

**Proiectul cultural *Valentina Rusu Ciobanu – o sută de ani de la naștere*
(The cultural project *Valentina Rusu Ciobanu – one hundred years since birth*)**

Proiectul cultural *Valentina Rusu Ciobanu – o sută de ani de la naștere* și-a propus să aducă în atenția publicului din România opera uneia dintre cele mai importante personalități a artelor plastice basarabene, care, alături de maestrul Mihail Grecu, a pus bazele „școlii” contemporane de pictură de la Chișinău. Ramificat în mai multe direcții, acest proiect a cuprins turnarea unui film-video consacrat vieții și activității Valentinei Rusu Ciobanu, organizarea unor conferințe cu dezbateri pe marginea creației artistei, lansarea în spațiul on-line a unor „galerii virtuale” de portrete ale scriitorilor și oamenilor de cultură basarabeni, zugrăviți de pictoriță. Șirul de manifestări omagiale a culminat prin organizarea la București a două expoziții personale ale maestrei penelului: prima, inaugurată pe data de 28 octombrie la sediul „Art Room” de pe strada Transilvania nr. 11 (aparținând Asociației pentru cultură și artă „Arbor”), cea de-a doua – pe data de 5 noiembrie în două săli generoase ale Palatului Suțu, sediul principal al Muzeului Municipiului București și una dintre cele mai vechi și frumoase reședințe nobiliare din capitala României. În paralel, pe parcursul acelorași luni octombrie și noiembrie, la Chișinău, în ambianța spațioaselor săli ale Muzeului Național de Arte al Republicii Moldova s-a desfășurat principalul eveniment jubiliar: Expoziția personală centenară a artistei.

Merită a fi consemnat faptul că la organizarea manifestărilor din România au participat mai multe instituții de pe ambele maluri ale Prutului. Astfel, expoziția „Valentina Rusu Ciobanu, 100 de ani de la naștere” – găzduită la Palatul Suțu – a beneficiat de sprijinul logistic și administrativ al Muzeului Municipiului București, al Asociației pentru cultură și artă „Arbor”, al Fundației Sânta Vinere din Chișinău, al Arhivelor Naționale ale României din Iași, al studioului „Moldova-Film”, de consultațiile istoricilor de artă de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, precum și de sprijinul financiar al Administrației Fondului Cultural Național și al Primăriei Municipiului București (prin Centrul Cultural Expo Arte).

Anul acesta, pe data de 30 iunie, Președintele României, domnul Klaus Werner Iohannis, cu prilejul apropiatului centenar al pictoriței a semnat decretul de decorare a Valentinei Rusu Ciobanu cu Ordinul „Meritul Cultural”, în grad de Mare Ofițer, categoria C – „Artele Plastice”. Propunerea pentru acordarea acestei înalte distincții a fost făcută de către doamna Maia Sandu, fostă Prim-Ministru și candidată la Președinția Republicii Moldova, susținută fiind de Asociația de cultură și artă „Arbor” și de Muzeul Municipiului București. Pentru arta românească contemporană acesta este un moment istoric extrem de important care certifică nu numai recunoașterea oficială de către statul român a meritelor unei mari personalități din Basarabia, dar și aprecierea valorii și prezenței incontestabile a artiștilor plastici de la Chișinău în variatul spațiu cultural românesc.

**„Trăind sub vremi”: Valentina Rusu Ciobanu și secolul ei
(“Living under the times”: Valentina Rusu Ciobanu and her century)**

Abstract

Valentina Rusu Ciobanu (born in 1920) belongs to the generation of visual Moldovan artists that emerged in Romania's cultural milieu between the two world wars, as during the war she studied in Iași under Jean Leon Cosmovici and his assistant, the future celebrated Romanian painter Corneliu Baba; however, this generation of artists worked in the second half of the 20th century, which was dominated by the quite harsh environment of the former Soviet Union's totalitarian regime. *Girl by the Window* (1950s) was Valentina Rusu Ciobanu's debut painting, which also broke the painter's anonymity. Two pieces were to follow – *Village Dance* and *Ștefan cel Mare after the Războieni Battle* – executed in a realistic style, which established Valentina Rusu Ciobanu as a master

of composition and color. The changes which occurred in the late '50s-early '60s in the art world of the former Soviet Union (Khrushchev's 'thaw', the emergence of the so-called 'severe style', deference to monumentality and decorationism in easel painting, etc.) were also reflected in the work of Valentina Rusu Ciobanu, her painting *Tree Planting* marking a turning point in this respect. She did not feel intimidated when the Republic's Ministry of Culture refused (under pressure from the Party) to buy the triple portrait of composers Alexei Stârcea and Vasile Zagorschi and of singer Valentina Savițcaia. In fact, this refusal and the adamant requirement by the Ministry to execute three other portraits against the advance already received by the artist caused the appearance in 1964 of the portrait of actor Dumitru Fusu – one of the finest examples of the genre in the Moldovan painting of the decade.

Valentina Rusu Ciobanu chose her own path in painting and, in the '60s and early '70s, she assumed frankly the manner of naive art, where caricature, the grotesque and bonhomie humor represented a sort of response to the clichés promoted by the regime. The portraits of film director Emil Loteanu and writer Ion Druță stand as landmarks of this period. When an interviewer once asked Valentina Rusu Ciobanu, 'What is the most important aspect in the art of portraiture?', she answered, 'The important thing is to find the *person's formula!*' It is such formula – both figurative and literal – that the artist revealed in the *Portrait of Ion Sandri Șcurea*.

The '70s were the most prolific period in Valentina Rusu Ciobanu's work. It was during this period that she was at her best in portraiture, still life and genre painting, as well as in stage design. The artists had always been drawn to the world of theater, especially to that created by the first generation of actors at the Luceafărul Theater in Chișinău.

Later on, in the '70s and '80s, Valentina Rusu Ciobanu experimented successfully with photorealism, used the potential offered by intertextuality (*Quotes from the History of Art*) and probed the 'realm of dreams', producing paintings of profound metaphorical meaning.

In spite of the ideological pressure she felt throughout most of her career, Valentina Rusu Ciobanu managed to preserve the individuality of her artistic discourse and was even subsequently awarded notable governmental distinctions, such as the Republic of Moldova National Award for Literature, Art and Architecture; the honorary title People's Visual Artist; the Medal of the Republic. She also became an Honorary Citizen of the City of Chișinău and was awarded, recently, by a decree of the Romanian President Klaus Werner Iohannis, the Order of Cultural Merit in the rank of Grand Officer.

Valentina Rusu Ciobanu a simțit de la vârsta cea mai precoce forța de evocare a imaginii. O amintire timpurie, învăluită încă în ceața haosului primelor manifestări conștiente, o transportă pe viitoarea pictoriță la vârsta de patru ani, când împreună cu părinții a mers în vizită la unchiul Pavel – unul din frații mai mari ai tatălui. În curtea unchiului se adunase o mulțime de copii din împrejurimi. Luându-se cu joaca, micuța Valentina a dispărut. Îngrijorați, părinții, unchii, mătușile au început să o caute. Abia după vreo oră de joacă fetița s-a întors împreună cu încă câțiva copii. Atunci, pentru a-i exemplifica mai bine „pozna” făcută, unchiul Pavel, care era artist amator, i-a desenat copilei într-o carte, cu lux de amănunte, toate episoadele evadării ei „de acasă”.

Altă dată același unchi a schițat într-o carte similară conturul unui om care taie lemne. L-a schițat de mai multe ori pe marginea foilor, cu mici modificări de la pagină la pagină. Strângând cu degetul mare foile desenate, el le lăsa să se perinde iute în voia forței de gravitație. Mare a fost uimirea Valentinei și a celorlalți copii – când ei au avut senzația că imaginea tăietorului de lemne se mișcă, că toporul coboară iute asupra trunchiului, iar despicăturile zboară. Pe un copil de astăzi, obișnuit cu filmele desenate, poate că nu l-ar încânta această animație mecanică, dar pentru copiii primului sfert al secolului al XX-lea ea părea o adevărată revelație.

Valentina Rusu Ciobanu s-a născut la Chișinău pe data de 28 octombrie 1920 în familia lui Gheorghe și a Mariei Rusu Ciobanu. Tatăl Valentinei, era al treilea fiu al lui Simion Rusu Ciobanu și al Mariei, soția sa. El a lucrat cea mai mare parte a vieții ca funcționar la primărie. Bunicul Simion a mai avut încă patru fii – pe Mihail, funcționar la calea ferată, pe deja amintitul Pavel, pe Ion, decedat de tânăr, și pe Gavriil, mort pe front în anii Primului Război Mondial. Mezina familiei lui Simion era mătușa Elena, născută la 1900 și care a jucat un rol important în educația nepoatelor sale. Cu viitoarea sa soție, Maria, mama Valentinei, Gheorghe Rusu Ciobanu a făcut cunoștință la Tiflis (actualul Tbilisi, capitala Georgiei) în anii serviciului militar. Prenumele real al Mariei era, de fapt, Marite, ea fiind născută Podžiunaite și provenind dintr-o veche familie lituaniană din împrejurimile orașului Biržai. Acest oraș, situat la frontiera dintre Lituania și Letonia, se deosebea de localitățile din împrejurimi. Majoritatea lituanienilor de acolo, inclusiv familia Podžiunaite, nu erau catolici ca și ceilalți lituanieni, ci protestanți. „Șlehta” poloneză se mai bucura aici de o puternică influență. Celebrul palat din Biržai aparținuse Radziwiłłilor, care cândva avuseseră acolo proprietăți. În școlile din oraș, chiar și în condițiile Imperiului Rus, mulți orașeni din Biržai preferau să învețe în limba polonă. Astfel, Marite a studiat poloneza și nu a știut rusește până la vârsta de cincisprezece ani. Frații Maritei au făcut studii la Sankt Petersburg și în alte orașe ale imperiului. Fratele mai mare era funcționar la poștă, al doilea era farmacist, al treilea medic, al patrulea frate a pierit în anii revoluției ruse.

Familia Maritei nu agreea căsătoria ei cu Gheorghe Rusu Ciobanu. Așa că tânărul cuplu se mută la Chișinău, în orașul de baștină al soțului, unde s-au instalat în casa părintească construită încă în secolul al XIX-lea. Înfundată în pământ, cu un singur cat, având pereți groși de peste un metru, fără prispă, dar cu

curte interioară, casa mai avea o tindă, un dormitor, sufragerie, beci... Stradela unde locuiau se numea pe vremuri „Măcărescu”, iar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, „Inzovski pereulok” („stradela Inzov”), în amintirea lui Ivan Inzov, guvernator plenipotențiar al Basarabiei în anii 1820–1823. Era acel Inzov care l-a patronat pe poetul Pușkin în timpul *exilului* său la Chișinău. Pe timpul copilăriei Valentinei Rusu Ciobanu această stradă și-a mai schimbat de două ori denumirea.

Cartierul în care era amplasată casa ținea de „orașul vechi”. În preajmă se aflau piața și Biserica Sf. Ilie (demolată în anii '60 ai secolului al XX-lea), Soborul Vechi (distrus, de asemenea), Moara Roșie, strada Pruncului, casa negustorului Naumov în care, timp de 2 luni, în anul 1820 a locuit Pușkin, de unde și numele „Pușkinskaia gorka” („Colina lui Pușkin”) dat străzii și părții mai înalte a cartierului.

Crescută în mediul stradelor întortocheate ale „vechiului Chișinău”, viitoarea pictoriță putea compara autenticitatea pitorească, aproape naturală, a cartierelor „băștinașe” și „evreiești” din vale cu aliniamentul artificial, monoton și cazon al edificiilor din așa-numitul „oraș nou” al „țarului liniilor drepte” Nicolae I.

Comparația, evident, nu era în favoarea „noului”, în pofida vâlvei care se crea în jurul așa-numitului *neoclasicism* și *empire russe* din arhitectura Chișinăului. Prin aceasta, posibil, se explică și faptul că, după căsătoria cu plasticianul Glebus Sainciuc, Valentina Rusu Ciobanu a preferat să locuiască toată viața în casa părintească a soțului (de pe actuala stradă Grigore Ureche nr. 38), situată de asemenea „în vale”, în partea veche a orașului, fără a pretinde vreodată (după moda anilor '60!) să se mute „la bloc”, în vreun apartament „cu toate comoditățile” din partea nouă a orașului.

Anii de școală ai Valentinei Rusu Ciobanu au fost ani ai unor lecturi intense, perioadă în care viitoarea pictoriță a descoperit muzica clasică, florile și pictura. A avut parte de prelegeri la domiciliu. Întreaga familie avea un cult pentru artele plastice. Fratele Victor, cu nouă ani mai mare, născut în 14 noiembrie 1911, era un pasionat al desenului și sculpturii. Fiind elev la Liceul „Bogdan Petriceicu Hasdeu” din Chișinău, l-a avut ca profesor pe Andrei Niculescu, venit din București, care ocupa funcția de locțiitor al directorului liceului. Acest Niculescu i-a trezit dragostea față de artele plastice, pe care Victor Rusu Ciobanu, fiind un băiat înzestrat în toate domeniile, le-a preferat totuși altor sfere ale activității umane. Acasă, spre marea curiozitate a micuței Valentina, Victor tăia gravuri în linoleum, turna un fel de „mase plastice” de producție proprie în forme speciale, din care ulterior ieșiau „medalii”, figurine mici de oameni și animale, imitații de vase etc. Peste câțiva ani, în 1937, Victor va absolvi *Școala de Arte* din Chișinău, lucrând în atelierul lui August Baillayre. Pe urmă va urma un an de specializare, în atelierul Ceciliei Cuțescu-Storck. Ulterior, artistul se va stabili în România, preferând să nu se mai întoarcă „în patria sovietică”.

Datorită fratelui Victor, Valentina a făcut cunoștință cu August Baillayre. Era prin 1937 sau 1938. Acest Baillayre era una din figurile cele mai interesante și proeminente ale artelor plastice basarabene din perioada interbelică. Se născuse la 1 mai 1879 la Vernet-les-Bains, în Franța. Absolvisc Academia Regală de Arte Frumoase din Amsterdam (1902), Academia de Arte din Sankt Petersburg (1907) și Universitatea din Grenoble (1910). A participat la mai multe expoziții la Petersburg, la Vilno și la Moscova. Între 1919–1940 a fost profesor la Școala de Arte din Chișinău, iar în 1921 a fost ales vicepreședinte al *Societății de Arte Frumoase din Basarabia*. A mai deținut funcțiile de scenograf-șef la Teatrul Național din Chișinău (1924–1930) și de custode-șef, ulterior, de director al Pinacotecii Municipale din Chișinău (1939–1942). Francez, occidental, proeuropean, vorbitor de limbă rusă, „cetățean al Universului”, profesorul era o figură pitorească. Opțiunile lui estetice s-au format în primul deceniu al secolului al XX-lea și țineau nemijlocit de curentul *Art Nouveau*. Franceza și rusa erau limbile pe care le vorbea cel mai bine, dar între timp învățase și româna. În perioada interbelică Baillayre era „antipodul” lui Alexandru Plămădeală, sculptor renumit, director neschimbat al Școlii de Arte din Chișinău, fost elev al sculptorului rus Serghei Volnuhin (1859–1921). În arta plastică Plămădeală era adeptul tradițiilor „sănătoase”, al desenului sigur, exact și precis, al măiestriei și profesionalismului absolvenților „vechii școli”. Prin '38 sau '39 Valentina Rusu Ciobanu studiasc desenul și în clasa lui Alexandru Plămădeală. Ea apreciază și astăzi metoda și sistemul acelei școli. Atelierul lui Baillayre era însă cu mult mai atractiv. Aici profesorul nu atât profesa, cât conversa cu studenții. Scopul lui era să-i învețe să gândească liber și independent. Adesea îi invita acasă la el, unde avea o impunătoare bibliotecă și o serie de valoroase obiecte de artă între care cea mai rară și prețioasă piesă era colecția de acvaforte originale ale lui Rembrandt. În discuții Baillayre era sociabil, spiritual, îi plăceau bancurile. Ducea un mod de viață boem. Camerele casei erau joase, una din ele era dormitorul, alta era prefăcută în atelier. Nu prea făcea curățenie și avea imense pânze de păianjen prin toate colțurile. „Ele îmi țin mai bine pereții”, glumea el franțuzește cu elevii.

Anul 1940, an în care în urma protocolului adițional secret la pactul Molotov-Ribbentrop Basarabia este ocupată de trupele sovietice, a fost, după spusele plasticienei, „un timp mult prea scurt pentru ca basarabienii să conștientizeze la justă valoare cele ce s-au întâmplat”. Cu câteva zile înainte de venirea sovieticilor, pe data de 15 iunie 1940, a murit Alexandru Plămădeală. Sculptura la Școala de Arte a început să fie predată de eleva lui, sculptorița Claudia Cobizev. În primele săptămâni de după 28 iunie la Chișinău s-au întors din România și din alte țări occidentale o serie de artiști talentați, care se temeau de pericolul nazist și în mod special de persecuțiile lansate de Hitler împotriva evreilor. Astfel, la Chișinău s-au întors pictorul Moisei Gamburd, sculptorii Lazăr Dubinovschi și Iosif Cheptănar, deja amintita Claudia Cobizev, poezii Liviu Deleanu și Emilian Bucov, arhitectul Robert Curț și mulți alții. Printre cei reînțorși în Basarabia erau și viitorii colegi de studii ai Valentinei, pictorul Mihai Grecu cu soția sa Estera, numită de prieteni Fira. După 28 iunie și după revenirea „repatriaților”, Basarabia se transformă brusc într-un „spațiu închis”, izolat, în care chiar și cei de pe restul teritoriului Uniunii Sovietice nu puteau veni fără o autorizație specială. Cu toate acestea, în scopul „reglementării” vieții artistice din ținut, în conformitate cu noile imperative ideologice, pe parcursul anului antebeluc 1940–1941, la Chișinău sunt trimiși mai mulți artiști plastici și critici de artă din orașele principale ale URSS. Astfel, în anul 1941 aici vine Aleksei Vasiliev, pictor și istoric de artă, care în luna aprilie este numit șef al secției arte plastice a Direcției de Arte de pe lângă Sovietul Comisarilor Norodnici ai recent createi Republici Unionale Sovietice Socialiste Moldovenești. Același Vasiliev cumulează și funcția de secretar al comitetului de organizare al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova, uniune care, în acel scurt interval de timp, nu s-a mai constituit. Aici trebuie să adăugăm precizarea că funcționarii nou-veniți de la Direcția de Arte nu au dorit să coopereze cu cei peste 100 de artiști plastici din Basarabia, care s-au înregistrat benevol în toamna anului 1940 și dintre care a cincea parte avea studii excelente în arte, făcute în străinătate. Evident, acești funcționari doreau să creeze o Uniune a Artiștilor Plastici după calapodul sovietic și nu o asociație liberă a plasticienilor, conform modelelor occidentale.

Școala de Arte din Chișinău a fost transformată în Școala Republicană de Arte Plastice, căreia pe data de 28 octombrie 1940 i s-a conferit numele pictorului realist rus Ilia Efimovici Repin. În calitate de pedagogi continuau însă să activeze mulți profesori din perioada precedentă, inclusiv plasticianul August Baillayre. Valentina Rusu Ciobanu, care frecventase școala și înainte de '40, s-a înscris la *secția pictură*, în clasa lui Baillayre. Dintre noii colegi de studiu pe care i-a cunoscut în acel an zbuciumat merită a fi menționați cel puțin trei. Primul este Glebus Sainciuc, viitorul soț al pictoriței, care studia în acel an sculptura în clasa Claudiei Cobizev. Al doilea este Leonid Grigorașenco, secretarul de atunci al organizației comsomoliste a școlii, venit de la Tiraspol, unde învățase la pictorul semidiletant Aleksandr Foinițki. Dotat cu o măiestrie, o tehnică și o memorie vizuală ieșite din comun, Grigorașenco „trezea entuziasmul profesoral” al lui Baillayre, care îi prorocea un viitor strălucit. Al treilea tânăr talentat era Grigore Grancovschi, un fost coleg al lui Glebus Sainciuc de la Liceul „Bogdan Petriceicu Hasdeu”. A murit însă prin 1942 la București, unde își făcea studiile în anii războiului. Decesul lui, după părerea pedagogilor de la Chișinău, era o mare pierdere pentru arta plastică basarabeană.

În același an antebeluc, 1940, Valentina Rusu Ciobanu este colegă la Școala de Arte cu Mihail și Fira Grecu, cu Vladimir Novic și Ada Zevin, cu Anatol Grigoraș și Zinovie Sinița (ulterior deportat), cu Iacov și Lev Averbuh. În mod special i s-a întipărit în memorie un băiat pe nume Caraivan care, fiind venit de la țară, nu știa aproape nimic despre viața de la oraș. Având însă capacități înnăscute, era un desenator strălucit.

După retragerea trupelor sovietice în vara anului 1941 și după revenirea la Chișinău a autorităților române, au devenit posibile studiile în orașele București și Iași. Valentina Rusu Ciobanu a ales Iașul, oraș în care se mută în toamna anului 1942, pierzând anul de studii 1941–1942. La Iași exista o prestigioasă Academie de Arte Frumoase (Belle-Arte, cum i se spunea) întemeiată încă în secolul al XIX-lea. Programul de studiu era tradițional pentru o astfel de instituție: în primul an se preda desenul după ghipsuri și mulaje. Anul doi era destinat desenului după natură, o atenție sporită acordându-se în special nudului masculin și feminin și figurii umane îmbrăcate. În anul trei se făcea specializarea pe ateliere. Existau ateliere de sculptură, de pictură și de artă decorativă. „Sculptura și modelajul artistic” erau predate de către Ion Irimescu, artist în plină ascensiune, devenit în acei ani profesor universitar în vechea capitală a Moldovei. Totuși, tânăra studentă a ales clasa de pictură a profesorului Jean Leon Cosmovici. Profesorul apărea însă destul de rar în sălile Academiei, astfel încât cea mai mare parte din activitatea pedagogică îi revenea asistentului. Iar asistent al lui Cosmovici la Iași în acea perioadă era... Corneliu Baba, viitorul „clasic în viață” al picturii românești. Corneliu Baba absolvise în anii '30 Academia din Iași (atelierul pictorului Nicolae Tonitza), dar mai făcuse studii și la București: la Facultatea de Filosofie și Drept a Universității

(1925) și la Belle-Arte (1926). Lui Corneliu Baba îi revenea misiunea să propună mulajele sculpturilor antice pentru desen, tot el aranja naturile statice, selecta nudurile și modelele îmbrăcate, alegea draperiile, vestimentația, gesturile și pozițiile celor portrețiți etc. Asistentul se afla în permanență în atelier și în sălile de studiu, oferind explicațiile necesare. Anii de studenție de la Iași s-au întipărit foarte bine în memoria viitoarei pictorițe. Deși era război, viața își urma nestingherit cursul: teatrele montau spectacole, cinematografele lucrau, la Universitate se susțineau prelegeri, iar atmosfera de la Academie era calmă și luminoasă. În acei ani Valentina Rusu Ciobanu a avut ocazia să asculte câteva discursuri rostite de Petru Comarnescu cu prilejul deselor sale reveniri în orașul natal (el era născut la Iași pe 23 noiembrie 1905¹). Împreună cu colegii de la Belle-Arte (Gigi Șaru² ș.a.) viitoarea pictoriță vizitează expoziții, merge la teatru și la concerte, îi cunoaște pe Miluță Gheorghiu (1897–1972) – actor de teatru, cunoscut mai ales prin rolurile din comediile lui Vasile Alecsandri, – și pe Sanda Marin (numele ei adevărat fiind Cecilia Maria Zapan, născută Simionescu, 1900–1961) care, grație celebrei „Cărți de bucate” apărute în 1936, era considerată drept Gospodina Numărul Unu din România. Tot în acea perioadă Valentina Rusu Ciobanu are posibilitatea să admire decorațiile de teatru și să discute cu „pământeanul basarabean” Theodor Kiriacoff-Suruceanu (1900–1958), care, fiind și el un fost elev al lui Baillayre, lucra la Iași ca scenograf.

După doi ani de studii, în anul al treilea, când trebuia să facă specializarea, situația s-a schimbat radical. Trupele sovietice au intrat pe teritoriul României. Viitoarea pictoriță se vede nevoită să abandoneze studiile la Iași pentru a le continua la Chișinău. Situația de la Școala de Arte din Chișinău era însă acum cu totul de altă natură decât cea din perioada antebelică. Vechile sedii ale școlii (de pe actualele adrese Kogălniceanu nr. 39 și Alexandru cel Bun nr. 123) erau distruse. În incendiul din 1941 au ars arhiva școlii, biblioteca, cabinetul de anatomie, fondul de lucrări ale studenților. Au fost sparte ghipsurile și mulajele, inventarul școlii a fost furat. Profesorul Baillayre, care în 1940 rămăsese în Basarabia, în 1944, după ce a văzut deportările staliniste din vara lui 1941, preferă să plece cu fiicele în România.

La 1 septembrie 1944 la Chișinău se reîntorc Aleksei Vasilev și Lazăr Dubinovschi, care încearcă, împreună cu alți pedagogi rămași la Chișinău, să găsească un nou sediu Școlii de Artă. În cele din urmă un astfel de sediu temporar este găsit în casele de pe strada Serghei Lazo (nr. 12 și 14).

Întrucât în 1940 Valentina Rusu Ciobanu mai învățase la Școala de Arte (unde studiile erau prevăzute pentru 5 ani, or trecerea la durată de 4 ani s-a produs abia în anii '60) și întrucât ea mai avea doi ani de studii la Iași, i s-a aprobat transferul direct în anul trei.

Din corpul didactic al „Școlii Repin”, cum i se spunea, făceau parte basarabenii Rostislav Ocușco, Claudia Cobizev, Moisei Gamburd și Alexandru Climașevschi. Erau însă și persoane venite din spațiul sovietic: istoricul de artă Kir Rodnin venit din Leningrad, armeanul refugiat Șabo Șakarian, profesorul de pictură Rodion Gabrikov, originar din Odesa și care în 1944 s-a ascuns în România, dar a fost repatriat cu forța de către autoritățile sovietice de ocupație.

După plecarea lui Baillayre, cea mai importantă figură din tot corpul didactic al acelor ani era Ivan Iakovlevici Hazov (1885–1957), stabilit la Chișinău după ce și-a pierdut locuința din Moscova. Fost elev al lui Konstantin Korovin la Școala Superioară de Arte Industriale din Moscova (actuala Școală „Stroganov”) pe care o absolvise în 1908, fost membru al Asociației Pictorilor din Rusia Revoluționară (AHRR) și al Societății Pictorilor de Șevalet din Moscova (așa-numitului MOSH din anii '30), Hazov s-a impus prin sistemul său de predare a picturii și desenului după natură. Sistemul promova de fapt pictura realistă, dar era în opoziție cu stilul pseudorealist al „academismului stalinist” susținut de Academia de Arte a Uniunii Sovietice în primii ani de după război. Or, „academismul” se baza pe tratarea excesiv de detaliată a obiectelor reprezentate și pe exagerarea până la absurd a rolului fabulei, conținutului și narațiunii în pictură. Inspirat nu numai de realiști, dar și de Școala de la Barbizon, de pictura lui Zorn, de impresionismul întârziat al lui Korovin, la temelia sistemului lui Hazov stătea selecția riguroasă și sinteza maselor de lumină și de umbră, tratate extrem de generalizat. Accentul nu se punea pe analiză, ci pe sinteză, pe unitatea și organicitatea motivului prezentat. Datorită acestei sinteze, lucrările și, în mod special, studiile păreau proaspete și dezinvolve. Fragmentarismul și prelucrarea amănunțită a detaliilor inutile erau astfel evitate. Evident că în condițiile celei de a doua jumătăți a anilor '40, când avea prioritate pictura așa-zisă tematică, narativă și encomiastică prin excelență, pictură în care detaliile neesențiale erau tratate cu lux de

¹ Petru Comarnescu avea un doctorat consacrat „Naturii frumosului și relației lui cu binele”, susținut la începutul anilor '30 în SUA, la „University of Southern California” din Los Angeles.

² Gheorghe (Gigi) Șaru (1920–2003) – cunoscut pictor român care a fost redactor-șef al revistei „Arta” (1950–1964) și profesor la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București (1948–1982). Ulterior, la începutul anilor '80 s-a stabilit în SUA.

amănunte, acestea fiind privite ca o cheazășie a veridicității celor reprezentate, sistemul lui Hazov nu avea șanse să reziste mult timp. Însuși Hazov era urmărit, marginalizat, etichetat drept formalist. La insistența comitetului orășenesc de partid, în anul 1949 – sub motiv că derutează tinerii plasticieni – el a fost retrogradat temporar din membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici în candidat de membru.

Deși era supus în permanență unor presiuni administrative, în cei câțiva ani de predare la Școala de Arte Ivan Hazov a reușit să educe o generație întreagă de plasticieni basarabeni. Aceștia l-au depășit ulterior ca artiști, dar i-au rămas toată viața recunoscători pentru metoda justă de predare a principiilor de bază ale artelor plastice.

Lucrarea de diplomă (azi i-am spune *lucrare de licență*) a Valentinei Rusu Ciobanu, executată în 1946, corespundea din punctul de vedere al conținutului cerințelor *realismului socialist*. Pânza se numea *Ostateca* și reprezenta o fată ținută în închisoare în anii războiului. Maniera în care a fost pictată această pânză proba o bună cunoaștere a particularităților anatomice ale figurii umane și o anume lejeritate și dezinvoltură în aplicarea tușelor de culoare. În aceeași cheie era concepută și pictura *Întoarcerea ostașului* terminată de Valentina Rusu Ciobanu în 1947, deja după absolvirea Școlii de Artă. Nefiind totalmente lipsite de „stângăcii”, aceste lucrări probează caracterul alert al penelului, o anumită libertate în tratarea detaliilor și o aplecare sinceră spre un *nonfinito* deliberat în stadiul final de execuție a operei, – principii – profesate inițial, de Corneliu Baba la Iași, și ulterior, de Ivan Hazov la Chișinău. În aceeași perioadă, la începutul anului 1948, numele pictoriței apare pentru prima oară într-un catalog al unei expoziții. Este vorba de catalogul la expoziția dedicată aniversării a treizecea de la Revoluția din Octombrie, vernisajul având loc pe data de 8 noiembrie 1947.

Condiția artistului plastic din URSS de la sfârșitul anilor '40 – începutul anilor '50 era extrem de precară. În acei ani ideologia partidului duceau o aprigă luptă împotriva curentelor zise „burgheze” în artele plastice, în special împotriva impresionismului. Tablourile energic pictate, cu utilizarea *nonfinito*-ului ca procedeu de tratare a formei, erau etichetate drept formaliste și tributare ideologiei burgheze. Astfel, chiar și în anul 1957, la zece ani de la aceste evenimente și mult după terminarea tabloului *Întoarcerea ostașului*, într-un album apărut la Moscova, la editura „Sovetski hudojnik”, Valentina Rusu Ciobanu, împreună cu Glebus Sainciuc și cu Nichita Bahcevan, erau criticați pentru faptul că tablourile lor arată „neterminate”, că sunt „schematice” etc. La aceste critici ale formei lucrărilor se adăugau criticile conținutului. Artiștilor le era imputată insuficiența cunoaștere a vieții, lipsa de detalii și observații veridice, cunoașterea superficială a *realității socialiste* ș.a. Cu toate aceste critici, emanând din coridoarele puterii, Valentina Rusu Ciobanu, împreună cu câțiva colegi de studii, au fost primiți cu toții în Uniunea Artiștilor Plastici. Acest eveniment s-a produs în felul următor. În toamna anului 1947, când președinte al Uniunii Artiștilor Plastici era încă Aleksei Vasiliev și când majoritatea proaspeților absolvenți ai primei promoții postbelice a Școlii de Artă erau deja primiți în Uniune în calitate de „candidați în membri”, de la Moscova a sosit o comisie în scopul examinării situației din republică. În sala de festivități a Uniunii Artiștilor Plastici, care se afla pe atunci în clădirea actualului Centru de Creație Populară (strada *Nicolae Iorga* colț cu strada *Aleksei Șciusev*) au fost expuse lucrările membrilor și candidaților în membri ai Uniunii Artiștilor Plastici. Unul din criticii moscoviți, al cărui nume, cu părere de rău, plasticiana nu și-l mai amintește, a remarcat simplu, cu un aer dojenitor: „Păi, la voi candidații sunt mai buni decât membrii Uniunii!”. Președintele ședinței, pentru a calma spiritele și a aplana conflictul care era pe cale să izbucnească, a replicat prompt: „Ei nu mai sunt candidați, ei sunt deja membri ai Uniunii!”. Formalitățile cu aprobarea din partea Moscovei au durat vreo două luni și, la începutul anului 1948, Valentina Rusu Ciobanu împreună cu câțiva colegi, a fost primită direct în calitate de membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici, sărind peste etapa pregătitoare de „candidat”, care, în alte cazuri, dura pe atunci ani de zile. În acei ani grei de foamete în Basarabia avantajul principal pe care îl oferea statutul de membru al Uniunii ținea de acordarea cartelelor de aprovizionare speciale, de care, ce-i drept, Valentina Rusu Ciobanu nu a mai avut timpul să beneficieze, întrucât ele au fost curând anulate.

Anul 1949 a fost un an foarte dificil și stresant. Pe 21 decembrie, se împlineau 70 de ani din ziua nașterii „părintelui popoarelor”, Iosif Vissarionovici Stalin. Jubileul urma să fie sărbătorit prin concerte și expoziții pe tot teritoriul Uniunii Sovietice și al țărilor *lagărului socialist*. În luna ianuarie a acestui an din Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldovenească făceau parte 26 de membri și 14 candidați. În urma măsurilor întreprinse de purificatorii ideologici de la comitetul orășenesc de partid și de la comitetul de conducere al Uniunii, au fost excluși din organizație 6 oameni și au fost „retrogradați” din *membri* în *candidați* încă 11 (inclusiv Hazov). Artiștii erau dați afară sau retrogradați nu numai pentru „formalism”, ci și pentru „pasivitate în creație”. Situația din filiala moldovenească a Uniunii Artiștilor Plastici a devenit catastrofală. În ajunul jubileului lui Stalin la Chișinău rămăseseră numai 9 membri titulari ai Uniunii.

Nici vorbă de expoziții jubiliare și de alte manifestări cerute insistent de Secția de ideologie a Comitetului Central al partidului. Adevăratele motive ale creării acestei situații țineau de urmările politicii represive de după război a Partidului Comunist al Uniunii Sovietice în domeniile culturii și artei. Ele erau o consecință directă a cuvântărilor lui Andrei Jdanov din '46, a „hotărârilor” partidului referitoare la revistele *Zvezda* și *Leningrad*, a hotărârii din februarie 1948 „Cu privire la opera *Marea Prietenie* a lui Muradeli” și a altor documente oficiale. La începutul anului '49 vigilența centrului s-a reflectat (evident, cu întârziere) și asupra provinciilor. De ea s-au molipsit brusc și *apparaticii* de la Chișinău. Ce-i drept, ei au cam dat-o în bară. De „vehemența” lor în ajunul jubileului lui Stalin s-au speriat, probabil, „ștabii” cei mari de la Academia de Arte unională și de la Uniunea moscovită a Artiștilor Plastici. Lor le-ar fi fost foarte greu să explice de ce după patru ani de la război o filială națională (abia înființată în 1948) a organizației plasticienilor se află în pragul lichidării. Așa că în primăvara anului 1949 la Chișinău a sosit reprezentantul plenipotențiar al centrului, pictorul și graficianul Aram Vanețian, care avea sarcina de a ameliora climatul psihologic din Uniunea chișinăuiană și de a redresa situația din învățământul artistic, în mod special din atelierul de desen, deschis în 1948 pe lângă Uniunea Artiștilor Plastici din Chișinău. La adunarea generală a Uniunii, Vanețian a dat toată vina nu atât pe artiști, cât pe „povara trecutului burghez” de care ei nu sunt responsabili, pe „influența futurismului și formalismului de acum doi-trei ani” care era, chipurile, puternică în Basarabia ocupată de fasciști (?!). Emisarul moscovit i-a criticat nu numai pe cei acuzați de formalism, ci și pe unii promotori excesiv de zeloși ai „realismului socialist” din capitala republicii.

Spre sfârșitul sejurului său la Chișinău, Vanețian a raportat Moscovei că artiștii din Republica Moldovenească s-au „lecuit” totalmente de „modernism” și că pot participa la expozițiile jubiliare ce urmau să fie organizate. Tot atunci el a insistat să fie date trei premii celor mai buni pictori din capitala Moldovei Sovietice. Premiul întâi i-a fost acordat lui Glebus Sainciuc, premiul doi i-a revenit lui Mihail Grecu, iar premiul trei i-a fost înmănat lui Vladimir Moțcaniuk.

Aici trebuie menționată duplicitatea politicii culturale a Moscovei în raport cu organizațiile artiștilor plastici din republici. Abordarea de tip „recompensă-și-pedeapsă” (engl. „a carrot-and-stick”) era aproape întotdeauna însoțită de politica „divide et impera” („dezbină și stăpânește”). Din acest motiv emisarii trimiși de centru păstrau întotdeauna o anumită distanță în raport cu „taberele” beligerante din republici și nu acordau niciodată laurii „victoriei” absolute uneia din părți. Mai mult decât atât: dorind să pară progresiști, erudiți, cu vederi largi și neînchistați în dogme (ba chiar să-și demonstreze „importanța personală” printr-o anumită independență față de birocrăția de partid sau de stat!) acești reprezentanți ai Moscovei simulau adesea un „liberalism” conciliator și bonom, care era însă foarte repede uitat odată cu revenirea lor la matcă, în capitala imperiului.

După cum era de așteptat, inspecțiile efectuate de centru în republici nu s-au sfârșit printr-o singură vizită. La „invitațiile” (a se subînțelege – „instigațiile”) unui oarecare Silin, care deținea pe atunci funcția de secretar al organizației de partid a Uniunii Artiștilor Plastici din republică, spre sfârșitul anului 1949 sau la începutul anului 1950 la Chișinău a sosit în inspecție un alt emisar al centrului, artistul plastic Anatoli Nikiforovici Iar-Kravcenko (1911–1983), cunoscut ca autor al tabloului „Gorki le citește lui Stalin, Molotov și Voroșilov poemul său *Fata și Moartea*”. Împreună cu deja pomenitul Silin, cu graficianul Evgheni Merega și cu pictorul și criticul de artă Aleksei Vasiliev, oaspetele moscovit a inspectat atelierele de creație ale artiștilor plastici basarabeni.

Valentina Rusu Ciobanu împreună cu soțul ei Glebus tocmai începuseră să lucreze la viitorul tablou *Tractoriștii* (în varianta finală tabloul se va numi *Tabără în câmp: tractoriștii citesc ziarul*). La întrebarea ridicolă a comisiei: „Cu ce vă ocupați?”, soții au arătat tabloul neterminat, studiile, materialul pregătitor. Speranțele „vigilenților” de la Chișinău nu s-au adeverit. Lui Iar-Kravcenko i-a plăcut tabloul și el a cerut filialei moldovenești a Uniunii Artiștilor Plastici să organizeze plecarea autorilor la tabăra de creație de la Senej. În plus, a propus să li se înmâneze și câte o primă în valoare de cel puțin 1000 de ruble.

E cazul să dăm aici o explicație privind paternitatea colectivă a tabloului soților Sainciuc. În general, Valentina Rusu Ciobanu opta întotdeauna pentru creația individuală, spiritul „de brigadă” fiindu-i profund străin. La sfârșitul anilor '40 și la începutul anilor '50, această metodă de lucru în colectiv era impusă pictorilor în mod administrativ: se dădeau contracte rentabile doar grupurilor de artiști. Această practică, evident, nu putea dura mult timp – prea diferiți erau artiștii plastici, prea diferite erau opiniile, gusturile și predilecțiile lor.

La Senej primul a plecat Glebus. Fiul Lică, născut la 29 iunie 1947, era încă prea mic și Valentina Rusu Ciobanu s-a temut să-l lase singur cu buneii. Așa că pictorița a făcut prima călătorie la o casă de creație nu la Senej, ci la așa-numita „haltă” de la Celiuskinskaia.

Împreună cu Valentina Rusu Ciobanu au plecat la Celiuskinskaia Leonid Grigorașenco, Evgheni Merega și Claudia Cobizev. Această plecare i s-a întâmpărit pictoriței pentru toată viața din cauza interminabilei călătorii

de la Chișinău la Moscova, care a durat trei zile. Pe atunci trenurile circulau cu mult mai încet și se opreau „la fiecare stâlp de telegraf”. Artista, extenuată de nopțile nedormite cu copilul, a dormit încontinuu pe tot parcursul drumului, trezindu-se doar pentru câteva minute, suficiente însă ca să poată bea un ceai.

Un avantaj al „haltei” de la Celiuskinskaia era posibilitatea de a vizita muzeele moscovite (Muzeul „A. S. Pușkin”, Galeria Tretiakov, muzeele Kremlinului etc.) și de a face sport, în special schi și patinaj. Cine dorea să picteze dispunea de o libertate aproape desăvârșită. Conducătorii grupului, veniți din Moscova, erau destul de liberali. Obişnuită cu frigul din casa de la Chișinău, unde focul se făcea doar în camera copilului și a buneilor, Valentina Rusu Ciobanu s-a simțit bine în atelierul călduros al vilei, unde, pe deasupra, mai era și asigurată cu mâncare caldă, oferită de patru (!) ori pe zi. Și aceasta la doar doi ani după foametea cumplită pe care o suportaseră cu toții în Basarabia. Aici, la Celiuskinskaia, artista a executat o serie întreagă de studii, schițe și crochiuri, ceea ce i-a îmbogățit simțitor paleta și posibilitățile de expresie. Din acea perioadă face parte portretul cultivatoarei de tutun Maria Malai, căreia în 1949 i s-a decernat titlul de Erou al Muncii Socialiste. De fapt, portretul propriu-zis nu a fost executat la Celiuskinskaia, dar are puncte de tangență cu maniera stilistică a pictoriței șlefuită în acea perioadă. Cultivatoarea de tutun nu e reprezentată, după cum se obișnuia pe atunci, în atelierul fabricii sau în câmp, ci e pictată într-o atmosferă intimă de acasă, șezând la masă. Nimic patetic, nimic exagerat. Realitatea este văzută și apreciată de pe pozițiile bunului-simț și nu ale sloganelor desuete. Doar steaua de erou indică „noul statut” al simplei colhoznice, care în rest nu se deosebește prin nimic de sutele de chipuri de țărance, pictate de plasticiană.

În anii '50 Valentina Rusu Ciobanu reușește să viziteze de câteva ori și tabăra de la Senej. În special i s-a întipărit călătoria din iarna anului 1951–1952. Atunci la tabără a poposit un grup mare de artiști plastici din Republica Moldovenească, grup din care mai făceau parte Dumitru Sevastianov, Moisei Gamburd, Ana Baranovici, Leonid Grigorașenco, Mihail Grecu, Ion Jumati și Glebus Sainciuc. Conducător al grupului, numit de Moscova, era pictorul Aleksandr Bubnov, celebru în anii '50 datorită tabloului istoric *Dimineața pe câmpul Kulikovo* (1943–1947) pentru care artistul a primit în anul 1948 premiul „Stalin”. Acest Bubnov era destul de liberal, în plus, pe lângă toate, mai era și teribil de ocupat. Aproape că nu se arăta la tabără, lăsându-i pe plasticienii basarabeni să-și rezolve singuri problemele traiului și ale creației. Grupul chișinăuian era în acea iarnă cel mai numeros. Dar aici se aflau și artiști plastici veniți din alte republici. La Senej Valentina Rusu Ciobanu a făcut cunoștință cu Vaja Mdivani din Georgia și cu Albina Markunaite din Lituania.

Cu totul alta s-a dovedit a fi atmosfera de la Vila Academică de la Abramțevo, vizitată de pictoriță în 1954. În pofida reputației ei, datorate faptului că găzduise o pleiadă întreagă de personalități de primă mărime ale culturii ruse, vila nu a inspirat-o deloc pe pictorița de la Chișinău. Poate că de vină era mult prea evidentul stil retro *à la russe* care era omniprezent la Abramțevo: începînd cu biserița de lemn și terminînd cu mobilierul și piesele de artizanat care erau la tot pasul. Pe Valentina Rusu Ciobanu o oboseau și „băile de sâmbătă” cu graficul lor imuabil, și bețiile veșnice, și cântările zgomotoase, și interminabilul joc de cărți la care se dedau bărbații pe parcursul șederii lor la vilă. În orice caz, sejurul de la Vila Academică nu s-a dovedit a fi cel mai reușit.

Tabloul *Tabără în câmp* finalizat de soții Sainciuc în 1952, deși initial fusese apreciat de Iar-Kravcenko, în varianta lui finală a fost criticat de Aleksei Vasiliev și de Matus Livșiț în revista *Okteabr' (Octombrie)*, nr. 1 din 1953, p. 92. Criticii de artă susțineau că autorii „n-au izbutit să redea cultura înaltă a muncii creatoare a tractoriștilor”(?). Era o observație aberantă, dar „la modă” în acei ani.

De o primă apreciere a creației într-o publicație unională Valentina Rusu Ciobanu s-a învrednicit abia după expunerea tabloului *Fată la fereastră* (1954, fig. 1). Colega de studii a pictoriței, Ada Zevin, care semna articolele de critică cu numele A. Mansurova, în introducerea la albumul *Izobrazitel'noe iskusstvo Moldavskoi SSR (Arta plastică a RSS Moldovenești)* publicat la Moscova în 1957, scria următoarele: „...o măiestrie deja constituită demonstrează pictorița Valentina Rusu Ciobanu. Profilul îngândurat al *Fetei la fereastră*, umerii ei firavi, acoperiți de dantela maramei, sporesc atmosfera lirică a portretului. Este pictat foarte bine vălul, care sclipește cu paietele lui în semiîntunericul încăperii...”. Ada Zevin a scris în termeni elogioși și despre o altă lucrare – portretul *Fata cu mărgelă*: „...un fermecător chip sudic, în care ochii negri și obraji *râd* în modul cel mai sincer, iar broboada de deasupra feței smeade pare orbitor de albă...”. După părerea aceluiași critic, Valentina Rusu Ciobanu știe să prindă foarte bine caracterul modelului, în special trăsăturile naționale. Gama cromatică a acestor portrete este inspirată de coloritul artei populare, în mod special de coloritul pieselor textile, al scoarțelor, lăicerelor și covoarelor. Cât privește textura tablourilor, ea este bogată și variată, tușele fiind energice și rapide. Naționale după caracterul lor sunt, în opinia aceluiași critic, și naturile moarte ale pictoriței. Atât coloritul lor, cât și principiile de selectare a obiectelor probează cu prisosință acest lucru.



Fig. 1. Fată la fereastră (1954).



Fig. 2. La joc (1957).



Fig. 3. Ștefan cel Mare după lupta de la Războieni (1959–1960).



Fig. 4. Portretul scriitorului Aureliu Busuioc (1958).

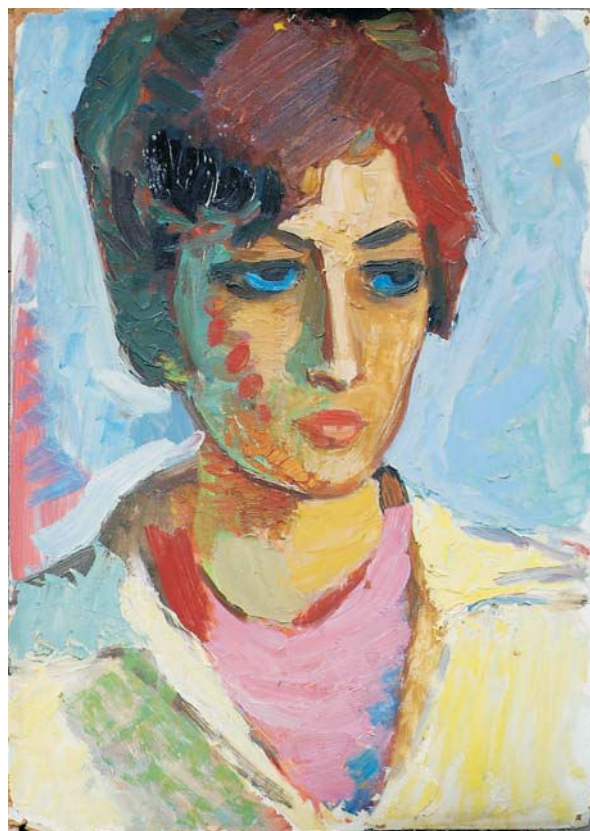


Fig. 5. Portretul actriței Silvia Berov (1962).

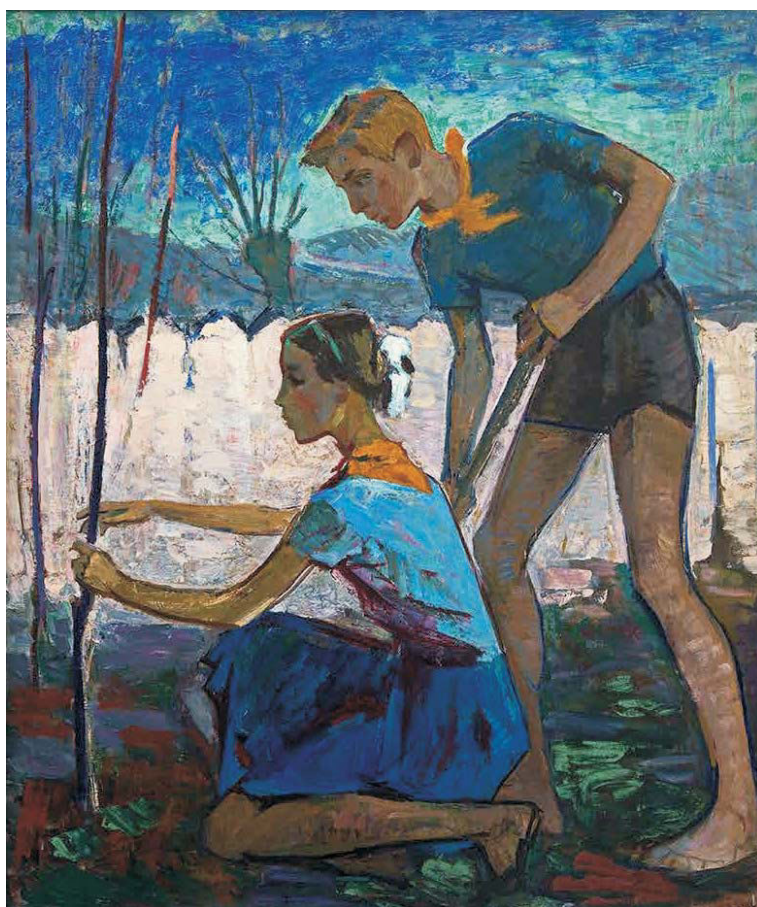


Fig. 6. Plantarea pomilor (1960–1961).

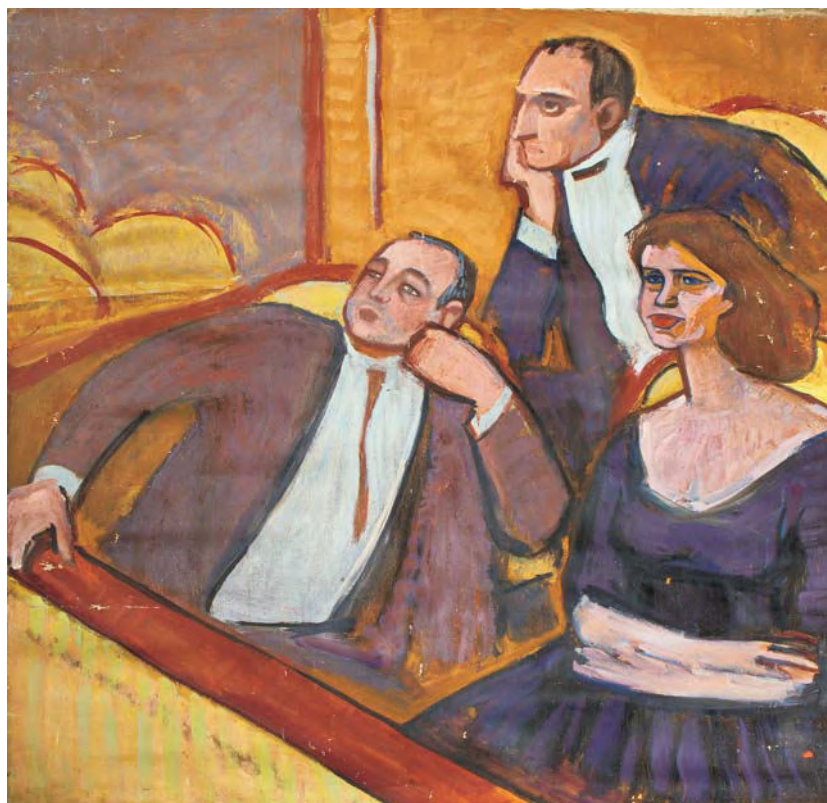


Fig. 7. Triplul portret al compozitorilor Alexei Stârcea, Vasile Zagorschi și al cântăreței Valentina Savițkaia (rămas neterminat, 1963).



Fig. 8. Portretul actorului Dumitru Fusu (1964).



Fig. 9. Cană pe pervaz (1965–1966).



Fig. 10. Tinerete (1967).

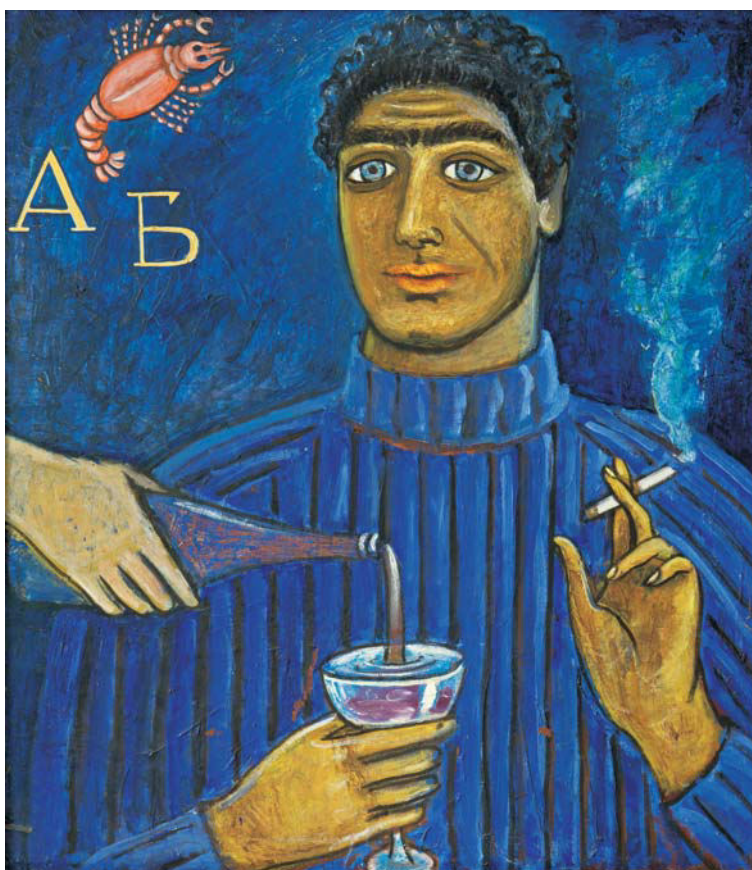


Fig. 11. Bărbatul cu pocal și țigară (1966).



Fig. 12. Diogene sau Îmblânzitorii de lei (1967).



Fig. 13. Portreul regizorului Emil Loteanu (1966–1967).



Fig. 14. Portretul pictorului Glebus Sainciuc (1970).



Fig. 15. Constantin Stamati (1970).



Fig. 16. Autoportret în ochelari din (1974).



Fig. 17. Imponderabilitate (1974).



Fig. 18. Glie și oameni (1975).



Fig. 19. Citate din istoria artei (1978).



Fig. 20.a. Portretul scriitorului Ion Druță (1969).



Fig. 20.b. Portretul scriitorului Ion Druță (1972).

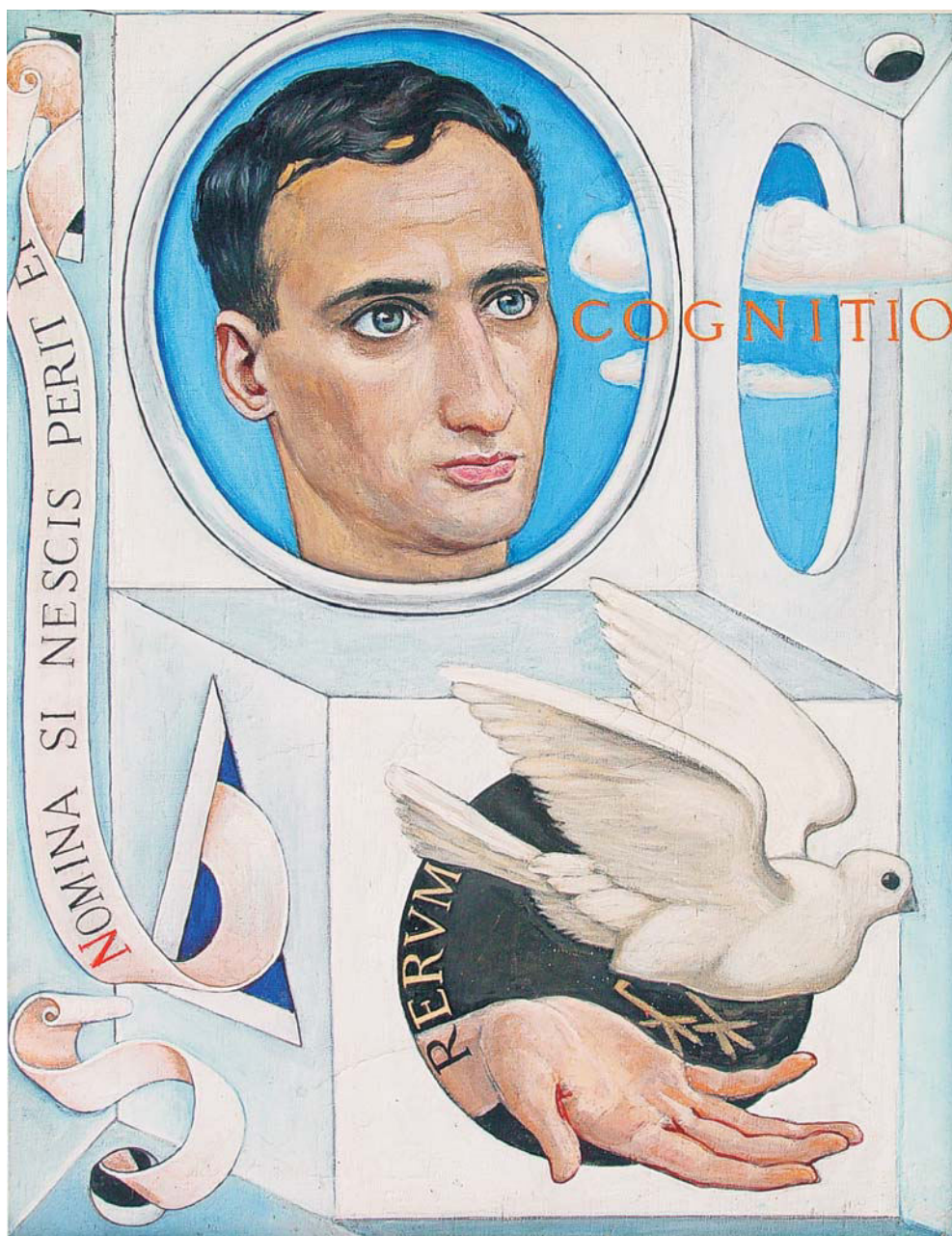


Fig. 21. Portretul poetului Grigore Vieru (1972).



Fig. 22. Portretul scriitoarei Vera Malev (1972).



Fig. 23. Portretul lui Vlad Ioviță (1982-1983).

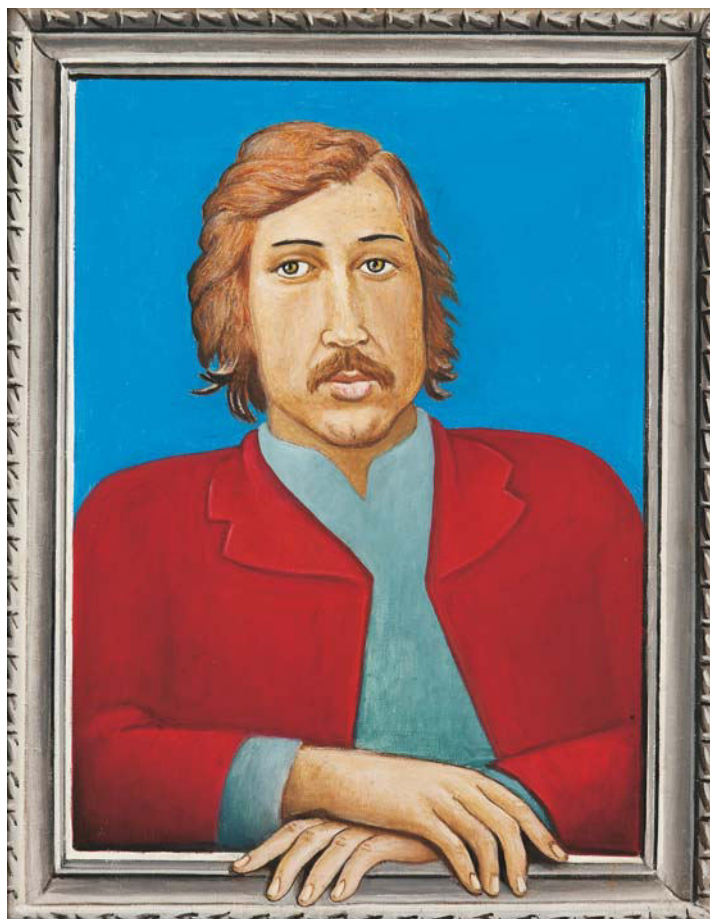


Fig. 24. Portretul regizorului Vlad Druc (1974–1975).



Fig. 25. Saltimbancul (1976).

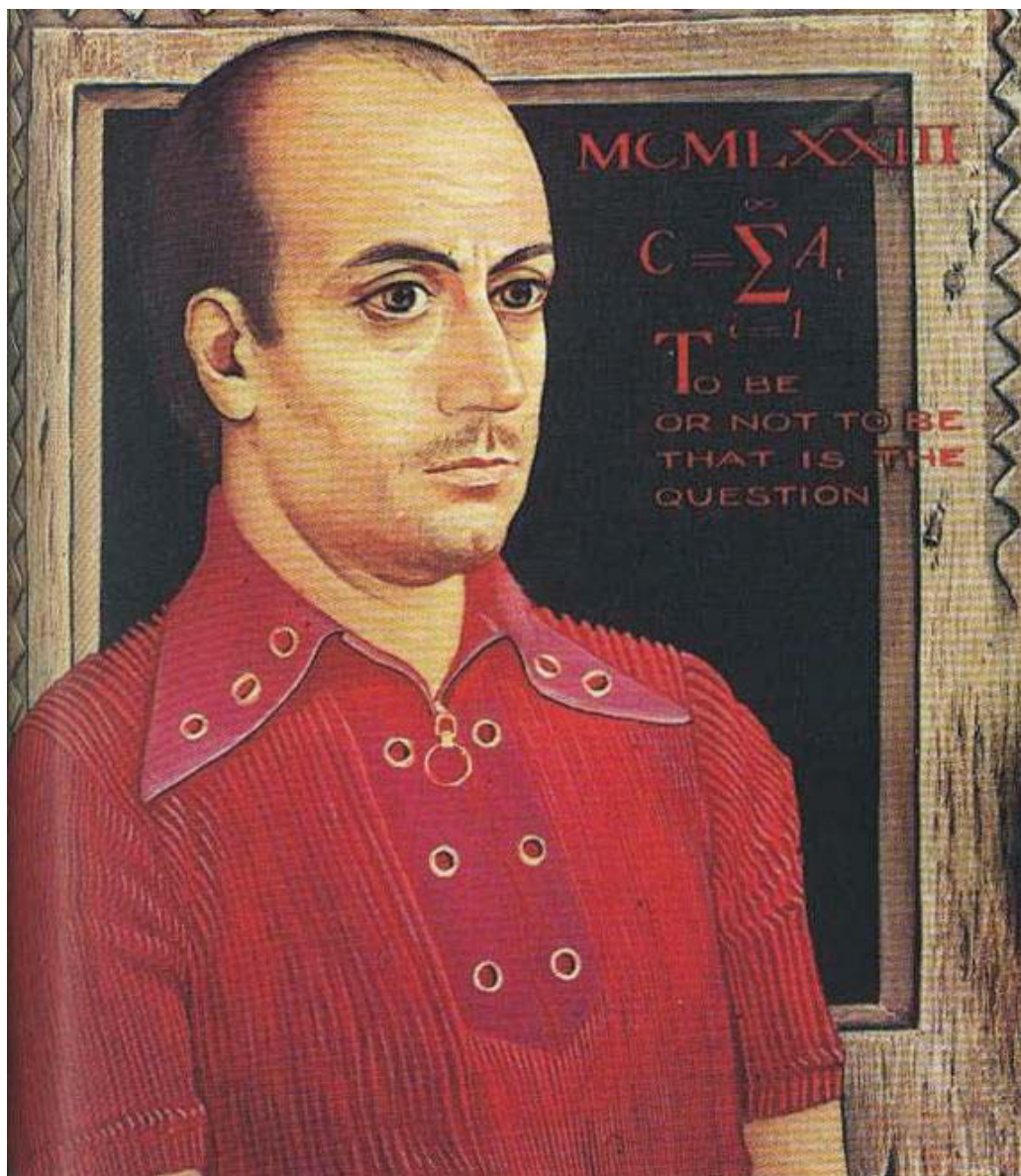


Fig. 26. Portretul lui Ion Sandri Șcurea (1973).



Fig. 27. Compoziție „Disc” (1970).



Fig. 28. Compoziție „Cub” (1970).



Fig. 29. Amintiri. Fantezie (1980).



Fig. 30. Tabloul „Micul dejun” și fotografia lui tanti Caty (1979–1980).



Fig. 31. Desuetudine (1990).



Fig. 32. 1990: Anno Domini (1990).

În anul 1956, când *Cortina de Fier* devine după moartea lui Stalin ceva mai transparentă, Valentina Rusu Ciobanu reușește să viziteze Viena. Ea a putut astfel cunoaște imensele colecții de artă din capitala fostului Imperiu Austro-Ungar.

O operă definitorie pentru creația plasticienei din acei ani este tabloul *La joc* (fig. 2). În pofida faptului că acest tablou a fost realizat în conformitate cu principiile picturii realiste, el a fost, totuși, vehement criticat de ideologii oficiali de la Chișinău din motivul „acceptării manierei impresioniste”. De fapt, adevăratul *impresionism* francez (gen Monet sau Renoir) este foarte departe de maniera stilistică în care a fost pictat tabloul *La joc*. Aici, mai degrabă, pot fi descoperite unele afinități cu pictura lui Nicolae Grigorescu din perioada ce a urmat șederii sale la Barbizon sau – în maniera de a pune tușele de culoare – cu pictura unui Zorn sau a unui Arhipov.

Tabloul *La joc*, pictat în 1957, exemplifică cât se poate de reușit principiile de constituire a compozițiilor dinamice, cu mari suprafețe de lumină și umbră, cu o distincție clară a planurilor spațiale, cu un joc cromatic rafinat al picturii așa-zis „valorice”, principii ce au fost însușite de pictorița încă în anii studenției de la Corneliu Baba la Iași și de la Ivan Hazov la Chișinău. Critica „angajată” de atunci a văzut în acest tablou doar o „deviere de la normele clasice”, din motivul că „figurile au contururi estompate, formele sunt pe alocuri amorfe, iar petelor de culoare li s-a dat frâu liber...” (Vezi citatul integral în cartea Sofiei Bobernaga *Valentina Rusu Ciobanu*, Chișinău, „Literatura Artistică”, 1979, p. 6). Complexitatea caracterelor umane, prezentate foarte bine în acest tablou nu a fost nici observată, nici apreciată de criticii anilor '50. Reușit este și studiul pregătitor pentru tabloul *La joc*. El se află actualmente în colecția Gretei Popescu, la Chișinău. Studiul definește deja *compoziția* lucrării, dar încă nu rezolvă satisfăcător unele probleme ce țin de clarobscur. Astfel, imaginea figurii feminine din dreapta tabloului este excesiv de iluminată, ceea ce o face să concureze cu protagonista subiectului – tână fată în rochie deschisă, cu o floare în mâna stângă, ce se avântă în iureșul dansului. Ulterior, în varianta finală a lucrării, Valentina Rusu Ciobanu o va „lăsa în umbră” pe femeia din dreapta compoziției, pentru a focaliza și mai mult atenția privitorului asupra nucleului compoziției: gestul fetei cu floare.

În anii 1959–1960 este finalizat cel mai important tablou pe temă istorică al artistei: este vorba de imensa pânză *Ștefan cel Mare după lupta de la Războieni* (fig. 3). Asupra acestui tablou pictorița lucrase mai mulți ani. Recursul la genul istoric nu a fost în cazul de față un obol plătit esteticii oficiale care ierarhizase genurile picturii după criteriul artificial al conținutului lor, acordând prioritate tabloului istoric și celui tematic. Cu atât mai mult cu cât în condițiile Chișinăului anilor '50 tema respectivă, evocarea figurii lui Ștefan cel Mare, nu puteau fi pe placul funcționarilor rusofoni de la minister sau de la Uniunea Artiștilor Plastici. Artista a fost într-adevăr pasionată de posibilitatea de a reda caracterul dârz al domnitorului, manifestat pregnant anume în episodul luptei de la Războieni. Această luptă, care a avut loc pe data de 26 iulie 1476 și a fost numită în unele enciclopedii „Lupta de la Valea Albă”, este probabil momentul cel mai dramatic din viața curajosului domnitor. Anume în lupta de la Războieni s-au manifestat în toată amploarea spiritul de rezistență, clarviziunea, stoicismul, talentul organizatoric și voința domnitorului. Tocmai aceste calități a și încercat Valentina Rusu Ciobanu să le prezinte – inițial – în studiile pictate și – ulterior – în varianta finală a tabloului, evitând concomitent, pe cât a fost posibil, gesturile spectaculoase atât de des întâlnite în pictura *batalistă*.

Drept model pentru trăsăturile feței lui Ștefan cel Mare pictoriței i-a servit chipul socrul lui, Vasile Sainciuc. În tablou Ștefan cel Mare pare calm. El nu-și pierde cumpătul, deși are toate motivele: în dreapta lui zac ostașii răniți și însângerați. Fața îngândurată a domnitorului este prezentată frontal, iar privirea îi este ațintită spre spectator. Maniera tehnică în care a fost pictat tabloul amintește de pictura *alla prima*, vădind siguranța și precizia penelului. Tușele sunt largi, păstoase în zonele luminate și transparente în umbră. Pe alocuri, este utilizată cu multă finețe și tehnica *glasiului*. Calități indiscutabile ale tabloului sunt limpezimea și prospețimea lui, datorate sonorității culorilor și fineței tratării *valorice* a suprafețelor pictate. Structura compozițională a tabloului este de asemenea impecabilă.

Într-o cheie picturală similară tabloului istoric descris mai sus sunt tratate și cele câteva portrete realizate de Valentina Rusu Ciobanu la sfârșitul anilor '50. Atât portretul lui Aureliu Busuioc din 1958 (fig. 4), cât și portretul Mariei Brovin din 1959, prin maniera în care au fost realizate creează impresia picturii *alla prima* – pictură „dintr-o singură respirație”. Tușele sunt impulsiv aplicate pe suprafața pânzei. Culoarea este tratată generalizat, acoperind mari suprafețe. Detaliile inutile sunt eludate. În *Portretul lui Aureliu Busuioc* este foarte reușit redată privirea poetului și mâinile cu degete fine, schițate doar prin câteva atingeri sugestive ale penelului. Firea omului de artă este sugerată în acest portret nu prin attribute exterioare,

ci prin particularitățile formal-stilistice ale tabloului, prin economia mijloacelor utilizate, prin lapidaritatea „scriiturii”, bogăția texturii, grația și ușurința aplicării tușelor.

Din studiile sau crochiurile acelei perioade poate că unul dintre cele mai reușite este *Portretul mamei*, datat de Sofia Bobernaga cu anul 1961, dar care pare să fie anterior cu un an sau doi. Portretul actriței Silvia Berov din 1962 – de fapt un studiu pictat pe carton în maniera *alla prima* – se impune prin sonoritatea majoră a coloritului (fig. 5).

Frontiera între anii '50 și '60 ai secolului al XX-lea s-a remarcat printr-o înnoire substanțială a posibilităților de expresie în arta numită pe atunci sovietică. Stilul narativ, retoric, pompos, cu fabulă literară desfășurată, promovat de Academia de Arte a URSS, este puternic zdruncinat de apariția așa-numitului *stil sever* (rus.: *surovii stil*). Rușii Pavel Nikonov, Nikolai Andronov, Viktor Popkov, frații Aleksandr și Piotr Smolin, azerul Tair Salahov, letonul Edgars Iltners ș. a. renunță la „fabula” și la „narațiunea” picturilor tematice ale anilor '50 și încep să promoveze o pictură de șevalet preponderent monumentală, cu un grad de generalizare mai elevat.

În Republica Sovietică Socialistă Moldovenească *stilul sever* nu a prins rădăcini adânci. Aceasta se explică prin faptul că respectivul stil era prin excelență „urban” și orientat spre mediul proletar, ceea ce în condițiile unei republici agrare îngreuna simțitor recepționarea lui. Dar noile tendințe spre *monumentalism* și spre *decorativism*, specifice într-o anumită măsură *stilului sever*, au fost întâmpinate cu bucurie și de către artiștii plastici din Chișinău.

O lucrare de tranziție de la pictura tematico-narativă (pictată, ce-i drept, în maniera *alla prima*) din anii '50 spre pictura monumentală și de factură naivă a anilor '60, o prezintă în creația Valentinei Rusu Ciobanu tabloul *Plantarea pomilor* (fig. 6), finalizat în anii 1960–1961. Aici subiectul este cât se poate de simplu și de banal: doi pionieri-adolescenți, un băiat și o fetiță, sădesc un puiet. Adevăratul mesaj al tabloului trebuie căutat în forma lui plastică. Asemeni vechilor fresce egiptene, Valentina Rusu Ciobanu își reprezintă figurile strict *în profil* (doar umerii băiatului, pictați în maniera artei egiptene, sunt întorși frontal). Monumentalitatea acestui tablou se datorează gradului înalt de generalizare și de omogenizare a suprafețelor acoperite cu culoare, rolului covârșitor jucat de siluetele figurilor, amplificării sonorității cromatice prin saturația culorilor. Aceste noi tendințe din creația plasticiei au fost aspru criticate în anii 1961–1962 la Chișinău. Împreună cu Mihai Grecu, care pictase în 1959–1960 celebrul tablou *Fetele din Ceadâr-Lunga*, Valentina Rusu Ciobanu era învinuită „de mângălituri, locul cărora nu este în cadrul expozițiilor și muzeelor”. Chiar și unii critici de artă și scriitori au fost învinuiți de faptul că „nu iau atitudine” și că încearcă să treacă „sub tăcere” tendințele formaliste din arta lui Mihail Grecu și a Valentinei Rusu Ciobanu”. De acest „păcat capital” au fost învinuiți în primul rând criticul Matus Livșiț și scriitorul Alexandru Cosmescu.

În atare condiții atât criticii de artă mai independenți (în ce măsură se putea să fii independent în acele zile, astăzi e greu de judecat), cât și unii pictori erau nevoiți să caute diverse subterfugii pentru a-și promova opțiunile estetice. Un astfel de subterfugiu îl oferea sloganul esteticii marxist-leniniste, în conformitate cu care arta trebuie să fie „socialistă după conținut și națională după formă”. Partea a doua a acestui slogan (în care se vorbea despre *formă*, iar *forma națională* pe atunci era identificată cu posibilitățile de manifestare ale „spiritului” popular) oferea artiștilor plastici din anii *destinderii hrușcioviste* posibilitatea de a introduce în operele lor elemente decorative abstracte, motivând acest lucru prin existența incontestabilă a unor astfel de motive plastice în arta populară. Argumente similare erau invocate și în legătură cu „îmbogățirea” paletei cromatice. Această „îmbogățire” – care nu era nimic altceva decât înlocuirea accentului de pe *valoarea* culorii pe *saturația* ei cromatică și pe tratarea în mod local, omogen, fără clarobscur a suprafețelor pictate – era o reacție la *monocromatismul tenebros* al picturii sovietice din anii '50. În discuțiile pe care le aveau cu autoritățile, artiștii și criticii ce susțineau aceste înnoiri invocau însă argumente de altă natură. Totul era prezentat ca o consecință logică a *formeii naționale* în arta plastică, *formă* în care decorativismul și culorile sonore descind direct din folclorul plastic existent, prezentat atât de bine în covoare, scoarțe, în portul popular și în alte obiecte de artizanat rural. Iată cum caracteriza pictorița în acei ani valoarea artei populare: „Astăzi valoarea artistică a artei populare este incontestabilă; expresivă în compoziție, emotivă în culoare, laconică și cu generalizări mari, o artă de mare umanism, în care totul este trecut prin ochiul sensibil și sufletul generos al omului...” (vezi: Sofia Bobernagă, *op. cit.*, p. 20). Merită a fi remarcat faptul că din multiplele fațete ale artei populare, Valentina Rusu Ciobanu accentuează în primul rând *ingenuitatea* acestei arte. Pentru pictorița una dintre cele mai mari calități ale artei populare este *naivitatea* pe care o „traduce” (o identifică – n.n., C. C.) prin cuvintele *sinceritate* și *fantezie* (ibidem).

Portretul Eugeniei Surugiu (1960) – pictat în ajunul Decadei literaturii și artei Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești la Moscova – mai suferă încă de contradicția dintre amplificarea *saturației* cromatice și modelarea formei prin *clarobscur*. În portretele următoare pictorița generalizează desenul, fortifică elementele constructive ale compoziției, accentuează silueta și renunță la încercările de a reda spațiul aerian.

Istoria apariției portretului lui Dumitru Fusu (fig. 8) a fost destul de dureroasă pentru Valentina Rusu Ciobanu. Era anul 1963. La Moscova tocmai se desfășuraseră „întâlnirile” de pomină ale lui Nikita Sergheevici Hrușciov cu intelectualitatea de creație, întâlniri la care leaderul sovietic se năpustise asupra poetului Voznesenski, a sculptorului Neizvestnîi, a pictorilor din studioul condus de Ely Bielutin ș.a. La Chișinău unii funcționari ardeau de nerăbdare să demonstreze că și ei au tras concluziile cuvenite din replica lui Hrușciov: „În artă eu sunt stalinist...”. La acestea s-a mai adăugat și lupta pentru putere dintre diverse grupări diriguitoare de la Chișinău, unele dintre care și-au pus drept scop demiterea cu orice preț a lui Artiom Markovici Lazarev, pe atunci ministru al culturii din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească și prieten apropiat al lui Leonid Brejnev, dar dușman declarat al lui Ivan Bodiul, atotputernicul prim-secretar al comitetului central al organizației de partid din republică. Departate de a înțelege această „încleștare de sub covor a buldogilor nomenclaturii comuniste” Valentina Rusu Ciobanu s-a pomenit a fi o victimă colaterală a reglărilor lor de conturi. După expunerea în anul 1963 la Varșovia a *Portretului Eugeniei Surugiu* se părea că nimic nu prevestește criza ce urma să aibă loc. În acel an Valentina Rusu Ciobanu lucra la triplul portret al compozitorilor Alexei Stârcea, Vasile Zagorschi și al cântăreței Valentina Savițkaia (fig. 7). Acest portret se realiza în baza unui contract, încheiat cu ministerul. Lucrarea era încă neterminată, nu fusese niciodată expusă, o văzuse doar un cerc limitat de colegi. Brusc, la o adunare a comitetului orașenesc de partid, triplul portret este criticat într-un mod destul de brutal, folosindu-se expresii la limita decenței, în paralel vehiculându-se și acuze referitoare la ineficiența politicii contractuale a ministerului, la lipsa de vigilență a ministrului etc.. După această intervenție critică, venită de la forurile de partid, ministerul culturii se văzu nevoit să rezilieze în mod unilateral contractul cu autoarea. Pentru a justifica suma avansului deja primit, direcția *Arte plastice* a ministerului o obligă pe pictoriță să execute – în locul triplului portret – alte trei portrete. Evident că nu putea fi vorba de nici o compensație pentru timpul consumat la executarea lucrării refuzate.

Contextul dureros al apariției portretului lui Dumitru Fusu (fig. 8) nu a împiedicat-o pe Valentina Rusu Ciobanu să realizeze în cazul dat una dintre cele mai remarcabile opere din arta basarabeană a anilor '60 ai secolului trecut. Calitățile deosebite ale acestei lucrări rezidă parțial și în selectarea judicioasă a modelului. Or, actorul Dumitru Fusu – cu emotivitatea-i înnăscută, chipul inconfundabil, spiritul romantic și temerar – era un model ideal. Un rol foarte important l-au jucat și mijloacele de expresie folosite de plasticiană: amplificarea aproape până la grotesc a trăsăturilor individuale ale feței, aprofundarea contrastului între chipul meditativ, liniștit al actorului și corpul lui mobil, dinamic, răsucit nefîresc pe scaun, exagerarea unghiurilor formate de conturul siluetei modelului pe fundalul ferestrei. Valentina Rusu Ciobanu își amintește și astăzi că nu putea găsi tonalitatea potrivită pentru cămașa actorului. Culoarea hainelor în care venise Fusu să-i pozeze nu o aranja. Din fericire, a găsit o cămașă verde a lui Lică, fiul ei, care s-a potrivit de minune...

Portretul crescătorului de vite T. Tolici (1963) este pictat într-o manieră similară, dar, din punct de vedere al caracterizării psihologice, cedează în fața portretului lui Dumitru Fusu. În schimb, în portretul colhoznicului, peisajul joacă un rol cu mult mai important.

Portretul mulgătoarei E. Iurceac (1964) în comparație cu cel al Mariei Malai (realizat încă în 1949), prezintă o evoluție a tehnicii portretistice a autoarei. Și de data aceasta „operatorul mulșului mecanizat” nu este prezentată într-un *anturaj de producție*, ci este pictată acasă, în orele de răgaz. Ea stă la masă și citește. Pe pervazul geamului, în partea stângă a tabloului este reprezentată o glastră cu flori. Poziția mulgătoarei este strict frontală, iar în tratarea figurii se simte, după cum a remarcat și criticul de artă Ludmila Toma, influența *artei iconografice*. După gradul de tipizare al chipului și după tonalitatea nuanțelor texturii și a tușelor pictate, acesta este unul dintre cele mai expresive portrete realizate de Valentina Rusu Ciobanu în anii '60.

Onorându-și obligațiile impuse de minister, pictorița a crezut că va fi lăsată în pace. A fost însă neplăcut surprinsă când a aflat de la Dumitru Fusu că anumiți factori de decizie au încercat să-l convingă pe actor ca acesta să repudieze în mod public portretul. Evident, Fusu a refuzat – nu era el omul care să se preteze la astfel de jocuri de culise.

În anul 1964 sau 1965 (pictorița nu-si amintește exact) la Chișinău a sosit cunoscutul critic moscovit Aleksei Fiodorov-Davîdov, profesor la Universitatea de Stat „Mihail V. Lomonosov”, mare cunosător al artei peisagistice ruse și autor al fundamentalei monografii dedicate lui Isaak Levitan (apărută în 1966). Cei ce l-au invitat pe Fiodorov-Davîdov la Chișinău sperau că el, în calitate de membru-corespondent al

Academiei de Arte a URSS, îi va critica pe „formaliștii moldoveni”, consacrand – prin imensa lui autoritate – măsurile luate de vigilenții luptători cu *modernismul* de pe malurile Băcului. Fiodorov-Davîdov nu seamăa însă deloc cu confrății săi de academie. El era un bun istoric de artă și avea un gust impecabil. Sosît la Chișinău, exegetul a vizitat nu numai atelierele pictorilor, dar s-a interesat și de condițiile lor de trai. A fost în vizită și acasă la Glebus Sainciuc și la Valentina Rusu Ciobanu și s-a convins că autoritățile republicane sunt refractare la necesitățile cotidiene ale artiștilor. Emoționat de calitatea operelor văzute și de ospitalitatea gazdelor, Fiodorov-Davîdov a dat o apreciere înaltă creației Valentinei Rusu Ciobanu, ceea ce i-a mai temperat un timp pe luptătorii cu *modernismul* din capitala Moldovei.

Aproximativ în aceeași perioadă a fost elaborată și cea mai sugestivă natură moartă a pictoriței, intitulată simplu *Cană pe pervaz* (1965–1966, fig. 9). Pictat pe carton, tabloul se remarcă prin farmecul viziunii naive și prin laconismul mijloacelor de expresie. Obiectul utilitar capătă aici conotațiile enigmatice ale unui semn ideografic, al unei pictograme sau al unui desen infantil. Suprafețele lucitoare ale cunii glazurate, desenate cu o naivitate căutată, cerul albastru pe care plutește doar un nor singuratic, fac din vasul lăsat pur și simplu pe pervazul geamului o profundă *metaforă a copilăriei*, pe care privitorul o poate doar întui.

Autoportretul pe fundal auriu din 1967 al Valentinei Rusu Ciobanu are puncte de tangență cu *Portretul mulgătoarei Iurceac* din 1964. Ambele portrete sunt frontale, simetrice, prezintă figurile bust. Chipurile personajelor sunt meditative, tratate obiectiv, critic, fără semne de eroizare, innobilare sau înfrumusețare. Textura acestor portrete este aspră, tușele sunt păstoase, dese și intense. În *Autoportretul* din 1967 alternanța ritmurilor create de liniile orizontale (ale mâinilor, dungilor transversale ale puloverului) este echilibrată reușit cu cele verticale (textura gulerului și dungile verticale ale puloverului).

Tabloul *Setea* a fost conceput în mai multe variante. Varianta din 1965–1966 stabilește structura compozițională de factură simbolico-asociativă a seriei. Demn de remarcat este faptul că în ambele variante ale tabloului cadrul nu este dreptunghiular, ci trapezoidal (!), caz foarte rar întâlnit în pictura de șevalet. Motivul prezentat este simplu: un tânăr (în profil) bea cu nesaț apă din ciutura oferită de o țărancă, prezentată frontal. Pictorița caută, prin intermediul procedeelor monumentale, specifice panourilor decorative, să materializeze *metafora setei*. Un rol foarte important îl joacă aici limbajul *artei naive*, prezent în siluetele figurilor, în profilul personajului principal, în ritmica ramurilor arborelui.

În prima variantă a *Setei* (din 1965–1966) stihia decorativă este mai evidentă. Artista accentuează în mod deliberat simetria tabloului, „plantând” încă un arbore identic în dreapta compoziției. Ciutura din varianta a doua este înlocuită în acest caz cu o găleată. Fundalul este neomogen, asemenea unui covor ornamentat cu spirale și volute, ce amintesc întrucâtva de celebrele fundaluri decorative ale lui Gustav Klimt. Libertatea în aplicarea tușelor de culoare și în utilizarea *glasiului*, conjugate cu amplificarea procedeelor grafice de expresie, sunt mai evidente în această primă variantă a *Setei*.

Stilul *copilăresc* sau *naiv*, cum îi spune pictorița, este prezent și în lucrările realizate în 1966: în compoziția *În parc*, din care se detașează lebedele caraghioase din planul doi, tratate în limbajul *kitsch*-ului intens căutat și, respectiv, în *Portret de fată*. Particularitățile acestui stil zis *naiv* sunt ilustrate prin schematizarea mișcărilor, prin stilizarea formelor individuale, prin excluderea detaliilor nesemnificative, prin limitarea la câteva clișee-tip de gesticulație și prin amplificarea importanței conturului; totodată, se modifică și proporțiile reale ale corpului, evidențiindu-se exagerat capul, palmele, mâinile. Din aceeași recuzită face parte și procedeul de prezentare a figurilor în aspectul lor cel mai complet, mai sugestiv, cu evitarea, pe cât este posibil, a suprapunerilor, racursiului și deformărilor perspective. La acestea se adaugă utilizarea culorilor vii, sonore și repudierea clarobscurului. Psihologii cunosc demult această *viziune puerilă* asupra lumii. Se știe că ea coincide în mare măsură cu viziunea civilizațiilor primitive, arhaice și cu viziunea prezentă în arta populară. Pictorița recurge la aceste „trucuri” vizuale atunci când abordează problemele artei tradiționale, mai ales atunci când se referă la aspectul ei „naiv”, la fanteziile de factură infantilă.

Din compozițiile pictate în acest stil merită să fie citate *Foc de artificii* (a doua variantă, 1966), *Tinerețe* (1967, fig. 10), *Adam și Eva* (1967–1968). Scopul primelor două lucrări era să depășească, prin viziunea accentuat *infantilă*, banalitatea obișnuitelor *teme festive*. Invocînd psihologia copilului, ironizînd și bagatelizînd tradiționala pictură *de gen*, utilizînd (în special în pânza *Tinerețe*) limbajul picturii monumentale, Valentina Rusu Ciobanu reușește să transforme aceste lucrări în adevărate *metafore*.

Unele portrete din anii '60 se remarcă prin umorul lor binevoitor. Astfel, în *Bărbatul cu pocal și țigară* (1966, fig. 11), un zâmbet involuntar îl trezește imaginea racului, care se plimbă, în voia lui, pe suprafața tabloului, îndreptându-se spre capul celui portretizat. Pare să fie un portret-șarjă al lui Aureliu Busuioc, fapt autentificat și de inițialele poetului („A” și „B”) ortografiate în partea de sus a tabloului. Plină de haz este și

pictura *Pisoiul și peștele* în care pictorița l-a reprezentat pe Tofan, propriul motan, privind cu jind la peștele din prim-plan.

Comentând în mod special tabloul-banc *Diogene*, cunoscut și sub denumirea de *Îmblânzitorii de lei* (1967, fig. 12), Valentina Rusu Ciobanu ne-a împărtășit câteva detalii interesante. Pictorița precizează că personajul din mijlocul mesei este Igor Vieru, cel din dreapta mesei este Mihail Grecu, iar ceilalți sunt Glebus Sainciuc și Dumitru Fusu. Ei sunt îmblânzitori de lei. Grecu se gudură pe lângă Vieru, iar Sainciuc stă mândru cu piciorul pe leu. Dumitru Fusu, în ipostaza lui Diogene, umblă cu lumânarea în căutarea unui om... Aceste „bancuri personale” sau „scorneli proprii”, cum le numește pictorița, erau pe atunci o „reacție ludică” la *seriozitatea și importanța* arogate de arta oficială a anilor '60. Era însă și o posibilitate de a-și distra prietenii. Astfel, Dumitru Fusu are și astăzi o reacție specială („moare de plăcere”) când îi contemplă pe cei trei „îmblânzitori-gemeni”, plutind în aer, asemeni celor trei îngeri din Sfânta Treime veterotestamentară. Desacralizarea, demitizarea, bagatelizarea au devenit în acei ani instrumente frecvente în arta pictoriței.

În aceeași cheie umoristico-fantezistă este realizat și ciclul de picturi cu genericul „Roboții” (1968–1969) și portretul *Jenea* cu insolita literă chirilică Ж (= J), amintind ca formă un coleopter (1967).

Portreul lui Emil Loteanu (fig. 13), terminat în 1967, pornește de la un concept fovist. Aici limbajul artei naive, încă viu, cedează prioritatea grotescului: fața regizorului Loteanu amintind de masca antică a comediei, cu interminabilul zâmbet „până la urechi”. Această față încetează să mai aparțină regizorului, ea devine un fel de mască a „omului care râde”. Îmbrăcat într-un insolit costum roșu, în pantofi roșii, cu părul roșcat, plasat într-un spațiu nedefinit – direct pe dușumeaua împărțită în pătrate neregulate, similară unei table de șah pe care este lipită și o „etichetă-blazon” cu imaginea unui berbec (și cu denumirea filmului lui Loteanu *Poienile roșii* !) – cel mai cunoscut regizor de film din republică apare în cadrul tabloului în rolul clovnului, al măscăriciului, al bufonului. Eșichierul alb-albastru al fundalului face aluzie directă la stihia ludicului cu care s-a contopit cu totul cineastul. Totul este joc, șah, pantomimă, bufonadă. Dar în spatele acestei bufonade mai există și concepția populară, moștenită încă din Evul Mediu, conform căreia doar bufonilor, măscăricilor și nebunilor le este dat *de la Dumnezeu și de la împărat* posibilitatea de a spune Adevărul.

În creația sa de mai târziu Valentina Rusu Ciobanu se va întoarce adesea la motivele descoperite în portretul lui Loteanu. Vom regăsi podeaua compusă din pătrate în *Portretul artistei Maria Gonciar* (1973). „Sălbaticul” costum roșu se va repeta în portretul Ecaterinei Pogolșa (1969). Va fi reluată și ideea de a introduce în tablou texte cu titlurile operelor celor portretizați (în *Portretul lui Ion Druță*, 1972). Vom regăsi *tabla de șah* din fundalul portretului lui Loteanu într-o serie întreagă de lucrări, printre care cea mai interesantă pare să fie *Imponderabilitate* (1974).

Spre sfârșitul anilor '60 maniera picturală a Valentinei Rusu Ciobanu se schimbă. Artista utilizează mai puțin tușele energice, păstoase, ea renunță la unele „rezolvări coloristice” de tip fovist sau expresionist. Maniera ei picturală devine mai meticuloasă, desenul mai riguros, tușele aplicate cu pensule mici devin mai dese și mai dense, textura tablourilor – mai fină. Pe alocuri reapare modelarea volumelor prin clarobscur. Coloritul însă rămâne prin excelență *saturat și omogen*. Elementele de „perspectivă inversată”, specifice artei icoanei se mai păstrează, deși nu sunt prea evidente. Apar calități absolut noi în pânzele realizate: ambianța sterilă, de vid, în care are loc acțiunea în picturile de gen, sau în care plonjează cei portretizați. Transpare și impresia de mulaj, de manechin pe care o degajă figurile pictate.

Portretul dublu *Vladimir Ilici Lenin și Nadejda Konstantinovna Krupskaja* este cea mai importantă demonstrare a acestei noi maniere. Finisat în secret, la sfârșitul anului 1969, acest portret-dublu al liderului bolșevic și al soției lui a fost o surpriză pentru oficialitățile de la Chișinău. Realizat fără contract, acest tablou, după expresia lui Vladimir Bulat, „se detașa vădit de matricea stilistică după care erau plămădite miile de imagini ale *Leniniane* sovietice... aici totul pare a fi *sub sticlă*, ca într-un *ierbar*...”. Tabloul este „domestic”, calm, pașnic, lipsit de spiritul militant al imaginilor lui Lenin de la diverse tribune, congrese, sau de pe mașini blindate... Chipurile lui Lenin și al soției sale parcă au fost pictate nu după fotografiile de epocă, ci direct de pe niște mulaje de ceară colorată din muzeul doamnei Tussot. „Conducătorul proletariatului mondial” pare inofensiv, blajin, distanțat de torentul istoriei pe care într-o anumită măsură l-a modelat. Atmosfera și interiorul conacului din Leninskie Gorki (vizitat de pictoriță pe parcursul unei excursii cu câțiva ani mai devreme) află o tratare absolut „glaciară și aseptică” (V. Bulat).

Faptul că Lenin a fost interpretat atât de neobișnuit nu a plăcut unor „esteticieni” marxiști de la Chișinău. Astfel, la o ședință orășenească de partid cu participarea intelectualilor, la care tabloul a fost pomenit într-un context pozitiv, rectorul de atunci al Conservatorului de Stat, candidatul în științe filosofice

Aleksandr K. Suslov, a intervenit prompt aducând o serie de critici tabloului și învinuind pictorița de faptul că l-a prezentat pe Lenin „*prea blajin*” (rus.: *sliškom dobren'kii* !).

O reîntoarcere la limbajul „naiv” se observă în *Portretul lui Glebus Sainciuc* (din 1970, fig. 14). Pânza este, alături de *Diogene*, una dintre picturile cele mai nuanțate umoristic ale Valentinei Rusu Ciobanu. Se pare că artista a vrut să exemplifice prin acest subiect dictonul conform căruia „artiștii văd lumea cu ochii copiilor”. Tabloul îl reprezintă pe Glebus Sainciuc „navigând” în largul mării pe o plută improvizată dintr-o tablă școlară, pictorul desenând cu creta, într-un stil copilăresc, imaginea unei fete.

Revenirea la limbajul „naivilor” și „primitivilor” se remarcă și în alte pânze ale Valentinei Rusu Ciobanu din prima jumătate a anilor '70. Acest procedeu e aplicat și în portretele scriitorilor contemporani și în cele ale clasicilor literaturii [Constantin Stamati (fig. 15, 1970), Alecu Russo (1968), compoziția *Pușkin și Stamati* (1971) ș.a.]. Mai rar regăsim acest limbaj în pictura *de gen*. Cea mai importantă pictură *de gen* de la începutul anilor '70 în care se resimte limbajul naivilor este tabloul *Lunohodul (Lunomobilul)*, pictat în 1971. Însă cele mai însemnate picturi *de gen* și picturi *tematice* (cum le numeau atunci „experții” de la minister!) țineau deja de un cu totul alt limbaj. Pentru a defini acest limbaj și pentru a înțelege de ce artista i-a acordat prioritate, trebuie să facem o scurtă incursiune în contextul artei sovietice și mondiale de la începutul și mijlocul anilor '70.

După ce pe parcursul anilor '60 în pictura sovietică au dominat *stilul retoric*, moștenit încă din perioada stalinistă, *stilul sever* de o romantică dură și *stilul lirico-poetic* sau *metaforic*, cum i se mai spunea, la începutul deceniului următor se afirmă o generație întreagă de artiști plastici (unii dintre care se lansaseră încă la mijlocul-sfârșitul anilor '60) în obiectivul cărora intră viața particulară a individului, anturajul nemijlocit al omului, importanța unui trai mai decent, rolul familiei și al căminului, înnoirile din sfera confortului casnic etc.

Ca o reacție la valorile obștești ale *stilului sever*, generația șaptezecistă prefera valorile individuale familiale și sfera domesticului. În constituirea manierei stilistice a artiștilor acestei generații un rol indirect, dar simțitor, l-a jucat initial *neoobiectivismul*. În pofida interdicțiilor epocii lui Brejnev, albumele de artă occidentală pătrundeau tot mai intens în orașele mari ale URSS. Reprodusele din aceste albume erau tot mai bune, astfel încât arta occidentală, fie și indirect, prin intermediul cărților, influența într-o anumită măsură tineretul de creație. În Statele Unite ale Americii, în prima jumătate a anilor '70 era la modă o variantă a *neoobiectivismului* european, numită *fotorealism*. De fapt, nu era ceva din cale-afară de original, întrucât repeta în mare măsură *hiperrealismul* și unele variațiuni ale *realismului magic* (a nu-l confunda cu *realismul magic din literatură*: Borges ș.a.) din arta plastică a deceniilor precedente. Cu toate acestea, datorită unor artiști ca Don Eddy sau Andrey Flack, *fotorealismul* american se constituie și rămâne „în vogă”. După ce esteticienii oficiali sovietici au realizat că *fotorealismul* nu poate fi „convertit” la *realism socialist*, fiindcă este un stil absolut refractar oricărui mesaj ideologic sau programatic, ei au declanșat o campanie critică prin care îl desființau cu aceeași duritate cu care anterior au hulit *impresionismul*, *abstracționismul*, *modernismul* și *formalismul*. În ceea ce o privește pe Valentina Rusu Ciobanu, ea nu a acceptat niciodată integral acest curent. Dar unele motive plastice, unele procedee tehnice, în special în ceea ce privește tratarea unor detalii, modelajul, clarobscurul, stabilirea cadrului aproape cinematografic al compozițiilor pot fi găsite și în creația ei din acei ani. Astfel, cea mai *fotorealistă* lucrare a pictoriței este propriul ei *Autoportret în ochelari* din 1974 (fig. 16), pictat în culori acrilice pe hârtie. Sunt tipic *fotorealiste* unele detalii din acest autoportret cum ar fi, să zicem, ochelarii artei în lentilele cărora se oglindește fereastra, prin care se străvăd norii albi și cerul azuriu. *Autoportretul* din 1974 nu este însă prima lucrare a Valentinei Rusu Ciobanu în care sunt testate posibilitățile *fotorealismului*. O primă încercare în acest sens a fost făcută încă în 1971 în compoziția de gen numită *Vizita medicului*. În această compoziție se resimte însă clivajul dintre modalitatea naivă de tratare a parchetului camerei (în *perspectivă paralelă*) și modalitatea aproape fotografică de prezentare a medicamentelor și lingurițelor de pe măsuta rotundă din stânga câmpului pictat.

Nu este într-un totuși „fotorealist” nici tabloul *Imponderabilitate* (1974, fig. 17). Dincolo de cadrul spontan, aproape cinematografic al compoziției și de tratarea fotografică a imaginii fetei și a obiectelor plutitoare (în lipsa gravitației) mai apare un motiv absolut „anti-fotorealist”: *absurdul spațio-perspectival*. El este materializat în tablou printr-o tablă de șah(!) cu figuri orientate atât în sus, cât și în jos – o exemplificare cât se poate de reușită a noțiunii fizice de *izotropie* în condițiile imponderabilității. Deși acest paradox spațio-perspectival are paralele în *grafica absurdă* a lui Mauritz Cornelis Escher, totuși, datorită includerii în structura compozițională distorsionată a tabloului și a obiectelor plutitoare, tratate aproape fotografic, se creează o atmosferă de originalitate stranie, anterior specifică poate doar *picturii metafizice* italiene.

Fotorealismul american, ca direcție în arta modernă, evident, nu era și nici nu putea să fie înțeles de cercurile ce diriguiau procesele artistice de la Chișinău. Aici el era considerat doar ca un mod *fotografic* de a trata imaginile pictate. Mai era și numit greșit: în loc să i se spună *fotorealism*, șefii locali îl numeau *fotografism*. La un moment dat, cam prin 1977, când moda *fotorealismului* deja apunea, la o ședință de la Uniunea Artiștilor Plastici ia cuvântul Valentin D. Danilenko, pe atunci șeful *Sectiei cultură* a Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei. Cu fraze rotunjite, cântărite ca la farmacie, fără a numi direct persoanele vizate, el atacă brusc „*fotografismul* în pictură”. La început pictorița nu a înțeles că este vizată de însuși Danilenko, întrucât ea nu se considera nici adeptă a *fotografismului*, nici promotoare a *fotorealismului* în pictură. A trebuit să vină criticul de artă Matus Livșiț, care lucra pe atunci la Secția de Etnografie și Studiul Artelor a Academiei de Științe a Moldovei și o cunoștea foarte bine pe Revmira Danilenko – soția sefului *Sectiei Cultură* – și să o atenționeze pe Valentina Rusu Ciobanu: „Dragă, să știi că tu ești aici vizată!”

Evident că Danilenko nu se referea la lucrările mai vechi, gen *Copiii și sportul* (1971), *Vizita medicului* (1971) sau la lucrările păstrate în atelier de tipul *Autoportretului în ochelari* (1974, fig. 16) și al *Imponderabilității* (1974, fig. 17). Ceea ce îi deranja pe cei de la conducerea Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM, în special pe amicii foarte apropiați ai lui Danilenko, era tabloul de mari dimensiuni, intitulat *Prietenie*. Acest tablou a fost executat în anul 1974, dar a avut o recunoaștere la scară unională un pic mai târziu, cam prin 1975–1976. Cei ce vedeau în acest tablou doar *fotografism*, urmând speculațiile lui Danilenko, nu înțelegeau de fapt adevăratul mesaj al operei, care era de cu totul altă natură.

În realitate, imensa compoziție *Prietenie*, tratată figurativ, fiind absolut impecabilă din punct de vedere ideologic („cântă” pacea, frăția, prietenia între popoare), ține de acel *symbolism deghizat*, prezent și în portretul lui Emil Loteanu. După cum a remarcat just acum vreo zece ani criticul de artă Eleonora Brigalda-Barbas „... pictorița creează prin acest tablou iluzia unei *realități fictive*. Aceasta se datorează procedeele cinematografice (stop-cadrlui) în constituirea compoziției, concepției scenice a mediului ambiant, în care „aerul” este substituit de „vid”, precum și utilizării limbajului „gazetăresc – declarativ”, la toate acestea adăugându-se și recursul la o perspectivă demonstrativ-frontală. Figurile pictate ale tinerilor studenți nu par să fie din carne și oase. Ele amintesc mai mult un ansamblu de manechine bine făcute și îmbrăcate la modă. Artificialitatea voită a acestei picturi este o ilustrație cât se poate de obiectivă a „prieteniei abstracte” (E. Brigalda-Barbas) între oameni și între popoare – „prietenie”, care a fost tragic dezmințită peste vreo zece ani de conflictele interetnice care au zguduit și au dus la destrămarea Uniunii Sovietice ca entitate statală multinațională. Tabloul *Prietenie* este o gigantică încercare de demitizare a mitologiei sovietice din anii războiului rece, numiți pe atunci „ani ai luptei pentru pace”. Pânza prezintă și o primă tentativă de introducere în arta Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești a unor elemente din estetica *Pop-Art*-ului, exaltând un anume cult pentru copertele celofanate ale magazinelor ilustrate și intuind – în viitorul apropiat – vitrinele pestrițe ale supermarketurilor.

Pictura *Glie și oameni* (fig. 18) a fost prezentată de Valentina Rusu Ciobanu la expoziția „Slavă muncii” din 1975. De factură epică, această pânză a fost interpretată de critica oficială de la Chișinău drept o *panoramă vastă a primenirilor care s-au produs în satul moldovenesc* după „biruința socialismului”. Pe fundalul unui pitoresc peisaj deluros, pictat în împrejurimile satului Dolna, este prezentată munca „fericită” a colhoznicilor sovietici din Moldova, dotați cu cele mai „moderne realizări” ale progresului tehnologic din sfera agroindustrială. Cele „trei grații” ale satului basarabean contemporan, pictate în prim-plan, sunt trei operatoare ale mulsului mecanizat. Îmbrăcate în halate imaculat de albe, ele seamănă mai mult a surori de caritate decât a mulgătoare. În planul doi vedem câteva tractoare, câțiva piloni de înaltă tensiune, niște autobuze parcate în fața unei impunătoare case de cultură etc. „Fabula” exterioară tinde să sugereze totala mecanizare și industrializare a satului moldav. Din punctul de vedere al conținutului s-ar părea că totul corespundea criteriilor propagandei ideologice din acei ani. Și totuși există ceva ce-l obligă pe privitorul atent să se îndoiască de cele reprezentate în tablou, să se întrebe dacă nu cumva tabloul prezintă un *sat fictiv*. Maniera în care sunt pictate personajele și casele, hiaturile bruște în structura perspectivală a tabloului, toate împreună creează impresia unei machete, a unui proiect de arhitectură rurală, populat de manechine. Pilonii de înaltă tensiune sunt prea scunzi în comparație cu tractoarele și batozele. Tehnica agricolă este atât de „curățică” încât amintește mai mult de jucăriile abandonate de copii într-o ladă cu nisip. Veridică este numai natura: pomii, dealurile, arătura. Tot ceea ce ține de sfera *cultură* este opus sferei *naturii* ca artificial și străin. Nu trebuie să vedem în acest clivaj între *natură* și *cultură* o lacună sau o lipsă de măiestrie a artistei. Aici, de asemenea, este vorba de o atitudine deliberată, de un mesaj criptat sau de un *symbolism deghizat*. Deși era orășeancă, Valentina Rusu Ciobanu simțea foarte acut contradicțiile existente pe atunci în mediul rural:

înstrăinarea de datini și obiceiuri, pierderea poeziei tradiționale a muncii agricole, segmentarea activităților de producere, omogenizarea vieții cotidiene, contradicții care, în pofida imnurilor anuale cântate „luptei pentru recoltă”, se soldau cu achiziționarea a milioane de tone de grâu din Statele Unite sau din Canada.

Impresia de machetă arhitecturală pe fundalul unui peisaj real apare și la contemplarea tabloului *După o zi de muncă*, pictat în anul 1977.

Cu mult înainte de discuțiile postmoderne privitoare la *intertextualitate*, la legitimitatea apropierei citatelor, la reevaluarea noțiunii de *originalitate*, la disocierea netă a mesajului artistic în *text* și *metatext*, Valentina Rusu Ciobanu utiliza extragerea unor *citate* din arta plastică universală pentru a le retopi în noul context al propriilor opere originale. Astfel, încă în anul 1971, în tabloul *Copiii și sportul* pictorița utilizează cu succes repertoriul consacrat al mișcărilor gimnastelor, utilizat în pedagogia sportivă. Figura uneia dintre fete, care ține cercul, are ceva comun în mișcarea ei cu gestul mamei din tabloul lui Dmitri Jilinski *Familie la mare* (1962–1964).

Mai accentuat și în mod deliberat apar „citatele” din arta Renașterii în tabloul intitulat sugestiv *Citate din istoria artei* (1978, fig. 19). Aceste așa-zise „citate” nu sunt însă un amalgam, un talmeș-balmeș sau o înșirare caleidoscopică de imagini întâmplătoare, „pescuite” din arta universală. Tabloul prezintă un „metatext” artistic, care trebuie citit la nivelul conexiunilor semantice dintre „citate”. Merită a fi apreciată și ironia în asocierea celor două personaje șezânde din prim-planul lucrării: or, partenerul de discuție al prozatoarei basarabene Lidia Istrati – reprezentată în stânga tabloului – este însuși Secretarul de stat al Statelor Unite și marele maestru al diplomației mondiale Henry Kissinger... care se pare că îi oferă interlocutoarei sale o ceașcă de cafea.

Caracterizarea operei Valentinei Rusu Ciobanu din prima jumătate a anilor '70 ar fi incompletă dacă nu am aminti de portretele oamenilor de cultură. În mare parte datorită comenzilor oferite de *Muzeul de Literatură* de pe lângă Uniunea Scriitorilor din Moldova, pictorița a reușit să-i portretizeze pe Ion Druță (fig. 20.b), Grigore Vieru (fig. 21), Vera Malev (fig. 22), Igor Crețu, Ion Constantin Ciobanu, Nicolae Savostin, Vlad Ioviță și pe alți reprezentanți ai „breslei oamenilor de litere”. Interesant este faptul că o bună parte din aceste portrete nu sunt pictate în *tehnica uleiului pe pânză*, ci în *tehnica tempera*. Probabil că autoarea dorea să evite luciul specific suprafețelor pictate în ulei.

Deosebit de inspirat este portretul lui Ion Druță, executat în două variante: prima (fig. 20.a), cu inscripția „Semănătorii de zăpadă” pe fundal roșu a fost realizată în 1969, iar cea de a doua (fig. 20.b), pe fundal auriu, – în 1972. În acest tablou-portret imaginea prozatorului basarabean este un pic șarjată, fiind pictată într-un *stil naiv*. În racursul capului, în forma cravatei mult prea scurte, chiar și în tratarea mediului ambiant se resimt unele afinități cu portretul scriitorului Andrei Lupan, terminat însă ceva mai devreme. Imaginea lui Druță din cea de a doua variantă a portretului este însoțită de un text cu denumirea piesei *Păsările tinereții noastre*, care tocmai fusese montată la Teatrul „Luceafărul”. Examinând portretul lui Emil Loteanu am sesizat deja acest procedeu de introducere a textelor scrise în structura compozițională a picturilor. Dar în portretul lui Druță, spre deosebire de cel al regizorului, nu apar conotații cu devizele blazoanelor sau cu inscripțiile de pe etichete. Soarele și luna, desenate în stânga și dreapta textului, fundalul gălbui-auriu pe care se profilează literele, amintesc mai degrabă de tradițiile scrierii textelor pe icoane sau pe pietrele funerare de acum două secole. Asociațiile cu arta icoanelor de *stil naiv* este amplificată și de imaginile pitorești și absolut independente din dreptunghiurile gemulețelor încadrate de cerceveaua ferestrei în fața căreia este plasat Druță, – dreptunghiuri – care creează impresia unui adevărat „poliptic”. De limbajul artei *naive* ține și simetria aparentă a compoziției portretului.

În același an 1972, Valentina Rusu Ciobanu finalizează și portretul poetului Grigore Vieru (fig. 21). Prin gama de culori, prin desenul naiv (în special al porumbelului), prin utilizarea „deschiderilor” neașteptate spre fundalul albastru al cerului, prin tratarea similară a norilor care *intră* pe fereastră, prin însuși faptul includerii în structura tabloului a textelor scrise, acest portret al lui Grigore Vieru are multe în comun cu portretul lui Ion Druță. Există însă și deosebiri substanțiale. Astfel, perspectiva liniară în cazul imaginii lui Druță este înlocuită de „absurduri” spațiale, ferestrele dreptunghiulare din portretul scriitorului sunt înlocuite în portretul lui Vieru prin hublouri circulare, care impun compoziției o altă ritmică. Dacă Druță este prezentat în fața ferestrei, atunci Vieru „se ivește brusc”, asemeni unei ființe năzdrăvane, în deschiderea circulară a hubloului.

Motivul includerii textului-titlu *Păsările tinereții noastre* în componența tabloului era absolut clar în cazul portretului lui Druță: în 1972 piesa era montată și i se decernase premiul I la concursul unional.

Apariția citatului latin din portretul lui Grigore Vieru rămâne însă o enigmă. Într-adevăr, ce are în comun maxima *Nomina si nescis perit et cognitio rerum* („Dacă nu cunoști numele lor, pierd și cunoașterea lucrurilor”) preluată din *Sistemul naturii* (1735) al marelui naturalist suedez Karl Linné cu *poezia* sau cu *Abecedarul* lui Grigore Vieru? Din cât se știe, Vieru nu a fost niciodată un mare admirator al „sistemului nomenclaturii binare” al naturalistului suedez, ba poate că nici nu a auzit de el. Să se refere oare acest citat la „numele” porumbelului căruia îi dă drumul mâna poetului? La volumul lui de versuri *Numele tău?* (1968), sau poate că maxima se referă la însuși numele poetului? Aici s-ar putea scrie volume întregi de interpretări și speculații, în stilul analizelor iconologice la enigmatică gravură *Melancolia* a lui Dürer. Din fericire, autoarea a dat răspunsul cel mai simplu la această întrebare: pe atunci, în anii '70, în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească se scria românește cu alfabet rusesc. Era strict interzis ca limba așa-zisă *moldovenească* să fie numită *românească* și să se ortografieze cu caractere latine. Elena Rotaru, care a încercat să-și semneze o tapiserie cu caractere latine, a avut pe atunci neplăceri foarte mari. Dar alfabetul latin era apropiat generației care învățase în perioada interbelică. Din acest motiv a fost ales pur și simplu un citat în limba *latină* (care era îngăduită, spre deosebire de *română*), citat care a fost ulterior caligrafiat pe panglica din portretul lui Vieru. De altfel, panglici de acest tip au fost incluse în lucrările scenografice ale pictoriței: în schița de decor (1974) pentru spectacolul *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, unde mai figurează și câțiva lei, cunoscuți bine în repertoriul Valentinei Rusu Ciobanu încă din compoziția *Diogene*.

Imagina triplă a lui Vlad Ioviță (1982–1983, fig. 23) a fost sugerată, probabil, de profesia de regizor și de scenarist de cinema a modelului. Acest portret era de fapt o sfruntare a vechilor principii clasiciste a unității de timp, de spațiu și de acțiune, principii anacronic implementate de Academia de Artă a URSS în pictura de șevalet din a doua jumătate a secolului al XX-lea! Cele trei ipostaze în care este prezentat cineastul creează impresia unei „derulări filmice” a acțiunii.

În portretul regizorului Vlad Druc (1974–1975, fig. 24) persistă ceva din coloritul portretului lui Loteanu. Dar compoziția este concepută total în alt registru. În acest caz artista încearcă să utilizeze unele procedee preluate din tehnica *trompe-l'œil*-ului. Astfel, mâinile regizorului, minuțios pictate, ies din spațiul tabloului și se odihnesc pe rama lui. *Trompe l'œil*-ul este utilizat în combinație cu colajul și în tabloul *Saltimbancul* din 1976 (fig. 25). Funia reală lipită de rama tabloului este continuată de funia imaginară, pictată. Prin funie se face legătura cu punctul de sprijin. Acest punct de sprijin este „relativizat” de pictoriță. Asemenea lui Arhimede, Saltimbancul caută acest punct, dar nu-l poate găsi. El atârână suspendat de rama tabloului, care, la rândul ei, este suspendată pe perete. Nimic nu se dovedește a fi fix în această lume. Totul „atârână” și depinde de ceva. Saltimbancul, cu tot cu funia sa, rămâne în căutarea sistemului de referință absolută care, după cât se știe din *teoria relativității* a lui Albert Einstein, în genere nu există.

„Teatral” prin excelență este portretul lui *Dumitru Fusu în zale* (1974). Mănușa plutitoare din acest portret, la fel zalele bizare, cu spini „zbârliți”, amintesc de unele motive suprarealiste.

Lucrarea *Dualitate* din anul 1973 nu este un portret în sensul strict al cuvântului. Ea pare a fi o operă scenografică. Pictată în tempera pe pânză, limbajul ei evocă guașele pictate pe hârtie sau carton. În această pictură același personaj este reprezentat de două ori prin două profiluri simetrice din care primul profil prezintă „pozitivul” imaginii, iar al doilea „negativul fotografic” al aceleiași imagini. Prin acest efect optic pictorița urmărește să sugereze ideea de complementaritate a *sinelui* și a *antipodului*, a *ego*-ului și a *alter ego*-ului. Fularele cadrilate (motiv preferat de Valentina Rusu Ciobanu încă din perioada când lucra la portretul lui Loteanu) sporesc *impresia ludică* și *aspectul binar* al acestei compoziții. Asemenea jocului de șah, în *Dualitate* nu există protagoniști de terțe culori. Există doar actorul roșcat din dreapta și „negativul” lui fotografic din stânga lucrării.

Întrebată odată în cadrul unui interviu: „Ce este mai important în arta portretului?”, Valentina Rusu Ciobanu a răspuns: „Important este să găsec *formula* omului!”. Culoarea, după părerea pictoriței, vine doar să întregească, să aprofundeze această *formulă*.

O astfel de *formulă*, atât la modul direct, cât și la cel figurat, a descoperit pictorița în *Portretul lui Ion Sandri Șcurea* (fig. 26). Tradițională la prima vedere, compoziția portretului (cu capul abia întors spre privitor, ochi mari, inteligenți, cu pupile transparente, actorul fiind îmbrăcat în cămașă roșie, aceasta reliefându-se pe un fundal întunecat) pare să fie inspirată de portretele *quattrocentiste* (Antonello da Messina, Jan Van Eyck ș.a.). Gama de culori este extrem de restrictivă: doar *roșul și negrul*, amintind prin această combinație sobră titlul romanului lui Stendhal. Desenul este exact, riguros și ordonat. O descoperire autentică a pictoriței a fost ideea de a-l prezenta pe Șcurea în „fața” și nu „după” rama tabloului. Pentru aceasta Valentina Rusu Ciobanu mai pictează o rama virtuală în interiorul tabloului, ramă în fața căreia apare

figura lui Șcurea. Prin acest procedeu compozițional, pictorița exemplifică metafora „ieșirii din tablou” (Ludmila Toma) a regizorului, a ieșirii din limitele și din restricțiile cotidianului și ale banalului. Ca și în alte lucrări ale artistei aici se resimte absența aerului, vacuumul în care este plasată figura lui Șcurea. Șcurea se află „aici și acum” (*hic et hoc*) alături de noi, în atmosfera noastră și nu undeva sub sticlă. De aceea el „respiră” din aerul nostru și nu mai are nevoie de aerul din tablou.

Formulele matematice și textele caligrafiate cu roșu pe fundalul negru al portretului lui Șcurea au o importanță covârșitoare, similară importanței textelor scrise pe icoanele ortodoxe. Aceste texte, atât în cazul icoanelor, cât și în cazul portretului lui Șcurea, „sanctifică” imaginea, îi dezvăluie sensul adevărat sau îl completează. Formula matematică găsită de Valentina Rusu Ciobanu pentru Șcurea este „Suma infinită”, prezentată printr-o *Sigma* majusculă cu simbolul infinitului deasupra. Ea reprezintă totalitatea infinită și absolută a Universului. Este de fapt o „modernizare” în *stil scientist* a vechii idei medievale de a-L reprezenta pe Hristos-Pantocratorul cu cartea deschisă, pe filele căreia se zugrăveau literele *Alfa și Omega – Începutul și Sfârșitul*, adică *Totalitatea*. Citatul în engleză din *Hamletul* shakespearian *To be or not to be, that is the question* („A fi sau a nu fi, iată întrebarea”) conferă portretului și unele conotații *existențiale*, problematica *totalității* fiind conjugată cu problematica *ființării*.

Importantă este mărturia autoarei în ceea ce privește executarea acestui portret în anul 1973 (și nu în anul 1974, după cum indică unele cataloage). Artista a indicat anul prin cifre romane („MCMLXXIII”) chiar pe suprafața fundalului. În acel an tabloul a fost terminat și pregătit pentru a fi expus la o expoziție din Lituania. În cadrul expoziției portretul lui Șcurea a fost înalt apreciat de critica moscovită și de cea din republicile baltice. Experții moscoviți au reușit s-o convingă pe autoare să vândă portretul, așa încât acum el nu se mai află în Republica Moldova.

Lucrarea nu a trecut neobservată nici de lituanieni, care, asemenea estonienilor și letonilor, erau și ei amatori ai „încifrărilor”, „textelor intercalate” și „ermetismului” în pictură și grafică. În orice caz, același simbol al *sumei* matematice (*Sigma* majusculă grecească) pictat tot în tonalitate roșie (ce-i drept, pe fundal alb-gălbui) se remarcă și în portretul academicianului Jonas Kubilius, pictat în același an de tânărul pe atunci pictor din Vilnius Algimantas Jonas Švėgžda (1941–1996). Ce-i drept, semnificația „Sumei” din portretul lituanianului este mult mai simplă. Aceasta este o parte componentă dintr-o *formulă* matematică complexă, preluată din *teoria probabilităților* și inclusă în tablou pentru a ilustra activitatea profesională a academicianului Kubilius.

La sfârșitul anilor '90 ai secolului al XX-lea, scriind un material despre portretele Valentinei Rusu Ciobanu din anii '60–'70, criticul de artă Vladimir Bulat lansase sintagma de „*rezistență prin portret*”, formulă care viza atitudinea artistei în condițiile epocii totalitare. Trebuie însă să înțelegem că această apreciere poate fi doar *retrospectivă*, de pe pozițiile ultimului deceniu al secolului al XX-lea, cu noua sa optică de factură *postcomunistă*. În revistele sovietice din anii '70–'80, portretele Valentinei Rusu Ciobanu erau apreciate de criticii mai puțin obtuzi, deși aceștia erau nevoiți să se conformeze cenzurii sau chiar autocenzurii. Ei intuiau faptul că portretele respective nu se înscriu în paradigma *portretisticii sovietice* și căutau să o apere pe plasticiană de învinuirile dogmaticilor, invocând „*spiritul dialecticii* hegeliano-marxiste cu inerenta-i *unitate și luptă a contrariilor*”.

Anii '70 au fost deceniul cel mai prolific în activitatea de creație a Valentinei Rusu Ciobanu. În acest deceniu ea s-a manifestat plenar nu numai în portret sau în pictura de gen, ci și în natura statică și în scenografie. Lumea teatrului, în special lumea primei generații a „luceferiștilor” a atras-o demult pe plasticiană. Anterior, ea lucrase încă în anii '60 la elaborarea decorului și a recuzitei scenice pentru spectacolul *A fost o simplă aventură* după piesa lui Constantin Condrea.

În anul 1974 pictorița elaborează schițele de decor pentru spectacolul *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* de Aureliu Busuioc. Cu doi ani mai devreme ea lucrase ca scenograf și la Moscova, la montarea *Păsărilor tinereții noastre* de la Teatrul Mic.

Picturile Valentinei Rusu Ciobanu puteau fi văzute în anii '70 la Plovdiv, portretul lui Aureliu Busuioc a fost expus în 1975 la București, unde, după cum se știe, operele basarabenilor în acea vreme nu prea ajungeau. În același an 1975, lucrările pictoriței sunt expuse și în țările arabe – în Siria și Irak.

Peisajele și naturile statice ale Valentinei Rusu Ciobanu de la sfârșitul anilor '60 – începutul anilor '70 „pendulează” între o viziune fauvist-expresionistă (*Toamna*, 1969; *Glastră-I* și *Glastră-II*, 1969; *Cămun între dealuri*, 1969; *Peisaj albastru*, 1969; *Vale adâncă*, 1969) și alta mai temperată și preponderent figurativă (*Natură statică cu urcior*, 1976; *Natură statică cu flori și sfeșnic*, din același an ș.a.). Uneori pictorița se dedă totalmente stihiei decorative a ornamenticii (portretul *Fată în roșu* din 1974, *Compoziție ornamentală* din 1976 ș.a.). Foarte interesantă este lucrarea din 1970 intitulată *Cap antic*. Aici stihia abstract-decorativă a

pătratelor și triunghiurilor viu colorate, din partea de jos a compoziției, este echilibrată de fața zeității antice, suspendată ca o mască palidă în imponderabilitatea unui profund și intens fundal azuriu.

Clocotul, pulsațiile și zvârcolirile materiei organice pot fi resimțite într-o serie de compoziții decorative: *În lumea scoicilor* (1974), *Compoziție decorativă* (1974). Acestui clocot îi este contrapusă „răceala logică” și rațională a abstracțiilor geometrice din *Compoziție „Disc”* (1970, fig. 27) și din *Compoziție „Cub”* (1970, fig. 28).

În picturile de la începutul anilor '80 *Amintiri: fantezie* și *El o va duce departe...* se face vădită o nouă tendință în creația Valentinei Rusu Ciobanu, tendință care se va manifesta și în compozițiile din anii optzeci. Este vorba de explorarea lumii *visului* și a *memoriei*. Lucrarea *Amintiri: fantezie* (fig. 29) este o incursiune în sfera oniricului și a subconștientului. Aceeași figură a tânărului în ochelari „plutește” ca o nălucă și reapare încă de două ori pe suprafața tabloului. Această triplă repetiție (o dată în variantă color și de două ori în varianta monocromă) a aceleiași figuri, dar la altitudini diferite, formează un fel de „trepte”, deasupra cărora se situează chipurile celorlalte figuri. Fundalul arhitectural are în sistemul perspectival ceva din *arhitecturile de fundal* ale vechii picturi bizantine. Nici unul din personajele sau obiectele compoziției nu este reprezentat integral. Apar doar fețe, torsuri și alte fragmente separate ale figurilor. Restul se pierde în ceața uitării. Acest procedeu de fragmentare a imaginii, de estompere a ei prin decolorare etc. este utilizat de pictoriță pentru a sugera mai bine specificul amintirilor, visurilor, în care, după cum știm prea bine, nu întotdeauna putem reconstitui chipurile văzute cândva. Vom regăsi și acest procedeu și, în general, tendințele de explorare ale *oniricului*, în lucrările anilor '80, uneori și în cele din anii '90. Aceasta se referă, în primul rând, la tablourile *Desuetudine* (fig. 31) și *1990: Anno Domini* (fig. 32). În alte lucrări de la frontiera anilor '70 cu anii '80 Valentina Rusu Ciobanu se va întoarce spre „valorile vieții private”, spre poezia peisajului pastelat de ceață, spre farmecul naturii statice tratate aproape fotografic. Putem găsi toate aceste trei aspecte în tabloul *Micul dejun* (altă denumire – *Dimineața*, fig. 30), pictat în 1979–1980 și expus la Moscova în 1981. În aceeași perioadă cu tabloul *Micul dejun* este pictat și tabloul *Copiii* (1980). Vor mai urma *Mama și fiica* (1980–1981), *Vedere din Bojenfi. Bulgaria* (1984), alte picturi mai mult sau mai puțin cunoscute.

Cu tot tumultul anilor '90, a răscrucii dintre milenii și a începutului de secol XXI, cu toate greutățile nesfârșitei perioade de tranziție prin care trece Republica Moldova, artista, în pofida vârstei înaintate, continuă să lucreze.

În ciuda presiunilor de ordin ideologic cu care s-a confruntat în cea mai mare parte a vieții, Valentina Rusu Ciobanu a reușit să-și păstreze individualitatea discursului plastic, învrednicindu-se apoi și de înalte distincții de stat precum Premiul Național al Republicii Moldova pentru Arta Plastică, titlul onorific de „Artist plastic al poporului”, „Ordinul Republicii”, titlul de Cetățean de onoare al municipiului Chișinău și, de curând, Ordinul „Meritul Cultural”, în grad de Mare Ofițer, conferit printr-un decret semnat de Klaus Werner Iohannis, Președintele României.

În presa de specialitate din Republica Moldova și din alte foste republici ale URSS s-a scris destul de mult despre lucrările Valentinei Rusu Ciobanu, deși creația ei așa și nu a beneficiat până în prezent de un studiu exhaustiv. Cele mai detaliate expuneri ale operei pictoriței rămân a fi broșură Sofiei Bobernaga apărută în anul 1979 la editura „Literatura Artistică” și albumul subsemnatului, apărut în anul 2003 la Editura „Arc”, în cadrul seriei „Maeștri Basarabeni ai secolului XX”. Au mai fost publicate de către editura „Sovetski hudojnic” din Moscova micul album al Elenei Kostina din 1968 și de către editura „Timpul” – catalogul expoziției personale din 1983 de la Muzeul de Stat de Arte Plastice (alcătuit de către criticul de artă Tudor Stăvilă). În anul 2014 Biblioteca Națională a Republicii Moldova – în cadrul proiectului editorial „Moldavica” (seria „Plasticienii Moldovei”) – a lansat culegerea bio-bibliografică „Valentina Rusu Ciobanu”.

În România creația artistei este relativ puțin cunoscută. Până la expozițiile centenare din acest an au existat doar câteva manifestări sporadice, de tipul expoziției „Bessarabia Moia / Basarabia mea” din anul 2009 de la galeria „Artmark” din București (curatori Ruxandra Garofeanu & Vladimir Bulat), la care iubitorii de artă din România au putut admira o mică selecție de lucrări aparținând pictoriței de la Chișinău. Textul de față este o încercare de a acoperi această lacună și de a schița „portretul de creație” al unei personalități din cultura noastră națională, care, prin talentul înăscut, prin imensa capacitate de muncă, prin repudierea categorică a compromisurilor propuse de unii potențați ai puterii, a păstrat inalterat înaltul statut de artist plastic și de om integru, în pofida tuturor ispitirilor și vicisitudinilor istoriei.

Constantin I. Ciobanu

Expoziția *Paul Calle's Life of Exploration: From the Mountains to the Moon*, Western Spirit: Scottsdale's Museum of the West, Scottsdale, Arizona, 19 febr. 2019–11 oct. 2020

La Scottsdale's Museum of the West din frumosul orașel Scottsdale, specific prin arhitectură și atmosferă așezărilor de mineri și crescători de vite din Vestul american, a fost organizată o retrospectivă cu opera graficianului și pictorului Paul Calle (Fig. 1). Această instituție destul de tânără (inaugurată în 2015) dedicată culturii și civilizației Vestului – ce poartă, de altfel, inspirata etichetă de Spirit al Vestului (Western Spirit) – este afiliată la Smithsonian Institution iar bogatul și variatul patrimoniu, modul de expunere și programele educative ce le derulează explică, cu prisosință, această onorantă legătură.

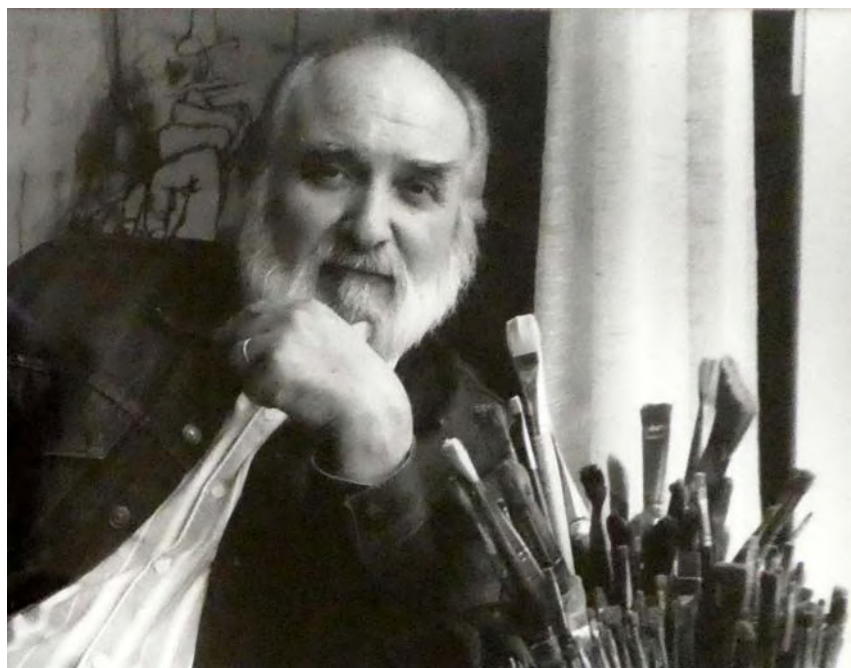


Fig. 1. Paul Calle (1928–2010).

Paul Calle (1928–2010) a fost un prodigios ilustrator și portretist. S-a născut în Manhattan și a studiat la Pratt Institute din Brooklyn, o instituție selectă de învățământ superior specializată în inginerie, arhitectură și arte plastice. Și-a făcut serviciul militar și a participat la Războiul din Coreea unde s-a ocupat cu elaborarea de ilustrații cu tematică militară. Lăsat la vatră a colaborat, o vreme, la presa săptămânară, semnând coperta revistei „The Saturday Evening Post” – periodicul la care a lucrat multă vreme reputatul grafician Norman Rockwell. Trebuia să fii foarte bun și să corespunzi normelor înalte impuse de redacție ca să poți fi acceptat la acea revistă elitistă! Iar Calle era un grafician de mare finețe și inspirație.

Apoi Calle s-a specializat în grafică poștală. A elaborat proiecte de timbre pentru Suedia, Micronezia, Insulele Marshall, Națiunile Unite și pentru propria țară. În 1962 a fost selectat în programul NASA Art și a proiectat colițe cu tematică spațială. În 1969 a elaborat timbrul cu valoarea nominală de 10 cenți „Primul om pe Lună”. În 1981 a semnat o emisiune comemorativă dedicată lui Frederic Remington, reputat pictor și ilustrator al tematicii western. De-a lungul întregii cariere a executat peste 30 de proiecte de timbre poștale.

O altă activitate a fost legată de grafica publicitară cinematografică, semnând expresive afișe pentru filme western precum „How the West was Won” (1962) realizat sub bagheta unei triade de celebri regizori ai genului ca John Ford, Henry Hathaway și George Marshall sau „Ulzana's Raid” (1972) în regia lui Robert Aldrich (Fig. 2). Apoi, a executat portretele mai multor oameni importanți ai țării sale sau ai lumii, precum președintele John F. Kennedy, fratele acestuia, senatorul Robert Kennedy, generalul Douglas MacArthur, poetul Robert Frost, scriitoarea și activista pe tărâm social, surdă și oarbă, Hellen Keller, membrii formației Beatles, etc. Având o mare dexteritate la desen, o mare ușurință de expresie și viteză de surprindere a caracteristicilor fizionomice ale personajelor precum și o mare versatilitate în a schimba, cu ușurință tematica, a fost ilustrator pentru reviste sportive, medicale și pentru copii.



Fig. 2. Afiş pentru filmul „Ulzana's Raid”.

Retrospectiva – prima de acest fel dedicată plasticianului – a fost programată cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la prima aselenizare a unui echipaj de astronauți americani pe Lună. De altfel, Calle a fost selectat de NASA ca artist oficial și a fost unicul plastician acceptat să asiste, pe 16 iulie 1969, la pregătirea lansării lui Apollo 11. Cu acel prilej el a schițat pe astronauți în timpul când își luau ultimul mic dejun pe pământ, apoi când erau ajutați să își îmbrace sofisticatul costum de zbor și când au plecat spre a se îmbarca pe nava spațială. Lucrările sale au fost expuse la Muzeul Național al Aerului și Spațiului (The National Air and Space Museum) de pe Mall, în Washington, D.C.

În opera sa, Calle a pendulat între reprezentarea pionierilor, deschizătorilor de drumuri din Vest și a pionierilor zborurilor interplanetare. Tradițiile vânătorilor de animale cu blană scumpă și noutățile de ultimă oră din domeniul dotărilor tehnice necesare expedițiilor selenare se întâlnesc, în egală măsură, în compozițiile sale și par interdependent legate, deși erau despărțite, în timp, de cel puțin 200 de ani. Între un chip bărbos de trapper și unul impecabil ras de astronaut, artistul nu sesizează nicio diferență, amândoi fiind niște eroi în felul lor, care îi erau la fel de dragi și de familiari. Într-un volum ce i-a fost consacrat cu câțiva ani în urmă chiar s-a pronunțat, cu multă elocvență, în acest sens: „Totdeauna am comparat imaginea lui John Colter, om al muntelui, și piciorul său în mocasin pășind pe zăpada proaspăt căzută în valea lui Yellowstone cu gheata lunară a lui Neil Armstrong pășind în praful de pe suprafața lunii în Marea Liniștii... două lumi separate și totuși fiecare la marginea unei noi frontiere.”

Cum urcă la etajul muzeului, vizitatorul este întâmpinat, la intrarea în expoziție de o reconstituire a atelierului lui Calle (Fig. 3). Pe un șevalet o pânză înrămată reprezentând un trapper ce se întoarcе de la vânătoare cu un lup pe umăr; pe un dulăpior aranjate ulcele cu pensule, cuțite de paletă, creioane și alte ustensile necesare pictorului, alături de un portret fotografic și o mască de bronz a autorului. Pe perete erau agățate un craniu de bizon, niște rachete pentru zăpadă și două haine cu glugă făcute din pături viu colorate, furnizate de Hudson's Bay Company și foarte apreciate de vânătorii din Munții Stâncoși din anii 1800–1830. Pe o poliță erau așezate două căciuli din blană de raton și de lup, cu cozile aferente, ce atârnav pe spatele purtătorului, iar de un cuier erau aninate o tolă de vânătoare cu un corn pentru pulbere, o teacă de cuțit cu ornamente din împletitură de ace de porc spinos, un sac pentru tutun folosit de indenii din Preeriile Nordice,

un colier din colți de urs, o altă pungă decorată cu mărgelile, o pălărie neagră cu bor larg și panglică roșie și o cămașă din piele de căprioară cu franjuri la piept și la mâneci. Alături, două lănci indiene cu ornamente din pene. Toate acestea constituiau recuzita artistului, obiecte cu care își putea înveșmânta modelele și care îl inspirau în compozițiile sale unde acureateța fizionomiilor și a reconstituirilor este impecabilă. Acestea pregăteau vizitatorul pentru ceea ce avea să admire, mai departe, pe pereți.



Fig. 3. Atelierul lui Paul Calle.

Calle și-a ales drept principal subiect tipul vânătorului singuratic, de vârstă medie dar robust, cu barba înspicată, având tuflită o căciulă dintr-o piele întreagă la care era păstrat, în față chiar capul animalului și îmbrăcat în haine și jambiere de piele (Fig. 4) peste care avea adesea o manta în nuanță stridentă, fie roșie, fie albă cu dungi roșii, negre și galbene, confecționată din pături obținute prin troc, în schimbul blănurilor, de la negustorii ce le colectau în factoriile lor sau „trading posts” de la câte un fort izolat. De cele mai multe ori, vânătorul sau „munteanul” (mountain man) – cum erau numiți acești trappers independenți, fără afiliere la o companie specializată, fie ea canadiană sau americană – este impostat în mijlocul unui peisaj măreț, pe un fundal de pădure sau de munți semeți, în timpul iernii (Fig. 5). Aceasta oferea artistului posibilitatea de a obține contraste puternice între albul zăpezii și straiile colorate ale personajului care nu-l deosebeau prea mult, exceptând barba stufoasă, de indienii locali, de la care adoptaseră multe obiceiuri și articole vestimentare ori ornamentale, precum cămășile de piele decorate cu mărgelile, talismanele din oase și colți de animale, tecile de cuțit, tomahawk-ul de la cingătoare sau săculeții pentru tutun.

Ca experimentat și apreciat ilustrator NASA ce trebuia să acorde maximă atenție tuturor detaliilor tehnice menite a identifica echipamentul și aparatura folosită de astronauți, Calle tratează cu excesivă minuție orice articol vestimentar sau din inventarul activității unui trapper: hainele cu franjuri, mocasinii specifici diverselor triburi din zonă pe care-i adoptaseră și vânătorii albi, blănurile căciulilor, cursele, cornurile pentru pulbere, armele cu cremene (ce pot fi, cu ușurință identificate, de un expert armurier ca fiind o muschetă cu țeava lisă, model 1795, produsă la Arsenalul Federal de la Harper’s Ferry și aflată în dotarea trupelor americane – folosită și în expediția transcontinentală a lui Lewis și Clark³ sau o pușcă lungă de Pennsylvania sau Kentucky, sau una produsă de Charles Bond ori un model Mike Stone Jaeger, ori chiar aceea numită „carabina Bătăliei de la New Orleans” produsă de John Jacob Sheetz sau cea botezată „Mississippi Masonic Mountain Man” executată de Thomas Simpson⁴). Aceasta grijă pentru detaliile

³ Robert J. Moore, Jr., Michael Haynes, *Lewis & Clark. Tailor Made, Trail Worn. Army Life, Clothing & Weapons of the Corps of Discovery*, Farcountry Press, Helena, 2003, p. 250, 256–259; Tony Hunter, *The Arms and Equipment of the Lewis and Clark Expedition*, în „Muzzleloader” Vol. XLVI, no. 3/July–August 2019, p. 30.

⁴ T. C. Albert, *Jim Parker of Calvary Longrifles*, în „Muzzleloader” Vol. XLVI, no. 3/July–August 2019, p. 67, 72.

mărunte îl apropie pe Paul Calle de hiperrealismul anilor 70–80 chiar dacă viziunea sa generală este mai apropiată de aceea a romanticilor Școlii de pe Hudson (un fel de Barbizon american) și de peisagiștii Thomas Moran și Albert Bierstadt care au făcut cunoscute frumusețile sălbatice ale Vestului, Grand Canyon, Yosemite și Yellowstone.



Fig. 4. Trapper în Munții Teton, ulei pe lemn, Colecția Familiei Peterson.



Fig. 5. Singur în sălbăticie, ulei pe lemn, Colecția familiei Peterson.

Admirabil desenator care punea mai presus arta în alb-negru decât pictura, Calle executa schițe pregătitoare în mină de grafit, pline de vervă și minuție pe care mai apoi le transpunea în material definitive. În expoziție erau panotate câteva dintre crochiurile pregătitoare, alăturate compoziției finite (Fig. 6).

Deși bun cunoscător al chipurilor și istoriilor cu aură de legendă ale vânătorilor, cercetașilor și deschizătorilor de noi căi de acces spre Vest de la finele secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, precum Daniel Boone, Davy Crockett, Jim Bridger, Jedediah Smith, Kit Carson, sau mai mărunții dar nu mai puțin însemnații Hugh Glass sau John Colter, Calle nu s-a dedicat reprezentării acestor eroi, unii dintre ei deja immortalizați de alții înaintea sa, ci a creat un portret generic de trapper, de „muntean” care, în măreția naturii ce-l înconjoară, capătă proporții monumentale. Ultimilor doi nu le-au fost păstrate trăsăturile. Glass a devenit subiect pentru filmele „Un om în sălbăcie” (1971, R: Richard C. Sarafian) și „The Revenant” (2015, R: Alejandro G. Iñárritu) și a luat chipul interpreților săi, Richard Harris și, respective, Leonardo Di Caprio. Cel pe care chiar Calle îl menționează în dialogul peste timp cu astronautul Armstrong, Colter⁵, mai puțin răsfățat de soartă nu a devenit erou de film sau de roman, deși a avut o viață plină de aventuri, a fost militar în Corpul Descoperirilor condus de căpitani Meriwether Lewis și William Clark în 1803–1806 iar, după demobilizare, s-a întors să vâneze animale cu blană prețioasă și a fost primul alb care a văzut gheizere în Yellowstone; relatările sale despre izvoarele cu apă fierbinte care își aruncă jetul la mari înălțimi și malurile lor colorate în galben din cauza conținutului de sulf din compoziția apei au uimit pe mulți care l-au etichetat pe Colter de mincinos sau de nebun iar ținutul explorat de el a fost multă vreme numit „Iadul lui Colter” (Colter’s Hell).



Fig. 6. Un fum prietenesc, 1982, grafit pe hârtie, colecția Familiei Peterson.

Calle a evitat scenele violente de luptă între indieni și albi sau de confruntare între vânător și vânat. El și-a reprezentat personajele în repaus, întorcându-se din campania cinegetică, admirând peisajul sau scrutând depărtările, pătrunși de frumusețile ce-i înconjurau. Lucrările sale se află în patrimoniul unor importante

⁵ Robert M. Utley (editor), *Encyclopedia of the American West*, Wings Books, New York, 1997, p. 99.

instituții de profil , așa cum este National Cowboy and Western Heritage Museum din Oklahoma City și a fost distins cu râvnitul Prix de West.

Expoziția retrospectivă *Paul Calle's Life of Exploration: From the Mountains to the Moon* de la Scottsdale's Museum of the West a fost organizată prin colaborarea instituției gazdă cu unul dintre membrii consiliului ei director, Tim Peterson, care a pus la dispoziție ampla sa colecție și cu fiul artistului, Chris Calle, el însuși plastician, care a împrumutat piese din colecția familiei.

Paul Calle nu a fost un om al Vestului, nu s-a născut și nu s-a format acolo, nu a cunoscut ținuturile apusene decât în vacanțe și documentări de scurtă durată. Dar le-a pătruns esența și le-a descris în toată splendoarea perfecte comuniuni dintre om și natură.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Renoir père et fils. Peinture et cinema*, Musée d'Orsay, Paris, 6 noiembrie 2018–27 ianuarie 2019

Sunt expoziții remacabile prin piesele prezentate și mod de abordare care nu pot fi trecute cu vederea chiar dacă, de la desfășurarea lor s-a scurs ceva timp. Anul acesta, care ne-a schimbat total modul de viață și ne-a limitat până la inexistență posibilitățile de a călători din cauza molimei de Corona Virus, ne-am amintit de această manifestare care reunea două personalități marcante ale creativității franțuzești și mondiale ce s-au afirmat în două domenii diferite dar înrudite: Renoir tatăl și fiul. Cel dintâi a fost remarcabilul pictor al generației impresioniste. Al doilea a început ca plastician interesat de arta ceramicii pentru a glisa către arta filmului în care a realizat câteva capodopere.



Fig. 1. Pierre-Auguste Renoir, Gabrielle et Jean, 1895–1896, ulei pe pânză, Musée de l'Orangerie.



Fig. 2. Ceramică de Jean Renoir, Barnes Foundation, Philadelphia.



Fig. 3. Pierre-Auguste Renoir și Andrée Heuschling în atelierul din Cagnes, 11 martie 1918, fotografie atribuită lui Walther Halvorsen, Musée d'Orsay.

Despre Renoir tatăl se știe foarte multe, s-a aflat în pleiada ilustrațiilor pictori impresionisti și a fost expus foarte des, consacându-i-se cataloage și monografii substanțiale. Fiul, Jean Renoir este mai puțin cunoscut de publicul larg fiind un nume familiar în special cineaților. Expoziția evidențiază legătura dintre tată și fiu, dragostea reciprocă, prin numeroasele portrete ce i-au fost făcute progeniturii, în copilărie și adolescență, de talentatul părinte: fie la vârstă fragedă, jucându-se cu animale și păpuși în compania guvernantei Gabrielle (pe care o va adora întreaga viață, aproape mai mult decât pe propria mamă) (Fig. 1), sau la 4 și 5 ani, cu plete blond-roșcat, prinse cu fundă ca la o fetiță, gătit în hăinuțe de catifea albastră și cu guler alb de dantelă ca Little Lord Fauntleroy, ținând în mână cercul jocului zilnic sau cusând cu sânge, ori costumat în arlechin, pe la 8 ani, sau, la vârsta de 15 ani, în ținută de vânătoare și cu un câțel la picioare – tablou de care Jean nu s-a despărțit întreaga viață și doar înaintea morții l-a lăsat moștenire la Los Angeles County Museum of Art. Între 1895 și 1910, Auguste Renoir i-a făcut lui Jean circa 60 de portrete.

Jean (1894–1979) a fost, o lungă perioadă, cunoscut doar ca „fiul lui Renoir”, iar el a suferit din această cauză și a voit să își facă o carieră, un drum personal, care să-i dea propria identitate și să-i asigure posteritatea, nu să rămână în umbra tatălui celebru. Și a reușit! La începuturile sale voia să devină militar, se înrolase în cavalerie, în 1913 dar, la izbucnirea Marelui Război, trimis pe front, a fost rănit la picior și... a agățat sabia în cui pentru totdeauna, în 1915. Pentru a-și omorî timpul, a frecventat, cu asiduitate, sălile de cinema. Nu prea știa ce să facă și s-a apucat să modeleze vase de ceramică pe care le ardea într-un cuptor construit, din ordinul tatălui său, pe proprietatea familiei de la Cagnes pentru ca fiii săi, Pierre, Jean și Claude (poreclit Coco) să facă lucruri utile cu propriile mâini, așa cum făcuse el însuși la începuturile-i modeste, ca pictor pe porțelan într-o manufactură. Jean a fost cel mai pasionat de arta ceramică pe care a practicat-o din 1919 până în 1922 și a produs câteva zeci de recipiente decorative, pictate în nuanțe puternice. Pe unele a schițat chiar nuduri de genul acelor „beigneuses” bălai pe care părintele său le pictase atât de des. Un important număr de asemenea piese ceramice se află la Fundația Barnes din Philadelphia (Fig. 2), achiziționate de marele colecționar Albert Barnes care fusese pasionat și de pictura tatălui din care poseda 181 de pânze, mai multe decât ale tuturor celorlalți pictori activi la Paris ale căror opere și le procurase (Cezanne, Matisse, Picasso, Soutine, Modigliani, Degas și Van Gogh). La Musée d'Orsay se păstrează 43 de asemenea recipiente.

Ultimul model al tatălui său a fost o tânără cu păr roșu și ochi albaștri, foarte penetranți, Andrée Heuschling (1900–1979) care își câștiga existența pozând la Școala de Arte Decorative din Nisa. Iar Pierre-Auguste Renoir petrecea mare parte a anului la reședința sa de la Cagnes, nu departe de eleganta stațiune de pe malul Mediteranei. Celor doi le-a fost făcută o fotografie împreună în atelierul maestrului, în 1918 (Fig. 3). Jean s-a îndrăgostit de modelul tatălui și, la scurt timp după moartea acestuia în decembrie 1919, cei doi s-au căsătorit. Îi lega pasiunea pentru cinematograful iar tânăra soție visa să devină stea a filmului. Pentru a-și finanța pelicule, Jean Renoir și-a vândut partea sa de lucrări moștenite de la tată. În 1924 a regizat primul său film, *Fata apei* (La fille de l'eau) având-o pe soție în rolul titular. Pentru ecran, proaspăta actriță și-a schimbat numele în Catherine Hessling care era mai ușor de reținut și de pronunțat decât propriul ei nume. Ecranizarea romanului *Nana* al lui Emil Zola a fost lansat în 1926 (Fig. 4, 5). Dar eroina principală a fost interpretată cu falsitate și teatralism facil de Catherine care avea doar aspirații și veleități dar nu și experiență actricească astfel că filmul a fost un mare eșec comercial. Cei doi nu s-au descurajat și, câțiva ani după aceea, au făcut două scurt metraje, filme experimentale cu un termen contemporan: *Sur un air de charleston* (1927), o ficțiune umoristică și ușor rasistă despre un explorator negru care redescopere Europa și pe o „sălbatică” însoțită de un cimpanzeu care-l învață pașii dansului la mare modă – amuzant cu atât mai mult cu cât filmul este mut și spectatorul nu poate decât să-și imagineze melodia după care este interpretat îndrăcitul dans; în 1928 au ecranizat povestea lui Hans Christian Andersen *Fetița cu chibrituri* din care a rezultat un film plin de poezie, *La petite marchande d'allumettes*, în care ființa plâpândă, prinsă de dulcele somn al morții prin îngheț, avea viziuni care o purtau în țara jucăriilor ce prind viață și sufletul ei este disputat de doi călăreți, cel alb și cel negru, îngerul și demonul, ultimul câștigând în final.

Hessling reușise să devină un star, i se luau interviuri și portretele ei erau publicate pe copertile revistelor de cinema (Fig. 6). Dar, arogantă, imperativă și posesivă, nu a putut accepta faptul că soțul nu a distribuit-o, în 1931, în filmul *La chienne*, prima sa peliculă sonoră, și s-au despărțit. Jean a început o relație cu monteaza sa, Marguerite Houllé, o fiică de proletari angajați politic, fapt ce l-a făcut pe Jean să se apropie de Partidul Comunist și să semneze articole ori să introducă mesaje propagandistice în peliculele sale. Cariera sa a evoluat și l-a relevat ca un regizor capabil, inspirat și original. A început să aibă un succes pe care nu-l sperase măcar. A ecranizat *Madame Bovary* după romanul lui Gustave Flaubert (1933), apoi *Azul de noapte* după piesa omonimă a lui Maxim Gorki în filmul intitulat *Les bas-fonds* (1936), după care a făcut un film patriotic, *La Marseillaise* (1938). Prima capodoperă a fost însă *Iluzia cea mare* (1938), film în care era prezentată copleșitoarea deziluzie încercată de combatanții Primului Război Mondial care a

schimbat radical societatea, a eliminat nobilimea antebelică și a dus la afirmarea oamenilor din clasele de jos. A fost o fructuoasă colaborare a lui Renoir cu Jean Gabin și o salutară revenire, pe ecrane, ca actor, a lui Erich von Stroheim ce părăsise Statele Unite, și apărrea într-un rol memorabil de ofițer prusac de aviație, de origine nobilă, căzut cu avionul în luptă și recuperat în poziția de comandant al unui lagăr de prizonieri.



Fig. 4. François Florit, Afișul filmului *Nana*, La Cinémathèque française.



Fig. 5. Reconstituire a rochiei purtată de Catherine Hessling în filmul *Nana*, La Cinémathèque française.



Fig. 6. Catherine Hessling în „Ciné-Miroir” no.148, 3 février 1928.



Fig. 7. Rosine Delamare, Schițe de costum pentru dansatoarele din *French Cancan*, 1954, guașă și creion, La Cinémathèque française.



Fig. 8. Jean Renoir, *My Memories of Renoir*, în „Life”, 15 mai 1952.

În 1940, Jean Renoir se exilează la Los Angeles și începe să lucreze în studiourile de la Hollywood unde a turnat 6 filme. A primit cetățenia americană în 1946. În 1949, în India, a realizat primul său film color, *Fluviul*, ce a fost laureat la Festivalul de la Veneția. În 1952, s-a întors în Franța și și-a reluat activitatea unde a elaborat mai multe filme dintre care unele l-au apropiat de subiectele și vremurile părintelui său, precum *French Cancan* (1954), *Elena et les hommes* (1956) și *Le déjeuner sur l'herbe* (1959). Pictura impresionistă, atmosfera specifică timpurilor în care aceasta a apărut și s-a cristalizat precum și propriile amintiri infantile i-au slujit la regizarea acestor pelicule. *French Cancan* a fost turnat exclusiv în studio, reconstituindu-se străzi și clădiri din Montmartre, localuri și săli de dans, apartamente luxoase sau locuințe modeste, în spiritul celor din anii 80 și 90 ai secolului al XIX-lea, așa cum le văzuse și le imortalizase tatăl său în picturi. Costumele au fost executate după schițele Rosinei Delamare (Fig. 7) Astfel se face legătura în expoziție, între tablouri și ecran, între tată și fiu!

French cancan a fost ultima sa capodoperă avându-l din nou pe Gabin ca principal protagonist, deși acesta a acceptat cu oarecare greutate rolul, fiind rezervat dacă nu chiar supărat pe Renoir care se expatriase, își schimbase cetățenia și nu se aflase în Franța sub ocupație germană, ca toți ceilalți cineaști, să sufere și să spere împreună, în timpul războiului.

Pentru că filmele sale erau costisitoare iar el incapabil de a și le finanța, producătorii au început să-l ocolească. După 1959 a colaborat cu televiziunea și s-a dedicat scrisului publicând un volum consacrat tatălui său, *Renoir par Jean Renoir* (1952) – din care, de-a lungul timpului, mai dăduse la lumină, în periodice, câteva fragmente pentru că subiectul îl preocupase de multă vreme (Fig. 8) – și apoi un volum de memorii, *Ma vie et mes films* (1974).

Pe lângă tablourile lui Renoir tatăl ce-l reprezentau pe Renoir fiul la diverse vârste, în expoziție au figurat afișe, schițe de costum, fotografii de familie, reviste, obiecte de ceramică – multe aduse din Statele Unite pentru că, după moartea cineastului în 1979, la Beverly Hills, fiul său a donat arhiva și colecția familiei la University of California in Los Angeles (abreviat UCLA). (Prima sa soție și prima protagonistă a filmelor spre care chiar ea îl îndemnase, Catherine Hessling, s-a stins, printr-o fatală coincidență, în același an cu cineastul).

Pe ecrane plasate în diverse spații ale sălilor rulau fragmente din creațiile cele mai importante ale lui Jean Renoir, iar la magazinul muzeului erau comercializate, pentru amatori și cinefilii pasionați, filmele sale pe DVD.

Ampla manifestare ce reunea arta penelului cu aceea a camerei de luat vederi a fost organizată de Fundația Barnes din Philadelphia, Musée d'Orsay și Musée de l'Orangerie în colaborare cu Cinemateca

Franceză având drept comisari pe Sylvie Patry, directoare a colecțiilor la Orsay și Matthieu Orléan, consultant științific pentru secția de film a cinematotecii.

Prin expoziția *Renoir père et fils. Peinture et cinema*, au fost alăturate două personalități de mare forță ale creativității artistice din veacurile XIX și XX ce s-au manifestat unul în arta de șevalet celălalt în aceea mai populară, mai democratică și cu acces nelimitat, a filmului, lăsând în egală măsură opere de mare valoare perenă.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851): un artist în vremea revoluției*, București, Muzeul Național de Artă al României, 24 septembrie 2020 – 21 februarie 2021

Cu ocazia împlinirii a două sute de ani de la nașterea pictorului Constantin Daniel Rosenthal¹, Muzeul Național de Artă al României (MNAR) a organizat expoziția retrospectivă *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851). Un artist în vremea revoluției*² (deschisă în intervalul 24 septembrie 2020 – 21 februarie 2021). La vernisaj, desfășurat în aer liber în marea curte-parc a muzeului, au luat cuvântul: Cristina Verona-Tobi, manager interimar MNAR; Mihai Firică, secretar de stat în Ministerul Culturii; Ana Maria Mihăescu, președinte al Asociației „Prietenii Muzeului Național de Artă al României”, care a sprijinit realizarea expoziției; și curatoarea Monica Enache. Vernisajul a fost completat de un element-surpriză: prezența actriței Ioana Calotă-Philippide (Teatrul Nottara), costumată asemenea personajului din tabloul iconic *România Revoluționară*³.

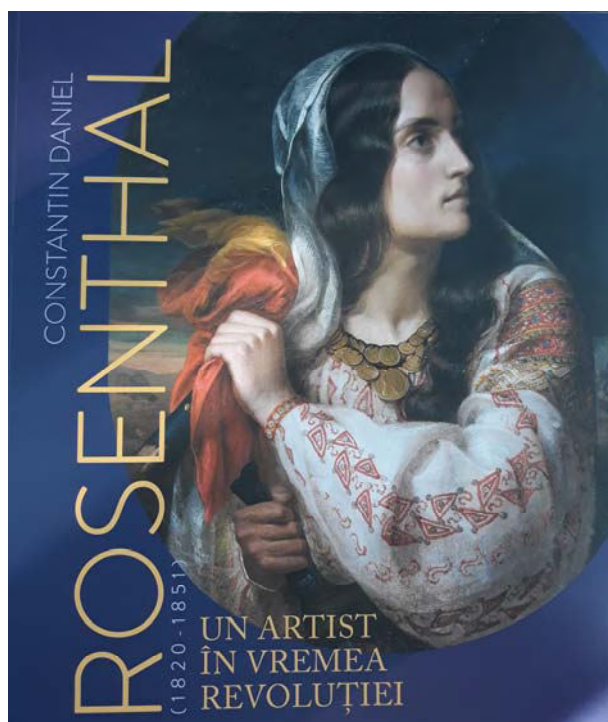


Fig. 1. Coperta catalogului.

¹ Născut la Pesta, într-o familie de negustori evrei, artistul se pare că s-a convertit la religia creștină, lunându-și prenumele de „Constantin” după sosirea în Țara Românească; în anumite surse, mai ales maghiare, apare sub numele de „David Rosenthal”.

² Expoziția Rosenthal este una din cele trei expoziții temporare pe care MNAR a reușit să le organizeze în anul 2020, în ciuda contextului dificil generat de pandemie. A fost precedată de *TRANSFORMATION. From Bucharest to Gdansk. From Gdansk to Bucharest* (20 august–1 noiembrie 2020, curatori: Judit Balint, Piotr Józefowicz, Alexandru Rădvan); și urmată de *Laborator II – 1989. Restaurarea picturilor împușcate* (15 octombrie 2020–31 martie 2021, curatori: Sorina Gheorghită și Ioan Sfrijan).

³ Ioana Calotă-Philippide a lecturat un fragment din volumul lui Jules Michelet, *Istoria revoluției* (București, Editura Minerva, 1973), referitor la revoluția din țările române și un dialog dintre Maria Rosetti și C.D. Rosenthal. Actrița a pozat apoi, în interiorul expoziției, pe post de „statue vivante”, în cadrul unei rame cu passe-partout oval, în imediata vecinătate a tabloului *România Revoluționară*, mimând atitudinea personajului pictat.



Fig. 2. Ioana Calotă-Philippide și *România Revoluționară* (foto: Eduard Andrei).

Este a doua expoziție monografică dedicată lui C.D. Rosenthal, după cea din anul 1970, organizată de Muzeul de Artă al RSR (actualul MNAR), manifestare de proporții modeste, neînsoțită de un catalog și prezentând doar 11 lucrări. Echipa secției de artă românească modernă a MNAR, formată din curatoarea Monica Enache și conservatoarele Costina Anghel și Paula Luca, a dorit să marcheze bicentenarul nașterii lui Rosenthal printr-o expoziție aniversară, reunind, de această dată, 31 de lucrări ale pictorului⁴, provenite preponderent din patrimoniul MNAR, dar și din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române (BAR), Federației Comunităților Evreiești din România, muzeelor de artă din Brașov, Cluj, Iași și Arad, ca și dintr-o colecție particulară. La acestea s-au adăugat două portrete ale lui C.D. Rosenthal, care completează expunerea: un desen (din Cabinetul de Stampe al BAR) executat în 1848, așadar în timpul vieții artistului, de prietenul său, pictorul Ion Negulici, și un ulei (din colecția MNAR), pictat ulterior, în 1886, de Nicolae Vermont, copie după un autoportret al artistului din 1850, astăzi dispărut.

Expoziția este acompaniată de un elegant catalog (144 p., cu ilustrații color, note și bibliografie), care include, la final, un *Epistolar* Rosenthal, cu scrisorile artistului păstrate în colecții din țară⁵. Este de remarcat că în catalog figurează mai multe lucrări decât în expoziție, mai exact 49, căci anumite opere ale artistului, identificate de echipa curatorială în unele colecții, mai ales muzeale, din România, dar și din străinătate (Ungaria, Slovacia)⁶, nu au putut fi împrumutate.

Expoziția, amenajată în sălile Kretzulescu, după un design expozițional conceput de arh. Liviu Constantinescu – cu o atenție deosebită acordată coerenței vizuale a manifestării, violetul cardinal și nuanțele de galben ale panourilor și pereților sălii de expoziție regăsindu-se în cromatica catalogului – oferă

⁴ Este inclusă și cromolitografia (cca. 1850, cat. 48) de Prudent-Louis Leray după lucrarea lui Rosenthal *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății* (1848, cat. 45). Procedul multiplicării litografice a contribuit propagandistic la alimentarea sentimentelor revoluționare, și după înfrângerea revoluției de la 1848.

⁵ Monica Enache, *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851): un artist în vremea revoluției. Catalog urmat de un Epistolar C.D. Rosenthal, scrisori către C.A. Rosetti și Adolf Grünau*, trad.: Mariana Vazaca și Ileana-Maria Ratcu, București, Editura Muzeului Național de Artă al României, 2020.

⁶ Din țară: Academia Română; Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca; Muzeul de Artă Bacău, Complexul Muzeal „Iulian Antonescu”; Muzeul de Artă Vizuală Galați; Muzeul Municipiului București; Muzeul de Artă Cluj-Napoca; Muzeul Național Brukenthal, Sibiu; Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”, Ploiești, iar din străinătate: Muzeul de Artă din Budapesta; Galeria Națională Slovacă; Galeria orașului Bratislava. Aceste instituții, deși nu au împrumutat lucrări pentru expoziție, au oferit MNAR imaginile lucrărilor pe care le dețin și dreptul de a le reproduce în catalog.

vizitatorilor o privire de ansamblu asupra creației lui C.D. Rosenthal, ilustrând, în egală măsură, și spiritul unei epoci, clar delimitate cronologic – deceniul al cincilea al secolului al XIX-lea –, dar mai difuză din punct de vedere geografic – Muntenia, Europa Centrală (Pesta, Viena) și Occidentală (Franța, Anglia, Elveția).

Opera lui Rosenthal, realizată de-a lungul unui singur deceniu de activitate, căci pictorul a încetat din viață la doar 31 de ani, este caracterizată, în primul rând, de prevalența portretului de aparat, în stil Biedermeier și academist, ca și de pictura alegorică, de factură romantică și cu tematică revoluționară și identitar-națională.



Fig. 3. C.D. Rosenthal, *Portretul mamei actorilor Caragiale*, MNAR (sursă: cat. 41).



Fig. 4. C.D. Rosenthal, *Portretul Elenei Obedeanu Rosetti*, Complexul muzeal Arad (sursă: cat. 19).

Alături de lucrările antologice *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății* (1848, cat. 45) și *România Revoluționară* (1850, cat. 47), expoziția și catalogul aferent aduc în atenția publicului și specialiștilor lucrări mai puțin cunoscute ale artistului, unele chiar inedite: *Portretul doamnei Filipescu* (cat. 6, MNAR), *Portret de femeie* (cat. 8, Federația Comunităților Evreiești din România), *Autoportret cu paletă* (cat. 18, Muzeul de Artă din Budapesta, neexpus), *Portretul Elenei Obedeanu Rosetti* (cat. 19, Complexul Muzeal Arad), *Portretul doctorului Grünau* (cat. 21, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, neexpus), *Portret de femeie* (cat. 26, Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”, Ploiești, neexpus), *Portretele părinților artistului* (cat. 39–40, MNAR), relevând creația unui artist tânăr, încă inegal, aflat într-o continuă căutare a stilului. De pildă, pot fi lesne observate diferențele dintre realizarea tehnică mai stângace a unor lucrări precum *portretele părinților artistului* și cea superioară a *Portretului mamei actorilor Caragiale* (cat. 41), deși cele trei tablouri au fost pictate în același an, 1848. O mențiune specială merită lucrarea *Vanitas* (post 1848, cat. 46), compoziție-unicat din punct de vedere tematic, amintind de pictura olandeză de secol XVII, a cărei analiză iconografică (p. 86–89) demonstrează că, dincolo de meditația asupra efemerității vieții (sensul consacrat, reflectat de prezența craniului), pot fi descifrate mesaje codate legate de mișcarea pașoptistă, de înfrângerea revoluției, dar și de speranța într-o viitoare victorie.

Catalogul, tipărit în condiții grafice excelente, debutează cu un consistent studiu introductiv al curatoarei Monica Enache, intitulat *Mai mult decât artă. Scurtul parcurs al unui artist revoluționar* (p. 13–27). Autoarea stabilește cadrul conceptual, cronologic și geografic al analizei, definind termenul de „revoluție”,

așa cum este el folosit în conceptul expoziției, plasându-l pe C.D. Rosenthal în peisajul artistic și politic central-european de la mijlocul secolului al XIX-lea și încadrându-l stilistic la intersecția dintre estetica Biedermeier și cea romantică (p. 13). La acestea se adaugă influența portretului preromantic din pictura engleză de secol XVIII, cu proiectarea personajelor pe fundaluri peisagistice, element adoptat de C.D. Rosenthal în urma călătoriei în Anglia din 1846 – ce poate fi observat în lucrări precum *Anica Manu cu copiii* (cca. 1847–48, cat. 35) sau *Portretul lui Nicolae Golescu*, reprezentat figură-întreagă, în costum de vânătoare (1848, cat. 42) – și tentația pentru exotism a Orientalismului (preluată pe filiera lui Delacroix, pe care-l admira și cu a cărui operă venise probabil în contact în călătoriile de studii la Paris din anii 1844–1848), în lucrări ca *Orientală* (1847, cat. 25) sau *Femeie cu turban* (1848, copie după pictorul vienez Friederich von Amerling, cat. 43).



Fig. 5. C.D. Rosenthal, *Vanitas* MNAR (sursă: cat. 46).

Abordarea este una, inevitabil, biografică, urmărind anii de formare și studii, destinul personal și profesional, principalele etape artistice pe care artistul le-a parcurs: intervalul 1840–1844, petrecut în Muntenia, când Rosenthal a lucrat exclusiv portrete (p. 14–15); 1844–1847, când s-a aflat la Paris și la Budapesta și a călătorit prin Anglia, pictând, pe lângă portrete, și peisaje și executând copii după maeștrii studiați la Luvru (p. 16–19); anul 1848, pe parcursul căruia s-a implicat activ în revoluția pașoptistă din Muntenia, fapt reflectat în operele realizate (p. 19–25), și intervalul 1849–1850, când s-a aflat la Paris și Budapesta, ani în care a pictat *România revoluționară* și impresionanta compoziție *Vanitas* (p. 25–27).

Solida cercetare întreprinsă în cadrul secției de artă românească modernă a MNAR s-a concretizat prin câteva descoperiri importante pentru biografia lui C.D. Rosenthal. În primul rând, se demonstrează că anul sosirii pictorului în Țara Românească a fost 1840, și nu 1842, așa cum se credea anterior⁷, noua cronologie

⁷ Vezi *Scurtă istorie a artelor plastic în RPR. Secolul XIX*, vol. II, coord.: G. Oprescu, București, Editura Academiei RPR, 1958, p. 58.

fiind determinată de însemnarea de pe versoul *Portretului revoluționarului Zaharia Boerescu* (p. 14 și cat. 1), ce datează lucrarea la 6 februarie 1840. De asemenea, prin identificarea semnăturii pictorului și a locului unde a fost pictat, atelierul din rue de Grenelle din Paris, se confirmă definitiv că *Autoportretul cu paletă*, deținut de Muzeul de Artă din Budapesta, îi aparține lui Rosenthal, paternitate asupra căreia Ion Frunzetti își exprimase dubiile în monografia scrisă în 1955⁸. O altă contribuție importantă pentru biografia lui Rosenthal este regăsirea *Portretului Elenei Obedeanu Rosetti*, mama lui C.A. Rosetti, lucrare anterior considerată pierdută, dar redescoperită cu prilejul prezentei expoziții în patrimoniul Complexului Muzeal Arad, unde este înregistrată sub titlul *Portret de bătrână* (p. 17).

Catalogul expoziției este întregit de un *Epistolar* (p. 95–134), compus din 17 scrisori adresate de C.D. Rosenthal, în intervalul 1846–1851, bunului său prieten, C.A. Rosetti (16 scrisori, în franceză) și doctorului Adolf Grünau (una singură, în germană), cu o semnificativă valoare documentară, atât pentru biografia artistului, cât și pentru istoriografia revoluției de la 1848 și a artei secolului al XIX-lea în spațiul românesc. Scrisorile, provenite de la Biblioteca Națională a României (BNR) și de la BAR, alcătuiesc corespondența artistului cunoscută până acum și păstrată în fonduri din România. Dincolo de activismul politic și participarea directă la revoluția din Țara Românească de la 1848 – aspecte care au fost uneori subliniate clișeistic și unilateral, Rosenthal fiind încadrat în triunghiul „pictorilor revoluționari”, alături de Ion Negulici și Barbu Iscovescu –, scrisorile lui Rosenthal, reproduse integral în catalog, sunt de natură a-i contura mai bine profilul psihologic și de a scoate la lumină aspecte mai puțin cunoscute ale personalității și vieții sale: relațiile tensionate cu familia din Pesta, poveștile sale de iubire, profunzimea amicitiei cu C.A. Rosetti, călătoria în Anglia din 1846, la invitația pictorului și fotografului Roger Fenton (pe care probabil îl cunoscuse la Paris, frecventând amândoi atelierul lui Michel Martin Drolling). Anterior publicate doar fragmentar în diverse studii de specialitate, aceste scrisori sunt acum puse la dispoziția cercetătorilor și marelui public, traduse din limbile franceză și germană și adnotate de Mariana Vazaca și, respectiv, Ileana-Maria Ratcu.

Pe lângă punctele forte ale expoziției Rosenthal, ale catalogului care o însoțește și cercetării profesionale care le stă la bază, trebuie semnalate câteva scăpări, care însă nu sunt în măsură să umbrească valoarea demersului.

Admițând dificultatea respectării unor norme speciale pentru conservarea unor scrisori fragile, vechi de mai mult de 170 de ani, și implicațiile birocratice ale împrumutării lor de la deținători, apreciem totuși că ar fi fost benefic pentru vizitatorii expoziției ca scrisorile din *Epistolarul* catalogului, în franceză și germană, să fi fost prezentate, măcar în facsimil, alături de traducerile lor în limba română, în câteva vitrine documentare.

Deși în *Preambulul* catalogului (p. 11) se spune că acesta reunește „toate lucrările realizate de C.D. Rosenthal, pe care le-am putut identifica în țară și în străinătate (...) – în total 49”, nu se explică de ce nu figurează o serie de opere cunoscute ale artistului precum *Parcul cu copii și bone*, *Mașenca Filliti*, *Portretul unei tinere*, *Bărbat din familia Golescu în fotoliu*, *Femeie odihnindu-se* (reproduse în lucrarea lui Ion Frunzetti din 1955)⁹, *Portret de militar* (Pinacoteca Muzeului Municipiului București)¹⁰, *Portretul lui Teodor Arion*¹¹ sau pictura alegorică *Ardealul*, ultimele două tranzacționate de curând la casa de licitații Artmark¹².

În plus, pentru conturarea unei imagini de ansamblu asupra corpului de lucrări C.D. Rosenthal, am fi găsit utilă includerea în catalog a unei liste complete cu titlurile celor 49 de lucrări, anul realizării lor și instituțiile deținătoare.

De asemenea, în studiul introductiv publicat în catalog, apar câteva erori de numerotare care îi pot nelămuri pe cititori. La pagina 18, referindu-se la *Portretul de bărbat* de la Muzeul de Artă din Brașov, autoarea trimite la cat. 17 (care este, de fapt, un alt portret, deținut de Muzeul de Artă din Ploiești) și nu la cat. 15, adică la tabloul pus în discuție, asupra căruia Monica Enache se apleacă pentru a confirma identificarea personajului portretizat, Barbu Bălcescu, fratele revoluționarului Nicolae Bălcescu. O altă problemă de

⁸ Ion Frunzetti, *C.D. Rosenthal*, București, 1955, p. 24.

⁹ *Ibid.*, cat. 7, 13, 14, 15, 32.

¹⁰ *Pinacoteca București. Repertoriu de pictură*, vol. I, București, 2017, p. 39, inv. 896.

¹¹ Tablou aflat în patrimoniul MNAR până în anul 2004, când a fost retrocedat familiei colecționarului Ioan Dumitrescu Popovici.

¹² *Portretul lui Teodor Arion* și *Ardealul* au figurat în licitațiile Artmark din anii 2018, respectiv 2019 cf. <<https://www.artmark.ro/ro/lot/portretul-serdarului-teodor-arion-ro-2089>> și <<https://www.artmark.ro/ro/lot/ardealul-ro-41467>>, link-uri accesate în 20.10.2020.

numerotare apare la paginile 22–23, în legenda ilustrației 11 – *Intrarea triumfală a lui Soliman Pașa în București* – care este trecută ca „il. 12”, dublând astfel numărul următoarei ilustrații – *Statuia libertății, România deliverată*. Nu în ultimul rând, semnalăm câteva lipsuri semnificative din bibliografia catalogului¹³.

Expoziția și catalogul C.D. Rosenthal 2020, prilejuate de aniversarea bicentenarului artistului, dovedesc că printr-o cercetare asiduă și aplicată în colecții muzeale și arhive, chiar și subiectele considerate „epuizate” sau îndeajuns de cunoscute pot rezerva surprize și descoperiri valoroase. În cazul particular al lui Rosenthal este scoasă la iveală necesitatea unei abordări de tipul microistoriei pentru artiști și mișcări artistice insuficient cercetate, care au devenit „locuri comune” în etapizarea și cronologia istoriei artei moderne autohtone. Avem convingerea că marele „pas înainte” realizat de MNAR reprezintă o provocare pentru specialiști și va deschide calea unor viitoare cercetări.

Ioana Apostol, Eduard Andrei

Soldații la expoziție sau „Sub flamura lui '48”

Cei mai în etate își amintesc de grupurile de elevi sau de militari ce, în anii 70–80 ai secolului XX, erau aduși la muzee, pentru vizite ghidate de informare primară aspra istoriei patriei. Era un mijloc eficient al instituțiilor muzeale de a atinge numărul suficient de vizitatori care să le statueze poziția și să le dovedească, în același timp, aportul propagandistic la întărirea abnegației și sentimentelor patriotice în inimile tinere ale țării. Vizitatorii erau departe de a se simți atrași de cele ce vedeau dar se bucurau că erau scoși din școală sau cazarmă, de la orele plicticoase de curs sau de la instrucția de front. Vociferările, comentariile inepte, râsetele înfundate, eventualele întrebări, aparent puerile dar, de multe ori, pline de ironie și de arcanes nedisimulat antisistem (citește „anticomuniste”) îi puneau la mare încercătură pe muzeografi de serviciu însărcinați cu ghidajul care trebuiau să stăpânească grupul, să-l țină mereu atent și să dea răspunsuri „pe linie” sau, în termenii de azi, cu totală „corectitudine politică”. Cei mai abili puteau eluda răspunsul periculos printr-o poveste paralelă, pilduitoare, menită a distra atenția interpelatorului și a salva situația ghidului, totdeauna urmărit de ochiul vigilent al reprezentantului de la Cabinetul de Partid.

Dar, în secolul XXI, o vizită a unor soldați din secolul al XIX-lea într-o expoziție cu subiect contemporan epocii lor este o raritate! Aceasta s-a petrecut pe 31 octombrie 2020, la Muzeul Național de Artă al României, în expoziția *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851). Un artist în vremea revoluției*, când membrii Asociației „6 Dorobanți” care propuseseră un program de istorie vie intitulat „**Dreptate, Frație. Sub flamura lui '48**” ce urma a se desfășura în curtea Palatului, nu și-au mai putut pune în aplicare planul din cauza reglementărilor de ultimă oră privind oprirea răspândirii molimei de Covid, similară ciumei sau holerei din primul sfert al secolului al XIX-lea ce impusese stabilirea cordoanelor sanitare și lazaretului la Dunăre sau pe crestele Carpaților. Așa că, la sugestia conducerii de a nu fi abandonat în totalitate proiectul și la grațioasa invitație a doamnei Cristina Verona-Tobi, director general ad interim al muzeului, infanteriștii din cel de-al 2-lea polc (regiment) al Miliției Valahiei, au venit să viziteze expoziția. Îmbrăcați în uniforme lor de postav civit (bleumarin) cu paspoale, gulere și contraepoleți de culoare galbenă, soldații au cercetat cu atenție portretele realizate de pictorul martir. Apoi au făcut front în fața câtorva dintre lucrările iconice, *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății* și *România revoluționară*, spre a fi immortalizați de un fotograf – deși, mai corect ar fi fost termenul de „dagherotipist” căci în acea vreme tehnica de a obține

¹³ Considerăm că bibliografia fundamentală a temei ar fi trebuit să includă următoarele titluri: Costin Feneșan, Valeriu Stan, *Un episod dramatic din activitatea emigrației române după revoluția de la 1848. Moartea pictorului C.D. Rosenthal*, în *Studii și Materiale de Istorie Modernă*, vol. VIII, 1994; Adrian-Silvan Ionescu, *Chipuri de altădată*, catalog de expoziție, Muzeul Național de Istorie a României, 1991; Id., *Omer Pasha's Portraits*, în *RRHA*, tome XXXIII, 1996; Id., *Momentul 1848 în plastica documentaristă*, în *Revista Istorică*, serie nouă, tom X, nr. 5–6, septembrie–decembrie 1999; Amelia Pavel, *Pictori evrei din România 1848–1948*, București, 2003; Lucian Regenbogen, *Dictionary of Jewish Painters*, București, 2004; A. Ubicini, *Omer Pacha*, în *L'Illustration*, no. 555, 15 oct. 1853; Cristian Velescu, *Natura statică în pictura românească din secolul al XIX-lea în contextul devenirii europene a genului (III)*, în *Revista muzeelor*, nr. 10, 1988, p. 65–78.

imagini pe o suprafață metalică tratată cu săruri de argint se numea dagherotip. O suplă membră a grupului, înveșmântată într-un chiton grecesc, alb, a întrupat România și, înfășurându-și tricolorul național pe trup iar deasupra capului înălțând o ramură de palmier, a compus un înălțător tablou vivanț în imediata apropiere a alegoriei imaginate de Rosenthal în 1850.



Fig. 1. Soldați și bonjuriști la expoziția Rosenthal, 31 oct. 2020.



Fig. 2. România rediviva.



Fig. 3. Încadrând „România revoluționară”, drd. Josephine Postăvaru și Cristina Verona-Tobi, manager general ad interim al MNAR.



Fig. 4. Militarii la muzeu pe tip de molimă, 31 oct 2020.

În furtunosul an 1848, Miliția Pământeană a Valahiei a avut o contribuție majoră în evenimentele revoluționare. Câțiva ofițeri s-au implicat direct în activitatea revoluționară, de partea patrioților și progresiștilor, precum Gheorghe Magheru și Christian Tell. Alții, în special ofițerii superiori ca polcovnicii (coloneii) Odobescu, Solomon și maiorul Lăcusteanu, rămăseseră loiali vechiului regim și au încercat să răstoarne noua ordine prin arestarea guvernului provizoriu ce a fost eliberat, la scurt timp, de poporul condus de Ana Ipătescu. Apoi, spre a apăra cuceririle revoluției, pe 13 septembrie 1848, mica oaste valahă s-a confruntat pe Dealul Spirii cu numeroasele și experimentatele trupe otomane care pătrunseseră în țară pentru a înăbuși mișcarea de emancipare a românilor. Așa că prezența militarilor în expoziția retrospectivă dedicată lui Rosenthal era absolut explicabilă, chiar dacă de sub penelul artistului nu s-a păstrat decât un singur portret de militar.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Fighting for Visibility. Women Artists in the Nationalgalerie before 1919*. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, octombrie 2019 – martie 2020

Alte Nationalgalerie Berlin a găzduit între 11 octombrie 2019 – 8 martie 2020 expoziția *Fighting for visibility. Women Artists in the Nationalgalerie before 1919*. Expoziția a fost rodul unui efort colectiv depus de echipa de curatori și muzeografi de la Nationalgalerie, susținută de specialiști din cadrul unor muzee, biblioteci și arhive publice germane.

Conceptul curatorial a urmărit cartografierea creației artistice feminine aflată în patrimoniul Nationalgalerie. Organizatorii au urmărit recuperarea unor artiste uitate și aducerea în atenția publicului a unor realizări artistice remarcabile, fără intenția de a insera creația acestora într-un „canon” estetic sau de a discerne în operele expuse o concepție artistică „specific” feminină.



Fig. 1. Anna Dorothea Therbusch (1721–1782), *Autoportret* (Selbstbildnis), apox. 1780, u/p.

Publicul a avut posibilitatea de a vizualiza într-o expunere cronologică peste 60 de lucrări cunoscute sau inedite, realizate în lungul secol al XIX-lea de pictorițe și sculptorițe, precum: Caroline Bardua, Hermine Biedermann-Arendts, Antonie Biel, Marianne Britze, Maria Caspar-Filser, Marie Ellenrieder, Alma Erdmann, (Maria) Katharina Felder, Bertha Froriep, Julie Genthe, Natalia Sergheevna Goncharov, Tina-Heim Wentscher, Sella Hasse, Jacoba Heemskerck van Beest, Dora Hitz, Elisabeth Jerichau-Baumann, Linda Kögel, Emma Sophie

Körner, Käthe Kollwitz, Pauline Lehmaier, Sabine Lepsius, Clara Lobedan, Fanny Meyer, Paula Modersohn-Becker, Paula Monjé, Gabriele Münter, Elisabet Ney, Friederike Emilie August O'Connell, Vilma Parlaghy, Maria von Parmentier, Anna Peters, Victoria de Prusia, Împărăteasă a Germaniei, Johanna Schöne, Louise Caroline Sophie Seidler, Renée Sintesis, Maria Slavona, Marie Spieler, Anna Dorothea Terbusch, Ambrosia Theodora Tønnesen, Antonie Volkmar, Marie Wiegmann, Sophie Wolff, Augusta von Zitzenwitz și Gertrud Zuelzer. Lucrările respective au intrat în patrimoniul Nationalgalerie pe diverse filiere: procurate de muzeu în secolul al XIX-lea, achiziționate în cadrul expozițiilor oficiale, moștenite sau donate. Tentația vizitatorului de a „citi” istoricul achizițiilor în sensul unei politici artistice oficiale este contracarată astfel de caracterul arbitrar al achizițiilor, incompatibil cu o strategie coerentă și deliberată de constituire a unei colecții cu opere semnate de artiste, aspect semnalat de altfel și de organizatori.

Limita cronologică superioară a expoziției, deloc întâmplătoare, prezintă relevanță pentru grupul artistelor, și într-un sens mai larg, pentru istoria femeilor. Anul 1919 aducea admiterea regulată a femeilor la Academia de Arte din Berlin, eveniment cu impact nu doar la nivel formativ, ci și la nivel identitar pentru aspirantele la cariera artistică. În sens mai larg, anul 1919 marca încheierea Primului Război Mondial și începutul unei „noi lumi” și a unei noi sensibilități artistice, iar, în plan politic, obținerea drepturilor politice de către femei.

Expoziția se structurează în jurul artistelor care, depășind barierele sistemului social și artistic eminamente masculin, au reușit să dezvolte cariere profesionale de succes înainte de 1919, pătrunzând în sfera publică. Discursul vizual coerent este pe alocuri punctat cu explicații ce nuanțează aspecte legate de formarea artistică a artistelor, patronajul în artă, strategii expoziționale (participări la expoziții, saloane și evenimente publice), – factori definitorii pentru drumul artistelor spre afirmare și recunoaștere publică.

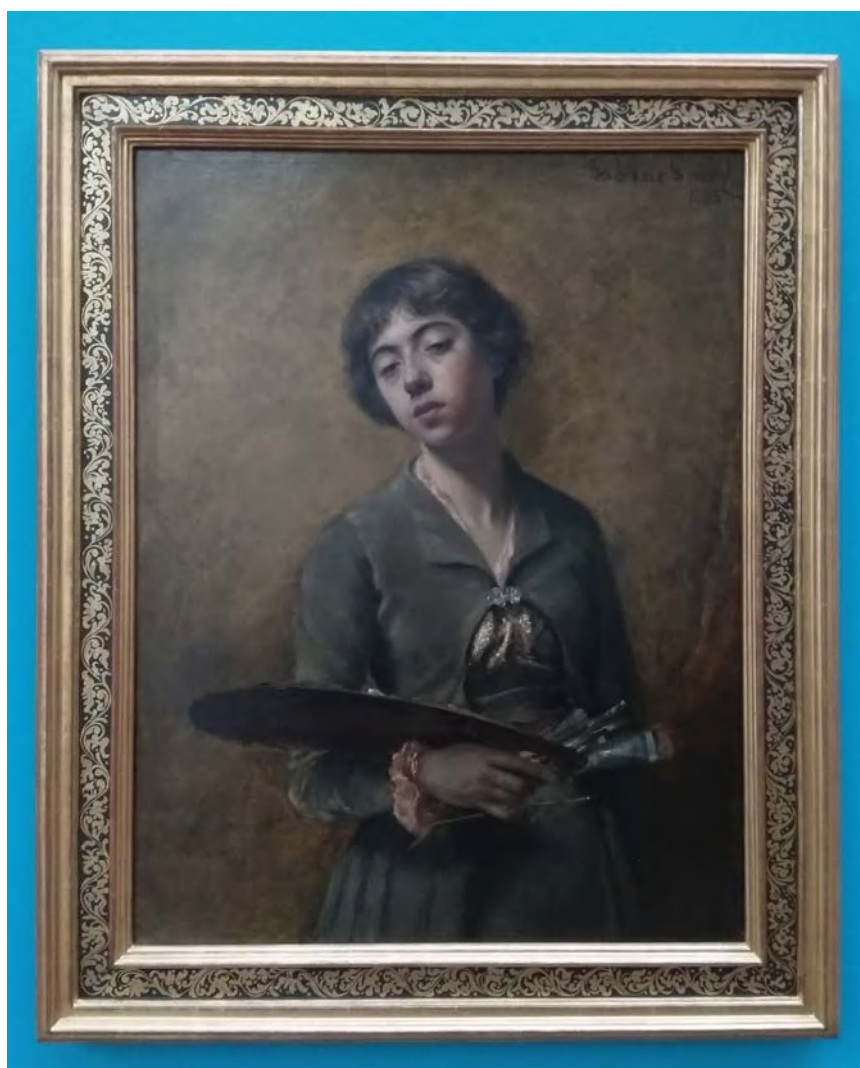


Fig. 2. Sabine Lepsius (1864–1942), *Autoportret*, 1885, u/p.

Biografiile artistelor prezintă numeroase puncte de convergență. Nota comună este dată de proveniența dintr-un mediu social sigur financiar ce le-a permis accesul la instrucție și frecventarea unor cercuri intelectuale alcătuite din filosofi, artiști și poeți care le-au adus pe lângă satisfacții de ordin spiritual, sprijin în activitatea artistică și comenzi. Indiferent de finalitatea proiectelor personale ori de intenția urmăririi unei cariere artistice, ofertele formative disponibile femeilor oscilau între pregătirea în familie – mai ales în cazul fiicelor artiștilor – (Sabine Lepsius, Elisabet Ney), și frecventarea atelierelor artiștilor sau școlilor particulare. „În mod excepțional” câteva femei au fost acceptate în academii de artă urmând precedentul instituit de Marie Ellenrieder, admisă în 1813 la Academia de Artă din München.

Sistemul de instrucție diferențiat a stimulat reflecții asupra necesității educației artistice feminine și a generat intervenții publice din partea asociațiilor artistelor. Acestea din urmă, și în special *Asociația artistelor și prietenelor artei* (*Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin*) înființată în 1867, aveau să-și coaguleze energiile în vederea identificării unor oportunități educaționale destinate formării artistelor punând bazele unor academii de artă (*Damen-Akademien*). Demersurile asociative au fost completate cu inițiativele artistelor Dora Hitz și Paula Monjé de a înființa școli destinate formării pictorițelor. Diversificarea ofertei instituționale nu a inclus accesul la Academia de Artă din Berlin, forul superior în materie de educație artistică, fapt ce avea să determine solicitări din partea unor artiste în frunte cu Käthe Kollwitz privind admiterea studentelor în prestigioasa instituție.

Participările la expoziții individuale sau colective au reprezentat o cale prin care opera femeilor a devenit cunoscută publicului. Solidaritățile de gen s-au dovedit indispensabile pentru reușita personală, fie că s-au concretizat în sprijin financiar din partea colegelor de breaslă sau a protectoarelor, fie în asociații capabile să reprezinte interesele artistelor implicându-se în organizarea activităților expoziționale. Și achiziția lucrărilor de către Nationalgalerie a contribuit la vizibilitatea artistelor și la confirmarea calității artistice a lucrărilor. Conștientă de acest fapt, Paula Monjé solicita insistent, la sfârșitul secolului al XIX-lea, să i se expună lucrările în Nationalgalerie.

Artistele au adoptat rute de formare profesională și trasee culturale consacrate; au întreprins călătorii în Italia și Franța cu un evident rol formativ, menite a suplini alternative instituționale inexistente. Reperul în materie de destinații l-a reprezentat Parisul. Contactul cu mentalitatea franceză și cu o anumită libertate de gândire absentă din rigida societate germană, precum și frecventarea Academiei Colarossi și Julian deschise femeilor, aveau să-și pună amprenta asupra convingerilor personale și asupra evoluției artistice ca în cazurile Mariei Parmentier sau a Paulei Modersohn-Becker.

Patronajul, suportul financiar sau instituțional, donațiile din partea membrilor elitei au contribuit la afirmarea și susținerea tinerelor artiste. Poate cel mai documentat exemplu în acest sens este al Împăratului Wilhelm al II-lea, protectorul și sponsorul pictoriței Vilmei Parlaghy. Drept recunoștință, aceasta avea să-i realizeze nu mai puțin de șapte portrete printre care și cel în mărime naturală din expoziție. Patronajul familiei regale i-a adus Vilmei Parlaghy însemnate beneficii materiale și simbolice; de la premii și decorații, la comenzi oficiale sau din partea personalităților vremii.

Expoziția înfățișează o operă artistică uimitoare prin diversitatea tematică, cu interese pentru portretistică, tematică cotidiană, pictură de gen, pictură istorică, peisagistică, natură statică. Predilecția pentru figura umană sesizabilă în expoziție nu permite considerații mai profunde părănd mai degrabă conjuncturală, urmare a achizițiilor aleatoare. În schimb, amploarea tematicii materne indică auto-percepția artistelor și o înțelegere a feminității în sensul unui rol construit social, structurat după convenții de gen.

Mijloacele picturale și tehnicile artistice acoperă un spectru stilistic larg circumscris cronologic lungului secol al XIX-lea. Lucrări istoriciste și academiste figurează în expoziție alături de opere cu inflexiuni Secession sau cu evidente accente moderne ce anticipează în unele cazuri expresionismul (Gabriele Münter, Jacoba Heemskerck van Beest). Considerată artă eminent masculină prin faptul că implica efort fizic, sculptura nu a rămas străină femeilor, fiind reprezentată în expoziție printr-o suită de portrete realizate de Elisabet Ney, Victoria a Prusiei, Sophie Wolff, Tina Heim-Wentscher, prin lucrări cu tematică animalieră (Renee Sintesis). Secțiunea de sculptură include și o lucrare a artistei Käthe Kollwitz, afirmată mai ales ca pictoriță și graficiană.

Inițiativa expoziției a fost motivată de dorința de a face vizibilă creația feminină și contribuția femeilor la producția artistică a secolului al XIX-lea. Demersul expozițional, evidențiind natura artistică versatilă a operelor, îndrăzneala creativă și tenacitatea personală a creatoarelor, a contribuit la creșterea vizibilității publice a artistelor. Ultimul aspect pare confirmat inclusiv de interesul susținut al publicului; în cele șase luni, aproximativ 125.000 de vizitatori trecând pragul expoziției.



Fig. 3. Dora Hitz (1856–1924), *La cules de cireşe (Kirschenernte)* înainte de 1905, u/p.



Fig. 4. Maria von Parmentier (1846–1879), *Portul Dieppe (Der Hafen von Dieppe)*, înainte de 1878, u/p.



Fig. 5. Împărăteasa Victoria a Germaniei (1840–1901), *Prințesa Augusta a Prusiei* (*Augusta Prinzessin Preußen*), 1859, ghips.



Fig. 6. Käthe Kollwitz (1867–1945), *Îndrăgostiți* (*Liebespaar*), 1919, bronz.

Expoziția invită, de o manieră echilibrată și cerebrală, la reflexivitate asupra artei feminine și contingenței femeilor cu lumea artistică masculină pe parcursul secolului al XIX-lea. În completare, expoziția a fost însoțită de un catalog bilingv (engleză-germană) în care pot fi regăsite reproduceri ale lucrărilor expuse, fișe biografice ale artistelor și texte de specialitate semnate de Birgit Verwiebe, Yvette Deseyve, Nuria Jetter și Ralph Gleis, de natură să aprofundeze înțelegerea operei și statutului artistelor în secolul al XIX-lea.

Ramona Caramela

Ediția a XVI-a a Sesiunii anuale de comunicări științifice *Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România* (București, 4-5 decembrie 2019)

Asemenea ediției precedente din anul 2018, sesiunea din anul 2019 a avut loc la sediul Muzeului Național de Artă al României, pe Calea Victoriei nr. 49–53, în Sufrageria Palatului Regal, fiind organizată de două instituții: Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și Muzeul Național de Artă al României.

În cadrul ceremoniei de deschidere a sesiunii (orele 10.00–10.30), un cuvânt de salut din partea gazdelor a fost rostit de către OCTAV BOICESCU, director adjunct științific al Muzeului Național de Artă al României și de către dr. ADRIAN-SILVAN IONESCU, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Sedința de dimineață (10.30–12.00) a primei zile a sesiunii fost moderată de către dr. CONSTANTIN CIOBANU, șeful compartimentului „Artă și Arhitectură medievală” al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări științifice.

Prima comunicare i-a aparținut dr. DANA JENEI (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) și a avut titlul *Maestrul Anei întreite de la Sântana de Mureș și atelierul său (c. 1375)*. Cercetarea a privit raportul între diferiți autori identificați în cadrul unui grup de pictori activi în ultimul sfert al secolului al XIV-lea și a

fost realizată în cadrul proiectului complex IDART 53 PCCDI/2018–2021. Ansamblul fragmentar păstrat în interiorul bisericii reformate, realizat în jurul anului 1375, când Magistrul Mihail Ponya de Teremia dona o moșie bisericii parohiale din Sântana de Mureș „din devoțiune specială față de Sfânta Ana, mama Preaglorioasei Fecioare Maria”, constituie unul dintre cele mai valoroase exemple de pictură provincială din Bazinul intracarpatic, în care arta nord-italiană din Trecento, întâlnește „stilul frumos”, la sfârșitul domniei regelui Ludovic de Anjou (1342–1382). Maestrul Anei întreprinde, principalul autor al ansamblului, un sensibil colorist și un virtuoz al modeleului cromatic, a avut mai mulți colaboratori, care i-au perpetuat stilul, fără însă să se ridice la nivelul său. Aceștia au lucrat ulterior în mai multe localități din jurul Clujului, în primul rând la Sic, unde meșteri diferiți au realizat picturile din biserică și din capelă. Reflexe ale aceleiași maniere, aflate însă la o distanță și mai mare față de prototip, apar la Vlaha, în cor, unde, pe lângă reprezentările cunoscute, pe pereții laterali au fost descoperite recent figuri similare de apostoli, la Viștea (post 1386), și la Bădești, în registrul inferior al navei (post 1387).

Dr. CIPRIAN FIREA de la Institutul de Arheologie și Istoria Artei din Cluj-Napoca a prezentat comunicarea *Ochiul connoisseur-ului vs. & ochiul camerei: investigații științifice și de istoria artei asupra polipticului de la Șmig (Muzeul Național de Artă din București)*. Autorul a subliniat faptul că polipticul de la Șmig reprezintă una din operele transilvănene cele mai semnificative, datând din perioada Renașterii, care se păstrează în Muzeul Național de Artă din București și, totodată, unul din retablurile reprezentative ale repertoriului transilvănean. Prezentarea și-a propus discutarea trăsăturilor stilistice ale polipticului, precum și relevarea unor caracteristici tehnice și de atelier care au putut fi observate în urma recentelor investigații ale operei. Scopul investigațiilor a fost acela de a observa în detaliu trăsăturile picturii (începând cu desenul pregătitor) pentru a o putea încadra mai bine în contextul operelor păstrate.

Drd. ANDREI ȚÂRLESCU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a prezentat miniaturile ce ilustrează *Istoria lui Alexandru Macedon* din Manuscrisul Graecus 5 de la Veneția. Acest manuscris, aflat actualmente în arhiva Institutului Grec de la Veneția a fost scris în perioada bizantină și, prin cele 250 de miniaturi color, prezintă în detaliu viața și realizările lui Alexandru Macedon. Unicitatea sa în lume nu îi este conferită doar de textul grecesc cu scriere ecfonetică dar și de textul în limba osmană adăugat în spațiul marginal al filelor. Lucrarea este una din cele mai importante moșteniri culturale datorate Bizanțului pe care, astăzi, le deține omenirea.

Ședința de după-amiază (12.45–13.45) a fost moderată de către IULIANA DAMIAN de la secția de artă medievală a Muzeului Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe, au fost audiate trei comunicări.

Prima comunicare i-a aparținut dr. CONSTANTIN CIOBANU (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) care a vorbit despre *Criza imaginii ortodoxe de la mijlocul secolului al XVI-lea și picturile murale de la mănăstirile Sucevița și Dragomirna*. În opinia cercetătorului, atunci când arta se străduiește să prezinte numai idei abstracte, în detrimentul descrierilor concrete sau a imaginilor figurative directe, atunci când ponderea noțiunilor, a alegoriilor (care, având formă de imagini au totuși menirea de a exprima noțiuni!) și a simbolurilor (adesea obscure ca semnificație) se amplifică excesiv, are loc – de regulă – criza modului de percepere și de înțelegere a mesajului vizual. O astfel de criză s-a produs la mijlocul secolului al XVI-lea în Rusia și, pe parcursul deceniilor următoare, trecând frontierele, a afectat simțitor pictura monumentală din Moldova, în special programele iconografice de la mănăstirile Sucevița, Dragomirna și – într-o măsură mai mică – pe cel de la biserica Sf. Paraschiva din Roman.

Cea de a doua comunicare din cadrul ședinței a fost prezentată de către dr. ELISABETA NEGRĂU (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”), având titlul *Din nou despre pictorii bisericii fostei mănăstiri Bucovăț*. Autoarea a consemnat faptul că, anterior picturilor murale din altarul și naosul bisericii Sf. Nicolae a fostei mănăstiri Bucovăț (c. 1574), nu avem niciun indiciu privind existența vreunei influențe provenite din mediul artistic al Kastoriei, în Țara Românească, care poate fi, în schimb, înregistrată, în mare parte din spațiul balcanic, până în Moldova, începând din ultimele decenii ale secolului al XV-lea. Existența unor influențe kastoriote la Bucovăț a fost semnalată, în trecut, de Carmen-Laura Dumitrescu. Cercetătoarea a investigat iconografia și stilul picturilor de la Bucovăț, identificând unele similarități între acestea și picturile murale de la biserica Sf. Dimitrie din Palatitsia, lângă Veria (1570), operă a zugravului Nicolae din Linotopi și a echipei sale, artiști formați în ambianța tradiției atelierelor din Kastoria și Ohrida. La Bucovăț, au fost semnalate și unele influențe contemporane provenite din Serbia, indicând faptul că meșterul principal, un grec, a avut contacte cu șantierele deschise de Biserica Sărbă după restaurarea Patriarhiei de la Peć (1557). Cercetarea a fost extinsă și către ansamblurile de pictură din Țara Românească, contemporane și ulterioare

acestui moment: diaconiconul bisericii Buna Vestire din Pitești (1564-1568 sau post 1594), mănăstirea Căluu (1594), diaconiconul bisericii domnești din Târgoviște (sfârșitul sec. XVI). Concluziile la care a ajuns autoarea privesc apariția unei influențe kastoriote în pictura din Țara Românească, după jumătatea secolului al XVI-lea. Afluxul acestei influențe este pus în legătură directă cu creșterea progresivă a diasporei grecești în Țara Românească, după jumătatea secolului al XVI-lea.

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe a fost prezentată de către istoricul de artă și muzeograful ANA DOBJANSCHI care a vorbit despre *Un fragment din vechea pictură murală de la Biserica Episcopală de la Curtea de Argeș identificat într-o colecție particulară*.

Ridicată de Neagoe Basarab, actuala biserică a mănăstirii Curtea de Argeș a fost sfințită cu mare alai la 15 august 1517. Pictarea bisericii, începută în timpul domniei sale, a fost continuată de urmașul său, Radu de la Afumați, cu echipa de zugrăvi condusă de Dobromir din Târgoviște. Pictura a fost finalizată în 1526. Către sfârșitul secolului al XIX-lea, biserica aflându-se într-o stare avansată de degradare, s-a luat hotărârea restaurării sale, sarcina fiindu-i încredințată arhitectului Lecompte du Noüy (1875–1886), care a hotărât ca vechea pictură să fie decapată și înlocuită cu o pictură nouă. Din fragmentele extrase, sunt cunoscute, până în prezent, un număr de 42, păstrate la Muzeul Național de Artă (majoritatea), la Muzeul Național de Istorie și la Muzeul mănăstirii Curtea de Argeș. Autoarea consideră că, recent, a descoperit, într-o colecție particulară din București, un fragment de pictură murală reprezentând un sfânt pustnic care, după stilul și execuția picturii, ar putea fi din vechea pictură a bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș. În urma cercetărilor întreprinse, autoarea a ajuns la concluzia că aici este vorba de Sfântul Onufrie Egipteanul care a fost pictat în pronaosul bisericii, pe peretele de nord.

Ședința de la orele 14.15–15.45 a fost moderată de către dr. DANA JENEI, cercetător științific gradul II la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări.

Prima comunicare – având titlul *Cu giulgiu curat și cu miresme... : notă despre iconografia Punerii în mormânt în pictura din Moldova* – i-a aparținut dr. VLAD BEDROS (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”). Cercetătorul a amintit faptul că motivul giulgiului drapat la baza lespezii este practicat în arta rusă de la limita secolelor XIV–XV, după cum probează imaginea reconstituită de la Kovalevo și icoana *Plângerii* din iconostasul mănăstirii Sf. Treime din Sergiyev Posad, atribuită lui Andrei Rubliov. Luând în seamă faptul că, în unanimitate, cercetătorii artei ruse postulează surse balcanice și, mai precis, sârbești pentru eleganța caracteristică redactărilor târzii novgorodene și cercului moscovit de la începutul secolului al XV-lea, rămâne de scrutat în continuare orizontul sud-est european în căutarea unei posibile surse. Cert este faptul că o icoană din colecția Muzeului Național din Skopje sugerează circulația motivului în Balcani, înregistrându-l în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când el se răspândise independent și în pictura rusă ulterioară, în zonele Novgorod și Vladimir-Suzdal. Faptul că detaliul giulgiului drapat constituie o opțiune bizantină târzie, posibil marcată de hibridizarea cu imagini occidentale, este probat de o icoană de secol XV din ambianța Sinaiului (dacă ar fi să credităm datarea propusă de Alexei Lidov). Această tematizare a motivului spiralei oferă posibilitatea de a deschide o discuție asupra modalității în care, dincolo de semnificațiile iconografice, configurarea vizuală în sine generează rele de sens, transgresând raportul text-imagine prin instaurarea unor rețele elastice, de asocieri spontane în regnul strict vizual, care funcționează ca agenți ai investiției cu sens. Autorul se referă aici la faptul că spiralarea giulgiului evocă o altă formulă aparte de drapaj în reprezentările iconice moldovenești, și anume, răsucirea himationului în jurul mâinii care binecuvântează, în cazul unor rare reprezentări în frescă și icoană ale lui Hristos Pantocrator sau în ipostaza Celui Vechi de Zile. Reprezentarea unei spirale pentru a puncta un loc de manifestare a sacrului, irumperea miracolului, reprezintă un habitus curent al muraliștilor activi în Moldova, fie că este vorba despre despărțirea Iordanului de către prorocul Ilie, în diaconiconul de la Neamț, de agitarea apelor vindecătoare de către înger în Duminica Slăbănogului din narthexul Dobrovățului sau, în același monument, de agitarea spontană a aceleiași materii taumaturgice, în Duminica Orbului.

Cea de a doua comunicare din cadrul ședinței – având titlul *Vai, vai, moarte, cine poate scăpa de tine?: Sf. Sisoe lamentându-se în fața mormântului lui Alexandru cel Mare – avatarurile unui motiv iconografic în teritoriile românești (sec. XVI–XVIII)* – i-a aparținut conferențiarului universitar, dr. CRISTINA BOGDAN de la Facultatea de Litere a Universității din București. Autoarea comunicării și-a propus să analizeze reprezentările din veacurile XVI–XVIII ale unui motiv inclus în repertoriul iconografiei religioase din lumea ortodoxă și complet ignorat de arta occidentală: este vorba de imaginea Sfântului Sisoe lamentându-se în fața mormântului lui Alexandru cel Mare. Apariția lui, în lumea răsăriteană, după căderea Constantinopolului, către sfârșitul veacului al XV-lea, este legată de existența unui poem, scris înainte de

1484, ale cărui versuri sunt reluate (cu diferite variațiuni) în structurile de text ce însoțesc imaginile. În programul iconografic al unora dintre așezămintele monastice, ridicate în veacurile XV–XVI în Bucovina, sau al bisericilor cu rol de necropolă domnească (Probota și Bogdana) sau boierească („Sfântul Nicolae” din Bălinești), poate fi întâlnită această reprezentare. Întrebarea care se ivese imediat, urmărind cronologia imaginilor, este cea referitoare la proveniența lor, căci, măcar o parte dintre ele, sunt anterioare celor din arealul athonit. E interesant de observat că, la finele veacului al XVII-lea, la distanță de doar câțiva ani, pictorul de curte al boierilor Cantacuzini (Pârvu Mutu) și cel al lui Constantin Brâncoveanu (Constantinos) aleg să includă scena în decorația unor edificii la care lucrează. Pârvu Mutu o folosește la ctitoria Bălașei Cantacuzino, „Sfinții Trei Ierarhi” din Filipeștii de Pădure (jud. Prahova), unde o așază față-n față cu parabola inorogului, un alt motiv iconografic cu semnificație funerară. Doi ani mai târziu, o pictează și la biserica boierilor Căndești de la Berca (jud. Buzău), deasupra autoportretului în care se înfățișează alături de soția sa, Tudora. La rândul lui, Constantinos include scena în Menologul de pe peretele vestic al bisericii Curții domnești din Târgoviște. Studiul va încerca explicarea traseelor acestui motiv iconografic, a influențelor suferite de meșteri sau de echipele de zugravi și se va încheia cu o succintă trecere în revistă a evoluțiilor stilistice ale scenei până în veacul al XIX-lea.

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe i-a aparținut restauratorului LAURENTIU ION BOZGĂ și a avut ca temă *Iconografia funerară a gropniței mănăstirii Humor în raport cu iconografia liturgică*.

Ședința de seară (orele 16.00–18.00) a sesiunii a fost moderată de către dr. VLAD BEDROS, cercetător științific gradul III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și decan al Facultății de Istoria Artei la UNARTE. În cadrul acestei ședințe, au fost prezentate ultimele patru comunicări din prima zi a sesiunii.

Comunicarea *Programul iconografic al unei sobe descoperită în cercetările arheologice de la Orașul de Floci (sfârșitul sec. XVI)* a fost prezentată de către dr. MARIA VENERA RĂDULESCU. Autoarea a amintit de faptul că cercetările arheologice efectuate la Orașul de Floci (Târgul de Floci sau Cetatea de Floci), așezare urbană medievală astăzi dispărută, aflată cândva la vărsarea râului Ialomița în Dunăre, au scos la lumină urmele unei locuințe de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Programul iconografic al plăcilor de sobă ce compuneau instalația de încălzit a acestei construcții corespunde momentului istoric în care armata voievodului Mihai Viteazu (1593–1601), membru al Ligii Creștine, se confrunta cu armata otomană. Coronamentul sobei era format dintr-o suită de cahle în formă de floare de crin, motiv decorativ inspirat din ornamentele bisericii Mănăstirii Argeș (1517). Cahlele destinate camerei de încălzire a instalației redau trei compoziții, astfel: 1) un oștean ecvestru, spre stânga, înarmat cu o lance, pleacă la luptă; 2) un oștean ecvestru, spre dreapta, ținând un steag dreptunghiular, anunță victoria și aduce copacul *Vieții Creștine*; 3) leul păzește arborele *Vieții Creștine*. Compartimentul sobei destinat camerei de ardere a fost decorat cu plăci cu mijloc circular concav. Importante documente istorice, cahlele de la Orașul de Floci prezintă costumele de călărași, armele și steagurile de război din perioada de reorganizare a armatei valahe în timpul domniei lui Mihai Viteazu (1593–1601). În perioada secolelor XV–XVIII, viața acestui oraș a fost marcată de rezistența prin credință. Edificiile de cult și necropolele, dar și obiectele cu caracter laic, descoperite în această așezare, precum cahlele pentru sobe, pe care se disting simboluri sau teme iconografice inspirate din religie, sunt mărturii concludente ale cultului și ale vieții spirituale creștine ortodoxe care existau aici.

În cea de-a doua comunicare prezentată în cadrul ședinței de seară, restauratoarea și istoricul de artă, dr. GEORGIANA ZAHARIA a vorbit despre specificul picturii murale de la Biserica Sf. Nicolae din Rădăuți (Bogdana). Autoarea comunicării i-a informat pe participanții la sesiune despre noile detalii iconografice și tehnice descoperite cu ocazia recentei restaurări a picturii binecunoscutei biserici.

Cea de-a treia comunicare din cadrul ședinței – având titlul *Mănăstirea Trei Ierarhi: Reconstituiri* – a fost prezentată de către conferențiarul, dr. arhitect HORIA MOLDOVAN, prorector al Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” din București. Autorul comunicării a evidențiat faptul că, la sfârșitul secolului al XIX-lea, ansamblul arhitectural al mănăstirii Trei Ierarhi era suspus unor ample lucrări de demolare, reconstrucție și restaurare, girate de Ministerul Cultelor și Instrucției Publice și aprobate și finanțate parțial de Casa Regală a României care, prin generosul gest ctitoricesc, dădea o dimensiune nouă unuia dintre cele mai importante monumente medievale moldovenești – cea monarhică. După tentativele de intervenție eșuate ale arhitectului orașului Iași, Carol Kugler, la începutul anilor 1880, la recomandarea lui Pantazi Ghica, lucrările îi sunt încredințate, de ministrul cultelor V. A. Urechia, lui Emile-André Lecomte du Noüy, coordonator al serviciului special de restaurări instituit de Regele Carol I, personaj devenit notoriu în epocă prin restaurarea pe care o conducea la biserica episcopală de la Curtea de Argeș. Documentarea scrupuloasă pe care Lecomte du Noüy o făcea în preambulul deschiderii lucrărilor de la Trei Ierarhi –

documentare din care astăzi se mai conservă doar fragmentar relevul (atât ale ansamblului cât și al unora dintre componentele acestuia), precum și o serie de consemnări privitoare la istoria și starea de conservare a monumentului – reprezintă o importantă sursă pentru reconstituirea (fie ea și parțială) a imaginii unui complex medieval cu valoare arhitecturală excepțională. Pe baza acestui material documentar (în mare măsură inedit), comunicarea își propune să pună în discuție câteva dintre particularitățile construcției celei mai importante ctitorii din prima parte a domniei lui Vasile Lupu.

Ultima comunicare din cadrul ședinței de seară i-a aparținut dr. CARMEN TĂNĂSOIU de la Muzeul Național de Artă al României și a avut ca temă *Mărcile argintarului Sebastian Han*.

Între orele 18.00 și 18.30 au fost trase concluziile primei zile a sesiunii.

Ședința de dimineață (10.00–12.00) a celei de a doua zi a sesiunii fost moderată de către arhimandritul dr. POLICARP CHIȚULESCU. La această ședință au fost prezentate patru comunicări.

Prima comunicare i-a aparținut monahiei dr. ATANASIA VĂETIȘI de la Mănăstirea Stavropoleos din București. Titlul acestei comunicări a fost *Câteva date despre o icoană dăruită Mănăstirii Stavropoleos la 1731: Roadele Pătimirii lui Iisus, sursele și circulația temei*.

Autoarea a amintit de faptul că la Mănăstirea Stavropoleos se păstrează o icoană cu o temă rară, *Roadele Pătimirii lui Iisus*, dăruită în 1731, de către mitropolitul grec Ioanichie al Stavropolei, ctitoriei sale din București. În bibliografia românească, până în prezent, au fost publicate doar inscripția de danie și cea a zugravului (Elian 1965, Dobjanschi 1977, Iancovescu 2006), dar tema și sursele iconografiei nu au fost studiate. Icoana a circulat sub diferite denumiri: *Hristos pe cruce* sau *Hristos pe cruce – Pomul Vieții*, nu sub cea care corespunde temei iconografice pe care o redă. Inscripțiile liturgice (în limba greacă), care ocupă o parte însemnată din compoziție, nu au fost publicate până acum și nici sursa lor nu a fost precizată. Lectura acestora a condus-o pe cercetătoare la stabilirea autorului lor și implicit la sursa iconografiei; astfel, a fost identificat faptul că icoana are la bază un model rusesc (*Плоды Страданий Христовых*) răspândit în secolul al XVII-lea, care reproduce, la rândul său, o gravură din 1680, concepută pentru a ilustra un catehism cu titlul *Coroana Credinței*. Prezentarea și-a propus să arate sursa textului și a iconografiei, așa cum au fost ele compilate de gravorul rus, și să formuleze o serie de ipoteze privind circulația temei din mediul rusesc în cel grecesc și de aici în Țara Românească, prin intermediul unei serii de icoane.

Cea de-a doua comunicare a fost prezentată de drd. CRISTINA COJOCARU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și a avut titlul *Ipoteza originii venețiene a sculpturii în lemn post-brâncovenești*. Autoarea a subliniat că, încă din primii ani ai secolului trecut, istoriografia românească a semnalat existența unei legături între influența culturală a centrelor din nord-estul Italiei, în special din zona Veneto, și instalarea premodernității în Țările Române (secolele XVII-XVIII). Această legendară filiație, care depășea nivelul restrâns al obișnuitelor importuri de produse de lux (brocarturi, parfumuri, sticlărie), întreținute de elitele din Valahia și Moldova, cu cetățile italiene, încă din Evul Mediu timpuriu, a fost construită inițial la nivelul ipotezei, pe baza unor observații empirice de ordin stilistic. Majoritatea autorilor (Spiridon Cegăneanu, Virgil Drăghiceanu, Nicolae Iorga, Nicolae Ghika-Budești, Grigore Ionescu, Maria Golescu etc), concentrați îndeosebi pe aspectele arhitecturale și decorative, s-au rezumat la a identifica vag o asemănare pur vizuală a formelor și detaliilor. Cele mai răspândite teorii de acest fel se referă la influențele arhitecturii venețiene din secolele XII–XV asupra arhitecturii și sculpturii brâncovenești și la proveniența sculpturii decorative în lemn din perioada post-brâncovenească (stil neobaroc elen) din zona Veneto. Atribuirea de „atelier Venețian” a fost aplicată în numeroase ocazii unor piese de mobilier în stil post-brâncovenesc, găsite mai ales în București, fără a se preciza vreodată concret numele atelierului, al meșterului sau al comunității etnice care producea și colporta astfel de obiecte. Un exemplu de acest fel este lada tip *cassone* din secolul al XVIII-lea, achiziționată de Muzeul Național de Artă al României de la Elena Crețulescu, în 1963, și aflată în expunerea Galeriei Naționale. Interesul autoarei comunicării pentru acest subiect, manifestat încă din 2016 printr-o comunicare despre iconostasele bucureștene din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (bisericele Sf. Nicolae Albă, Sf. Ioan Nou / Ionică Piață, Sf. Nicolae Manea Brutarul), a putut fi dezvoltat cu ocazia unei recente burse de cercetare la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistă de la Veneția, de care autoarea a beneficiat în vara anul 2019. Comunicarea actuală și-a propus să disemineze rezultatele acestui stagi, aducând date noi despre circumscrierea conceptului de sculptură post-brâncovenească în lemn, despre constituirea tezei influenței venețiene asupra modernizării artei românești și, mai ales, despre circulația motivelor și tehnicilor sculpturii decorative în spațiul balcanic, adriatic și central european. Cercetătoarea a prezentat publicului diverse piese de ebenistică și orfevrărie (steme, rame de tablouri, rame de oglinzi, lăzi/casonni, felinare, cristelnițe, strane, ferecături de cărți sfinte, obiecte de cult, porți de cancello, uși de

tabernacol, rize de icoană, decorații pentru gondole), dar și picturi (fresce, steaguri de luptă/prapori, tapeturi) identificate în centre din nord-estul Italiei (Veneția, Padova, Trieste), care demonstrează circulația largă a motivelor considerate de istoriografia românească specific „brâncovenești”. Câteva studii de caz, dezvoltate prin analize comparative aprofundate, sunt dedicate ramei cu motive animaliere (secolul XVII), asociată picturii *Leda și lebăda* (copie după Michelangelo, c. 1590–1599) deținută de Museo Correr, frescelor din *camera a fogliami* de la Palazzo Grimani (c. 1560–1565, pictor Camillo Mantovano), obiectelor de cult iudaice din argint, păstrate la Museo della Comunità Ebraica Carlo e Vera Wagner din Trieste (secolul al XVIII-lea) și, mai ales, *ciboriului* (*kunùklion tou Epitàfiou*) de la biserica San Nicolo dei Greci din Trieste, realizat, conform documentelor de arhivă deținute de Museo della Comunità Greco Orientale di Trieste, în anul 1788, de meșteri venețieni, sub îndrumarea pictorilor Mihail (Michele) și Spiridon Speranza din Corfu.

O comunicare extra program, intitulată *Transilvania, Țara Românească și Moldova ca spații de comunicare: mobilitatea obiectelor și rețelele de actori* a fost prezentată de dr. ROBERT BORN de la Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) a Universității din Leipzig (Republica Federală Germană).

În finalul ședinței de dimineață, au luat cuvântul drd. EMANUELA CERNEA de la Muzeul Național de Artă al României și dr. MONICA DEJAN de la Muzeul Bucovinei din Suceava care au prezentat comunicarea *O broderie inedită, descoperită recent în biserica Mănăstirii Mirăuți din Suceava*. Autoarele au amintit faptul că broderia a fost descoperită la sfârșitul anilor '90, într-una dintre campaniile arheologice desfășurate, în Biserica Mirăuți din Suceava, campanie care a fost coordonată de arheologul Mircea M. Matei. Contextul arheologic al descoperirii este descris foarte sumar în literatura de specialitate, de unde aflăm că mormântul se afla în pronaosul bisericii vechi a Mirăuților, alături de cel al Evdochiei de Kiev, înmormântată aici în 1467, iar datarea celor 10 morminte de aici este cuprinsă în intervalul 1401 – anul fondării bisericii – și 1580 – anul când mitropolia Sucevei își mută sediul în biserica învecinată, cu hramul Sf. Ioan cel Nou. Piesa a atras atenția arheologilor prin faptul că este singurul veșmânt clerical descoperit la Mirăuți, indicând neașteptata înmormântare a unui preot sau călugăr printre celelalte personaje de rang înalt în ierarhia civilă a Moldovei medievale. Considerată a fi un epitrahil, broderia prezintă anumite particularități stilistice și tehnice ce trimit, mai degrabă, la schimele monahale, din păcate cunoscute doar din iconografie sau din exemplare foarte târzii. Prezența unui astfel de accesoriu monahal într-o necropolă cu un ridicat nivel aulic poate deschide noi culoare de acces către obiceiul foarte larg răspândit în lumea medievală târzie, mai ales la nivelul înaltei aristocrații, de a se călugări, și deci de a purta schima, cu puțină vreme înainte sau chiar în momentul părăsirii acestei lumi, obicei încă insuficient cunoscut în detaliile sale practice și materiale.

Ședința de după amiază (12.15–14.15) a celei de a doua zi a sesiunii fost moderată de către drd. EMANUELA CERNEA, șefa secției de artă medievală a Muzeului Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost audiate patru comunicări.

Prima comunicare – intitulată *Câteva broderii cu blazoane din colecția Muzeului de Artă al României* – i-a aparținut lui SORIN IFTIMI de la Complexul Muzeal Național „Moldova” din Iași. Vorbitorul a amintit de faptul că în colecțiile Muzeului Național de Artă sunt teaurizate piese inedite care așteaptă să le fie descifrată povestea. Printre piesele de excepție se numără și câteva broderii împodobite cu stemele unor familii aristocratice din Principatele Române. Chiar dacă uneori informațiile privitoare la asemenea obiecte s-au pierdut, prin vitregia vremurilor, blazoanele se dovedesc a fi adevărate „acte de identitate”, care permit identificarea vechilor comanditari. Astfel, descoperim trei eșarfe brodate, cu steme și devize, care se dovedesc a fi cravatele drapelelor militare introduse de caimacamul Vogoride, la 23 aprilie 1858 (inv. B81, B82, B83). Se poate stabili că aceste cravate au fost lucrate de doamnele Ecaterina Konaki-Vogoridi, Ecaterina Balș și Elena Ghica. Stemele acestor familii pot fi identificate pe respectivele broderii. O altă asemenea broderie dreptunghiulară are brodată cu fir auriu o construcție heraldică ce amintește de familia Brâncoveanu (inv. B 106). Studiul piesei arată că această stemă a aparținut Saftiei, soția banului Grigore Brâncoveanu, fondatoarea *Așezămintelor Brâncovenești* (1858). Seria de broderii armorate este completată de un frumos valtrap din catifea grenat (inv. B108) ce poartă blazonul auriu al familiei domnitoare Bibescu. Mica investigație ce folosește instrumentele heraldicii contribuie la identificarea și datarea unor piese din vechile colecții, care așteptau de multă vreme recuperarea memoriei și identității lor.

Cea de a doua comunicare a fost susținută de către profesorul universitar, dr. TEREZA SINIGALIA, și s-a numit *Revenirea tematicii escatologice în Moldova, în prima jumătate a secolului al XIX-lea*. Autoarea a subliniat faptul că programul de restaurare a ansamblurilor murale din Moldova favorizează cunoașterea unui

capitol neintrat, până de curând, în atenția cercetătorilor. Este cazul picturilor din biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Văratec, realizate în jur de 1850 în frescă și repictate în ulei, culoare peste culoare, în 1881. Programul iconografic al acestor picturi surprinde prin noutatea tematicii, dar și prin stilul realist, de factură occidentală. În acest context, compoziția cea mai spectaculoasă și cea mai neașteptată se află pe peretele de est al exonartexului: *Judecata de Apoi* combinată cu detalii din *Apocalipsa Sf. Ioan Teologul*. Tema *Judecății*, atât de prezentă în pictura din Moldova în tot secolul al XVI-lea și sporadic în cel de al XVII-lea, după hiatusul total din Moldova veacului al XVIII-lea, revine cu acest ansamblu, fără a recăpăta funcția majoră din trecut. Ea este reluată în pictura cvasicontemporană din biserica mănăstirii Tazlău, dar starea de conservare a acesteia, aflată în restaurare, este mult inferioară celei de la Văratec. Acoperind întregul perete al încăperii, separată de ușa către pronaos surmontată de pisanie, ampla compoziție surprinde mai cu seamă prin tratarea registrului inferior: spre nord – Dreptii, între care se individualizează portretele călugărițelor, iar spre sud – Damnații. Detaliul particular este legarea acestora cu un lanț comun, ținut în mână de Satan, care îi trage spre botul Monstrului Leviatan. Întreaga suprafață a acestei zone este dominată de figura imensă a unui balaur roșu. Pe fiecare dintre inelele corpului său este scrisă, pe fond alb, câte una din cele 24 de Vămi ale văzduhului. Această combinație de teme își are originea în arta rusă, în special în cea de icoane. Cercetarea acestei insolite compoziții nu este încheiată, ea vizând descoperirea surselor, dar și motivația opțiunii într-un mediu încă paisian.

Cea de a treia comunicare a ultimei ședințe a sesiunii a fost prezentată de către arhimandritul dr. POLICARP CHIȚULESCU, consilier patriarhal și director al Bibliotecii Sfântului Sinod. Ea a avut ca temă *Școala de pictură de la mănăstirea Antim*. Autorul comunicării a menționat faptul că ridicarea Bisericii Ortodoxe Române la rang de Patriarhie în anul 1925 a reprezentat un suflu nou asupra vieții bisericești și a adus nevoia inclusiv a unui riguros control asupra modului în care erau împodobite cu picturi bisericile din România Mare. Conferința organizată în 1931 de patriarhul Miron Cristea a deschis un drum nou în privința formării pictorilor bisericești și a felului cum trebuie să colaboreze cu Biserica pentru continuarea sau reluarea tradiției vechilor zugravi de biserici. În anul 1940, patriarhul Nicodim Munteanu avea să înființeze pe lângă Arhiepiscopia Bucureștilor o școală superioară de pictură bisericească sub coordonarea pictorului Arthur Verona. După 1948, în plină perioadă de sovietizare a României, patriarhul Justinian Marina a dezvoltat la cote maxime activitatea acestei școli. De aceea este oportun și imperios necesar de a arăta – pe baza documentelor de arhivă – cine erau profesorii și elevii școlii de pictură de la mănăstirea Antim, ce fel de cursuri se predau și care au fost rezultatele acestei școli extrem de prolifică în domeniul realizării podobei de pictură a lăcașelor sfinte.

Ultima comunicare din cadrul ședinței și a întregii sesiuni a fost prezentată de drd. IULIA DAMIAN de la Muzeul Național de Artă al României. Ea a fost intitulată *Expozițiile de artă veche românească de la Lyon și Paris din cadrul Sezonului România-Franța – 2019: din culisele organizării*. În această comunicare – însoțită de un număr impunător de imagini – a fost schițată o „cronică” a activităților muzeografilor și a celorlalți organizatori ai importantelor manifestări culturale prilejuite de demonstrațiile de artă veche românească care s-au produs în Franța pe parcursul anului 2019.

După finalul ședinței de după-amiază, timp de aproximativ o jumătate de oră (între 14.15 și 14.45), au urmat discuții și schimburi de opinii referitoare la comunicările audiate, pentru ca, în final, să fie trase concluziile întregii sesiuni.

Prezenta cronică a fost realizată de către cercetătorii compartimentului „Artă și Arhitectură – perioada medievală” a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” pe baza rezumatelor participanților la sesiune.

