sau tuș are o alură lejeră, realizată cu ajutorul unei hașuri picturale. Suma observațiilor asupra lumii înconjurătoare înfățișată în crochiurile pictoriței este transpusă ulterior în acuarelele acesteia, exemplificative fiind foile grafice *Fabrica de bere. Chișinău* (desen, 1972) și *Fabrica de bere* (acuarelă, 1976), ca mai apoi acuarelele să slujească drept suport pentru tablourile sale, cazul operelor *Peisaj cu beci* (acuarelă, 1975) și *Peisaj cu beci* (ulei pe pânză, 1980).

Viziunea plastică elevată prezentă în creația Adei Zevin este proprie și operelor grafice semnate de *Igor Vieru* și *Vasile Cojocaru*, ambii excelând în pastel. Pastelurile semnate de Igor Vieru între 1969-1971 au o ținută artistică deosebită. Lucrările *Clopotnița din Călărășeuca* (1969) (A2.76), *Budapesta* (1971) și *Budapesta. Colț din vechiul cartier* (1971) posedă o

soluționare cromatică și compozițională admirabilă. Peisajul arhitectural și urban este caracteristic și pentru desenele artistului, așa sunt operele *Între strada Pușkin și Creangă* (1963), *Piața Concordiei. Paris* (1970), *Clădirea parlamentului din Budapesta* (1971), *Sant' Andrea* (1971) și *Biserica mănăstirii Rudi* (1975). Limbajul plastic impetuos este vădit și în peisajul rural *Condrița* (desen, 1963) (A2.75), în care domină grafismul liniei unduioase. Pictorul și graficianul Vasile Cojocaru, absolvent și el al Școlii Republicane de Arte Plastice *Ilia Repin* din Chișinău (1960) participă activ la expoziții începând cu anii '60 cu compoziții tematice și portrete în linogravură, linogravură color, acvaforte și acvatintă, iar din anii '70 cu peisaje în pastel. Reprezentative în acest sens sunt foile grafice prezente la *Expoziția republicană de peisaj, natură moartă și ceramică* desfășurată în 1983 [32]. Astfel sunt pastelurile ce prezintă peisajul rural ca *Primăvara în satul Făurești* (1979), *Dimineața* (1979), *Vâlcea* (1979), *Vie tânără* (1979), din același deceniu datează foaia grafică *Satul Kovda. Monument sec. XV-lea* (1976) (A2.53). Galeria peisajelor rurale este completată de pastelurile realizate în anii '80 ca *Apus de soare* (1982), *Izvorul. Brănești* (1983) (A2.54) și *Dolna. Margine de sat* (1983). În anii '90 plasticianul continuă să exploreze această tematică în domeniul picturii de șevalet.

O manieră individuală, în raport tehnic și tematic, este caracteristică peisajelor semnate de graficienii Valentin Coreachin și Emil Childescu, ambii absolvenții ai Școlii Republicane de Arte Plastice *Ilia Repin* din Chișinău.

Peisajele lui *Valentin Coreachin* aduc un suflu nou în arta plastică națională. Din 1966 artistul participă activ la expoziții și taberelor de creație unionale și internaționale din Orientul Îndepărtat, Tadjikistan, Uzbekistan, Crimeea, România, Polonia, Ungaria și Bulgaria. Aceste călătorii prezintă un minunat prilej pentru studiul naturii și varietății peisajului. Numeroasele acuarele, deseori grupate în serii, imprimă motivele exotice fixate în *plein air*. Maestrul posedă la perfecțiune numeroase tehnici grafice, mânuiește cu virtuozitate acuarela, linogravura, acvaforte, acvaforte color și acvatinta. Un interes deosebit îl trezesc operele expuse în cadrul expoziției republicane de acuarelă, ce s-a desfășurat în anul 1982, printre aceste opere se numără *O seară de iarnă* (1978), *Pământ străvechi* (1972) (A2.58), *Seara* (1972), *În munți* (1978), *Khiva* (1972), *Ura –Tyube* (1978), *În Hibiny* (1978) și *Seria Motive tomnatice* (1978) [231, p. 6]. În acest context urmează să remarcăm tehnica de autor aplicată în acuarelele artistului. Astfel, în lucrarea *Pământ străvechi* acuarelistul marchează prin tentele gradate cerul, umed pe umed reliefează munții din depărtare, ca mai apoi prin tamponare și răzuire să modeleze poalele acestora, păstrând albul hârtiei în clarul de lună și ceața misterioasă ce învăluie ruinele din depărtare; primul plan abundă cu accente șterse și nuanțe de culoare inserate în timp ce pensulația energică dezvăluie locuințele părunse de întuneric. Folosirea mijloacelor plastice

diferă de la motiv la altul, astfel peisajul urban *Khiva* pare integral zugrăvit prin răzuire, tamponare și scrijelare a tentelor de culoare nisipoasă îmbibate cu apă. Alte acuarele semnate de artist sunt *Sat nordic* (1975), *Amurg* (1978) (A2.57), *Zi ploioasă*, *Casă veche din Bulgaria*, *Vladivostok*, *Aurora boreală*, *Golf și Noaptea la Nistru* (1984). Semnificativă, în acest context, este și *Expoziția republicană de peisaj, natură moartă și ceramică* din 1983, unde autorul expune operele *Macarale* (tuș, penișă, 1978), *Lângă chei* (tuș, creion color, 1978), *În port* (creion, 1978) și *Case vechi* (creion, 1978) [32]. La expozițiile unionale [189, p. 47; 262] Valentin Coreachin participă cu Seria în acvaforte și acvatintă *Drumurile albastre* (1979), prezentând foile grafice *Vânt proaspăt*, *În port*, *Iarmaroc* și *Uzină*. În anii '90 graficianul realizează peisaje în acvaforte color și acuarelă pătrunse de o atmosferă melancolică, iar acuarelele, din aceeași perioadă sunt marcate de prospețime.

Graficianul *Emil Childescu* este un peisajist prin excelență. Pe parcursul creației sale dezvoltă o adevărată pasiune pentru acest gen. Creează peisaje atât în desen, acuarelă, pastel cât și în diverse tehnici ale stampe precum linogravura, linogravura color și acvaforte. Graficianul este interesat de tânăra de studiul naturii, realizând reprezentări expresive a lumii înconjurătoare. În anii '50 peisajele sale sunt orientate spre înregistrarea documentară, fidelă a peisajului, cum observăm în operele *Vologda* (acuarelă, 1959) și *Vologda. Monument de arhitectură* (tuș, penișă, 1959) [104, p. 12], însă în anii ulterioari accede la o viziune de sinteză realizând peisaje sugestive, populate cu motive selectate cu grijă, astfel sunt foile grafice *Marea Caspică* (1965), *În port* (1965), *Sat în Codru* (1965) și *Pe malul lacului* (1968). Artistul perseverează continuu desenul din natură, acesta constituie o modalitate de studiu a lumii înconjurătoare, dar și o cale de dezvoltare a propriilor concepții și metode stilistice. Fiind preocupat de studiul naturii plasticianul realizează numeroase serii grafice în care domină peisajul. Sunt remarcabile peisajele realizate în cadrul ciclului de linogravură coloră *Plai natal* (1974-1991), ce cuprinde 26 de stampe printre care se numără *Sfârșitul zilei* (1974-1975), *Pe colinele Moldovei* (1975), *O noapte de vară în sat* (1976), *Dimineața* (1977) (A2.52), *La baștină* (1977), *Deșteptarea* (1978), *Amurg de primăvară* (1979) (A2.51), *Seara în câmp* (1979), *Primăvara la Nistru* (1980) ș.a.. [104, p. 19]. Fiind concepute ca o reflecție a evadării și contopirii sinelui cu entitatea naturii, aceste linogravuri denotă viziunea romantică a artistului. Foile grafice din această serie sunt pătrunse de o atmosferă calmă, contemplativă creată prin intermediul tonurilor fine, asocierilor cromatice delicate și liniilor lejere. Alte serii grafice sunt: *Chișinău* (linogravură, 1975-1978), *Codrii* (acvaforte, 1980-1987), *Ismail* (acvaforte, 1984-1987) și *Patria* (acvaforte, 1988), dar și acvaforte *Nașterea primăverii* (A2.50) [208]. Aceeași atmosferă lirică, care ne duce cu gândul la creația romanticilor germani ca Caspar David Friedrich, regăsim și în acuarelele artistului.

Acestea prezintă foi grafice vapoaze, aproape monocrome, deseori grupate în serii. Peisajul în acuarelă este reprezentativ pentru opera graficianului, din primele decenii de creație și până la înflorirea grandioasă a acestuia din 2010 înapoi, exemplificative fiind seriile *Natura din jurul nostru* (1979-1987) și *Studii dunărene* (1985-1986), dar și acuarelele *Înainte de furtună* (1964), *Dimineața zbruciumată* (1979), *Toamna pe Nistru* (1987), *Marea la Sergheevka* (1992) ș.a.. În perioada menționată Emil Childescu participă sistematic la expozițiile republicane din '60 - '70, și organizează numeroase expoziții personale. Peisajele artistului sunt orientate spre natură, iar figurile umane solitare doar amplifică sentimentul solitudinii. În creația sa contemplăm cu precădere peisaje rurale, marine, alpine, peisaje de iarnă, mai rar se întâlnesc peisaje urbane, iar cele industriale lipsesc cu desăvârșire. În anii '90 Emil Childescu apelează tot mai frecvent la pictura de șevalet, în care continuă să reflecte preocupările sale artistice.

Un aspect novator, ne angajat, îl au lucrările graficianul *Zigfrid Polingher*. Artistul își face studiile de specialitate în atelierele particulare din București, iar în 1971 absoluește institutul Poligrafic din Moscova. Este cunoscută mai bine activitatea sa în domeniul afișului și a graficii de carte, însă expoziția organizată în 1989 [165] dezvăluie o altă latură a creației sale dedicate graficii de șevalet. Este vorba de un spațiu intim, marcat de căutările plastice novatoare pentru spațiul autohton. Peisajele ca *Ambarcațiuni* (1969), *Bărci* (1969), *Dimineața rece* (1969), *Oraș* (1976), *Coline* (1976), *Senej* (1976), *Motive de Enisei* (1976), *Tundra din Norilsk* (1976), *Peisaj de pădure* (1979), *Prospețimea toamnei* (1980) (A2.67) și *În barcă* (1980) (A2.68) oferă o viziune interiorizată a naturii, care nu se bazează pe principiul imitării fidele, ci reprezintă o imagine codată, ce necesită să fie interpretată și recreată de spectator prin intermediul asociațiilor și fanteziei acestuia. Tehnicile la care apelează graficianul sunt: monotip, litografie, acuarelă, guașă, desenul în tuș cu peniță și cariocă. Peisajele sale sunt realizate prin intermediul liniilor fine, hașurii energice și petelor tonale vibrante ce transmit impecabil starea de spirit al artistului. Opera sa intimă este împuternicită cu o forță creatoare inedită ce descoperă spectatorului o nouă viziune asupra realității. Zigfrid Polingher participă cu foile grafice *Bărci* (1969) și *Pini* (1970) la *Prima expoziție republicană de desen* [238, p. 7]. Peisajele menționate dezvăluie o predilecție spre natură, este frecvent peisajul rural, marin ori de pădure; pe când lucrarea *Orașul* fiind unică în acest sens relevă atitudinea artistului asupra zădărnicii spațiului urban.

Peisajul este prezent și în crochiurile și linogravurile semnate de plasticianul *Ilie Bogdesco*. Cu toate că artistul s-a afirmat plenar în domeniul graficii de carte, exersarea sistematică a desenului din natură cu o alură fugară, dar veridică și plină de vivacitate a contribuit la formarea unei frumoase colecții în domeniul graficii de șevalet. Munca asiduă, observația detaliilor cât și linia desăvârșită le oferă acestor crochiuri plenitudinea și valoarea

unor opera finite. Sunt expresive desenele *Pădure de lângă Kiev* (1960), *Stradă din Kiev* (1962), *Lângă Nistru* (1962), *Dealurile brune* (1965) și *Crângul primăvărat* (1973) în care graficianul explorează posibilitățile materialelor și fixează explicit fragmente din lumea înconjurătoare apelând la un desen fugar, îndrăzneț, plin de convenționalism [243]. Una dintre cele mai splendide stampe în care domină peisajul este linogravura color *Cântec* (1964) (A2.49). În această lucrare graficianul apelează la motivul peisajului Nistrean, prezentând colinele stâncoase, cerul brăzdat de nori și apa. Minimalismul și monumentalitatea ce domină peisajul este amplificată de prezența micilor siluete umane. Același procedeu plastic îl regăsim în linogravura color *Patria mea* (1962).

Peisajele semnate de maestrul *Gheorghe Vrabie* se remarcă printr-un grafism liniar major. Această caracteristică este comună și pentru compozițiile tematice și portretele maestrului, dar și pentru creația sa din domeniul graficii de carte. Graficianul abordează peisajul apelând la tehnicile grafice ca acvaforte, acvatinta, monotip și desen. Interesul față de peisaj se manifestă pe parcursul întregii activități de creație, exemplificative fiind foile grafice – *În port* (monotip, 1964), *Prima zăpadă* (monotip, 1965), *Carousel* (acvaforte, 1972), *Orașul de pe coline* (acvaforte, 1972), *Centrala termoelectrică de la Cuciurgan* (acvatinta, 1974) *Macarale deasupra orașului* (1975), *Orașul înnoit* (acvaforte, 1977) (A2.77), *Centrala termoelectrică* (acvaforte, 1977) (A2.78), *Raion industrial* (acvaforte, 1977), *Colina* (desen), *Valea Tarlăului* (desen) și *Ipotești* (ne datat). În creația artistului se găsesc peisaje industriale, urbane și rurale. Unele lucrări grafice ca *Carousel* și *Macaralele deasupra orașului* prezintă o compoziție complexă, epico – simbolică. Încărcătura ideatică majoră, a acestor opere, face dificilă plasarea lor în exclusivitate în limitele peisajului, fenomenul pare a fi ceva intermediar între peisaj și compoziție tematică.

Spre deosebire de peisajele dinamice, complexe și pline de tensiune semnate de Gheorghe Vrabie, în peisajele lui *Evgheni Merega* domină compozițiile statice, care inspiră calmul și siguranță. Peisajele acestuia sunt realizate cu preferință în tehnica linogravurii și linogravurii color. Maniera tehnică specifică linogravurilor sale s-a definitivat în timpul studiilor artistice, sub influența plasticienilor V. Kasian și I. Pleșinschi [241, p. 3]. Analizând creația lui Evgheni Merega semnalăm existența unei predilecții constante spre peisaj. În dependență de motiv distingem peisaje riverane, nistrene la care recurge des, peisaje rurale, industriale și urbane. Peisajele realizate în linoleum oferă o imagine epică asupra ținutului. Se remarcă linogravurile *Fântână* (1958), *Câmp colhoznic* (1960) (A2.66), *Uzina din Alexăndreni* (1962), *Codrii* (1962), *Nistru* (1965), *Teatrul din Chișinău* (1966), *Codrii* (1968) (A2.65), *Rezervor* (1970), *Ferme* (1970) și *Blocuri noi* (1971). Acestea, sunt rezolvate prin intermediul formelor mari și clare,

modelate cu ajutorul unei hașuri îndrăznețe, ritmice, ce formează un contrast activ între alb și negru. În peisajele semnate de plastician domină o atmosferă armonioasă dintre om și natură, prezența umană este sugerată fie indirect, fie direct prin zugrăvirea figurilor minuscule ce înviorează peisajul - stafaj. Artistul exersează constant desenul în tuș, creion și cariocă. Desenele graficianului, precum *Grădina Botanică Nikitin* (1961), *Chișinău* (1971), *Sălcii* (1972), reprezintă căutări sistematice, înregistrări fidele a naturii, acestea servesc deseori ca suport pentru gravurile plasticianului [238, p 7]. Evghenii Merega participă sistematic la expozițiile republicane din anii '60- '70, peisajele artistului formează o galerie marcantă plină de simplitate și vigoare.

Peisajul în linogravură și linogravură color este caracteristic pentru creația graficianului *Ghenadii Zăkov*. În repertoriul acestui grafician se găsesc peisaje arhitecturale, industriale, urbane, riverane și rurale. Peisajul arhitectural este relevant pentru linogravurile color *Cetatea Albă* (1958), *Cetatea Camenița* (1958), *Orașul se construiește*. Motivul riveran este abordat în lucrările *Ultima moară de apă* (1959), *Noaptea la Nistru*, *Pod lângă Bender* (1960). Creația graficianului din perioada sovietică abundă cu peisaje industriale și urbane grupate deseori în serii ca *Seria Construcția Tiraspolului* (linogravură color, 1962) din care fac parte foile grafice *Cartiere noi lângă cetate* (1961), *Construirea or. Tiraspol* (1962), acestora li se adaugă lucrările *La cariera de piatră* (1960), *Uzina de conserve 1 mai din Tiraspol* (1960), *Uzină de transformatoare*, *Construcția stației de pompare a apei* (A2.80) [49, p. 46-47]. Tematică rurală este relevată în foile grafice *Stoguri* (acvaforte, 1966), *La fântână*, *În pădure*, *Duc grâne* (linogravură color, 1966) (A2.79) [242]. După 1990 tematica creației sale se schimbă radical îndreptându-se spre un misticism simbolic.

În anii '60 peisajul industrial, racordat la dezideratele artei angajate, este abordat pregnant de graficianul *Leonid Beleaev*. Artistul debutează cu o serie de xilogravuri ca *Construcțiile Moldovei* (1964), care se remarcă prin bogăția soluțiilor compoziționale, hașură expresivă și desen riguros. Arhitectura industrială relevată în foile grafice ca *Hidrocentrala crește* (1964), *Schimbul de noapte* (1964) și *Fabrica de zahăr din Alexăndreni* (1964) este expresivă, monumentală și totodată austeră. Figurile muncitorilor ce animă panorama industrială, subliniind grandoarea construcțiilor, au menirea să sporească elanul proletcultist. Peisajele industriale realizate în 1972 ca, de exemplu, *La Dnestrovsca*, *Construcția stației electrice* și *Uzina în construcție* prezintă activitățile economice în creștere, fapt ce le aseamănă cu niște dări de seamă, raportări. La capitolul tehnic aceste opere sunt mai performante ca cele precedente, hașura devine vie, liberă aproape picturală. O altă latură, mai intimă a creației sale, o constituie peisajele rurale și riverane în care admiră simplitatea naturii și farmecul specific plaiului

moldovenesc. Una dintre cele mai lirice xilogravuri este *Dimineața* (1966), (A2.47), aceasta oferă o panoramă amplă a șesurilor, colinilor și codrilor scăldați în soare [194, p. 8]. Peisajul este prezent și în desenele artistului ca *Marginea pădurii* (1970), (A2.48), *Pe malul Nistrului*, *Pini* (1970), *Stejari* (1970), dar și în cadrul graficii de carte [194, p.7]. Desenele prezintă un studiu grijuliu al naturii, executat prin intermediul unei linii ușoare și în același timp migăloase.

O galerie consacrată peisajului este prezentă în creația graficianului *Leonid Grigorașenco*. Apelând la tehnica desenului în creion colorat, artistul, realizează un șir de peisaje intime ce se deosebesc substanțial de lucrările sale angajate. Este vorba de o mulțime de eboșe care au rămas în umbră fiind valorificate recent prin studiul realizat de Irina Calășnicov [19, p. 17-20]. Aceste schițe reprezintă și astăzi o parte substanțială a moștenirii sale de creație, marcând diverse etape ale procesului de muncă și ale căutărilor sale. Cele mai valoroase crochiuri prezintă căsuțele și străzile vechi ale Chișinăului - strada Pavlov, Pușkin și cartierul Pieții Ilie. Cu creionul roșu-cărămiziu plasticianul conturează virtuos starea naturii citadine, iar prin intermediul hașurii și hârtiei scoate la iveală forma, volumul și lumina vibrantă. Crochiuri de peisaj ca *Pe strada Pavlov* (1962), *Casă în ruină* (1962), *Pinul* (1962), *Pe strada Pavlov* (1964), *Intrarea în strada Pușkin* (1964), *Stradela Ilie* (1964), *Piața Ilie* (1964), *După gaz lampant* (1964), *Coroana de pin* (1964) și *Pauză de fumat, ședința continuă* (1972) denotă spiritul de observație, acuitatea și grija pentru detalii, fixarea veridică a panoramei cotidiene a orașului, relevând totodată și propria dispoziție contemplativă.

Peisajul grafic poate fi contemplat în creația plasticianului *Alexei Colâbneac*. Prin intermediul limbajului grafic artistul prezintă motive portuare, urbane și rurale. Din perioada timpurie datează peisajele *Barcă de remorcare* (linogravură, 1968), *Câmpul lui Mars* (litografie, 1969), *Noaptea albe* (linogravurile color, 1970), (A2.56) și *Stradă din Leningrad* (acvaforte, 1970). Peisajele menționate prezintă viziuni plastice variate, compoziții simetrice și asimetrice, liniare acromatice și cromatice, per ansamblu, se remarcă acuitatea tehnică. În peisajele din anii următori ca *Complexul zootehnic din satul Dănceni* (linogravură color, 1975), (A2.55) și *Strada pustie, Letonia* (litografie color, 1983) prevalează aspectul decorativ, formal.

Peisajul grafic, cu tentă conformistă puterii, poate fi întâlnit în creația lui graficianului *Victor Coval*, menționăm linogravurile *Iaz* din *Seria Colhozul V. I. Lenin* (1962) și *Uzina de zahăr din Alexandreni* (A2.59), monumentală și solară. Impulsul creator și spiritul de observație este vădit în desenele de șevalet semnate de artist, *Copac* (creion, 1969), (A2.60).

Sporadic, în tehnicile stampeii peisajul a mai fost abordat de către plasticienii *Filimon Hămuraru*, *Ion Tâbârță*, *Vasile Țehmister* (1928-2000) și *Stepan Tuhari*.

În tehnica acuarelei s-au remarcat peisajele semnate de plasticienii *Semion Picunov* (1917-1982), *Igor Necitailo*, *Vasile Țehmister*, *Ion Tăbârță*, *Pavel Gromov*, *Boris Poleacov*, *Ion Sfeclă*, *Vladimir Palamarciuc*, *Natalia Coreachin* și *Alexandru Macovei*, cu toții absolvenții ai Școlii Republicane de Arte Plastice *Ilie Repin* din Chișinău.

În colecția MNAM se păstrează acuarelele semnate de pictorul și graficianul *Igor Necitailo* (1925-1995). Operele artistului dovedesc mânuirea desăvârșită a tehnicilor și procedeele specifice acuarelei. Artistul abordează cu precădere peisajul rural, riveran și montan. Se remarcă peisajele *Ultimele raze* (1956), *Râuleț* (1962), *Sat din Carpați* (1963) reținut într-o gamă caldă, fină cu pensulații transparente; *În Carpați* (1963) peisaj montan în gamă caldă; *Satul Sadova* (1963) peisaj rural în gamă caldă; *Brumă* (1973), *Heleşteu* (1973) abordat în culori consistente în gamă rece și *Teiul lui Șevcenko* (1975) [231, p. 19]. Pe lângă acuarelă graficianul exersează și tehnicile stampe ca litografierei și monotip, exemplu: *Drum în pădure* (1963) [244, p. 10]. Iar la expoziția republicană din 1983 plasticianul prezintă foi grafice realizate în pastel și anume două peisaje *Brădet* (1979) și *Seara* (1979) [32].

Mai rezervate ca metodă, axate pe tușe clare, în maniera realistă sunt acuarelele semnate de artistul *Pavel Gromov*. În colecția artistului, aflată la Muzeului Național de Artă al Moldovei, se află un spectru larg de motive de la peisajul urban, arhitectural la peisajul rural și riveran. În acest sens, se remarcă seriile *Monumentele arhitecturii* (1979) și *Chișinăul renăscut* (1980), dar și acuarelele *Răut* (1979), *Amurg de iarnă* (1979), *În pădurea Vadul lui Vodă* (1981), *Sudakul nocturn* (1988) și *Ploaia pe Nistru* (1989) [231, p. 6]. Pavel Gromov modelează contururile și siluetele prin intermediul pensulațiilor în maniera impresionistă, lucrând deseori umed pe umed. În peisajele artistului persistă gama cromatică reținută, rece, bogată în nuanțe de griuri. Din 1996 artistul s-a stabilit în Rusia în orașul Serghiev Posad [253, p. 67].

Rafinamentul execuției și complexitatea viziunilor plastice și stilistice disting acuarelele realizate de plasticianul *Boris Poleacov*. Artistul excelează în genul portretului, însă peisajul rămâne un imperativ constant pe parcursul creației sale. În creația plasticianului sunt prezente diverse tipuri de peisaj, dar deosebit de sensibil este la receptarea motivelor rurale ale plaiului moldav, exemplificativă fiind *Seria Intonări moldovenești* (1975) din care fac parte lucrările *Melodiile primăverii*, *Plopii roșii*, *Lângă Nistrul cărunt* și *Curte moldovenească*. Peisajele arhitecturale semnate de acuarelist sunt marcate de spiritualitate și rafinament (*Biserica Sfânta Treime din Satul Rudi* (1973); *Biserica Mazarache* (1983); *Biserica rupestră de la Butuceni* (1984); *Biserica Adormirii Maicii Domnului din Căușeni* (1984)). În anii '70-'80 Boris Poleacov beneficiază de deplasări de creație în timpul cărora realizează seriile tematice ca *Seria Prin Komi* (1978), *Seria Prin Bulgaria* (1984) și altele. Este uimitoare varietatea expresiilor plastice

aplicate de artist. În creația sa întâlnim peisaje decorative, stilizate, sobre, cu o gamă cromatică reținută ca în acuarelele *Tuva* (1970) și peisaje naturaliste, în care abundă reversii de culoare răzuite pe umed cu cuțitul de paletă ca în acuarela *Toamna de aur* (1987). Peisajele plasticianului Boris Poleacov cuceresc prin emotivitate și forță de expresie, se remarcă simțul cromatic elevat, juxtapunerile cromatice și compoziția echilibrată, monumentală, bazată pe ritm și joc de proporții.

În peisajele realizate de plasticianul *Vladimir Palamarciuc – Liniște* (1979), *Râul Răut lângă satul Butuceni* (1979) și *Seară caldă* (1987), aflate în posesia MNAM, pitorescul rural este tratat printr-o compoziție orizontală, marcată de ritm și decorativism.

Simțul elevat al culorii de rând cu lejeritatea execuției împing până la abstracțiune imaginea plastică a peisajelor realizate de plasticianul *Ion Sfeclă*. Graficianul stăpânește variate tehnici grafice – acuarela, pastelul, guașa, acvaforte, litografie și linogravură. În acuarelele sale artistul aplică culori consistente, apelând deseori la tehnica umed pe umed, cu exploatarea reversiilor, nuanțelor înserate și răzuirii. Se remarcă acuarelele *Înserare deasupra lacului* (1972), *Râul de munte* (1981), *Elbrus. Caucaz* (1982) și *Pe fundul mării Negre* (1996). Menționăm și peisajele *Dimineața la fermă* (acvaforte, 1973) și *Complexul agroindustrial Vărativ* (rezervaj, 1983).

Din perioada sovietică datează acuarela *Patru secole împreună* (1987) semnată de plasticianului *Vasile Dohotaru* (1955-). Acuarela este marcată de un colorit sonor și jocul nuanțelor complementare și emană o viziune metaforică și poetică.

Prima expoziție republicană de desen din 1975 [232] ne oferă o largă viziune asupra dezvoltării peisajului în domeniul graficii de șevalet. Acest fapt se datorează caracterului universal al desenului care reunește artiștii ce activează în diverse domenii ale graficii. Prima expoziție republicană de acuarelă din 1982 [231] care s-a soldat cu un număr impunător de peisaje confirmă afirmația de mai sus.

Astfel, genul peisajului în domeniul graficii de șevalet din RSSM a cunoscut o dezvoltare multilaterală, bogată în viziuni artistice și în tehnici de execuție. Tehnicile grafice la care recurg artiștii pentru realizarea unui peisaj sunt dintre cele mai variate pornind de la desenul în creion, cărbune, sepie, sanghină, până la tehnicile stampe, precum linogravura, linogravura policromă, xilogravura, litografia, acvaforte, monotip, gravura pe carton, dar și tehnica acuarelei, pastelului și guașa.

Evoluția compoziției tematice din RSSM a fost stânjenită din punct de vedere stilistic și tematic de contextul sociocultural al epocii. Astfel că, majoritatea compozițiilor create pe parcursul deceniilor sovietice prezintă subiecte angajate. Astăzi aceste opere anacronice privesc

de spectatorul modern, familiarizat cu arta europeană din secolul al XX-lea, sunt aidoma unor relice sovietice, ce au cu precădere o valoare documentară decât artistică.

Compoziția tematică din domeniul graficii de șevalet din RSSM au fost pe larg analizate și relevate în studiile și publicațiile de epocă. O parte impunătoare a acestor lucrări prezintă arta angajată care abordează subiecte și motive fixate și recomandate de politica de partid. Printre cele mai populare subiecte, abordate în compozițiile tematice, se numără tematica istorico-revoluționară. Operele grafice relevante pentru acest subiect popular sunt: *Un răsculat de la Tatarbunar* (linogravură, 1959) de Evghenii Merega, *Petic de pământ* (xilogravură, 1965) de Leonid Beleaev, *Întoarcerea partizanilor* (xilogravură, 1966) realizată de Leonid Grigorașenco, *Prăbușirea lumii vechi* (acvaforte, 1969) de Gheorghe Vrabie, *Căile biruințelor* (linogravură, 1977) semnat de Ion Tăbârță (A2.95), *Prezentarea onorurilor conducătorului* (linogravură, 1979) de Alexei Colâbneac, *Greva feroviarilor de la Bender la 18 aprilie anul 1912* (linogravură, 1978) de Valentin Coreachin, tripticul *Formarea RASSM* (linogravură color, 1974) de Victor Coval ș.a. [192].

Programul tematic, recomandat de guvernarea sovietică, este completat de subiecte ce ilustrează evoluția și *progresul industriei socialiste*, reflectat plenar în seria *Oamenii muncii* (litografie, 1962) a graficianul Ion Tăbârță, seria *Ritmul vieții noastre* (linogravură color, 1963) al plasticianului Stepan Tuhari, *Construcția casei* (acvaforte, 1975) realizată de graficianul Gheorghe Vrabie, *Reparația șoselei* (litografie, 1961) semnată de artistul Igor Necitailo, seria *Pământeni* (acvaforte, acvatintă, 1977) realizată de plasticianul Vasile Cojocaru (A2.87) și *Construcția combinatului de bumbac* (linogravură color, 1975) semnată de graficianul Ghenadii Zâkov.

Temele legate de progresul industriei socialiste sunt urmate de *reușitele agriculturii socialiste*. Motivul agrar, tradițional pentru republică, este deosebit de popular, fiind ilustrat de operele – Seria *Pământul țăranilor* (linogravură, 1969) de graficianul Emil Childescu, *Strângerea porumbului* (linogravură color, 1972) realizată de plasticianul Vasile Cojocaru, Seria *Colhozul Vladimir Ilici Lenin din raionul Ceadâr-Lunga* (linogravură color) semnată de graficianul Victor Coval, *Clădire în stoguri* (linogravură color) semnată de pictorița Eleonora Romanescu, *Livezi. Sobhozul Prut* (acvaforte, 1974) al plasticianului Victor Ivanov, *Brigada fetelor* (1983) de Simion Solonari și *La lucru* (linogravură color, 1964) a pictorului Aurel David.

Lista subiectelor angajate este continuată de compozițiile tematice care reflectă *viața armatei sovietice și lupta pentru pace*. Aceste teme sunt ilustrate reușit de expoziția tematică *Maeștrii culturii pentru pace* desfășurată în anul 1987. Pe simezele acestei expoziții au fost seriile grafice – *Solii păcii* (acvaforte, 1985) de Eudochia Zavtur, *Pământ* (acvaforte, 1986) de

Simion Zamșa, *Progres* (ac sec, mezzo-tinto, 1985) de Igor Liberman, *Amintiri despre copilăria mea* (A2.96) de Ion Tăbârță [238].

Pentru cercetarea dată un interes aparte prezintă abordarea motivelor cu *genericul cultura și timpul liber*, dar și a subiectelor aferente planurilor tematice prestabilite [5]. Deci vom analiza foile grafice ce abordează sărbătorile și tradițiile naționale, pătrunse de specificul etnic, decorativism și insignă a artei populare. Aceste motive au fost abordate sistematic de artiștii Gheorghe Guzun, Vladimir Lavrenov, Igor Vieru și Emil Childescu. În acest context, remarcăm linogravurile cu titlu *Nunta*, acest motiv a fost abordat de plasticienii Vladimir Lavrenov, Emil Childescu, Stepan Tuhari și Dmitrii Savastin. Riturile nupțiale sunt completate firesc cu alte tradiții populare – dansul popular, datinile creștine, legendele populare ș.a. – *Dansul țiganilor basarabeni* (linogravură, 1963) și *Călăreți* (linogravură, 1967) (A2.92) realizate de graficianul Gheorghe Guzun, tripticul *Ctitorii satului* (linogravură, 1967) (A2.98) al pictorului Igor Vieru și *Legendă. Folclorul găgăuz* (litografie, 1980) (A2.94) semnată de graficianul Dmitrii Savastin. În anii 1980 aceste teme vor fi abordate în complexitatea lor prin prisma noii viziuni transcendente ilustrate plener în seriile *Anotimpurile anului* (acvaforte color, 1984) (A2.91) și *Vise despre zbor* (acvaforte color, 1985) (A2.90) al graficianului Victor Cuzmenco.

Din același rând de idei, care prezintă entitatea națională, fac parte blocul de subiecte ce evocă familia și feminitatea, motive eterne pline de sacralitate. Relevante, în acest sens, sunt linogravurile cu titlul *Familia* semnate de Victor Coval, Leonid Pincevski, Eduard Medvedev și Dmitrii Savastin, același mesaj patriarhal găsim și în foaia grafică *Triumful vieții* semnată de plasticianul Gheorghe Ostapenko. Motivul feminității și fertilității este ilustrat pe larg în operele graficienilor Iacob Averbuh, Victor Coval, Vladimir Lavrionov, Stepan Tuhari, Eduard Usov și pictorului Igor Vieru. Aceste lucrări, executate în tehnica linogravurii, sunt populate cu femei înveșmântate în portul popular, îmbrățișând sau alăptând pruncii nou-născuți.

Îndeletnicirile populare – țesutul, olăritul și viața cotidiană ale oamenilor de la țară sunt reflectate în creația grafică de epocă. Operele – *Țesătoare* (linogravură) de Eduard Medvedev, *La porțiță* (linogravură) de Vasile Cojocar, *Scrisoare* (linogravură, 1961) de Ilie Bogdesco, *Târg de oale în Moldova* (linogravură, 1957) de Stepan Tuhari, *Înflorire. Seria Inima cântă* (linogravură, 1964) de Igor Vieru, *Izvor* (linogravură color, 1978) (A2.86) de Ion Cavarnalî, *E în toi strânsul tutunului*. Seria *Femei din Bugeac* (litografie, 1981) de Victor Cuzmenco – prezintă un caleidoscop al vieții rurale.

Compoziția tematică cu genericul timpul liber cuprinde în special *tema sportului și circului*, aceste subiecte au devenit populare la sfârșitul anilor '60 începutul anilor '70, fiind relevante pentru creația plasticienilor Gheorghe Vrabie, Leonid Beleaev, Petru Mudrac, Alexei

Colâbneac și Filimon Hămuraru. În acest sens sunt citate compozițiile – *Cercul* (acvaforte, acvatinta, 1968) (A2.85) de Alexei Colâbneac, *Circ* (acuarelă, 1968) de Leonid Domnin, Seria *Hipismul* (acvaforte, 1973) (A2.100) de Gheorghe Vrabie, *Fotbal* (xilogravură, 1971) (A2.83) de Leonid Beleaev, *Baschet* (linogravură, 1971) de Petru Mudrac și tripticul *Trântă* (acvaforte, 1971) de Filimon Hămuraru.

Un motiv marcat de lirism prezintă *tema muzicii*, acesta poate fi găsit în operele – *Cvartet nr 8 Șostakovici* (linogravură, 1968) (A2.97) de graficianul African Usov, *Melodii găgăuze* (linogravură, 1967) ale plasticianului Victor Coval, *Ecou* (linogravură, 1966) semnat de graficianul Gheorghe Guzun, *Doină* (linogravură, 1965) a plasticianului Niole Meșkite și *Melodii* (monotip, 1969) realizată de graficianul Vladimir Lavrenov.

Studiul cataloagelor expoziționale din această perioadă [230; 262; 162] relevă faptul că începând cu anii 1980, în grafica de șevalet din RSSM, devin frecvente subiectele ce prezintă viața cotidiană – în starea de repaus, stare contemplativă, dialoguri, amintiri de factură melancolică, nostalgică, plină de lirism. Astfel sunt operele *Balonul a zburat* (acvaforte, 1980) de artista Natalia Coreachin, Seria *Bugeac* (litografie, 1980) [262, p. 25] și Seria *Vise despre zbor* (acvaforte color, 1985) de plasticianul Victor Cuzmenco [162, p.13], Seria *Munca colhoznică* (acvaforte, 1984) și Seria *Femeile Moldovei* (1985) de pictorița Eudochia Zavtur, Seria *Viața satului găgăuz* (1981) de Ivan Cavarnali, Seria *Pace celui ce intră* (autolitografie, 1984-1985) și Seria *Amintiri din copilărie* (litografie, 1982), Seria *Soartă* (litografie, 1984-1986) de Nina Danilenco [230]. Totodată, astfel de subiect precum munca agricolă capătă o abordare plastică inedită marcată de simbolism și transcendență, spații plastice noi și stilizări îndrăznețe. În acest sens sunt exemplificative operele în acvaforte semnate de plasticianul Vladimir Filatov – tripticul *Viața copacului* (1982) și Seria *Darurile pământului* (1982) [158, p. 36-42].

În anii '80 devin tot mai rare operele ce ilustrează evoluția industriei socialiste, acest subiect, epuizat, rămâne relevant pentru creația plasticianului Vasile Cojocaru, fiind ilustrat de gravurile *La fabrica de pâine* și *La vinărie* (ambele acvaforte, acvatinta, 1980). Fideli directivelor de partid rămân graficienii Victor Coval – *Construcția podului* (1983) și Ion Tăbârță – *Electrificare* (1980) [205].

În ultimul deceniu sovietic semnalăm o schimbare radicală a viziunii artistice asupra realității. Astfel optimismul socialist este surclasat de pesimismul tragic, apar în premieră opere cu un conținut dramatic. Individualismul acerb și viziunea subiectivă a realității caracterizează ciclul *Cădere în păcat* gravat de Alexei Colâbneac [49, p. 108-110]. Ciclul *Căderea în păcat* (linogravură, 1970-1996) este compus din 15 foi grafice, care au format variat, înscris într-un paspartu de formă dreptunghiulară sau pătrată. Linogravurile ilustrează metamorfozele amorului

profan și, per ansamblu, abordează tema – *fortuna labilis*. Linia narativă a ciclului, precum și titlul acestuia, face aluzie la legendele biblice relatate în *Geneză*. Protagonistii operei suntem protopărinții mistici *Strămoșul* (Adam), *Strămoașa* (Eva) sau sfânta familie *Maternitatea* (Maria) și *Paternitatea* (Iosif). Siluetele figurilor sunt reprezentate prin intermediul unei linii albe, incizate pe un fon negru. Corpurile acestora sunt stilizate asemenea personajelor create de plasticianul spaniol Joan Miró (1893-1983).

Linogravura *Căderea în păcat*, cu care se începe ciclul cu același nume, are o compoziție ovală ce amintește de un ou, cu un contur închis perpetuu, ca un simbol arhetipal al începutului al tuturor lucrurilor, al originii, al regenerării și permanenței vieții. Această formă are un chip și o conotație asemănătoare cu cea a legendarului *Uroborus*, din latină *cel care își devorează coada*, care ilustrează fenomenele perpetue, fără sfârșit și fără început. Psihologul elvețian Carl Gustav Jung (1875-1961) afirma că *Uroborus* este o reprezentare simbolică a forțelor dualiste ce macină psihicul omenesc, întinericul și autodistrugerea în opoziție cu fertilitate și potențial creator.

Instantaneele ciclului evoluează rapid de la *Dragostea pământescă*, *Mărul cunoașterii*, *Fecundarea* la *Pocăința* și *Ispita* apoi la *Izgonire*. Astfel, autorul meditează asupra problemelor cheie ale unui cuplu uman, extrapolând drama revelată în foia grafică *Facerea*. Ciclul vizat, se încheie cu linogravura *Ispășirea*, compoziția acesteia are forma unei cruci rusești și face aluzia la suferințele și jertfa lui Hristos. Tragismul ciclului și mesajul tabu, relevat de scenele amorului fizic, aporie artistul de problematica expresioniștilor.

Democratizarea vieții artistice, la sfârșitul perioadei sovietice, are ca efect scăderea considerabilă a operelor pe tematică revoluționară, în locul acestora apar, din ce în ce mai insistent, lucrări ce abordează istoria națională apelând la momente glorioase ale neamului românesc. Astfel sunt lucrările în acvaforte *Invația* (1987) și *Anul 1457* (1987) semnate de plasticianul Vasile Cojocaru [24, p. 18]. Compoziția *Anul 1457* (1987) ilustrează accederea la tron a domnitorului Ștefan cel Mare, care la începutul lunii aprilie 1457, a intrat în Moldova, însoțit de o armată de circa șase mii de oameni. Vasile Cojocaru surprinde momentul culminant în care domnitorul este reprezentat încoronat în mijlocul mulțimii, iar deasupra acestuia este arborat steagul de luptă decorat cu imaginea Sfântului Gheorghe călare. Chipurile stilizate, pline de ritm al cavalerilor și infanteriei sunt grupate în trei detașamente formând un arc în jurul centrului compozițional, în care se înalță silueta voievodului. Partea de sus a lucrării prezintă linia cerului perforat cu stindarde și steaguri de luptă, diagonalele acestora introduc în schema compozițională dinamism și tensiune.

În comparație cu deceniile precedente, mai puțin solicitate sunt subiectele ce prezintă tema sportului, familiei sau maternității. Printre puținele exemple ce abordează tema sportului și a distracțiilor se numără pastelul *Atracțion* (1982), de artista Maia Cheptenaru-Serbinov, realizat într-o manieră inedită, evocând motive de inspirație cubistă.

În anii `80 continuă să se bucure de popularitate compozițiile ce abordează *obiceiurile* și *legendele naționale*, în acest sens, este exemplificativ ciclul *Motivele folclorului găgăuz* (litografie, 1980) realizat de plasticianul Dmitrii Savastin [262, p. 35]. Litografia *Legenda Bugeacului*, din ciclul sus citat, are o compoziție etajată împărțită în două registre, acestea par să sugereze divizarea primordială între forțele benefice și cele malefice, între lumea realului și imaginarul. Siluetele îndrăgostiților ce plutesc tandru contopindu-se cu norii sunt amenințați de cinci războinici amplasați în josul lucrării. Registrul superior, ce prezintă o proiecție mitică a dragostei, amintește de personajele operei *Deasupra orașului* (1914-1918) semnate de Marc Chagall.

Contextul sociocultural al anilor 1944-1991 a impregnat artiștilor anumite direcții tematiche, iar marea majoritate al operelor vizate se încadrează în limitele artei angajate, reflectând pregnant viața socialistă. Totuși, în anii `80 au fost create premise politice și sociale favorabile pentru dezvoltarea și democratizarea artelor plastice, fapt ce a contribuit la îmbogățirea viziunilor plastice și apariția unor abordări individuale noi. Aceste înnoiri vor fi preluate și multiplicat – înzecit – în primul deceniu post-sovietic.

În perioada sovietică genurile minore, din care face parte *natura statică*, prezenta o posibilitate de evadare din universul ideatic al politicilor de partid într-un spațiu plastic intim, axat pe valorile artistice universale.

Analizând situația *naturii statice* în contextul graficii de șevalet din RSSM, constatăm un interes scăzut față de acest gen. Doar un număr restrâns de artiști – Ada Zevin, Leonid Grigorașenco, Vasile Movileanu, Nina Șibaeva, Alexandr Grigorașenco și Ion Sfeclă păstrează un interes constant și dezvoltă prestigiul acestui gen, pe când în creația celorlalți graficieni natura statică apare ca un fenomen izolat.

Examinând aspectul tehnic al operelor analizate remarcăm predilecția pentru tehnicile aferente gravurii – acuarelă, pastel și creion color, rare fiind operele realizate în xilogravură, linogravură color și acvaforte.

Galeria de natură statică națională abundă în culoare, astfel că, aspectul cromatic prevalează asupra celui grafic. Culoarea expresivă plină de vitalitate ne trimite cu gândul la soluții plastice ale postimpresioniștilor și expresioniștilor. Abordarea subiectului oscilează între

viziunea naturalistă și cea decorativă, acesta din urmă caracterizează numeroase lucrări realizate în perioada vizată.

Printre motivele preferate de artiștii moldoveni se remarcă acel fitomorf, acesta este marcat de tandrețe și lirism, prezentând buchete de trandafiri, floarea soarelui, crizanteme ș.a., ilustrative fiind operele *Flori* (tuș, 1978), (A2.107) ale plasticianului Zigfrid Polingher și *Buchet de toamnă* (acuarelă, 1979) realizat de artista Eudochia Zavtur. Alte opere grafice prezintă naturi statice populate cu obiecte cotidiene, fructe, pomușoare, legume și pești, astfel sunt foile grafice *Budăie* (creion colorat, 1961), (A2.103) a plasticianului Leonid Grigorașenco, *Natură statică* (acvaforte, 1971) (A2.101) al graficianului Alexei Colâbneac, *Natură statică cu sticlă* (guașă, 1973 ori 1974) (A2.108) a pictoriței Valentina Rusu-Ciobanu, *Natura statică cu șah* (acuarelă, 1977) (A2.104) al lui Vladimir Lavrenov, *Natură statică cu bijuterii* (acuarelă, 1977), (A2.109) al artistei Nina Șibaeva, *Natură statică cu scoruș* (acuarelă, 1978) de Igor Necitailo, *Natură statică cu pești* (acuarelă, 1978) (A2.106) de V. Postoichin și *Oglinda primăverii* (acuarelă, 1979) de Victor Cuzmenco.

Semnalăm că în aranjamentele florale este valorificat aspectul estetic, retinal al naturii. Prin intermediul mijloacelor plastice specifice – culoarea, lumină, umbră, hașurii și liniei de contur – artiștii obțin texturi și facturi variate, modelând forma obiectelor. Conținutul lucrărilor specifice graficii de șevalet din RSSM ce prezintă natura statică nu pretinde la o interpretare semantică ambiguă, obiectul reprezentat de artiști rămâne el însăși, fiind lipsit de conotații simbolice sau meditații de tip *Vanitas*.

Operele realizate în tehnicile aferente gravurii deseori recurg la mijloacele plastice proprii picturii, iar unele foi grafice prezintă studii pregătitoare pentru naturi statice realizate în ulei pe pânză. Se remarcă aspectul cromatic desăvârșit al foilor grafice ale pictoriței Ada Zevin. Acuarelele pictoriței inspiră prospețime și vivacitate, tușele vibrante, linii elegante și albul hârtiei ce se strecoară printre acestea, oferă acuarelelor un aspect inedit. În lucrarea *Natură statică cu două ulcioare* (tehnică mixtă, 1990) Ada Zevin aplică activ legea contrastului simultan al culorilor, combinând armonios nuanțele de roz cu cele verzui, violet albastrui cu galben verzui, oranj cu albastru, ș.a.. Artista ajunge să picteze chiar și rama tabloului într-un albastru azuriu, cum procedau la sfârșitul secolului al XIX-lea artiștii neoimpresioniști.

Analizând structura compozițiilor, ale naturilor statice realizate în RSSM, remarcăm că motivul domină suprafețele plastice ale lucrărilor, fiind reprezentat monumental, în prim plan. Obiectele sunt amplasate în interior mai rar în exterior. În interior natura statică poate prezenta un aranjament clasic, cu fundal neutru ori draperie ca în linogravura *Natură statică* (1959), (A2.105) ale graficianului Vladimir Moțcaniuc, fie un instantaneu al vieții cotidiene, la

întâmplare, aceasta are deseori ca fundal o parte din interior. Sunt frecvente și amplasarea obiectelor la geam, astfel încât obiectele tipice pentru interior încep să comunice cu spațiul exterior, exemplificative fiind opera *Fereastră deschisă* (linogravură, 1968), (A2.102) de Valentin Coreachin. Un dialog inedit între obiect și peisaj se realizează prin intermediul oglinzilor în lucrarea *Oglinda primăverii* realizată de plasticianul Victor Cuzmenco.

În perioada sovietică imaginea *figurii nude* a dispărut definitiv din spațiul expozițional. Pictura, sculptura și grafica sovietică departe de formulele estetice ale artei interbelice elimină conștient acest motiv. Astfel nudul este practicat doar în clasele de desen prezentând un mijloc de studiu al corpului uman și al structurii anatomice a acestuia. Câteva de nuduri, realizate în perioada postbelică, se află în colecția muzeului Colegiului de arte plastice *Alexandru Plămădeală*, din Chișinău, iar alte lucrări în colecțiile private ale plasticienilor.

Astăzi, putem vizualiza la expoziții nudurile feminine semnate de graficianul Gheorghe Vrabie, nudurile feminine și nudurile masculine în creion realizate de Ghenadie Jalbă, nuduri feminine de Iurie Usatii, nuduri feminine realizate în creion de Gheorghe Munteanu, nuduri masculine semnate de Simion Zamșa și Vasile Țehmister, precum și nuduri desenate de Petru Mudrac. Aceste lucrări, astăzi, prezintă preponderent o valoare metodico-didactică.

O soartă asemănătoare, însă fără semne de ameliorare după 1991, a avut-o *genul animalier*, care a lipsit definitiv din spațiul expozițional, fiind motivul preferat al artiștilor singulari. Interesul față de acest gen poate fi urmărit în creația lui Leonid și Alexandr Grigorașenco, și în crochiurile sporadice semnate de Ilie Bogdesco, Emil Childescu și Ada Zevin. Cel mai des în foile grafice au fost reprezentați – cai, vaci, pisici și câini. Aceeași situație o cunoaște acest gen și în domeniul picturii, motivul animalier nu a prezentat un interes de sine stătător fiind deseori utilizat ca element component al compozițiilor tematice complexe.

Prin urmare grafica de șevalet din perioada sovietică implantată în viziunile ideatice a dogmei de partid nu a reușit să se afirme prin realizări inedite și moderne la capitolul tematic și de stil. Artiștii referindu-se la metodele realismului socialist au abordat asiduu subiectele *recomandate*, realizând – compoziții tematice, peisaje (în special acelea ce reflectă transformările socialiste) și portrete (cu precădere ale frunțașilor și ale eroilor sovietici). Contrar epocii basarabene, marcate de viziunile liberale ale artei moderne, în arta plastică sovietică se desconsidera reprezentări ale obiectului și ale nudului în artele plastice, acestea fiind considerate formaliste și irelevante pentru societatea socialistă. Astfel, aceste genuri populare în trecut în creația postimpresioniștilor și avangardiștilor au fost marginalizate; aceeași soartă au avut-o genul animalier și interiorul. În această ordine de idei constatăm că grafica de șevalet din RSSM ca și pictura au reflectat fidel și consecutiv problematica și realitatea sovietică oferind o

panoramă vizionară veridică, documentară asupra societății moldovenești postbelice. În acest context, analiza și selectarea operelor a ținut seama de calitatea execuției artistice, originalitatea expresiei plastice, și mai puțin, de originalitatea subiectului și viziuni inovaționale, moderne.

3.3. Aspecte ale evoluției graficii de șevalet din Republica Moldova. Anii 1991-2000

Evoluția graficii de șevalet pe parcursul celor patru decenii sovietice a avut un caracter restrictiv din punct de vedere tematic și de stil, fiind dirijată de dezideratele politice și ideologice de partid. Acest curs, impus artificial, a înstrăinat arta națională de fenomenele și procesele artistice europene. Revenirea în făgașul cultural european a fost posibilă doar după prăbușirea URSS și formarea statului democrat, independent. Reorientarea artiștilor spre tradițiile occidentale, ralierea la arta plastică europeană prezintă un proces complex și captivant inseparabil de aspectele locale, particularitățile naționale și moștenirea perioadei precedente.

Transformările, ce au avut loc în viața artistică a Republicii Moldova în anii '90, au provocat schimbări de ordin ideatic, de stil, tematic și tehnic. Odată cu prăbușirea dogmelor comuniste, cu sistematicul lor ateism și materialism, spațiul plastic a dobândit un caracter eterogen, marcat de diverse limbaje – tradiționale, nonconformiste, receptive la tendințele postmoderne și eclecticice [121, p.14-18]. În grafica anilor '90 ai secolului al XX-lea perspectiva clasică antropocentristă, cu caracter spiritual, proprie lucrărilor semnate de Emil Childescu și Leonid Grigorașco, coexistă în proximitate cu perspectiva relativă, inerentă modelelor mentale ale contemporanității, prezente în creația plasticienilor Tudor Fabian, Alexandru Ermurache, Elena Garștea și Vladimir Melnic.

În operele grafice apar în premieră compoziții nonfigurative abordate prin prisma viziunilor metafizice, simbolice și mistice. Abstracția are un fond variat de inspirație ermetică, cu caracter primitiv, naiv axat pe un fond autohton pre european, ilustrativă fiind seria *Paradis* (1997) a plasticienii Elena Karacențev, sau marcate de deschidere spre modernitate și post-modernitate, exemplificată de Seria *Spații fără timp* (1996), (A3.40) de Alexandru Macovei și seria *Calea ferată* (1999) de Tudor Fabian.

Compozițiile tematice, din ce în ce mai variate și individualizate, abordează subiecte și problematice noi – *existența temporară*, ilustrată de lucrările *Spațiul timpului* (1999) de Alexandru Ermurache, *Alfa și Omega* (2000) de Marcel Șendrea, *Amintire* (1998) (A3.33) de Cojocaru Oleg și *Ecouri* (1998), (A3.35) a graficianului Gheorghe Diaconu; *arhetipuri antice*, abordate în lucrările *Capul unui dac* (1990) realizat de graficianul Simion Zamșa, *Dacia* (1998) semnată de artista Elena Garștea; *exotismul arhaic* relevat de operele *Ștampila babiloniană* (1992) și *Unitatea solară* (1992) de Simion Zamșa; *universul existențialist* ilustrat de foile

grafice *Gelozia* (1995) de Gheorghe Diaconu și seria *Căderea în păcat* (A3.32) realizat de Alexei Colâbneac; *lumea erotismului* propriu operelor *Eroticostas* (1994) semnat de Grigore Bosenco, *Nud* (1999), (A3.26) de Vasile Movileanu, *Vis* (1999), (A3.24) de Valeriu Herța și *Nud șezând* (1999), (A3.28) de Dumitru Verdianu; *actul creației* relevat de operele *Căutare* (1995), *Pictorul în atelier* (1999) semnat de artistul Vasile Movileanu; *trăirile inefabile, spiritualitate, semiotică, dansul, dinamica* și altele.

Complexitatea subiectelor abordate îndeamnă plasticienii să exploreze noi mijloace plastice și să aplice noi soluții tehnice. Remarcăm o predilecție pentru tehnicile mixte și prezența, tot mai insistentă, a hârtie manuale în creația lui Simion Zamșa și Elenei Karacentev; precum și apariția a noilor tehnici de autor și tipare de autor ca, de exemplu, *abrasiv-tinto* (2008), *oracalstampa* (2008) și *tinografie* (2009) invenții de Tudor Fabian [279]. În anii '90, în premieră, în domeniul graficii de șevalet se aplică tehnologiile moderne soft, grafica computerizată, tehnologiile inovaționale sunt relevante pentru creația lui Grigore Bosenco, Alexandru Ermurache și Ion Severin [170, c. 93-98].

Genurile clasice ca peisajul, portretul și natura statică, distanțându-se de tratarea naturalistă, obțin noi valențe simbolico-mistice, astfel sunt operele *Spre lumină. Cămășile* (1999) de Gheorghe Diaconu, *Necunoscuta* (1998), (A3.11) de plasticianul Eugen Sterpu și seria *Pădurea fermecată* (1999), (A3.14) de graficiana Olga Guțu. Examinând problema genurilor, observăm că în acest deceniu se intensifică interferențele genurilor clasice, ștergându-se hotarele dintre genurile graficii. Astfel natura statică și nudul se introduc în peisaj – *Nud în grădină* (1999) și *Nud la balcon* (2000) (A3.25) de Vasile Movileanu, sau portretul se interpune cu natura statică și peisaj – *Lângă fereastră* (1997) de artista Nina Șibaeva. Tehnicile comune pentru portret, peisaj și natura statică rămân în continuare acuarela și pastelul, acestea sunt urmate de acvaforte, xilogravură și linogravură. Eliberat de dogmele prestabilite, nudul emancipează, obținând o extindere în afara atelierului și studiilor artistice de specialitate. Acest gen se dezvoltă de sine stătător ca o paradigmă a esteticului și erotismului în creația plasticienilor Grigore Bosenco, Vasile Movileanu, Dumitru Verdianu și Valeriu Herța.

Grafica de șevalet a anilor 1990 a fost animată de creația artiștilor de diferite generații. Aici, găsim operele semnate de plasticienii Ada Zevin, Leonid Grigorașenco, Ion Tăbârță, Vasile Țehmister, Valentin Coreachin, Ion Sfeclă, Gheorghe Vrabie, Emil Childescu și Alexei Colâbneac, dar și plasticieni mai tineri ca Vasile Movileanu (1955-2011), Simion Zamșa, Elena Karacentev, Gheorghe Diaconu, Alexandru Macovei, Vasile Dohotaru, Vladimir Melnic, Nina Șibaeva, Tudor Fabian, Elena Garștea, Olga Guțu și Vasile Sitari. Studiul, proceselor și

transformărilor desfășurate pe parcursul deceniului zece, necesită elaborarea unei analize sistematice a evoluției genurilor, stilurilor și mijloacelor plastice specifice fiecărui artist în parte.

Pentru a structura mai armonios studiul, propunem să analizăm mai întâi creația artiștilor din vechea generație, axați în arta figurativă și tradițiile anilor precedenți – Leonid Grigorașenco, Vasile Țehmister, Ion Tăbărtă, Gheorghe Vrabie, Emil Childescu, Valentin Coreachin, Ada Zevin și Elena Bontea. Creația acestor artiști se supune principiilor de analiză a genurilor clasice. În grafica de șevalet creată de aceștia pe parcursul anilor '90, semnalăm popularitatea peisajului, compoziției tematice, naturii statice și nudului care este urmat de portret.

Galeria graficii de șevalet după 1991 păstrează o preferință pentru peisaj. Acest gen este abordat, mai cu seamă, de plasticienii din vechea generației, care îl soluționează în manierele individuale, definite în deceniile precedente. Astfel peisajul în maniera naturalistă este caracteristic creației artistului *Vasile Țehmister*. Graficianul realizează peisaje rurale și marine în tehnica acvaforte și a acuarelei, reprezentative fiind operele *Biserică* (acvaforte, 1991), *Codru iarna* (acvaforte, 1991) și *Măgărușul pe malul mării* (acuarelă, 1998). În același stil, dar lipsit de patosul perioadei sovietice, sunt realizate peisajele graficianului Ion Tăbărtă ca, de exemplu, crochiurile fugare de factură intimă *Marginea Chișinăului* (creion, 1991), *Stradelă III* (creion, 1991) și *Stradelă II* (creion, 1991). O tentă nostalgică trezește linogravura *Memoria copacilor I* (1998), (A3.18). Lucrarea prezintă un colț al grădinii publice *Ștefan cel Mare* din Chișinău, unde artistul – pedagog obișnuia să petreacă practica în *plein air*, cu elevii liceului de arte plastice *Igor Vieru*. Linogravura modelată cu zel are ca protagoniști doi copaci giganți, tulpina și frunzișul cărora este redat cu redundanță de detalii.

În schimbul peisajelor în acvaforte tipice pentru creația graficianului *Gheorghe Vrabie* din anii '70 - '80, vin desenele marcate de grafismul liniar sever. Astfel, sunt foile grafice *Capela de la Tescani* (1999), *Livada de meri* (1999), *Uliță din Tescani* (1999), *Vedere din Tescani* (1999) și altele [72, p.15].

Peisajul liric de factură romantică evazivă, pătrunsă de o atmosferă contemplativă, este specific creației plasticianului *Emil Childescu*. Graficianul abordează peisajul rural, riveran și montan în tehnica acvaforte și acuarelei, într-o manieră clasică cu grijă pentru redarea efectelor atmosferice, spațialitate și gradații tonale. Printre lucrările în acvaforte, reprezentative pentru această perioadă sunt – *Sculeni* (1991), *Stână veche* (1994), *Începutul zilei* (1994), *Primăvara* (1994), *Stânci* (1994) (A3.12), *Munți albi* (1994) și *Sub Zaltsbuh* (1994). [104, p. 22]. În anii '90 graficianul creează în tehnica linogravurii color seria *Anotimpurile anului* (1996). Linogravurile acestui ciclu redau o stare de spirit meditativă, melancolică, plină de tristețe. Natura este

protagonistul principal al sutelor de schițe în creion și acuarelă semnate de grafician, cele mai frecvente fiind marinele – *Marea la Sergheevka* (acuarelă, 1992).

Creația graficianului *Valentin Coreachin* este completată de o galerie de peisaje realizate în anii '90. Printre acestea se numără acvaforte color *Seara* (1994), *Pomi de măr* (1996) și *Amurg* (1996), dar și opere în tehnica acuarelei – *Case din vale* (1994) și *Ceață* (1994). Peisajele realizate într-o gamă cromatică aproape monocromă, sunt învăluite de o atmosferă de mister și vis arhetipal.

De o expresivitate inefabilă sunt acuarelele *Scară spre lac* (1991), (A3.20), *Stradă din Chișinăul Vechi* (1991) și *Regată* (1992) (A3.19) semnate de plasticiana Ada Zevin. Acuarelele se remarcă printr-o compoziție echilibrată, bazată pe simetrie, ritm și proporții armonioase. Un aspect imanent modern le oferă mijloacele de expresie plastice definite prin tușe lejere și vibrante, sonoritatea cromatică obținută prin jocul complimentarelor și albul hârtiei.

Următorul compartiment tematic, în creația artiștilor între anii 1991-2000, îl prezintă compozițiile tematice. Odată cu liberalizarea spațiului artistic și pătrunderea nestingherită a influențelor occidentale, compozițiile tematice evoluează vertiginos dezvoltându-se în două direcții fundamentale: 1) acea tradițională, proprii vechilor maeștrii ce ține de compoziția figurativă; 2) direcția novatoare, contemporană reflectată în cadrul compoziției non –figurative – abstracte.

Principiile artei figurative se reflectă în compozițiile tematice semnate de artiștii din generația lui *Leonid Grigorașenco*. Creația acestor artiști distonează cu tendințele deceniului în care se întronează postulatele postmoderne. Leonid Grigorașenco continuă să exploreze subiecte pe tematică istorică, realizând compoziții figurative complexe, populate cu personaje multiple implicate într-o acțiune dinamică plină de tensiune ca, de exemplu, lucrările *Richard Inimă de Leu* (creion, ceruză, 1991), *Ștefan cel Mare. Bătălia de la Lipnic* (acuarelă, 1994), (A3.36) ori siluete monumentale, într-o atitudine contemplativă ca în lucrările *Binecuvântare* (1990) și *Patrula la Grunvald* (1993). Aceste opere de factură eroică evocă trecutul medieval glorios, având multiple tangențe cu mișcarea romantică.

Compozițiile tematice semnate de graficianul *Emil Childescu* au o încărcătură ideatică majoră. Artistul plonjează între mit și realitate, racordând valențele inefabile ale secolului XX la arhetipurile sacre, profetice. Operele grafice dezvăluie sensibilitatea dureroasă a artistului, prezentând o reacție personală la calamitățile și catastrofele epocii. Acvaforte ca *Icar* (1991), (A3.31), *Adevărul* (1993) și seria *Secolul XX* (1999) compusă din cinci foi grafice: *Veșnica chemare*, *Război*, *Răstignirea Europei*, *Cernobâl* și *Măria sa secolul al XX-lea* prezintă un capitol aparte în arta plastică din Republica Moldova.

În limitele artei figurative se încadrează și compozițiile tematice semnate de graficianul *Valentin Coreachin*. În acvaforte – *Ospățul* (1991) și *Sciții* (1991) autorul dezvăluie interesul față de antichitatea spațiului Europei de Est. Aceste opere sunt urmate de compozițiile *Seara în sat* (acvaforte color, 1994), *Casă nouă* (acvaforte color, 1994) și *Izvor* (acvaforte color, 1994) (A3.34) [278] în care artistul dezvăluie sacralitatea spațiului rural și a valorilor perpetue, evocând – familia, credința și continuitatea tradițiilor. Este interesant procedeul aplicat în acvaforte *Casă nouă* în care artistul se reprezintă jos, în colțul drept, asemenea pictorului olandez Johannes Vermeer, înconjurat de tinere grațioase, care parcă au pogorât din tablourile alegorice ale pictorului florentin Sandro Botticelli.

Interesul pentru peisaj și compoziția tematică este urmat de *natura statică*. Aceasta este prezentă în creația vechilor maeștri ce o abordează în tehnica acuarelei și pastelului. Motivul principal al acestor lucrări grafice este floral – flori și buchete de flori.

Acest gen, este relevantă pentru creația plasticianului *Leonid Grigorașenco*. În anii '90 artistul creează în pastel naturi statice cu buchete de flori și fructe ca *Trandafiri* (1993), *Ruji – galbene* (1993), *Crizanteme* (1994), *Trandafiri și struguri* (1994) (A3.43) și *Natură statică de toamnă* (1995) (A3.44). Aceste lucrări trădează sensibilitatea plasticianului, care evocă cu delicatețe gingășia și frumusețea efemeră a florilor. Mănuind cu virtuozitate materialul artistul fixează cele mai mici detalii și gradații de culoare prin tente proaspete și vapoase.

O abordare modernă, sugestivă este proprie lucrărilor *Natură statică cu ramuri de porumbar* (1990), (A3.51) și *Vas cu trandafiri* (1994) realizate de pictorița *Ada Zevin*. Mâna dibace a artistei oferă acestor acuarele un farmec inedit, recognoscibil. O abordare asemănătoare, dar mai puțin expresivă este proprie acuarelelor pe carton semnate de *Elenei Bontea – Buchet din Grădină* (1998).

În anii '90 genul portretului intră în declin. Schimbările survenite în acest deceniu au bulversat propășirea portretului. Artiștii eliberați de dogmele și dictatul de partid au început să caute motive noi, să exploreze noi mijloace de expresie plastice și noi abordări stilistice. În urma triumfului artei nonfigurative ce a fost îmbrățișată de un număr semnificativ de artiști promițători, portretul a ajuns să fie marginalizat. În acest deceniu portretul este reprezentativ pentru creația lui Emil Childescu (A3.4), Leonid Grigorașenco (A3.5), Iurie Canașin, dar și plasticienilor mai tineri ca Vladimir Smirnov, Vasile Dohotaru (A3.6, A3.7) și Grigorii Bosenco (A3.1, A3.2).

În spațiul expozițional semnală o penurie a portretului. Astfel la *Saloanele Moldovei* din 1998 [71, p 41] și 1999 găsim doar câte un portret grafic în acuarelă semnat de Vladimir Smirnov. Eclipsarea interesului pentru portret, desfășurată pe parcursul unui deceniu mistuit de

schimbări radicale, poate fi explicată prin predilecția spre arta nonfigurativă, non mimetică, marcată de metaforă, simbol, transcendență ce prezintă un fâgaș de evadare din realitatea ordinară a dezastrului post –sovietic. Dintr-un alt aspect, dispariția din artă a admirației față de chipul uman, poate semnala declinul valorilor general umane și regresul spiritual, într-un secol marcat de avântul tehnologic.

Creația plasticienilor Leonid Grigorașenco, Emil Childescu, Ion Tăbârță, Vasile Țehmister, Gheorghe Vrabie și Adei Zevin prezintă o punte de legătură între arta perioadei sovietice și arta post – sovietică. Tendințele de sorginte realistă și romantică sunt treptat surclasate de limbajul artei moderne și post –moderne. Noile formule, reprezentative pentru acest deceniu, sunt ancorate în principiile suprarealismului și artei abstracte. Artiștii încetează să mai reprezinte lumea reală, creând spații plastice noi, marcate de inefabil și transcendență - lumea viselor, subconștientului, arta copiilor, hazard. Se schimbă radical perspectiva vizionară, graficienii tind să fixeze senzații, emoții trezite de motivul ales ci nu motivul înșiși. În dependență de preferințe individuale și viziunea subiectivă artistul apelează la culoare, factură ori linii pline de grafism. Printre reprezentanții noilor aspirații se găsesc plasticienii Simion Zamșa, Elena Karacențev, Grigore Bosenco, Tudor Fabian, Gheorghe Diaconu, Elena Garștea, Olga Guțu, Alexandru Ermurache, Alexandru Macovei și Vasile Movileanu.

Pe parcursul anilor `90 în creația graficienilor Grigore Bosenco, Simion Zamșa, Elena Karacențev și Gheorghe Diaconu se întrepătrunde semantica artei abstracte și figurative. Operele plastice valorifică spații și lumi imaginare, dezrobite de principiile perspectivei liniare, volumului, clarobscurului și culorii mimetice.

Grafica de șevalet semnată de *Grigore Bosenco* (1947-2013) se dezvoltă în două direcții, acestea au la origine principiile - abstracte și suprarealiste. Compozițiile abstracte ca *Haos colorat* (acvaforte color, 1992), ciclul *Fuga* (acvaforte color, 1997-1999), (A3.30) sunt bazate pe rigorile geometrice sau improvizării tehnice spontane [276]. Iar în compozițiile *Somn* (acuarelă, 1993), *Alaltăieri și azi* (desen, anii `90) (A3.29), seria *Popasuri arheologice* (creion, 1994), seria *Roata și scara* (tuș, peniță, creion, 1999), *Torsuri erotice* (creion, 1993) (A3.21), *Budoar* (creion, 1994), *Teritoriul emancipat* (creion, acuarelă, 1996) și multe altele persistă o viziune suprarealistă, inefabilă. Figurile umane ce populează aceste foi grafice atestă un desen riguros, clasic, însă atitudinile și gesturile personajelor par a fi preluate din vis. Un alt capitol din creația artistului îl prezintă grafica de calculator, acesta este format din lucrări abstracte, liniare, geometrizate pline de ritm, care amintesc de căutările op art-ului din anii 1960.

Compoziția tematică ocupă un spațiu însemnat în creația graficianului *Simion Zamșa*. Artistul realizează lucrări conceptuale printr-o combinație inedită de grafism, culoare și joc de

factură. Motivele abordate par să răsară din forme, linii și pete de culoare asemenea unor amintiri de vis opac, plin de mister și vrajă. Remarcăm varietatea tehnicilor aplicate – acvaforte, acvatintă, mezzo-tinto, xilogravură, desen (peniță, tuș, cera colla, creion colorat) și tipar de autor, dar și bogăția mijloacelor plastice și diversitatea tematică.

Operele grafice semnate la începutul anilor `90 – *Compoziție* (1990), *Capul unui dac* (1990), *Scară* (1990), *Masa tăcerii, sau ochiul șarpelui* (1991) și *Lupoica* (1992) emană neliniște, tensiune și dramatism prin intermediul jocurilor de texturi, clarobscurului și sobrietății cromatice. Începând cu anul 1994 în operele ca *Regele arzând* (1994), seria *Bacoviana* (1994) și *Caron* (1994) graficianul utilizează cera colla. Compozițiile psihologizante devin din ce în ce mai intense, grație hașurii pline de nerv și juxtapunerii galbenului cu nuanțe de violet. Operele datate cu anul 1997 ca *Săritura și Peștele a) 24101* transfigurează obținând valențe simbolice, sacrale; abundând în ieroglife, rune și semne mistice. Căutarea noilor forme și mijloace de expresie se soldează cu apariția texturilor și formelor spontane, la adâncirea abstracțiunii și detașarea de mimesis, crearea noilor spații prin plonjare în subconștient.

Creația graficienii *Elena Karacentev* este marcată de influența artei preistorice, artei aborigene și percepției bidimensionale, decorative a spațiului plastic. Aceste tendințe sunt vădite în lucrările din seria *Paradis* (tehnică mixtă, 1997), *Răpirea Europei* (tehnică mixtă, 1997), *Semne* (tehnică mixtă, 1998), *Muzica vântului* (tehnică mixtă, 1998) și *Pasărea roșie* (tehnică mixtă, 1999) [45; 42]. Personajele feminine prezente în operele *Răpirea Europei* și *Începutul* (1998) sunt aidoma unor *Venere neolitice*, iar motivele zoomorfe și antropomorfe înserate în seria *Paradis* par a fi transfigurări a picturilor rupestre. Se remarcă și compozițiile pe tematică mitologică ca *Danaia* (tehnică mixtă, 1998), *Leda* (tehnică mixtă, 1998) și *Car ceresc* (monoprint și linogravură, 1999) (A3.39), acestea sunt rezolvate prin intermediul formelor stilizate, mari, nuanțelor de culori pastelate și jocului de factură. Triumful artei non-figurative este semnalat în foile grafice *Compoziție* (1997), *Muzica vântului* (1998), *Ritm I* (1998) și *Univers* (1999).

Sunt impresionante compozițiile în acvaforte color semnate de graficianul *Gheorghe Diaconu*. Din anii `90 datează seria *Credința* (1995), *Ecouri* (1998) și *Spre lumini. Cămășile* (1999). Foile grafice *Credința* și *Gelozia* din Seria *Credința* (1995) sunt constituite din forme primare, niște moduli ancestrali asemenea menhirelor. Într-un mod intuitiv, bazat pe simțuri, artistul modelează din forme abstracte arhetipul credinței, prezentând într-un spațiu monocrom șase *menhire* negre și unul al șaptelea *alb* și pur, puritatea acestuia captează atenția distonând cu restul ansamblului. Esența *geloziei* se prezintă prin alte simboluri numerice și cromatice. Acordul expresiv al nuanțelor complimentare de verde și roșu este menit să sugereze iubirea și

intensitatea trăirilor amoroase. Dualismul este susținut de două forme masive, una activă roșie și alta, pasivă verde pe fon verde; ambele implantate în sol și pătrunse de nervi par să domine spațiul plastic. Centru compozițional al lucrării prezintă un al treilea element, intrus, activ și tăios care plutește între cele două forme primare introducând tensiune și dramatism. În lucrările *Ecouri* (1998) și *Spre lumini. Cămășile* (1999) autorul revine la limbajul artei figurative, prezentând forme recognoscibilă într-o manieră expresionistă, distorsionată și parabolică.

Pe parcursul anilor '90 compozițiile tematice au fost prezente în creația plasticienilor Tudor Fabian (A3.37, A3.38), Anatol Smâșleaev (A3.41), Elena Garștea, Oleg Cojocaru, Arcadie Antoseac, Anatol Danilișin, Eduard Maidenberg, Vasile Dohotaru, Petrov Grigore, Marcel Șendrea, Vasile Movileanu, Valeriu Herța și Vasile Sitari.

Sub influența artei abstracte și viziunilor inedite noi genul peisajului suferă transformări radicale. Prin intermediul mijloacelor specifice graficii artiștii tind să reprezinte nu natura însăși, ci starea de spirit generată de contemplarea peisajului, muzicalitatea și spiritul naturii. Deseori, motivul obiectual se dematerializează generând interferențe între peisaj și compoziție abstractă.

Peisajul modern este relevant pentru pastelurile și acuarelele semnate de *Alexandru Macovei*. Pornind de la forme mimetice, concrete, descifrabile din seria *Bucovina* (1994), (A3.15, A3.16), prin filiera abstracționismului, artistul ajunge să creeze peisaje sugestive, extrinsece ca cele din seria *Delta Dunării* (1996) [39]. Peisajele din seria *Bucovina* denotă o bună mânăuire a acuarelei, a tehnicilor specifice. Fundalul, creat din tente de culoare umede, este îmbogățit cromatic prin inserarea culorilor alăturate, iar volumele sunt dematerializate prin introducerea unor suprafețe aerate. Copacii, de pe primul plan, se profilează monumental grație contururilor aspre, ce formează un grafism elegant – *Crasna, Cupca* [13, p. 12]. Lucrările ulterioare, ca pastelurile din seria *Delta Dunării* cu muzicalitatea lor tacită amintesc de orfism și creația lui Robert Delaunay, avansând în abstracție oferă o nouă viziune asupra naturii.

Este marcantă evoluția peisajului în acuarelele semnate de *Vasile Movileanu*. Începând cu foile grafice aproape monocrome, realizate în 1989 ca, de exemplu, *Chișinăul Vechi* [281] motivul predilect al artistului - orașului arhetipal - suferă transformări radicale după 2000. Acuarelele târzii obțin o expresivitate tonală și cromatică puternică, tușele pline de nerv au o tentă expresionistă, iar culorile sonore sunt aplicate original formând pete saturate, opace fie reversii dematerializate.

Noile tendințe sunt caracteristice creației graficienilor Tudor Fabian și Alexandru Ermurache. Astfel foile grafice ca *Vals de toamnă* (ac sec, 1993) semnată de Tudor Fabian și *Râu de munte* (1998) realizat de Alexandru Ermurache obțin valențe ideatice. Natura nu se mai

reprezintă așa cum este văzută ci este zugrăvită sugestiv, artistul fixează doar senzațiile trezite de motivul contemplat.

În anii '90 peisajul poate fi urmărit în creația grafică a plasticienilor Alexei Colâbneac – *Vioara cocostârcului* (acvaforte, 1990), Gheorghe Diaconu – *Peisaj* (xilogravură, 1995) (A3.13), Olga Guțu – *Pădure fermecată* (linogravură color, 1999), Vladimir Melnic – *Peisaj de noapte* (pastel, 1996), (A3.17), Ion Sfecă și Leonid Nichitin.

Genul naturii statice este abordat de artiști ancorați în principiile plastice de sorginte cubistă, dar și de cei axați pe culoare ori arta naivă, proprie desenelor copiilor.

În contrast cu formele vapoase specifice pastelurilor lui Leonid Grigorașenco, operele grafice semnate de Nina Șibaeva comunică linii stricte, forme bine delimitate dominate de valențele geometrice de inspirație cubistă. Printre pastelurile din această perioadă se numără *Natură statică cu flori galbene* (1994), *Natură statică cu mac* (1995) și *Flori galbene pe fundal negru* (1997) și *Anotimpuri V* (linogravură, 1997) (A3.50).

În acest context se remarcă acuarelele plasticianului Vasile Movileanu. Artistul abordează sistematic natura statică, care alături de peisaj și nud formează punctul forte al creației sale. Motivul îndrăgit este buchet de flori sau flori în interior. Evoluția genului, în creația artistului, poate fi urmărită prin contrapunerea acuarelelor *Flori de liliac* (1997) și *Flori de hârtie cu zămos* (1993) (A3.47) cu *Flori de liliac* (2001), în prima lucrare compoziția este mai naivă, iar realizarea este timidă, pe când în cea de-a doua lucrare domină o compoziție dinamică, coloritul este mai vioi, maniera mai picturală, iar tușele mai virtuozose și îndrăznețe. Saltul spre deschiderea motivului către interior și mai apoi spre exterior este vădit în lucrarea *Cale în atelier* (tehnică mixtă, 1998) (A3.48), urmată de *Balcon* (2001), *Natură statică cu flori în atelier* (2002), *Cale și pisica la fereastră* (2003) și altele.

Natura statică în grafica de șevalet din anii '90 poate fi întâlnită în creația graficianului Tudor Fabian, realizată într-o manieră naivă, copilărească ce poate fi admirată în seria *Amprentă în timp 38* (anii 1990), (A3.45), dar și în creația Olgei Guțu - linogravură *Anotimpuri V* (1997) (A3.46) și Petrov Grigore – *Zi posomorâtă. Păsări* (tuș, peniță, 1997), (A3.49).

Universul erotismului este dezvăluit în desenele semnate de Grigori Bosenco ca *Torsuri erotice* (1993), *Eroticostas* (1994), *Budoar* (1994) și altele, dar și în crochiurile realizate de Dumitru Verdianu, ca *Nud în interior* (1996) (A3.27) și *Nud șezând* (1999) [280]; în lucrările grafice a plasticienilor: Iurii Canașin (A3.22), Valeriu Herța (A3.3) și Tudor Fabian.

Reprezentarea nudului în acuarelă este proprie creației plasticianului Vasile Movileanu. Acesta îl amplasează armonios în interior ca, în acuarelele, *Nud dimineața* (2000), *Nud în interior* (2000) și *Nud în atelier* (2000), fie în peisaj ca, de exemplu, *Nud în grădină* (1999), *Nud*

la țarm (2000) și *Nud la balcon* (2000), alături nudul feminin este asociat cu natura statică - *Nud cu liliac* (2000).

Am menționat anterior, analizând creația plasticienilor din generația veche, că portretul în domeniul graficii din anii '90 prezintă un fenomen izolat. Situația portretului în creația graficienilor din tânăra generație este la fel de modestă. Astfel, în anii '90 a fost creat un număr nesemnificativ de portrete, cităm lucrările – *Liceista* (1998) de Vasile Dohotaru, *Portretul sculptorului V. Rotari* (1995) (A3.3) de Iurii Canașin, *Portretul soției. Ana* (1999) (A3.9) de Vasile Movileanu, *Olga* (1999) (A3.10) de Smirnov Vladimir și linogravura color – *Sanda* (1999) (A3.8) semnată de Elena Karacențev.

În ultimul deceniu al secolului XX grafica națională optează pentru modernizare și inovații. Artiștii pledează pentru individualism și viziune subiectivă abordând motive noi prin figurație complexă, repere naturale, proiecții ale visului, construcții simbolice, ecouri din imageria fantastică preistorică și din montajele suprarealiste, liberalizând forma până la limitele abstracției. Înnoirea stilistică și tematică generează căutările noilor mijloace de expresie plastică, noilor materiale, apariția tiparului de autor, tehnicilor de autor și prosperarea tehnicilor mixte. Efectele novatoare, ale proceselor artistice demarate în anii '90, influențează și condiționează cursul evoluției artelor grafice de după 2000, reflectate plenar în cadrul Bienalelor de gravură, care găzduiește, începând cu a II-a ediția, artiști naționali și internaționali.

3.4 Concluzii la capitolul 3

Finalmente, analiza tematico-cronologică a istoriografiei, pe care am întreprins-o, ne permite să facem un șir de concluzii.

1. Evoluția graficii de șevalet pe parcursul anilor 1944-2000 se află într-o strânsă dependență de conjunctura politico-economică din țară. În virtutea caracteristicilor sale distincte, cele două sisteme politice care s-au perindat pe parcursul segmentului cronologic propus – socialist-totalitarist din RSSM și democrat din Republica Moldova – au marcat cursul evoluției graficii de șevalet, dar și al artei plastice în speță. Astfel, se disting două etape: prima etapă, sovietică, care este cuprinsă între 1944-1991, și cea de-a doua etapă, democratică, care demarează după 1991 și continuă până în prezent. Prima etapă, reflectată de arta din RSSM, este marcată de implicarea activă a ideologiei socialiste, proletcultiste în stilistica și tematica operelor de artă. Arta plastică, iar în cadrul ei și grafica de șevalet, devine un instrument servil în slujba partidului de guvernare, astfel cadrul expozițional abundă în opere angajate, care abordează tematici *recomandate*. În cea de-a doua perioadă, din 1991 până în prezent, statul se implică nesemnificativ, cadrul artistic se liberalizează, fapt ce impulsionează manifestarea individualității

și contribuie la autoafirmarea artiștilor plastici. Pe plan tematic și stilistic nu există nicio restricție, artiștii asimilează rapid variate tendințe stilistice europene, asistăm la afirmarea artei nonfigurative în grafica de șevalet; se diversifică mijloacele plastice și tehnicile utilizate în domeniul graficii.

2. Aspectul stilistic și preferințele tematiche în grafica de șevalet variază în funcție de perioadă și predilecțiile individuale ale artiștilor. Între anii 1944 - 1991 metoda realismului socialist este aplicată sistematic. În cadrul acestei metode distingem tendințele decorative ale anilor 1960, care trezesc interesul față de aspectul național, popular, definit de forme stilizate, aplatizate, inspirate din covorul și ceramica tradițională. În perioada sovietică artiștii explorau arta figurativă, ceea ce i-a determinat să abordeze subiecte definite de genurile clasice: compoziția tematică, peisajul, portretul, natura statică și genul animalier. Printre subiectele predilecte ale graficienilor din RSSM se numără compozițiile tematiche angajate, peisajele socialiste și portretele fruntașilor muncii.

După anul 1991, în creația plasticienilor tineri, flexibili și receptivi la schimbări, asistăm la triumful artei abstracte, abordate prin prisma viziunilor metafizice, simbolice și mistice, marcate de arta naivă, primitivă, axată pe un fond preeuropean. Semnalăm că apariția artei abstracte bulversează conceptul genurilor clasice, fapt ce produce o revalorificare a acestora. Astfel, compozițiile tematiche cu problematici și subiecte variate monopolizează cadrul expozițional, iar nudul și natura statică, percepute de sovietici ca subiecte irelevante destinate cadrului didactic, își redobândesc prestigiul de altă dată.

3. Evoluția graficii de șevalet din epoca sovietică poate fi urmărită în cadrul numeroaselor expoziții jubiliare și consacrate din RSSM și URSS. Semnificative pentru studiul de față sunt expozițiile specializate în domeniul graficii, care reflectă situația per ansamblu a graficii de șevalet sau a tehnicilor specifice ale acesteia, ca stampania, desenul de șevalet sau acuarela. Din anii 1990 până în anul 2000, printre cele mai importante evenimente artistice se numără expozițiile concurs *Saloanele Moldovei*, *Salonul de primăvară* și *Salonul de toamnă* și expozițiile personale și de grup cu compartimentul grafică.

4. În perioada sovietică arta graficii de șevalet a suportat intervenții masive din partea guvernării și structurilor acesteia. Privăți de libertatea de creație, implantați de cortina de fier într-un mediu ostil autoafirmării și viziunilor progresiste, artiștii din RSSM, benevol sau silnic, s-au conformat cerințelor epocii. O bună parte a creației artiștilor angajați, odată cu prăbușirea URSS, pare anacronică, lipsită de valoare și universalitate. Astăzi, operele impregnate de ideologia și estetica proletcultistă prejudiciază și compromite imaginea artiștilor care au activat în epocă. Prin urmare, distingem opere angajate care excelează la capitolul tehnic, contribuind

semnificativ la îmbunătățirea calității stampeii, între anii 1944 – 1991. Astfel de opere erau semnate preponderent de Ion Tăbârță, Leonid Beleaev, Leonid Grigorașenco, Victor Coval, Stepan Tuhari și Valentin Coreachin. Alți artiști, de un real talent, au reușit să creeze o operă profundă, echilibrată, valoarea căreia rămâne intactă cu trecerea timpului, printre aceștia se numără plasticienii Ilie Bogdesco, Gheorghe Vrabie, Alexei Colâbneac, Dmitrii Savastin, Vasile Cojocaru și Victor Cuzmenco. Remarcăm aportul merituos în domeniul graficii de șevalet al pictorilor ca Igor Vieru, Aurel David, Ada Zevin, Eleonora Romanescu și Valentina Rusu-Ciobanu. Odată cu liberalizarea mediului artistic, situația se schimbă radical. În noile circumstanțe se remarcă operele grafice semnate de Emil Childescu, Gheorghe Diaconu, Simion Zamșa, Elena Karacențev, Elena Garștea, Tudor Fabian și Grigore Bosenco.

În final, concluzionăm că colecția graficii de șevalet din a doua jumătate a secolului XX constituie un document valoros, care a reflectat cu pregnanța unui seismograf ideile și valorile epocii, oferindu-ne momente de relevație spirituală și estetică.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Cercetarea științifică efectuată în domeniul graficii de șevalet a urmărit realizarea unui studiu sistemic al evoluției graficii de șevalet în domeniul artelor plastice moderne și contemporane din Moldova pe parcursul secolului XX. Analiza și prelucrarea materialului bibliografic și al operelor grafice de șevalet din repertoriul artei naționale generează o serie de concluzii cu referire la acest subiect.

1. Distingem trei perioade istorice care au marcat la nivel stilistic și tematic evoluția graficii de șevalet din teritoriul dintre Prut și Nistru. În prima etapă, încadrată între 1887-1944, are loc întemeierea și consolidarea școlii basarabene de arte plastice, fapt ce contribuie la apariția și dezvoltarea graficii de șevalet de factură laică [149, p. 216]. Cea de-a doua etapă, cuprinsă între 1944-1991, prezintă transformările de stil a graficii de șevalet din RSSM, ce se află sub semnul ideologiei proletcultiste, care încearcă ralierea graficii naționale la acea unională [76]. Odată cu declararea suveranității și independenței, în anii 1991-2000, se lansează o nouă etapă marcată de noile căutări tematice, stilistice și tehnice, se valorifică individualitatea și originalitatea actului de creație [75, p. 235].
2. Semnalăm existența unei legături inerente între grafica de șevalet și pictura de șevalet la nivel tematic și de stil. Astfel, în perioada basarabeană, grafica de șevalet, ca și pictura de șevalet, la capitolul stil oscilează între realism, postimpresionism și unele aspecte ale *Art Nouveau* și ale expresionismului. Aceste preferințe de stil condiționează predilecția pentru peisaj, portret, nud și compoziția tematică, mai rare fiind operele grafice ce reprezintă natura statică, interiorul și genul animalier [149, p. 218]. În perioada sovietică grafica de șevalet se supune principiilor manierei realismului socialist, cunoscând fluctuații de stil doar în creația artiștilor individuali [76, p. 168]. Încurajate de politicile de partid, compozițiile tematice, devin cele mai populare subiecte abordate de graficieni, urmate de peisaj și portret, foarte rar sunt reprezentate natura statică, figura umană nudă, interior sau genului animalier [76, p. 169]. În ultimul deceniu al secolului XX, odată cu instaurarea unei depline libertăți de creație, diapazonul stilistic se lărgeste considerabil, însumând orientări tradiționale realiste, căutări marcate de transcendență, simbolism și erotism, cât și mijloace de expresie proprie artei abstracte [74, p. 143]. Asistăm, în anii 1990, la emanciparea nudului, declinul portretului și învigorarea interesului pentru natură statică, compozițiile tematice și peisajul continuă să se dezvolte vertiginos.
3. Expresii ale limbajului plastic în grafica de șevalet, din perioadele studiate, sunt variate. Plasticienii apelează la mijloacele pur grafice ca linia, hașuri și grafism, dar și la cele picturale ca culoarea, pata și redarea spațiului plastic. După anii 1960, la capitolul tehnic,

se realizează un salt calitativ și cantitativ, ce se datorează numărului crescând de graficieni de formație și apariției tehnicilor grafice ca litografie color, auto litografie, acvaforte color, mezzo-tinto ș.a., culminând în anii 1990 cu triumful tehnicilor de autor și tehnicilor mixte. Tehnicile precum linogravura și acvaforte color se dezvoltă vertiginos grație graficienilor Evghenii Merega, Stepan Tuhari, Victor Coval, Ghenadii Zâkov, Alexei Colâbneac și Ilie Bogdesco [76, p. 169]. Predilecția spre culoare a fost condiționată de caracterul multidirecțional al activității artistice. Artiștii care activau în domeniul picturii au apelat la limbajul graficii de șevalet, contribuind la polivalența acesteia. Mai mult decât atât, observăm un proces bidirecțional începând cu anii 1960 – pictorii, ca Igor Vieru, Aurel David, Eleonora Romanescu, Ada Zevin, Vasile Cojocaru, s-au lansat în domeniul graficii, iar din anii 1990 unii graficieni, ca Ion Sfeclă, Eudochia Zavtur, Emil Childescu, Victor Cuzmenco, Simion Zamșa și Vasile Sitari, s-au reorientat către pictura de șevalet. Însă creația unor graficieni, precum Leonid Beleaev, Gheorghe Vrabie și Victor Ivanov, rămâne fidelă grafismului pur.

4. Reliefând repertoriul graficii de șevalet, am identificat artiștii care s-au remarcat în domeniul vizat, iar analiza detaliată a operelor reprezentative a scos la iveală specificul fiecărui artist în parte. În contextul artei basarabene la capitolul stiluri se remarcă lucrările îndrăznețe semnate de Teodor Kiriacoff, Nina Arbore și Milița Petrașcu, performanțele tehnice au fost atinse de artiștii Șneer Cogan și Gheorghe Ceglocoff, dar și în creația artiștilor înstrăinați ca Pavel Șillingovski și Moissei Kogan [149]. În perioada sovietică se evidențiază virtuozitatea tehnică și grafismul excelent specific graficienilor Leonid Beleaev, Ilie Bogdesco, Gheorghe Vrabie și Alexei Colâbneac. Pentru anii 1970-1980 este novatoare abordarea vizionară, transcendentă în creația lui Victor Cuzmenco, Nina Danilișin și Igor Liberman, iar în anii 1990 – compozițiile conceptuale cu propensiunea spre abstracție semnate de Simion Zamșa, Elena Karacențev și Elena Garștea, limbajul expresiv al compozițiilor realizate de Gheorghe Diaconu și inovațiile tehnice introduse de Tudor Fabian și Alexandru Ermurache [74, p. 144].

Recomandări. Cercetările efectuate de noi pe marginea acestui subiect demonstrează posibilitatea de aducere în circuitul științific a noi date relevante cu referire la istoria graficii de șevalet din Republica Moldova, din care considerente este recomandabilă:

- continuarea investigației tematicii date prin teze de doctorat;
- extinderea temporală a tematicii de cercetare în segmentele cronologice de după 2000;
- editarea monografiilor, albumelor și cataloagelor care reflectă creația graficienilor notorii din Republica Moldova;

- publicarea monografiilor și albumelor ample care ilustrează colecții grafice ale MNAM, ANRM, BNRM și colecții particulare;
- popularizarea domeniului graficii de șevalet prin intermediul expozițiilor, concursurilor, bienalelor de grafică, atelierelor de lucru, hub-urilor și mass-mediei;
- promovarea graficii de șevalet în plan național și internațional prin susținerea materială și financiară a graficienilor autohtoni.
- racordarea la standardele moderne a spațiilor expoziționale și fondurilor muzeale din Republica Moldova, în vederea conservării și protejării foilor grafice de umiditate, variații termice și de raze solare incidente.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Acuarele Românești, sec. XIX-XX, achizițiile din ultimii 10 ani. București: Întreprinderea poligrafică nr. 4, 1963. 15 p.
2. Aculovala R. Grafica de carte moldovenească. Chișinău: Literatura artistică, 1986. 176 p.
3. Al X-lea Salon: Pictură, sculptură, desen, gravură și arta decorativă. Chișinău: Sala festivă a primăriei Municipiului Chișinău, 1938. 32 p.
4. Arhiva Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova. F. R-2906, r. 1, d.1, 10 p.
5. Arhiva Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova. F. R-2906, r. 1, d. 82, p. 1-6.
6. Arta plastică a Moldovei Sovietice: Pictură. Sculptură. Grafică. Arta decorativă. Arta scenografică. Arta monumetală decorativă. Album. Chișinău: Timpul, 1976. 34 p.
7. Bessarabskaia jizni. 1906/22 aprilie, nr. 104. Chișinău, 1906.
8. Bessarabskaia pocita, 1936/17 aprilie, nr. 4847. Chișinău, 1936.
9. Bessarabskoe slovo, 1927/26 aprilie, nr. 893, Chișinău, 1927.
10. Bezveconnâi G. Femeia în artă. În: Din trecutul nostru: Femeia basarabeană, 1934, nr. 11-12, p. 54-57.
11. Bienala internațională de gravură. Ediția a II. Chișinău: Bons Offices. 2011. 35 p.
12. Bienala internațională de gravură. Ediția a III. Chișinău: S.n. 2013. 40 p.
13. Boberneagă S. Alexandru Macovei. În: Arelia, 1999, nr. 1-2, p. 12-13.
14. Braga T. Alexandru Plămădeală. Chișinău: ARC, 2004. 93 p.
15. Brigalda-Barbas E. Igor Vieru. Chișinău: ARC, 2006. 96 p.
16. Brigalda-Barbas E. Pavel Șillingovski. Chișinău: ARC, 2004. 93 p.
17. Brigalda-Barbas E. Tradiții și inovații în pictura de gen moldovenească. În: Arta, 1996, p. 37-47.
18. Bulat V. „Teribilul” Kiriakoff-Suruceanu. În: Contrafort, 2011, nr. 1-2, p. 195-196.
19. Calășnicov I. Leonid Grigorașenco. Chișinău: ARC, 2006. 95 p.
20. Ciobanu C. Valentina Rusu-Ciobanu. Chișinău: ARC, 2004. 151 p.
21. Ciobanu V. Ion Severin. Un artist basarabean în Europa. În: Contrafort, 2009, nr. 7-8, p. 177-178.
22. Cios I. ș.a. Dicționar de artă, forme, tehnici, stiluri artistice. A-M. București: Meridiane, 1995. 294 p.
23. Ciucă V. Acuarele contemporană românească. București: Meridiane, 1988. 60 p.
24. Cojocaru V. Album. Chișinău: ARC, 2002. 48 p.

25. Colesnic I. Basarabia necunoscută. Vol. 9. Chișinău: Ulysse, 2012. 324 p.
26. Colesnic I. Un bălțean din Cicago. În: Magazin bibliologic, 2011, nr. 3-4. p. 79-80.
27. Costenco E. Gabriel Popescu. București: E.S.P.L.A., 1975. 70 p.
28. Dunăreanu N. Figuri contemporane din Basarabia. Chișinău: ARPID. 1939. 159 p.
29. Enciclopedia artiștilor români contemporani. Vol. I. București: ARC, 2000. 206 p.
30. Expoziție jubiliară republicană de artă: Pe calea leninistă. Chișinău: Timpul, 1979. 61 p.
31. Expoziția republicană a desenului, stampeii, acuarelei, placardei și graficii de cărți. Chișinău: Timpul, 1983. 19 p.
32. Expoziție republicană de peisaj, natură moartă și ceramică. Chișinău: Timpul, 1983. 23 p.
33. Florea V. Istoria artei românești. București-Chișinău: Litera Internațional, 2007. 807 p.
34. Florea V., Székely Gh. Mică enciclopedie de artă universală. Chișinău: Litera, 2005. 504 p.
35. Florescu E. Eudochia Zavtur. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 220 p.
36. Francastel G., Francastel P. Portretul. București: Meridiane, 1973, 192 p.
37. Gonciarov A. Arta Graficii. București: Meridiane, 1963. 134 p.
38. Grafica militantă românească. București: Meridiane, 1963. 336 p.
39. Hadârcă I. Alexandru Macovei. Chișinău: Cartier, 1997. 31 p.
40. Ionescu A.-S. Mișcarea artistică oficială în România secolului al XX-lea. București: Noi Media Print, 2008. 288 p.
41. Ionescu R. Catalogul desenelor românești. București: S. n., 1965. 90 p.
42. Karacențev E., Zamșa S. Elena Karacențev. Simion Zamșa: Catalog. Chișinău: Centrul Soros pentru Artă contemporană, 1997. 17 p.
43. Kenneth C. Arta peisajului. București: Meridiane, 1969. 144 p.
44. Laneyrie-Dagen N. Pictura: secrete și dezvoltări. București: RAO, 2004. 272 p.
45. Lăptoiu N. Profiluri grafice contemporane. Craiova: Dacia, 1971. 110 p.
46. Lhote A. Tratat despre peisaj și figură. București: Meridiane, 1969. 167 p.
47. Macovei C. Peisajul în stampa franceză din secolul XIX. București: Meridiane, 1987. 42 p.
48. Mesaje de la țară. Reflecții în re. Chișinău: Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1997. 77 p.
49. Miron S. Stampa Moldovei (1954-1996) din colecția de artă și hărți a Bibliotecii Naționale. Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, 2012. 124 p.
50. Musteață E. Contribuții la studiul procedeelor artistice în gravura din anii '50 – '70 din RSSM. În: Arta, Chișinău: Garomont, 2012, p. 92 – 96.
51. Musteață E. Procede de organizare compozițională în acvaforte din anii '50 – '70 ai secolului al XX-lea din RSSM. În: Arta, Chișinău: Garomont, 2013, p. 114-120.

52. Musteață E. Semantica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM. În: *Arta*, Chișinău: Garomont, 2014, p. 159-164.
53. Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România: Xilogravură populară din Transilvania în sec. XVIII-XIX. București: *Arta Grafică*, 1970. 144 p.
54. Noroc L. *Cultura Basarabiei în perioada interbelică*. Chișinău: S. n., 2011. 168 p.
55. Octavian T. *Pictori români uitați*. București: Noi Media Print, 2002. 179 p.
56. Oprescu G. Jean Alexandru Steriadi: Desenator. București: Ed. Academiei Republ. Populare Române, 1961. 30 p.
57. Oprescu G. Ștefan Popescu: Desenator. București: Ed. Academiei Republ. Populare Române, 1961. 23 p.
58. Pană S. Aurel Mărculescu. București: Meridiane, 1967. 70 p.
59. Pavel A. *Desenul românesc în prima jumătate a secolului XX*. București: Meridiane, 1984. 88 p.
60. Pavel A. *Pictura românească interbelică: Un capitol de arta europeană*. București: Meridiane, 1996. 141 p.
61. Pelin M. *Deceniul prăbușirilor (1940-1950)*. București: Compania, 2005. 680 p.
62. Pillat M. Uricariu D. Maria Pillat-Brateș: pictură și reverii. București: Universalia Publishers, 2006. 318 p.
63. Plămădeală A. *Artiști plastici basarabeni: un scurt istoric*. În: *Viața Basarabiei*, 1933, nr. 11, p. 47-55.
64. Pop S. *Pentru Republică*. București: Meridiane, 1972. 8 p.
65. Pop S. *Trei decenii sub soarele lui august*. București: Meridiane, 1974. 7p
66. Popescu L. *Despre artă și artiști*. Chișinău: Ulysse, 2003. 175 p.
67. Popescu M. *Dicționar de artă: Forme, tehnici, stiluri artistice*. Vol. 1: A-M. București: Sigma, 1993. 304 p.
68. Popușoi L. Eugen Sterpu, moldoveanul care a devenit un reper pentru arta plastică contemporană din Estonia. În: *Flux*, 2012, Nr. 201235.
69. Preutu M. *Grafica impresionistilor*. București: Meridiane, 1980. 63 p.
70. Prut C. *Dicționar de Artă Modernă și Contemporană*. București: Univers enciclopedic, 2002. 548 p.
71. Prut C. *Saloanele Moldovei*. Ediția a VIII-a. Chișinău: S. n., 1998. 48 p.
72. Prut C. *Saloanele Moldovei*. Ediția a IX-a. Chișinău: Atelier, 1999. 16 p.
73. Purice L. Eleonora Romanescu. *Album*. Chișinău: Literatura artistică, 1983. 75 p.

74. Rașchitor T. Compoziția tematică în grafica de șevalet. Anii 1980-1990. În: Arta. Chișinău: Garomont, 2016, p. 142-145.
75. Rașchitor T. Grafica de șevalet din Republica Moldova din anii 1990. În: Creativitatea - Dimensiuni socio-filosofice. Iași: Ars Longa, 2016, p. 235-242.
76. Rașchitor T. Grafica de șevalet din RSS Moldovenească în contextul artelor plastice (1945–1990). În: Arta. Chișinău: Garomont, 2014. ISSN 2345-1181. p. 165-174.
77. Repertoriul graficeii românești din secolul al XIX-lea (Desen. Acuarelă. Pastel. Gravură): Vol. I. A-R. București: S. n., 1974. 296 p.
78. Repertoriul graficeii românești din secolul al XX-lea. Vol. I. A-C. București: S.n., 1978. 443 p.
79. Repertoriul graficeii românești din secolul al XX-lea. Vol. III. L-O. București: S.n., 1988. 1460 p.
80. Repertoriul graficeii românești din secolul al XX-lea. Vol. V. P : Pallos Jutta - Pucă Florin. București: Arti Grafiche Giacone S.A., 1998. 302 p.
81. Rocaciuc V. Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000. Chișinău: Atelier, 2011. 274 p.
82. Rocaciuc V. Grafica Moldovenească în Perioada Postbelică. În: Arta, 2010, p. 89-98.
83. Rocaciuc V. Grafica și pictura lui Arcadie Antoseac (Oskar Adin). În: Arta, 2011, p.102-105.
84. Saloanele Moldovei. Ediția a V-a. Bacău: Docucentru SRL, 1995.
85. Salonul de desen și gravură 1928. București: S. n., 1928. 25 p.
86. Salonul de desen și gravură 1929. București: Luceafărul S.A., 1929. 24 p.
87. Salonul de desen și gravură 1930. București: Luceafărul S.A., 1930. 23 p.
88. Salonul de desen și gravură 1931. București: Imprimeria Națională, 1931. 28 p.
89. Salonul Oficial: Desen, gravură 1934. București: Imprimeria Națională, 1934. 35 p.
90. Salonul Oficial de Toamnă: Desen, gravură, afiș. 1937. București: Imprimeria Națională, 1937. 45 p.
91. Salonul Oficial de Toamnă: Desen, gravură, afiș. 1938. București: Imprimeria Națională, 1937. 37 p.
92. Salonul Oficial de Toamnă: Desen, gravură, afiș. 1939. București: Imprimeria Națională, 1939. 53 p.
93. Salonul Oficial de Toamnă: Desen, gravură, afiș. 1941. București: Imprimeria Națională, 1937. 47 p.
94. Salonul Oficial de Toamnă: Desen, gravură, afiș. 1942. București: Imprimeria Națională, 1942. 33 p.

95. Salonul Oficial de Toamnă: Desen, gravură, afiș. 1943. București: Imprimeria Națională, 1943. 45 p.
96. Salonul Oficial: Pictură, sculptură. 1932. București: Luceafărul S.A., 1932. 36 p.
97. Salonul Oficial: Pictură, sculptură. 1944. București: Imprimeria Națională, 1944. 46 p.
98. Salonul Oficial: Pictură, sculptură. 1945. București: Imprimeria Națională, 1945. 56 p.
99. Savițkaia-Baraghin I. Gravura basarabească: de la Șilingovschi la Ceglocoff. În: *Arta*, Chișinău: Garomont, 2012, p. 127–136.
100. Savițkaia-Baraghin I. Gravura contemporană și perceperea artistică În: *Dimensiuni ale educației artistice*, Vol.9, Cercetări comparative și studii în politicile Europene privind educația artistică și interculturală, Iași: ARTES , 2013, pag.149-158.
101. Scott M. Biblia picturii în acuarelă. București: ALL EDUCATIONAL, 2011. 192 p.
102. Scutaru I. Victor Zâmbrea, expoziție grafică pictură: Români basarabeni deportați în Siberia. București: S. n., 1995. 16 p.
103. Simionescu A-E. Tiparul în relief, implicații asupra evoluției civilizației. Rezumat. Teză de doctorat. Iași, 2016. 42 p.
104. Spînu C. Emil Childescu: Grafică, pictură, evoluții și sinteze. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005. 320 p.
105. Spînu C. Creația plasticianului Gheorghe Munteanu: pictură, grafică, arta monumentală. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004. 248 p.
106. Spînu C., Stavilă T. Artă contemporană din Moldova. Moscova: Galart, 2013. 207 p.
107. Stavilă T. Artă Plastică Modernă din Basarabia. 1887-1940. Chișinău: Știința, 2000. 159 p.
108. Stavilă T. August Baillayre. Chișinău: ARC, 2004. 92 p.
109. Stavilă T. Basarabeanca Elisabeth Ivanovski - o mare doamnă a ilustrației de carte Belgiană. În: *Akademios*, 2010, Nr. 3 (18). p. 132-137.
110. Stavilă T. Eugenia Maleșevschi. Chișinău: ARC, 2003. 88 p.
111. Stavilă T. Gravorul Gheorghe Ceglocoff. În: *Arta*, 2008, p. 72-89.
112. Stavilă T. Theodor Kiriacoff. Chișinău: ARC, 2006. 78 p.
113. Stavilă T. Muzeul de Stat de Arte Plastice al RSSM. Chișinău: Timpul, 1990. 102 p.
114. Stavilă T. Pavel Piscariov și Șneer Cogan: între peredvijnici, expresionism și Art Nouveau. În: *Arta*, 2010, p. 46-57.
115. Stendl I. Desenul, estetica, suporturi, materiale. București: Semne, 2004, 247 p.
116. Sterling C. Natura moartă: Din antichitate până în zilele noastre. București: Meridiane, 1970. 211 p.

117. Stoiciu F. Tehnici și maniere în gravură. Iași: Polirom, 2010. 252 p.
118. Șalaghinova N. La straja cuceririlor socialismului: Expoziția republicană de arte plastice, consacrată aniversării a 70-ea a Forțelor Armate ale URSS. Chișinău: Timpul, 1990. 50 p.
119. Șușală I., Bărbulescu O. Dicționar de artă, termeni de atelier. București: Sigma, 1993. 302 p.
120. Tatai-Balta C. Gravorii în lemn de la Blaj (1750-1830). Blaj: Eventus, 1995. 285 p.
121. Titu A. Premisele neotraditionalismului - imagine și sacralitate. În: Atelier, 1999, nr. 1-2, p. 14-18.
122. Toma L. Acuarela în arta plastică moldovenească (anii 1940 – începutul anilor 2000). În: Arta, 2015, p.102-107.
123. Toma L. Acuarelele Adei Zenin. În: Arta, 2001, p. 115-117.
124. Toma L. Ada Zevin. Chișinău: ARC, 2003. 79 p.
125. Toma L. Calea de creație a lui Iacob Averbuh. În: Arta, 2012, p. 161-163.
126. Toma L. Dimitrie Sevastianov. Chișinău: S. n., 2012. 112 p.
127. Toma L. Etapa timpurie de creație a lui Dimitrie Sevastianov (1930-1940). În: Arta, 2011, p. 75-83.
128. Toma L. Eugenia Gamburd. Israel: Muzeul național de Artă al Moldovei, 2007. 143 p.
129. Toma L. Mihail Grecu. Chișinău: ARC, 2006. 112 p.
130. Toma L. Moisey Gamburd. Chișinău: National Art Museum of the Republic of Moldova, 1998. 160 p.
131. Toma L. Particularitățile vieții artistice din RSS Moldovenească în cea de-a doua jumătate a anilor `80. În: Arta, 2008, p. 137-148.
132. Toma L. Pictura în contextul vieții artistice din Moldova în prima jumătate a anilor `90. În: Arta, 2009, p. 74-81.
133. Toma L. Viața artistică și pictura din RSSM (anii 1955-1963). În: Arta, 1998, p. 38-41.
134. Udrescu D. Grafica românească interbelică din colecția cabinetului de stampe al muzeului Brukenthal. Sibiu: S. n., 1982. 82 p.
135. Vasile Movileanu: Grafica de carte și de șevalet. Chișinău: Tip. Academiei de Științe a Republicii Moldova, 1997. 28 p.
136. Vasile Movileanu: pictură, grafică, ilustrație. Chișinău: S.n., 2015. 64 p.
137. Vida G. Nina Arbore. Chișinău: ARC, 2010. 77 p.
138. Vlasiu I. Milița Petrașcu. Chișinău: ARC, 2004. 96 p.
139. Vrabie G. Aurel David: timpul, artistul și opera. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004. 115 p.
140. Zamșa S. Simion Zamșa. Album. Chișinău: ARC, 2005. 48 p.

În limba engleză:

141. Adam R., Robertson C. Intaglio. Londra: Thames & Hudson, 2007. 240 p.
142. Avery K. J. American Drawings and Watercolors in The Metropolitan Museum of Art. Vol. 1, A Catalogue of Works by Artists Born before 1835. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002. 408 p.
143. Chilvers I. Dictionary of Art and Artists, Oxford. New York: Oxford university press, 1990. 517 p.
144. Boyd S., Lucie-Smith E. Life class: The academic male nude, 1820-1920. London: GMP Publishers Ltd, 1989. 60 p.
145. Egerton J. English watercolour painting. Washington: Library of Congress, 1979. 15 p.
146. Emerson W. A. Hand-Book of Wood Engraving. Boston: Lee and Shepard, 1881. 111 p.
147. Griffiths A. Prints and Printmaking. California: University of California Press, 1996. 152 p.
148. Koschatzky W. Viennese Watercolors of the Nineteenth Century. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1987. 288 p.
149. Rașchitor T. Easel graphic within the context of the fine arts from Bessarabia (1887-1940). În: Review of Artistic Education. Issue no. 9-10. Iași: Artes, 2015, p. 215-223.
150. Reynolds G. A concise history of watercolors. New York: Thames and Hudson, 1988. 216 p.
151. Rhodes H. J. The art of lithography. London: Scott, Greenwood and son, 1914. 378 p.
152. Shaw R. Graphic sampler: Prints and Photographs Division. Washington: Library of Congress, 1979. 368 p.
153. Timm W. Edvard Munch Graphik. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1969. 313 p.

În limba franceză:

154. Lalanne M. Traité de la gravure à l'eau-forte. Paris: Cadart et Luquet, 1866. 106 p.
155. Monneret J. Le Livre de L' Aquarelle. Paris: Dessain et Tolra, 1990. 191 p.

În limba rusă:

156. Агамирова А., Глуховская Р. Советский станковый рисунок: Первая Всесоюзная выставка. Москва: Советский художник, 1981. 275 с.
157. Акулова Р. Дмитрий Савастин. Станковая графика. Кишинёв: Тимпул, 1985. 23 с.

158. Акулова Р. Художники юга Молдавии. Кишинёв: Литература артистикэ, 1985. 56 с.
159. Александрова Н. Тетрадь № 13. Очерки по истории и технике гравюры: Русская гравюра 18-начала 20 века. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 545-588.
160. Алексеева В. Тетрадь № 5. Очерки по истории и технике гравюры: Французская гравюра 15-17 веков. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 185-212.
161. Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. Москва: Искусство, 1980. 423 с.
162. Антонюк И. VI Республиканская выставка произведений преподавателей художественных школ и учебных заведений Молдавии: Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1988. 38 с.
163. Архив Академии художеств СССР, ф. 3, оп. 10, д. А-7, 1950, лл. 24, с. 39-176.
164. Барашков Е. Государственный Художественный Музей Молдавской ССР. Кишинэу: Тимпул, 1982. 20 с.
165. Барбас Э., Брынзей Б. Зигфрид Полингер. Графика: Каталог выставки. Кишинёв: Тимпул, 1989, 16 с.
166. Бернштейн Б. Эстонская графика. Москва: Советский художник, 1964. 270 с.
167. Бобернага С. Игор Виеру. Кишинэу: Литература артистикэ, 1982. 26 с.
168. Богдеско И. Илья Богдеско: Книжная и станковая графика. Каталог выставки. Кишинёв: Тимпул, 1984. 64 с.
169. Бонтя Е. Выставка живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства, посвященная XXI Съезду КПСС: Каталог. Кишинёв: Партиздат, 1959. 17 с.
170. Босенко Г. По поводу компьютерной «гравюры». În: Российский экслибрисный журнал, выпуск 9, Москва, 2009, с. 93-98.
171. Водо Н. Тетрадь № 6. Очерки по истории и технике гравюры: Французская гравюра 18 века. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 213-244.
172. Всесоюзная выставка живописи. Каталог. Москва: Советский художник, 1989. 87 с.
173. Всесоюзная выставка произведений молодых художников: Наш современник. Каталог выставки. Москва: Советский художник, 1990. 45 с.
174. Всесоюзная художественная выставка «Земля и люди». Каталог. Москва: Советский художник, 1984. 71 с.
175. Всесоюзная художественная выставка «Страна родная». Каталог. Москва: Советский художник, 1978. 29 с.
176. Вторая всесоюзная выставка рисунка: Каталог. Москва: Советский художник, 1984. 28 с.

177. Вторая всесоюзная выставка эстампа. Киев-Москва: Советский художник, 1963. 76 с.
178. Вторая республиканская выставка эстампа. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1970. 5 с.
179. Выставка гравюры на дереве XV-XX в.в.: Каталог. Москва: Советская Россия, 1962. 95 с.
180. Выставка работ Р. Окушко, С. Чоколова. Кишинёв: Молдреклама, 1966. 28 с.
181. Выставка плаката, книжной и станковой графики 1946-1951: Каталог. Кишинёв: Партийное издательство ЦК КП (б) Молдавий, 1951. 29 с.
182. Выставка произведений молдавских художников. Каталог. Кишинёв: Партийное издательство ЦК КП, 1956. 6 с.
183. Выставка произведений художников Молдавий. Кишинёв: Партийное издательство ЦК КП (б) Молдавий, 1951. 11 с.
184. Выставки произведений художников Молдавий. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1970.
185. Выставка произведений художников Молдавской ССР: Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1972.
186. Гасанова О., Левитин Е. Тетрадь № 9. Очерки по истории и технике гравюры: Офорты Гойи и западноевропейская гравюра 19 века. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 309-368.
187. Герценберг В. Современный советский эстамп. Москва: Советский художник, 1960. 156 с.
188. Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. Москва: Государственное издательство, 1923. 217 с.
189. Голубые дороги родины: Каталог. Москва: Союз художников СССР, 1979. 77 с.
190. Гольцов Д. Графики советской Молдавий. Москва: Советский художник, 1981. 96 с.
191. Гольцов Д. Изобразительное Искусство Советской Молдавий. Кишинёв: Тимпул, 1987. 248 с.
192. Гольцов Д. Октомбрие флакэра вие. Альбум. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1984. 101 с.
193. Гольцов Д., Зевина А., Лившиц М., Роднин К., Чезза Л., Эльтман И. Искусство Молдавий. Кишинёв: Карта молдовеняскэ, 1967. 314 с.
194. Гольцов Д. Леонид Беляев. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1980. 23 с.
195. Гончарова Н. Е. М. Корнеев. Из истории русской графики начала 19 века. Москва: Искусство, 1987. 384 с.

196. Гришина Е. Шиллинговский П. А.. Ленинград: Художник РСФСР, 1980. 152 с.
197. Данилова И. Натюрморт в европейской живописи XVI - начала XX века: Выставка картин из музеев СССР и ГДР. Каталог. Москва: Советский художник, 1984. 224 с.
198. Доброклонский М. Государственный Эрмитаж. Графика. Ленинград: Государственное издательство изобразительного искусства, 1961. 164 с.
199. Долт Ф. Французская акварель XIX в. Москва: Искусство, 1981. 175 с.
200. Духалин К., Виды изобразительного искусства: Живопись. Графика. Скульптура. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство. Ленинград: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, Ленинградское отделение. 1959. 273 с.
201. Егорова К. Тетрадь № 3. Очерки по истории и технике гравюры: Нидерландская гравюра 15-16 веков. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 97-128.
202. Ельшевская Г. Новый альбом графики. Москва: Советский художник, 1991. 170 с.
203. Зингер Л. Очерки теорий и историй портрета. Москва: Изобразительное искусство, 1986. 323 с.
204. Золотухина И. Графика 1970-х годов из фондов музея: каталог. Южно-Сахалинск: ГУП «Сахалин. обл. тип», 2005. 112 с.
205. Искусство Советской Молдавии: Выставка, посвященная 60-летию образования Молдавской ССР и создания Коммунистической партии Молдавии. Каталог. Москва: Советский художник, 1984. 32 с.
206. Канева К. Итальянский рисунок XV-XVII веков из галерей Уффици. Ленинград: Искусство, 1982. 72 с.
207. Каретникова И., Климова М. Художники графики, кратко об искусстве графики. Москва: Знания, 1964. 48 с.
208. Килдеску Э. Каталог выставки. Кишинев: Тимпул, 1988.
209. Кислых Г. Тетрадь № 2. Очерки по истории и технике гравюры: Немецкая гравюра 15-16 веков. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 61-96.
210. Ковалдина Н. Тетрадь № 8. Очерки по истории и технике гравюры: Английская гравюра 18 века. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 277-308.
211. Ковзун А. Графика А. М. Зевинной в фонде редких книг и рукописей Владимирской областной научной библиотеки (фонд нр. 17). Владимир: S.n., 2002. 44 с.
212. Ковтун Е. Что такое эстамп. Ленинград: Художник РСФСР, 1963. 93 с.
213. Комелова Г., Котельникова И., Принцева Г. Русская гравюра и литография. Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1960. 92 с.

214. Кристеллер П. История европейской гравюры XV-XVIII в.. Москва: Искусство, 1939. 509 с.
215. Лаврова О. Тетрадь № 4. Очерки по истории и технике гравюры: Итальянская гравюра 15-18 веков. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 129-184.
216. Левитин Е. Современная графика капиталистических стран Европы и Америки. Москва: Государственное издательство изобразительного искусства, 1959. 182 р.
217. Левитин Е. Тетрадь № 1. Очерки по истории и технике гравюры. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 1- 60.
218. Левитин Е. Тетрадь № 7. Очерки по истории и технике гравюры: Голландский офорт 17 века. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 245-276.
219. Лившиц М. Леонид Павлович Григорашенко. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1959, 18 с.
220. Лившиц М., Чезза Л. Изобразительное искусство Молдавии: Очерки. Кишинёв: Шкоала Советикэ, 1958. 227 с.
221. Логинова Е. Акварель. Государственная Третьяковская Галерея. Ленинград: Аврора, 1974. 16 с.
222. Логинова Е. Государственная Третьяковская Галерея. Советская графика. Москва: Советский художник, 1973. 180 с.
223. Малые формы графики '90: Каталог выставки. Ленинград: Советский Фонд Культуры. Ленинградское отделение, 1990. с.
224. Мелик-Пашаев А. Современный словарь-справочник по искусству. Москва: Олимп, 2000. 816 с.
225. Молдавская юбилейная Республиканская художественная выставка (1924-1964): Посвященная 40-летию Молдавской ССР и Коммунистической партии Молдавии. Каталог. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1965. 47 с.
226. Молодые художники Молдавии: В. Бахчеван, Т. Бэтрыну, А. Колыбняк, Д. Пейчев, Ю. Хоровский, Л. Цончева, Г. Шойту. Каталог выставки. Москва: Советский художник, 1979. с.
227. Обухов Г. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. Москва: Советский художник, 1961. 190 с.
228. Панас К. Тетрадь № 10. Очерки по истории и технике гравюры: Гравюра 20 века стран Западной Европы и Америки. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 369-428.

229. Первая всесоюзная выставка рисунка: Каталог. Москва: Советский художник, 1976. 53 с.
230. Первая всесоюзная выставка станковой графики. Москва: Советский художник, 1987. 88 с.
231. Первая республиканская выставка акварели: Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1982, 28 с.
232. Первая республиканская выставка рисунка: Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1975. 29 с.
233. Петриченко А. Коваль В. Выставка эстампа: Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1976. 31 с.
234. Поспелов Г. Бубновый валет. Москва: Советский художник, 1990. 268 с.
235. Пружан И. Натюрморт в русской и советской живописи. Ленинград: Аврора, 1970. 216 с.
236. Пуриче Л. Елеонора Романеску. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1983. 72 с.
237. Республиканская выставка, посвященная Международному году мира "Мастера культуры за мир": Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1987. 35 с
238. Республиканская художественная выставка «Семилетка в действии». Каталог. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1962. 16 с.
239. Роднин К., Окушко, Р. Владимир Фульгентьевич Окушко - педагог и художник (1862-1919). Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1962. 36 с.
240. Роднин К. Графика советской Молдавии. Кишинёв: Картя Молдлвеняскэ, 1963.
241. Роднин К. Выставка произведений Евгения Никитича Мереги: Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1970. 13 с.
242. Роднин К. Изобразительное искусство Молдавской ССР. Москва: Советский художник, 1971. 30 с.
243. Роднин К. Илья Богдеско: Рисунки. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1963.
244. Роднин К. Первая республиканская выставка Эстампа: Каталог. Кишинэу: Молдреклама, 1966. 14 с.
245. Розанова Н. Тетрадь № 14. Очерки по истории и технике гравюры: Советская гравюра. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с. 589-688.
246. Рыбакова Л., Шерман С. Графика XVIII-XX веков. Альбом. Москва: Государственное Издательство Изобразительного Искусства, 1958. 107 с.
247. Сакович А. Тетрадь № 12. Очерки по истории и технике гравюры: Русская гравюра 16-17 веков. Русская народная картинка. Москва: Изобразительное искусство, 1987. с.
248. Сафаральева Д. А. Учебный рисунок в Академии Художеств. Москва: Изобразительное Искусство, 1990.

249. Советская графика в собрании Художественного салона по экспорту Художественного фонда СССР: Каталог произведений. Москва: Советский художник, 1981. 292 р.
250. Современный словарь-справочник по искусству. Москва: АСТ, 2000. 813с.
251. Ставилэ Т. Элеонора Романеску: Выставка произведений. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1987. 36 с.
252. Суворов П. Искусство литографии: Практическое руководство для художников. Москва: Искусство, 1974. 251 с.
253. Сулин С., Тома Л. Русская ветвь изобразительного древа Молдовы. Санкт-Петербург: S.n., 2013. 162 с.
254. Табурца И. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1982. 4 с.
255. Тома Л. Ада Зевина. Кишинёв: Литература Артистикэ, 1983. 73 с.
256. Тома Л. Портрет в молдавской живописи (1940 - 1970-е годы). Кишинев: Штийнца, 1983. 183 с.
257. Третья всесоюзная выставка акварели: Каталог. Москва: Советский художник, 1972, 25 с.
258. Турова В. Советская цветная гравюра (резцовая гравюра, офорт, акватинта, монотипия): Из коллекции Гравюрного кабинета Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва: Советский художник, 1978. 174 с.
259. Турова В. Что такое гравюра. Москва: Искусство, 1986. 159 с.
260. Филонович И. Натюрморт. Выставка произведений живописи художников Российской Федерации. Москва 1973. Ленинград: Художник РСФСР, 1975. 440 с.
261. Шапошников Ф. Никита Бахчеван. Кишинэу: Литература артистикэ, 1977. 37 с.
262. Шестая Всесоюзная выставка эстампа: Каталог. Москва: Советский художник, 1981. 162 с.
263. Шиллинговский, П. Петербург. Руины и возрождение. Гравюры на дереве. Санкт-Петербург: Издание Полиграфического отдела Академии Художеств, 1923. 36 с.
264. Юбилейная выставка изобразительного искусства Молдавской ССР, посвящённая 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции: Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1969. 24 с.
265. Якимович А. Молодые художники восьмидесятых. Дебюты: Беседы об искусстве живописцев, скульпторов и графиков, начавших свой творческий путь в 1980-е годы. Москва: Советский художник, 1990. 296 с.

În limba ucraineană:

266. Белікова Г., Членова Л. Український портрет XVI-XVIII століть. Київ: Галерея, 2006. 351 с.
267. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки XX століття. Київ: Грані-Т, 2007. 168 с.
268. Лагутенко О. Українська графіка XX століття: навчальний посібник. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.
269. Павлов В. Сучасна українська акварель: Альбом. Київ: Мистецтво, 1978 . – 50 с.
270. Турченко Ю. Український Естамп. Київ: Наукова думка, 1964. 317 с.

SITE-URI

271. <http://anisfeld.org/artist.html> (vizitat 5.05.2011).
272. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/3126/1/Shiner.pdf>. (vizitat 21.03.2013).
273. <http://www.arta.md/cv/sfecla-ion.pdf> (vizitat 01.09.2014)
274. <http://www.arta.md/news/2011/05/26/bienala-internationala-de-gravura-editia-ii-2011.html> (vizitat 15.12.2016).
275. <http://www.arta.neonet.md/grafica/> (vizitat 10.03.2015).
276. <http://Bosenco.net/>(vizitat 02.03.2016).
277. <http://colibneac.arta.md/ro/cv> (vizitat 03.05.2015)
278. <http://coreachin-artstudio.com/> (vizitat 12.07.2014).
279. <http://www.tudorfabian.com/> (vizitat 12.11.2015).
280. <http://sculpturesverdianu.com/>(vizitat 17.01.2016).
281. <http://www.vasilemovileanu.com/> (vizitat 25.10.2015).

ANEXA 1. Repertoriul graficii de șevalet din Basarabia.



A. 1.1. Anisfeld Boris, *Soția artistului*, acuarelă, 1904-1905. Colecție particulară.



A. 1.2. Arbore Nina, *Autoportret*, conte, 1935. M.N.A.R.



A. 1.3. Arbore Nina, *Autoportret cu pudel*, creion și cărbune. Colecție particulară.



A. 1.4. Arbore Nina, *Crâșmărița*, acvaforte și ac, 1934. B.A.R.



A. 1.5. Arbore Nina, *Fetița*, acvaforte și ac în ton sepie, 1935. B.A.R.



A. 1.6. Arbore Nina, *Fata cu lălea*, acvaforte și ac în ton sepie, 1934-1935. B.A.R.



A. 1.7. Arbore Nina, *Maica stareță*, acvaforte și acvatinta în ton sepie 1935. M.N.A.R.



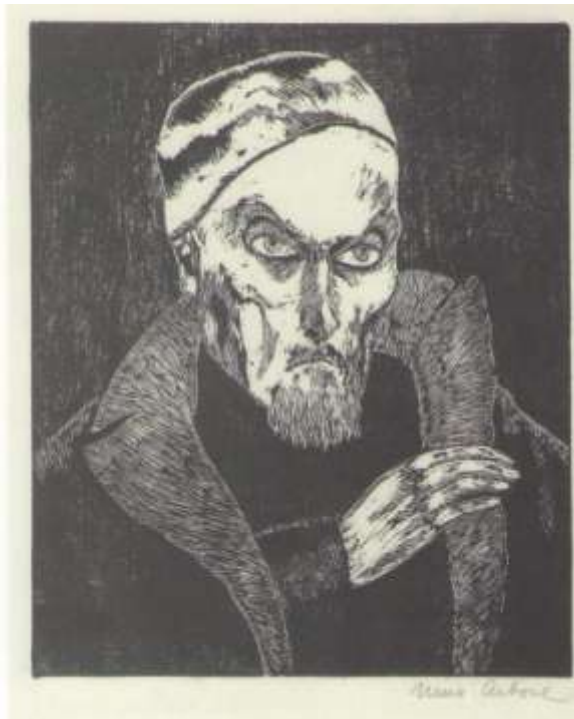
A. 1.8. Arbore Nina, *Paul Zarifopol*, acvaforte și ac în ton sepie, 1930. B.A.R.



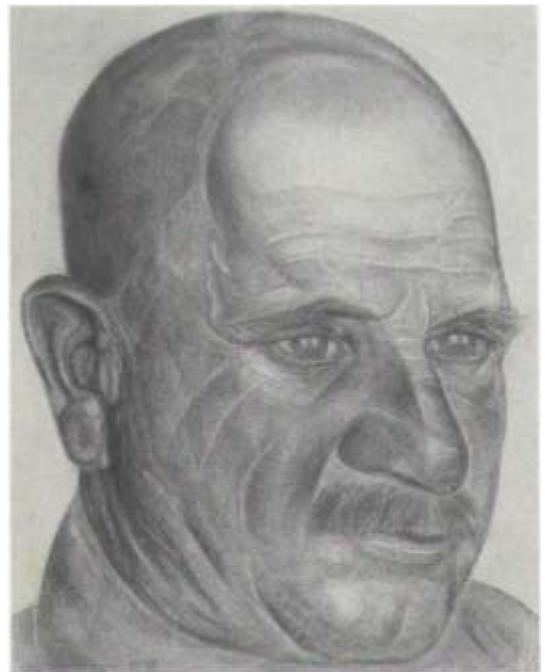
A. 1.9. Arbore Nina, *Portret de femeie*, cărbune, 1921-1924.



A. 1.10. Arbore Nina, *Portretul Judei Lieblich*, tuș, 1935-1936.
Muzeul Colecțiilor de Artă.



A. 1.11. Arbore Nina, *Zamfir Arbore*, gravură cu acul în ton sepie, 1933. B.A.R.



A. 1.12. Baillayre Auguste, *Portret de bărbat*, cărbune, 1922.
M.N.A.M.



A. 1.13. Baillayre Auguste, *Portret de bărbat*, cărbune, 1921. M.N.A.M.



A. 1.14. Baillayre Tania, *Autoportret*, gravură pe lemn. B.A.R.



A. 1.15. Bronștein Iosif, *Atelierul profesorului A. Baillayre*, acuarelă, 1922.



A. 1.16. Ceglocoff Gheorghe, *Țăran din Rășinari. Sibiu*, xilogravură, anii 1940.
M.N.A.M.



A. 1.17. Ceglocoff Gheorghe, *Pescar din Vâlcov*, gravură, 1939.



A. 1.18. Ceglocoff Gheorghe, *Autoportret*, linogravură, 1943.
M.N.A.M.



A. 1.19. Cogan Șneer, *Vânzătoarea de răsărită*, acvaforte, 1935-1936.
M.N.A.M.



A. 1.20. Cogan Șneer, *Cap de expresie*, acvaforte, 1937. Figurează în Salonul oficial de toamnă. Desen, gravură, afiș. 1937. București.



A. 1.21. Fiurer Grigore, *Portretul cântăreței A. Dicescu*, pastel, 1929. M.N.A.M.



A. 1.22. Fiurer Grigore, *Portret feminin*, pastel. M.N.A.M.



A. 1.23. Gamburd Moisey, *Portretul evreiceii bătrâne*, sanguină, 1930-1935. Galeria de Stat Tretyakov



A. 1.24. Gamburd Moisey, *Hanna*,
cărăbune, 1932.



A. 1.25. Gamburd Moisey, *Băiat de la țară*,
cărăbune, 1931. M.N.A.M.



A. 1.26. Gamburd Moisey, *Portretul unchiului pictorului*,
cărăbune, 1930-1935.



A. 1.27. Larionov Mihail, *Cap de soldat*,
litografie. Muzeul Pușkin din Moscova.



A. 1.28. Larionov Mihail, *Natalia Goncharova*, litografie, 1912.



A. 1.29. Maleșevschi Eugenia, *Portretul necunoscutei*, cărbune, anii 1900. M.N.A.M.



A. 1.30. Maleșevschi Eugenia, *Portretul mamei*, cărbune. M.N.A.M.



A. 1.31. Maleșevschi Eugenia, *Portret de femeie*, cărbune, 1906. M.N.A.R.



A. 1.32. Maleșevschi Eugenia, *Autoportret. În atelier*, creion, 1900. M.N.A.M.



A. 1.33. Maleșevschi Eugenia, *Portret de bărbat*, creion. M.N.A.M.



A. 1.34. Maleșevschi Eugenia, *Portret de bărbat*, sanguină, 1914.



A. 1.35. Petrașcu Milița, *Portret de bărbat*, creion, 1914-1918. M.N.A.R.



A. 1.36. Petrașcu Milița, *Portret de bărbat*, creion, 1914-1918. M.N.A.R.



A. 1.37. Plămădeală Alexandru, *Portretul interpretei A. Aivaz*, cărbune, 1922. M.N.A.M.



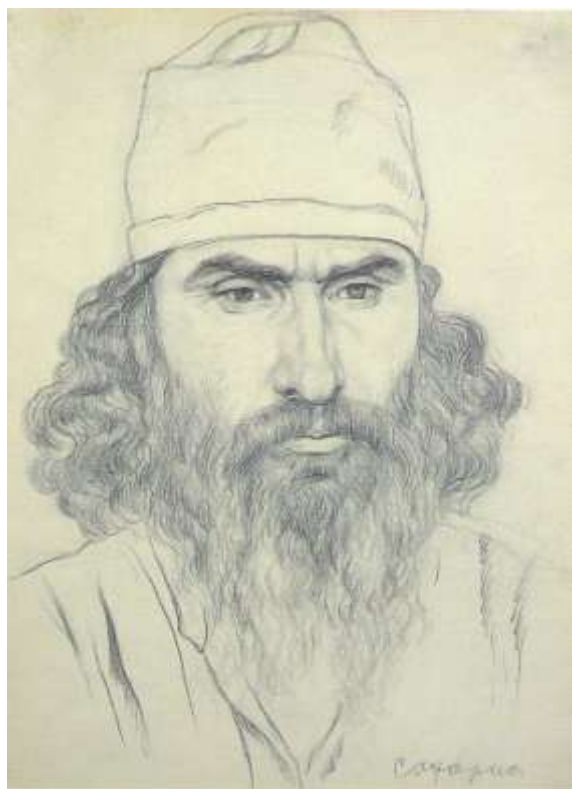
A. 1.38. Plămădeală Alexandru, *Portretul Valentinei Tufescu*, cărbune, 1933. M.N.A.M.



A. 1.39. Plămădeală Alexandru, *Portretul plasticianului M. Kogan*, cărbune, 1932. M.N.A.M.



A. 1.40. Plămădeală Alexandru, *Portretul inginerului Nokolai Țiganko*, grafit, anii 1920. M.N.A.M.



A. 1.41. Șillingovski Pavel, *Saharna. Călugăr*, creion, 1910. M.N.A.M.



A. 1.42. Șillingovski Pavel, *Autoportret*, sanguină, 1912. M.N.A.M.



A. 1.43. Arbore Nina, *Peisaj*, acvaforte și ac, 1934. B.A.R.



A.1.44. Baillayre Tania, *Biserica din Voievodeni Mici*, linogravură, 1934. Figurează în Salonul oficial de toamnă. Desen, gravură, afiș. 1943. București



A. 1.45. Ceglocoff Gheorghe, *Poartă, Castelul Brâncoveanu. Sâmbăta de Sus*, linogravură, 1937. M.N.A.M.



A. 1.46. Cogan Șneer, *Casă în Chișinăul Vechi*, acvaforte, 1932. M.N.A.M.



A.1.47. Kiriacoff Teodor, *Biserica Buna vestire. Seria Chișinău 1800*, linogravură, 1942. Figurează în Salonul oficial de toamnă. Desen, gravură, afiș. 1942. București



A. 1.48. Șillingovski Pavel, *Basarabia. Oi*, acvaforte, 1913. M.N.A.M.



A. 1.49. Șillingovski Pavel, *Basarabia. Cai*, linogravură color, 1916. M.N.A.M.



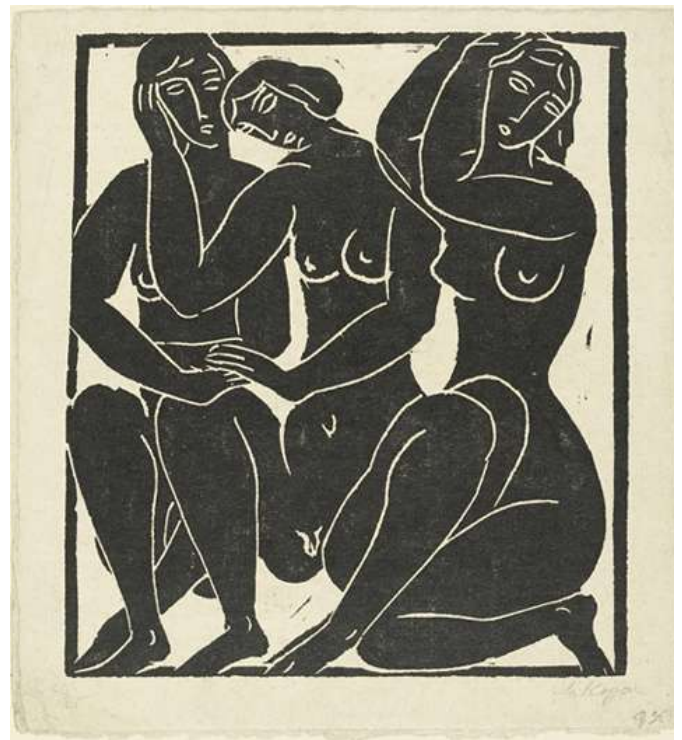
A. 1.50. Vulpe Anatol, *Debarcader*, gravură, 1939. Figurează în Salonul oficial de toamnă. Desen, gravură, afiș. 1939. București.



A. 1.51. Arionescu-Bailllayre Lidia, *Model*, creion, 1890. M.N.A.M.



A. 1.52. Barlo Elena, *Model cu ramă*, acuarelă, 1933. M.N.A.M.



A. 1.53. Kogan Moissey, *Trei nuduri*, linogravură. 1926-1929. Museum of Modern Art New York.



A. 1.54. Kogan Moissei, *Două femei ghemuite*, xilogravură, 1929



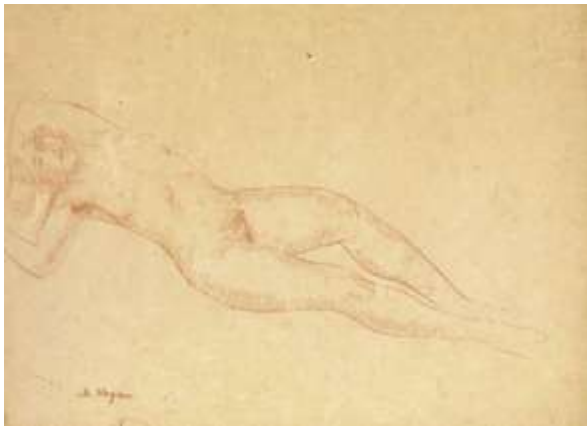
A.1.55. Kogan Moissei, *Femeie cu cerb*, linogravură, 1926. Museum of Modern Art New York.



A. 1.56. Kogan Moissei, *Nud masculin șezând*, xilogravură, 1922.



A. 1.57. Kogan Moissei, *Patru nuduri feminine*, acvaforte, 1929.



A.1.58. Kogan Moissei, *Nud*, sanguină, 1920



A. 1.59. Gamburd Moisey, *Nud*, cărbune, 1925-1928.



A. 1.60. Gamburd Moisey, *Nud*, cărbune, 1925-1928.



A. 1.61. Gumalic Nicolae, *Figuri de bărbați*, cărbune, 1893. Muzeul de Arte al Academiei de Arte din Sankt-Petersburg.



A. 1.62. Kiriacoff Teodor, *Două nuduri pe canapea*, Ciclul *Bestialites*, xilogravură, 1927. M.N.A.R.



A. 1.63. Maleșevschi Eugenia, *Nuduri de femei*, cărbune. M.N.A.M.



A.1.64. Maleșevschi Eugenia, *Nud*, acvaforte. M.N.A.M.



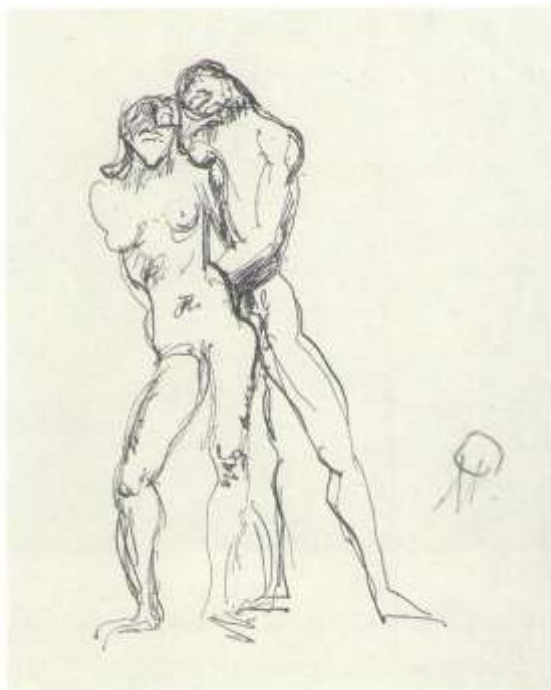
A.1.65. Maleșevschi Eugenia, *Modele*, gri, cărbune. M.N.A.M.



A.1.66. Maleșevschi Eugenia, *Nud*, sanguină.
M.N.A.M.



A. 1.67. Petrașcu Milița, *Nuduri feminine*, tuș, laviu și acuarelă,
1930-1940. M.N.A.R.



A. 1.68. Petrașcu Milița, *Cuplu*, tuș, 1930-1940.
B.A.R.



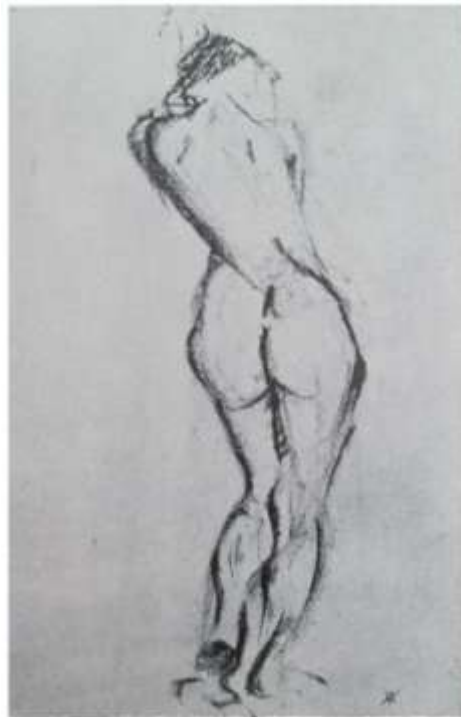
A. 1.69. Plămădeală Alexandru, *Tors pe diagonală*, cărbune, anii 1930.
A.N.R.M.



A. 1.70. Plămădeală Alexandru, *Nud aplecat*,
cărbune, anii 1930. M.N.A.M



A. 1.71. Plămădeală Alexandru, *Nud*,
cărbune, sfârșitul anilor 1920.
M.N.A.M



A.1.72. Vulpe Anatol, *Crochiu*, creion, 1934.

Figurează în Salonul oficial desen, gravură, 1934, București.



A. 1.73. Arbore Nina, *Moși*, gravură pe lemn, 1933. B.A.R.



A. 1.74. Baillayre Auguste, *Arlechin*. *Compoziție*, pastel, anii 1940. M.N.A.M.



A. 1.75. Ceglokoff Gheorghe, *Eliberat*, tuș, 1941. M.N.A.R.



A. 1.76. Ceglokoff Gheorghe, *Miner cu roabă*, gravură. Figurează în Salonul oficial de toamnă. Desen, gravură, afiș. 1938. București.



A. 1.77. Kiriacoff Teodor, *Carul cu bivoli*, linogravură, 1927. M.N.A.M.



A. 1.78. Kiriacoff Teodor, *La porțiță*, linogravură, 1927. M.N.A.M.



A. 1.79. Arbore Nina, *Zorele*, gravură pe lemn în culori, 1933. B.A.R.



A. 1.80. Arbore Nina, *Cactuși*, gravură pe lemn în culori, 1933. B.A.R.



A.1.81. Baillayre Tania, *Natură statică*, linogravură, 1940. B.N.R.M.



A. 1.82. Baillayre Tania, *Flori de clemetis*, linogravură color. Colecție particulară.



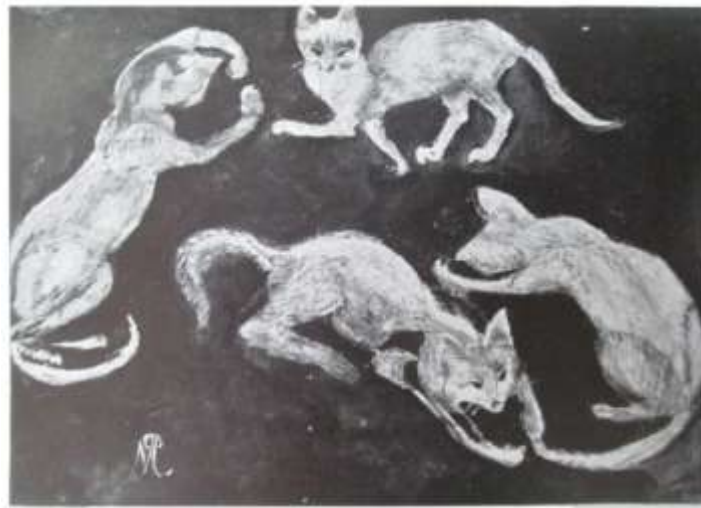
A. 1.83. Kiriacoff Teodor, *Natură statică de atelier*, acuarelă. Colecție particulară.



A. 1.84. Nesvedov Boris, *Cilindru și valtornă*, guașă, 1924. A.N.R.M.



A.1.85. Arbore Nina, *Pisici*, acvaforte și acvatinta în ton sepie. 1935. B.A.R.



A.1.86. Petrașcu Mihaela, *Jocuri*. Figurează în Salonul de desen și gravură, București. 1930.
ANEXA 2. Repertoriul graficii de șevalet din RSSM

ANEXA 2. Repertoriul graficii de șevalet din RSSM.



A. 2.1. Beleaev Leonid, *Portretul fiului*, creion, 1966.



A. 2.2. Beleaev Leonid, *Oțelarul*, linogravură, 1961. M.N.A.M.



A. 2.3. Bogdesco Ilie, *Familie*, creion, 1964.



A. 2.4. Bogdesco Ilie, *Moldovean cu căciulă*, acvaforte, 1961. B.N.R.M.



A. 2. 5. Bogdesco Ilie, *Portretul tinerei*, linogravură, 1970. M.N.A.M.



A. 2. 6. Bogdesco Ilie, *Doi*, ac sec, acvatinta, 1976.



A. 2. 7. Childescu Emil, *Gheorghe Vrabie*, sepia, 1965.



A. 2. 8. Childescu Emil, *Portret de băiat*, 1967.



A. 2. 9. Colâbneac Alexei, *Portretul mamei*, creion, 1969.



A. 2. 10. Colâbneac Alexei, *Portretul lui F. D. Stahii*, linogravură, 1977.



A. 2. 11. Colâbneac Alexei, *Portretul lui Boris Tulințev*, litografie, 1970.



A. 2. 12. Colâbneac Alexei, *Portretul poetesei Ana Fișman*, acvaforte, lavis, 1969.



A. 2. 13. Coval Victor, *Familie*. Seria *Motive din Ceadârlunga*, linogravură, 1967. B.N.R.M.



A. 2. 14. Coval Victor, *Mireasă*. linogravură, 1979.



A. 2. 15. David Aurel, *Capul fetei*, creion, 1963.



A. 2. 16. David Aurel, *Capul tinerei colhoznice*, creion, 1964.



A. 2. 17. Gamburd Moisei, *Portretul moșneagului*, grafit, 1949.



A. 2. 18. Gamburd Moisei, *Portretul poetului moldovean Liviu Deleanu*, creion, 1952.



A.2. 19. Grigorașenco Leonid, *Așteptare. Portretul soției Lidia*, acuarelă, 1949. Colecția Alexandr și Elena Grigorașenco



A.2. 20. Grigorașenco Leonid, *Dispoziție proastă*, pastel, 1965. Colecția Alexandr și Elena Grigorașenco.



A. 2. 21. Grigorașenco Leonid,
Autoportret, pastel, 1963. Colecția
Alexandr și Elena Grigorașenco.



A. 2. 22. Grigorașenco Leonid, *P. Grigorașenco*, acuarelă, 1965. Colecția
Alexandr și Elena Grigorașenco.



A. 2. 23. Ivanov Victor, *Portretul
fetiței*, creion, 1961.



A. 2. 24. Merega Evgheni, *Bătrân*,
acvaforte, 1957.



A. 2. 25. Merega Evgheni, *Răsculatul din Tatarbunar*, linogravură, 1959.



A.2. 26. Merega Evgheni, *Portretul lui Șerban*, linogravură, 1961.



A.2. 27. Ocușco Rostislav, *Portretul soției*, creion.



A. 2. 28. Ocușco Rostislav, *Portretul pictorului S. Ciocolov*, sanguină



A. 2. 29. Poleacov Boris, *Femeia din Urman*, acuarelă, 1985.



A. 2. 30. Poleacov Boris, *Portretul lui G. Tihonov*, acuarelă, 1969.
M.N.A.M.



A. 2. 31. Polingher Zigfrid, *Portret de bărbat*, monotip, 1970.



A.2. 32. Romanescu Eleonora, *Portretul primului combainer, V Spanciog*, cărbune, 1972. Colecția personală a artistei



A.2. 33. Rusu-Ciobanu Valentina,
Portret de femeie, creion, 1955.



A.2. 34. Rusu-Ciobanu Valentina,
Profilul unei tinere, tuș, anii 1970



A.2. 35. Rusu-Ciobanu Valentina,
Autoportret în ochelari, culori acrilice,
1974.



A.2. 36. Rusu-Ciobanu Valentina, *Portretul
unei fete*, guașă, 1975.



A.2. 37. Savastin Dmitrii, *Portretul tractoristei A. Nerea*, litografie, 1982



A.2. 38. Savastin Dmitrii, *Portretul tutunăresei Nadejda Grossu*, litografie, 1980. M.N.A.M.



A.2. 39. Sevastianov Dmitrii, *Portretul unui bărbat*, creion, 1944.



A.2. 40. Sevastianov Dmitrii, *Autoportret*, creion, 1944.



A.2. 41. Tăbârță Ion, *Capul fetei*,
cărbune, 1972.



A.2. 42. Tăbârță Ion, *Portretul mamei*,
linogravură, 1965.



A.2. 43. Tuhari Stepan, *Mos Agachi
Gheorghe. Seria Oamenii – bogăția
Moldovei*, linogravură color, 1961.
M.N.A.M.



A.2. 44. Tuhari Stepan, *Portret. Seria
Oamenii – bogăția Moldovei*,
linogravură color, 1961. M.N.A.M



A.2. 45. Zâmbrea Victor, *Profesorul Cristea devenind pescar*, tuș, 1954.



A.2. 46. Zevina Ada, *Portretul studentului*, creion, 1970. Fondul nr 17 al Bilbliotecii științifice din Vladimir



A.2. 47. Beleaev Leonid, *Dimineața*, xilogravură, 1965.



A.2. 48. Beleaev Leonid, *Marginea pădurii*, creion, 1970.



A.2. 49. Bogdesco Ilie, *Cântec*, linogravură color, 1964. M.N.A.M.



A.2. 50. Childescu Emil, *Nașterea primăverii*, acvaforte, 1984. M.N.A.M.



A.2. 51. Childescu Emil, *Amurg de primăvară*. Seria *Plai natal*, linogravură color, 1979. M.N.A.M.



A.2. 52. Childescu Emil, *Dimineața*, Seria *Plai natal*, linogravură color, 1977.



A.2. 53. Cojocaru Vasile, *Satul Kovda. Monument sec. XV-lea*, pastel gras, 1976. M.N.A.M.



A.2. 54. Cojocaru Vasile, *Izvorul Brănești*, Pastel gras, 1983. M.N.A.M.



A.2. 55. Colâbneac Alexei, *Complexul zootehnic din satul Dănceni*, linogravură color, 1975. M.N.A.M.



A.2. 56. Colâbneac Alexei, *Noptile albe*, linogravură color, 1970



A.2. 57. Coreachin Valentin, *Amurg*, acuarelă, 1978. Colecția personală a artistului.



A.2. 58. Coreachin Valentin, *Pământ străvechi*, acuarelă, 1972.



A.2. 59. Coval Victor, *Uzina de zahăr din Alexandreni*, linogravură, 1965.



A.2. 60. Coval Victor, *Copac*, creion, 1969.



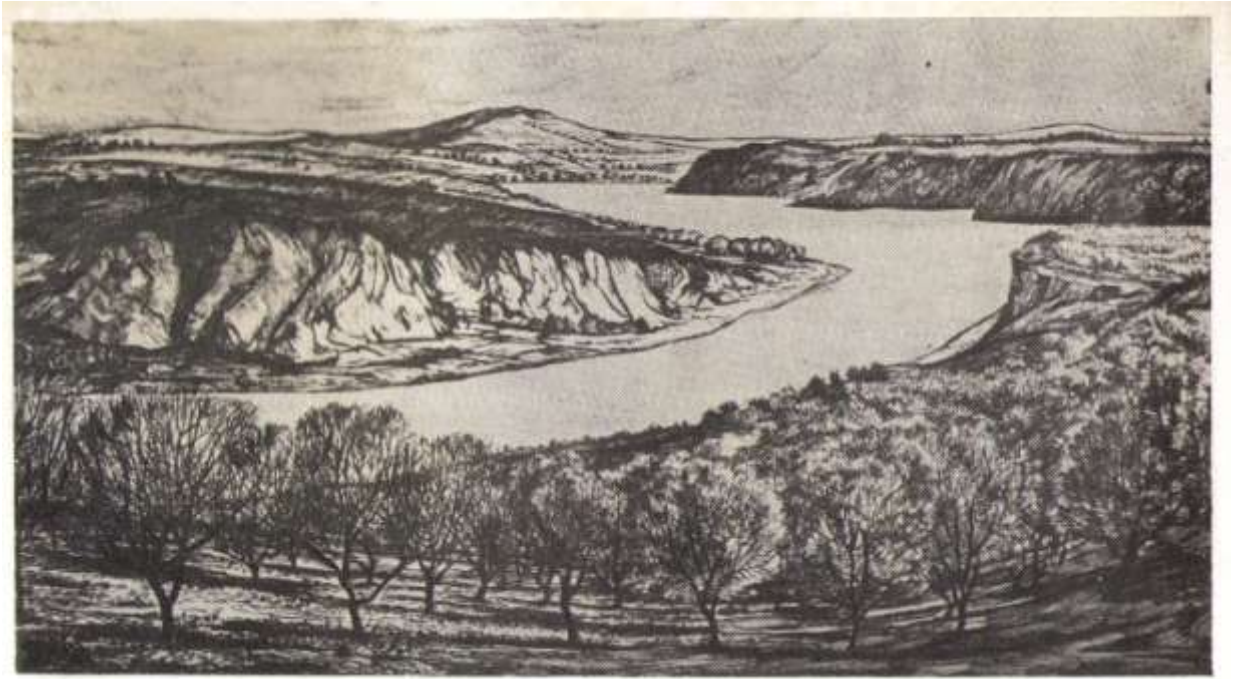
A.2. 61. Fiurer Grigore, *Şantierul Râşcanovca*, acvaforte, 1960.



A.2. 62. Fiurer Grigore, *Seara*, acvatintă, 1948.



A.2. 63. Ivanov Victor, *Sat*, linogravură, 1959.



A.2. 64. Ivanov Victor, *Nistru*, acvaforte, 1961. M.N.A.M.



A.2. 65. Merega Evgheni, *Codrii*,
linogravură, 1968.



A.2. 66. Merega Evgheni, *Câmp
colhoznic*, linogravură color, 1960.
M.N.A.M.



A.2. 67. Polingher Zigfrid, *Prospețimea toamnei*, tuș, 1980



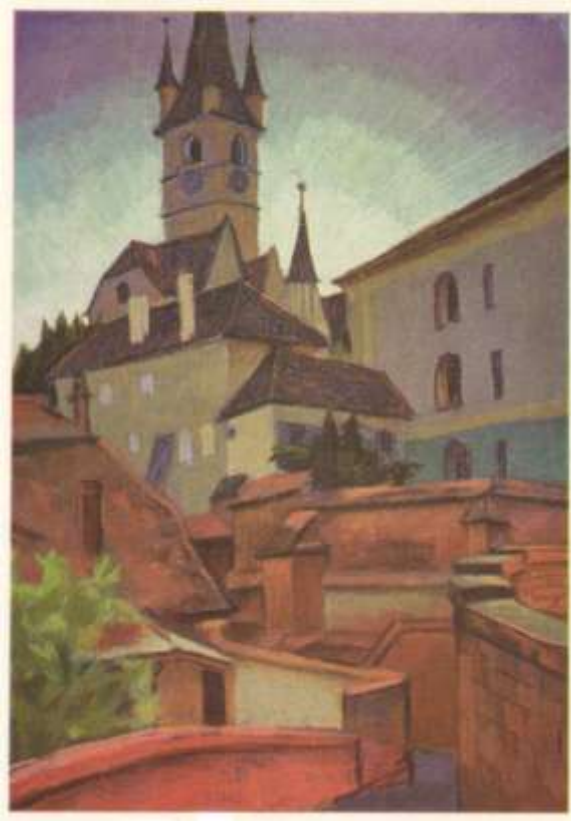
A.2. 68. Polingher Zigfrid, *În barcă*, tuș, 1980



A.2. 69. Romanescu Eleonora, *În sat*, monotip, 1962. M.N.A.M



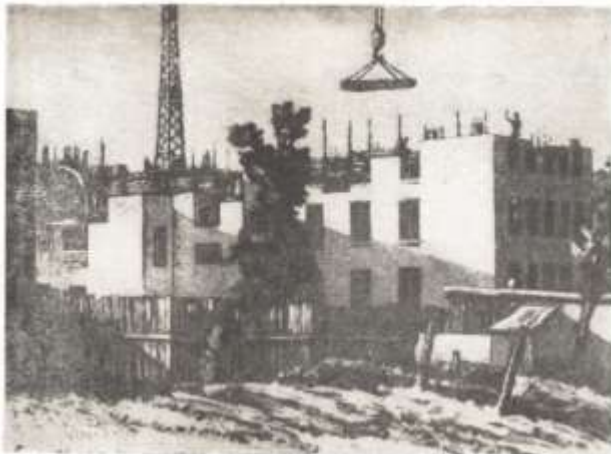
A.2. 70. Romanescu Eleonora, *Poiană*, linogravură, 1965. B.N.R.M.



A.2. 71. Romanescu Eleonora, *Arhitectură medievală*, pastel, 1977. Colecție personală a artistei.



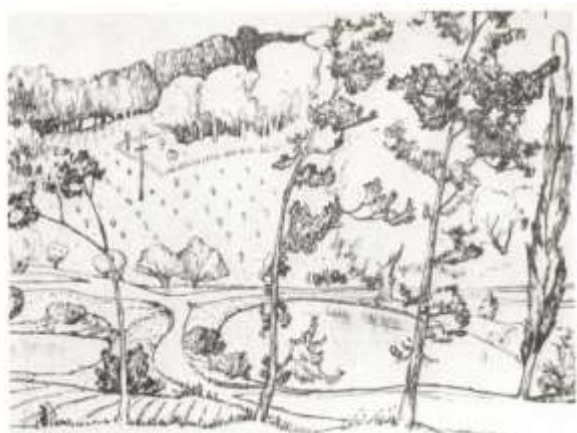
A.2. 72. Romanescu Eleonora, *Munții Mongoliei*, pastel, 1972. Colecție personală a artistei.



A.2. 73. Țurcan Petru, *Construcție*, acvatinta, 1959.



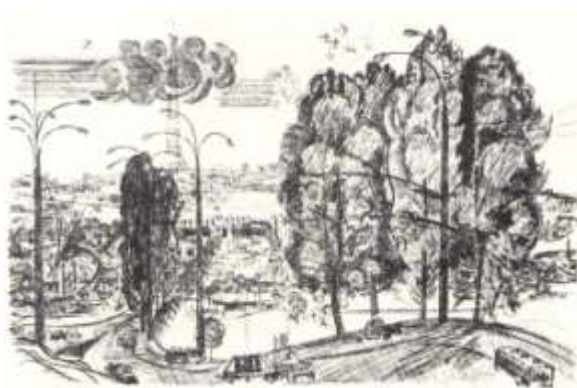
A.2. 74. Sobolevschi Liubomir, *Stradă din Chișinăul vechi*, Linogravură, 1959.



A.2. 75. Vieru Igor, *Condița*, tuș, 1963.



A.2. 76. Vieru Igor, *Clopotnița din Călărășeuca*, pastel, 1969.



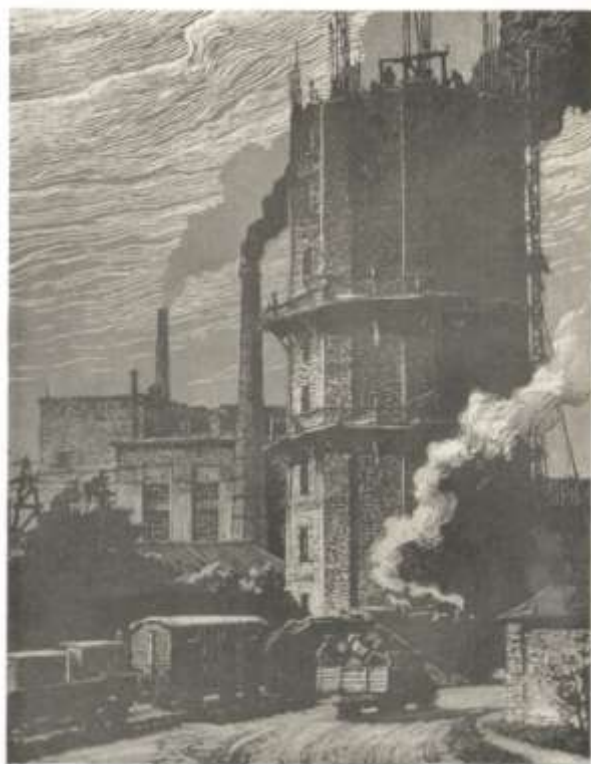
A.2. 77. Vrabie Gheorghe, *Orașul înnoit*, acvaforte, 1977.



A.2. 78. Vrabie Gheorghe, *Centrala termoelectrică*, acvaforte, 1977.



A.2. 79. Zâkov Ghenadii, *Duc grâne*, linogravură color, 1966. B.N.R.M.



A.2. 80. Zâkov Ghenadii, *Construcția stației de pompare a apei*, linogravură color. B.N.R.M.



A.2. 81. Zevin Ada, *Poartă în Chișinăul Vechi*, acuarelă, 1972.



A.2. 82. Zevin Ada, *Peisaj cu copac alb*, acuarelă, 1980.



A.2. 83. Beleaev Leonid, *Fotbal*, xilogravură, 1971. M.N.A.M.



A.2. 84. Bogdesco Ilie, *Pe câmpiile natale*, acvaforte, 1977. Figurează în Expoziția Jubiliară Republicană *Pe calea leninistă*, 1979, Chișinău.



A.2. 85. Colâbneac Alexei, *Circ*, acvaforte și acvatinta, 1968.



A.2. 86. Cavarnali Ivan, *Izvor*,
linogravură color, 1978.
M.N.A.M.



A.2. 87. Cojocaru Vasile, *La fabrica de zahăr*.
Seria *Pământeni*, acvaforte, acvatinta,
1977. Figurează în Expoziția Jubiliară
Republicană *Pe calea leninistă*, 1979,
Chișinău.



A.2. 88. Coreachin Natalia, *Balonul a zburat*, acvaforte, 1980.



A.2. 89. Cuzmenco Victor, *Discuție. Amintire*. Seria *Bugeac*, litografie, 1980. Figurează în cea de a VI-a Expoziție Unională a Stampeii, 1981, Moscova.



A.2. 90. Cuzmenco Victor, *Jocuri cu tata*. Seria *Vise despre zbor*, acvaforte color, 1985. Figurează în cea de a VI-a Expoziție Republicană a profesorilor de arte plastice, 1988, Chișinău.



A.2. 91. Cuzmenco Victor, *Primăvara*. Seria *Anotimpurile*, acvaforte color, 1984. Figurează în Expoziția Unională a Graficii de Șevalet, 1987, Moscova.



A.2. 92. Guzun Gheorghe, *Călăreți*, linogravură, 1967. B.N.R.M.



A.2. 93. Lavrenov Vladimir, *Nuntă*, linogravură, 1967. Figurează în Expoziția Jubiliară de arte plastice din RSSM, 1967, Chișinău.



A.2. 94. Savastin Dmitrii, *Legendă*. *Folclorul găgăuz*, litografie, 1980. Figurează în cea de a VI-a Expoziție Unională a Stampeii. 1981. Moscova.



A.2. 95. Tăbârță Ion, *Căile biruințelor*, linogravură, 1977



A.2. 96. Tăbârță Ion, *Popas*. Seria *Amintiri despre copilăria mea*, acvaforte color, 1988.



A.2. 97. Usov African, *Cvartet nr 8 Șostakovici*, linogravură, 1968. M.N.A.M.



A.2. 98. Vieru Igor, *Ctitorii satului*, triptic, panou din dreapta și din stânga, linogravură, 1967. M.N.A.M.



A.2. 99. Vrabie Gheorghe, *Tragedie de la Râbnița*, acvaforte, 1973.
B.N.R.M.



A.2. 100. Vrabie Gheorghe, *Voltija. Seria Hipismul*, acvaforte, 1976.



A.2. 101. Colâbneac Alexei, *Natură statică*, acvaforte, 1971.



A.2. 102. Coreachin Valentin, *Fereastră deschisă*, linogravură, 1968. Colecția personală a artistului.



A.2. 103. Grigorașenco Leonid, *Budăie*, creion clorat, 1961. Colecția Alexandr și Elena Grigorașenco.



A.2. 104. Lavrenov Vladimir, *Natură statică cu șah*, acuarelă, 1977. Figurează în Prima Expoziție Republicană de Acuarelă. 1981. Tighina.



A.2. 105. Moțcaniuc Vladimir, *Natură statică*, linogravură, 1959.



A.2. 106. Postoichin V., *Natură statică cu pești*, acuarelă, 1978. Figurează în Prima Expoziție Republicană de Acuarelă. 1981. Tighina.



A.2. 107. Polingher Zigfrid, *Flori*, tuș, 1978.



A.2. 108. Rusu-Ciobanu Valentina, *Natură statică cu sticlă*, guașă, 1973 ori 1974.

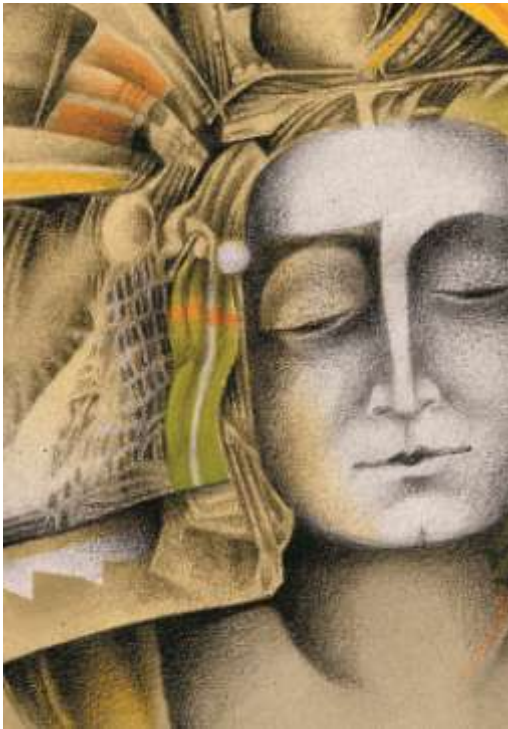


A.2. 109. Șibaeva Nina, *Natură statică cu bijuterii*, acuarelă, 1977. Colecția personală a artistei.



A.2. 110. Grigorașenco Leonid, *Furtul vitelor*, creion colorat, 1986. Colecția Alexandr și Elena Grigorașenco.

ANEXA 3. Repertoriul graficii de șevalet din Republica Moldova anii 1990.



A.3. 1. Bosenco Grigorii, *Față*. creion color, anii 1990.



A.3. 2. Bosenco Grigorii, *Față*. creion color, anii 1990.



A.3. 3. Canașin Iurie, *Sculptorul V. Rotari*, tuș, 1995.



A.3. 4. Childescu Emil, *Portretul lui Dumitru Mititelu*, creion, 1999.



A.3. 5. Grigorașenco Leonid, *Ludmila Serbin*, pastel, 1993.



A.3. 6. Dohotaru Vasile, *Portretul unei actrițe*, pastel, 1998.



A.3. 7. Dohotaru Vasile, *Dispoziție*, pastel, 1996.



A.3. 8. Karacențev Elena, *Sanda*, linogravură color, 1999.



A.3. 9. Movileanu Vasile, *Portretul soției. Ana*, creion, 1999.



A.3. 10. Smirnov Vladimir, *Olga*, acuarelă, 1999.



A.3. 11. Sterpu Eugen, *Necunoscuta*, pastel, 1998.



A. 3. 12. Childescu Emil, *Stânci*, acvaforte, 1994.



A. 3. 13. Diaconu Gheorghe, *Peisaj*, xilogravură, 1995.



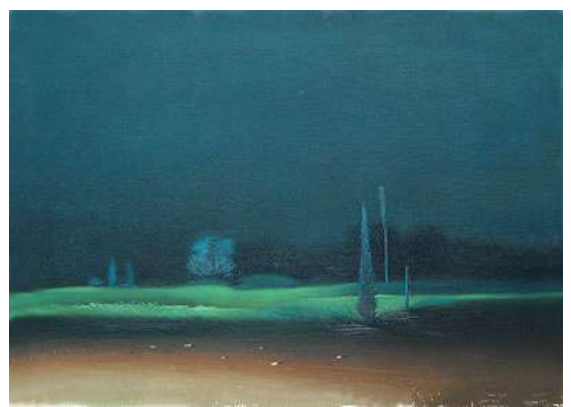
A. 3. 14. Guțu Olga, *Pădure fermecată VIII*, linogravură color, 1999.



A. 3. 15. Macovei Alexandru, *Crasna*, Seria *Bucovina*, acuarelă, 1994.



A.3. 16. Macovei Alexandru, *Crasna*, Seria *Bucovina*, acuarelă, 1994



A. 3. 17. Melnic Vladimir, *Peisaj de noapte*, pastel, 1996.



A. 3. 18. Tăbârță Ion, *Memoria copacilor I*, linogravură, anii 1990.



A. 3. 19. Zevin Ada, *Regată*, acuarelă, 1992.



A. 3. 20. Zevin Ada, *Scara spre lac*, acuarelă, 1991.



A.3. 21. Bosenco Grigoriu, *Torsuri erotice*, creion, 1993.



A.3. 22. Canașin Iurie, *Nud*, cerneală, penel, laviu, 1998



A.3. 23. Herța Valeriu, *Nud II*, pastel, 1997.



A.3. 24. Herța Valeriu, *Vis*, linogravură, 1999.



A.3. 25. Movileanu Vasile, *Nud la balcon*,
acuarelă, 2000.



A.3. 26. Movileanu Vasile, *Nud*, acuarelă, 1999



A.3. 27. Verdianu Dumitru, *Nud în interior*, creion, 1996.



A.3. 28. Verdianu Dumitru, *Nud șezând*, creion, 1999.



A.3. 29. Bosenco Grigorii, *Alătăieri și azi*, creion, anii 1990.



A.3. 30. Bosenco Grigorii, *Ciclul Fuga III*, acvaforte color, 1999.



A.3. 31. Childescu Emil, *Icar*, acvaforte, 1991.



A.3. 32. Colăbneac Alexei, *Mărul cunoașterii*, linogravură, anii 1990.
B.N.R.M.



A.3. 33. Cojocaru Oleg, *Amintire*, creion, anii 1990.



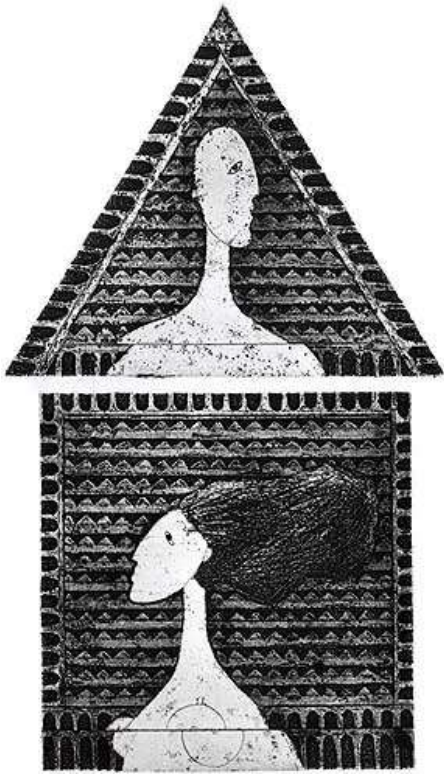
A.3. 34. Coreachin Valentin, *Izvor*, acvaforte color, 1994.



A.3. 35. Diaconu Gheorghe, *Ecouri*, acvaforte color, 1998.



A.3. 36. Grigorașenco Leonid, *Ștefan cel Mare. Bătălia de la Lipnic*, acuarelă, 1994. Colecție particulară.



A.3. 37. Fabian Tudor, *Familie*,
acvaforte, 1991.



A.3. 38. Fabian Tudor, *Ecou*, acuarelă, 1998.



A.3. 39. Karacentev Elena, *Car ceresc*,
monoprint linogravură, 1999.



A.3. 40. Macovei Alexandru, *Seria Spațiu
fără timp*, acuarelă, 1996.



A.3. 41. Smâșleae Anatol, *Ploaie mocănească*, tehnică mixtă, 1991.



A.3. 42. Zamșa Simion, *Compoziție*, monoprint, anii 1990.



A.3. 43. Grigorașenco Leonid, *Trandafiri și struguri*, pastel, 1994. Colecția Alexandr și Elena Grigorașenco.



A.3. 44. Grigorașenco Leonid, *Natură statică de toamnă*, pastel, 1995. Colecție particulară.



A.3.45. Fabian Tudor, *Amprentă în timp*
38, acuarelă, anii 1990.



A.3.46. Guțu Olga, *Anotimpuri V*,
linogravură, 1997.



A.3.47. Movileanu Vasile, *Flori de hârtie
cu zămos*, acuarelă, 1993.



A.3.48. Movileanu Vasile, *Cale în atelier*,
tehnica mixta, 1998.



A.3.49. Petrov Grigore, *Zi posomorâtă. Păsări*, tuș. 1997.



A.3.50. Șibaeva Nina, *Anotimpuri V*, pastel, 1997.



A.3.51. Zevin Ada, *Natură statică cu ramuri de porumbar*, acuarelă, 1990



A.3.52. Melnic Vladimir, *Cucoș, meto*, 1992.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, Rașchitor Tatiana, 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.

Rașchitor Tatiana

Data 25.09.2017

CURRICULUM VITAE

Numele: Rașchitor; **Prenumele:** Tatiana

Data nașterii: 21 mai 1986

Locul nașterii: Republica Moldova, Raionul Sângerei, or. Sângerei.



Studii:

2002-2007 Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Tapiserie artistică, Licențiat în Arte Plastice;

2003-2009 Universitatea *Perspectiva - INT*, Turism și servicii hoteliere, Licențiat în Turism;

2008-2010 Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Tapiserie artistică, Master în Arte;

2014-2016 Universitatea de Stat din Moldova, Economia și organizarea serviciilor hoteliere, Master în servicii;

2010-2013 Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, Doctorat, Specializare 17.00.04 Arte vizuale: (cu specificare Arta plastică),

Domeniile de interes științific: grafica de șevalet, stampa, desenul, genurile graficii.

Activitatea profesională:

2010 – prezent – lector universitar, Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice.

2015 – 2018 – consilier, Departamentul Relații Internaționale, Universitatea de Stat din Moldova

Participări la foruri științifice:

26.04.2012, Chișinău, Conferința Națională AȘM. Cu comunicarea: *Portretul în arta graficii de șevalet din RSSM.*

30.04.2010. Chișinău, Conferința științifică internațională *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. AMTAP. Cu comunicarea: *Motivul ornamentale tradiționale ca formă de expresie plastică în colajul textil.*

04.05.2012, Chișinău, Conferința internațională *Învățământul artistic dimensiuni culturale*. AMTAP. Cu comunicarea: *Peisajul în arta graficii de șevalet din RSSM, anii 1950-1990.*

22-24 mai 2013, Chișinău. Conferința internațională *Probleme actuale ale Arheologiei, Etnografiei și Studiului Artelor* (ediția a V). AȘM. Cu comunicarea: *Portretul în grafica de șevalet din Basarabia interbelică.*

22-24 noiembrie 2013, Iași, Conferința internațională *Cultura europeană între Orient și Occident-tradiție și modernitate*. Cu comunicarea: *The Ideals of Easel Graphic Beauty in Bessarabia.*

11.04.2014, Chișinău, Conferința științifică internațională (AMTAP). *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Cu comunicarea: *Peisajul în Grafica de Șevalet din Basarabia.*

22-23 mai 2014, Chișinău, Conferință științifică cu participare internațională *Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artelor* (ediția a VI-a). AȘM. Cu comunicarea: *Grafica de șevalet în Contextul Artelor Plastice (1945-1990).*

20-22 noiembrie 2014, Iași, Conferința internațională *Național și universal în arta și educația europeană* cu comunicarea: *Easel Graphic Within the Context of the Fine Arts from Bessarabia (1887-1940).*

26-28 mai 2015, Chișinău, Conferința științifică cu participare internațională, AȘM, *Probleme Actuale ale Arheologiei, Etnologiei și Studiului Artelor*, ediția a VII-a. Cu comunicarea: *Particularitățile graficii de șevalet din Republica Moldova din anii 1990.*

20.05.2016, Iași, Conferința internațională *Creativitate și Personalitate. Manifestări creative în societate și educație*, ediția VII-a, Academia romana, filiala Iași cu comunicarea *Grafica de șevalet din Republica Moldova din anii 1990*.

31 mai-2 iunie, 2016, Chișinău, Conferința internațională *Patrimoniul Cultural: Cercetare, Valorificare, Promovare*, AȘM, ediția a VIII-a, cu comunicarea *Compoziția tematică în grafica de șevalet. Anii 1980-1990*.

07.04.2017, Chișinău, Conferința științifică internațională a AMTAP *Învățământul artistic – dimensiuni culturale* cu comunicarea *Evoluția naturii statice în grafica națională din secolul XX*.

26-28 octombrie, 2017, Chișinău, *Al IV-lea Simpozion Internațional. Creativitate. Tehnologie. Marketing*, cu comunicarea *Particularitățile limbajului plastic al compozițiilor tematice din grafica de șevalet din Republica Moldova (1990-2010)*.

20 aprilie 2018, Chișinău, Conferința Științifică Internațională *Învățământ artistic –Dimensiuni culturale*, cu comunicarea *Aportul artistelor plastice la dezvoltarea graficii de șevalet din Basarabia*.

25 mai, 2018, Iași, Conferința Științifică Internațională, organizată de Departamentul Psihologie-Pedagogie, al Institutului Gh. Zane, Filiala Iași a Academiei Române: *Comunicarea interpersonală – repere psihologice și educative*, cu comunicarea *Discursul artistic al Bienalelor Internaționale de Gravură din Chișinău*.

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate:

Articole în reviste și culegeri din străinătate: The Ideals of Easel Graphic Beauty in Bessarabia. În: Review of Artistic Education, nr.7-8. Iași: Artes, 2014, p. 208-216; *Easel graphic within the context of the fine arts from Bessarabia (1887-1940)*. În: *Review of Artistic Education*, nr. 9-10. Iași: Artes, 2015, p. 215-223; *Grafica de șevalet din Republica Moldova din anii 1990*. În: *Creativitatea - Dimensiuni socio-filosofice*. Iași: Ars Longa, 2016, p. 235-242; *Discursul artistic al Bienalelor Internaționale de Gravură din Chișinău*. În: *Comunicare interpersonală. Arta și educația ca mijloace de comunicare*, Volumul II, coord. Marinela Rusu, Iași: Ars Longa, 2018, p. 42-46.

Articole în reviste naționale: Portretul în arta graficii de șevalet din RSSM. Anii 1950-1990. În: *Arta*, Chișinău: Garamont, 2012, p. 121-126; *Portretul în grafica de șevalet din Basarabia interbelică*. În: *Arta*, Chișinău: Garomont, 2013, p. 128-134; *Grafica de șevalet din RSS Moldovenească în contextul artelor plastice (1945–1990)*. În: *Arta*, Chișinău: Garomont, 2014, p. 165-174; *Peisajul în cadrul graficii de șevalet din Basarabia*. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 2 (22), Chișinău: Grafema Libris, 2014, p. 143-148; *Compoziția tematică în grafica de șevalet. Anii 1980-1990*. În: *Arta. Seria nouă, Vol. XXV, nr. 1*, Chișinău, 2016, p. 142-145; *Particularitățile limbajului plastic al compozițiilor tematice din grafica de șevalet din Republica Moldova (1990-2010)*, În: *Creativitate. Tehnologie. Marketing, Simpozion Internațional*. Chișinău: Bons Offices, 2017, p. 50-55.

Limbi vorbite: româna, rusa, engleză, franceză

Cunoașterea calculatorului: Word, Photoshop, Excel, PowerPoint.

Date de contact:

Tel. 069705080

E-mail traschitor@gmail.com