Valentina Rusu Ciobanu

Volumul I

Catalog Raisonné

EDITAT DE
Victoria Nagy Vajda

CU ESEURI DE
Constantin I. Ciobanu, Codrina-Laura Ioniță, Rodica Ursachi, Mircea V. Ciobanu

București, 2023

© Acest catalog raisonné este alcătuit din două volume care formează un tot unitar, nefiind disponibile separat. Nicio parte a conținutului acestui catalog nu poate fi preluată, copiată sau stocată pe niciun suport, material sau virtual, fără acordul scris al Asociației pentru cultură și arte Arbor și al Arbor Institute for Culture. Pentru mai multe informații ne puteți contacta pe e-mail: contact@arborinstitute.eu

Arbor Institute for Culture
Asociația pentru cultură și arte Arbor

ISBN 978-973-0-38478-9

Cuprins

VOLUMUL I

7 **Să găsesc „formula omului”**
Valentina Rusu Ciobanu
adaptare de Vitalie Ciobanu

11 **„Trăind sub vremi...”: Valentina Rusu Ciobanu și timpul ei**
Constantin I. Ciobanu

119 **O viață pentru artă și o artă pentru viață**
Codrina-Laura Ioniță

137 **Universul „cotidian” al atelierului de creație transfigurat în arta Valentinei Rusu Ciobanu**
Rodica Ursachi

145 **Valentina Rusu Ciobanu și izbânda esteticului**
Mircea V. Ciobanu

153 **V. R. C.**
Aureliu Busuioc

157 **Pasărea măiastră**
Emil Loteanu

VOLUMUL II

166 Notă către cititor

168 **Catalog**

380 **Cronologie**

381 Biografie
Premii. Distincții. Titluri onorifice

382 **Valentina Rusu Ciobanu: Expoziții, bibliografie și referințe generale**

383 Expoziții personale
Expoziții de grup
386 Expoziții în realitatea virtuală (VR)
Scenografie
Cărți de Valentina Rusu Ciobanu și alți autori
Cărți, publicații cu ilustrații de Valentina Rusu Ciobanu și alți artiști plastici
Cărți ilustrate cu lucrări de Valentina Rusu Ciobanu
387 Emisiuni de mărci și efecte poștale. Monede
Conferințe. Simpozioane
Monografii. Albume. Biobibliografie
Cataloage de expoziție
390 Referințe în ediții enciclopedice, antologii, albume etc.
392 Interviuri, dialoguri în publicații
Filme. Emisiuni TV și radio
393 Referințe în publicații periodice
396 Referințe în presa online
397 Resurse electronice

Valentina Rusu Ciobanu în atelier
(Chișinău, 1974)

Să găsesc „formula omului”

Valentina Rusu Ciobanu

Fiecare dintre noi cunoaște lumea în felul său. Unul are nevoie să se afirme în mulțime – să vadă, să audă, să întrebe, să asculte, să absoarbă voci, culori, zâmbete, lacrimi. Altuia îi este de ajuns să stea la o parte și oricum va surprinde, va pătrunde, va înțelege, va desprinde câte ceva, deseori chiar foarte mult. Nu e nevoie neapărat să intri în alte curți. Uneori e suficient să rămâi în ograda ta pentru a vedea cum îmbobocește o floare, cum prinde vigoare un copăcel, cum se pârguiește un fruct... Și astfel să-ți dai seama de lucruri destul de importante, bunăoară, ce e omul și ce e pământul, ce înseamnă omul pentru pământ și pământul pentru om.

Pe mine pictura m-a ales, nu eu am ales pictura și n-am fost sigură niciodată că ea, pictura, a făcut o alegere bună. Poate de aceea am încercat să învăț de la marii maeștri să-mi lărgesc orizontul, să-mi desăvârșesc metoda de creație, să-mi diversific subiectele și abordările artistice. De când mă știu am căutat metoda ideală de a mă exprima. Și nici după mai multe decenii de creație nu sunt sigură că am găsit-o sau că măcar m-am apropiat de ea.

Mi-a plăcut mereu să experimentez, iar ceea ce decideam să experimentez, la o etapă sau alta, ținea de starea de spirit în care mă aflam. Fiecare din manierele picturale pe care le-am profesat mi-a oferit o altă posibilitate de a mă exprima ca artistă mereu în schimbare, mereu în căutarea sensului existenței umane. Nu l-am găsit și nici nu cred că poate fi găsit vreodată. Contează însuși procesul, care mie mi-a adus mari satisfacții și bucurii.

Mi-a plăcut să pictez oameni pe care-i cunosc foarte bine, m-a atras nu doar personalitatea lor remarcabilă, ci și aspectul lor unic, irepetabil. Pentru mine în pictură esențial a fost să găsesc „formula omului”. Culoarea vine s-o întregească, să aprofundeze informația pe care vreau s-o comunic. Îmi place mult să redau căminul familial, viața cotidiană a oamenilor cu bucuriile, serbările, efuziunile ei.

Proporția dintre spontaneitate și elaborare în actul de creație diferă de la caz la caz, de la lucrare la lucrare. Oricum există o fază mai mult sau mai puțin îndelungată de elaborare ce presupune captarea activă a realității și trecerea ei prin propria sensibilitate. Spontaneitatea se manifestă și prin faptul că e aproape cu neputință să prevezi finalul unei lucrări, tușa, nuanța ei ultimă.

Un creator poate face o artă mai cerebrală sau mai senzorială, mai poetică sau mai telurică, dar indiferent de stil și sensibilitate, un creator autentic este întâi de toate un nerv al societății sale.

Când te chinui prea mult în fața șevaletului înseamnă că ceva nu-i bine, că undeva s-a produs o fisură, un fals. Uneori faci ceva, apoi strici, începi din nou, dar nu-ți mai iese nimic și ajungi la disperare. E firesc să ai asemenea momente de derută și dezechilibru, căci nu poți râvni mereu la fericire, ea nu-i un drog pe care să-l consumi.

Un pictor trebuie să fie un om cu interese multilaterale, să aibă cunoștințe variate, nu numai din domeniul profesiei sale. Altfel, să zicem că mâine ochiul artistului găsește o soluție coloristică neobișnuită, dar concepția îngustă despre lumea înconjurătoare nu-i permite să descopere și semnificația culorii. Or tocmai asta contează.

Un creator trebuie să cumuleze omenie, onestitate, înțelepciune, spirit acut de observație. Să fie o personalitate, să se poată dărui total creației, muncii și să nu trișeze.

Lucrurile golite de mister nu mai prezintă interes, tindem mereu spre necunoscut, însă nu spre mirajul necunoscutului, ci spre existența lui reală. Eu cred că fiecare profesionist are nevoie de o doză de naivitate, de sinceritate, pentru a nu-și pierde candoarea interogativă a copilăriei și, în ultimă instanță, prospețimea. Numai o personalitate care-și păstrează sinceritatea până la o vârstă mai înaintată nu va avea alt scop și altă dorință decât aceea de a se exprima pe sine.

Există multe teorii privind raportul viață-artă, dar, odată formulat un concept estetic, problema discutată pare într-un fel rezolvată și cercul se închide. Nu mai e loc pentru surpriză, pentru miracol, pentru lucrurile pe care nu le putem cunoaște. Trebuie să ne rămână însă un teren pentru descoperiri neașteptate, căci numai neașteptatul are viitor.

Îmi place literatura populară. Mă frapează prin subtilitatea gândului, prin insolitul subiectelor, prin conținutul subtextual al unor scene sau situații de esență suprarealistă. După contactul cu un univers imaginar atât de bogat, de voluptuos, mi-aș încerca parcă penelul în sfera nebulosului, a fantasticului. Dar mă întreb și eu, ca mulți alți confrați de breaslă, de ce să mai facem pictură, critică de artă, dacă toată lumea e preocupată doar de bunăstarea materială, când peste tot se pradă și se jefuiește, întocmai ca în basmele cu zmei și monștri desfigurați de lăcomie?

Am trecut prin vremuri grele. Comuniștii intenționau nu numai să ne schimbe modul de viață, dar și mentalitatea și criteriile de apreciere a binelui și răului; veneau cu pretenții absurde, impertinența lor a avut efecte demoralizante mai ales asupra artiștilor, deoarece unui pictor i se poruncea ce și cum să deseneze, cerându-i-se de la bun început să-și plăsmuiască lucrarea altfel decât o concepuse el.

Pe atunci Moscova ne dicta mersul, direcția, iar Chișinăul, ca oraș de provincie, a trebuit să-i dea ascultare. Ce ne rămânea de făcut nouă, celor „înarmați” cu pensule? Am fost nevoiți să acționăm pentru a păstra în artă acea picătură de viață autentică fără de care ne-am fi stins.

Ne-am refugiat în ateliere și astfel ne-am păstrat ca o celulă vie din care să se poată dezvolta un organism sănătos în vremuri mai prielnice. Am trăit un timp paralel cu cel trăit de urbea noastră amărâtă. Și am pictat pentru voi, cei de azi, cu speranța că veți înțelege prețul pe care l-am plătit pentru a rămâne oameni integri și creatori adevărați.

Adaptare de Vitalie Ciobanu, selecție din interviurile artistei

„Trăind sub vremi...”: Valentina Rusu Ciobanu și timpul ei

Constantin I. Ciobanu

ANII COPILĂRIEI

Valentina Rusu Ciobanu a simțit de la vârsta cea mai fragedă forța de evocare a imaginii. O amintire timpurie, învăluită încă în ceața 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 dintre 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 fetița s-a întors. 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 conturul unui om care taie lemne. L-a desenat 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 succeadă rapid în voia forței de gravitație. Mare a fost uimirea Valentinei și a celorlalți copii când au văzut că imaginea tăietorului de lemne se mișcă, 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 28 octombrie 1920 în familia lui Gheorghe și a Mariei Rusu Ciobanu. Tatăl Valentinei era al treilea fiu al lui Simion și al Mariei Rusu Ciobanu. El a lucrat cea mai mare parte a vieții ca funcționar la primărie. Bunicul Simion a 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, care a jucat un rol important în educația nepoatelor sale. Cu viitoarea lui 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. Acel 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 restul comunității, ci protestanți. „Șleahta” poloneză se mai bucura acolo de o puternică influență. Celebrul palat din Biržai aparținuse familiei Radziwiłł care cândva avusese acolo proprietăți. În școlile din oraș, chiar și în condițiile Imperiului Rus, mulți orășeni din Biržai preferau să învețe în limba polonă. Astfel, Marite a studiat poloneza și nu a știut rușește 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 a pierit în anii revoluției ruse.

Familia Maritei nu agrea căsătoria ei cu Gheorghe Rusu Ciobanu. Astfel, tânărul cuplu s-a mutat la Chișinău, orașul de baștină al soțului, instalându-se în casa părintească ridicată încă din 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

Valentina Rusu Ciobanu împreună cu sora Ecaterina și mătușa Elena Rusu Ciobanu (Chișinău, 1929)

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 stradelă 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 1960), Soborul Vechi (distrus, de asemenea), Moara Roșie, strada Pruncului și casa negustorului Naumov în care, timp de două 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 atmosfera „vechiului Chișinău" cu stradele întortocheate, 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 chișinăuană. Astfel se explică poate 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 1960) 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 de lecturi intense, perioadă în care viitoarea artistă 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 discipline. 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 ieșeau „medalii", figurine mici de oameni și animale, imitații de vase, etc. Peste câțiva ani, în 1937,

George Rusu Ciobanu (Tbilisi, 1914)

Victor Rusu Ciobanu (Chișinău, 1930)

Marite Rusu Ciobanu (Tbilisi, 1914)

Casa familiei Sainciuc de pe strada Grigore Ureche nr. 38 (Chișinău, 1933)

În imagine (de la stânga la dreapta): surorile Maria și Zinaida, mama Elena, Glebus și tatăl Vasile Sainciuc.

Victor va absolvi Școala de Arte din Chișinău și va lucra 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. Baillayre era una dintre 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. Absolvise Academia Regală de Arte Frumoase din Amsterdam (1902), Academia de Arte din Sankt Petersburg (1907) și Universitatea din Grenoble (1910). Participase 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 apoi director al Pinacotecii Municipale din Chișinău (1939-1942). Francez, occidental, proeuropean, „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 1938 sau 1939 Valentina Rusu Ciobanu a studiat desenul și la clasa lui Alexandru Plămădeală. Deși aprecia foarte mult metodica și sistemul acelei școli, atelierul lui Baillayre era cu mult mai atractiv căci profesorul nu atât preda cât conversa cu studenții. Scopul lui era să-i învețe să gândească liber și independent. Adesea îi invita la el acasă, unde avea o impunătoare bibliotecă și o serie de obiecte de artă valoroase între care cea mai prețioasă era colecția de acvaforte originale ale lui Rembrandt. În discuții Baillayre era sociabil, spiritual, îi plăceau bancurile. Ducea un mod de viață boem. Avea o casă cu camere scunde; într-una din ele era dormitorul, în cealaltă atelierul. Nu prea făcea curățenie și păianjenii țesuseră pânze uriașe prin toate colțurile. „Ele îmi țin mai bine pereții", glumea el franțuzește cu elevii.

Profesorul Auguste Baillayre cu fiica Mariana și discipolii săi, Școala de Belle-Arte (Chișinău, 1927)

ANA, DGAN, f. 2989
(nr. inv. 1, d. 174, f. 2)

Expoziția pictorului Auguste Baillayre (Chișinău, anii 1930)

ANA, DGAN, f. 2989
(nr. inv. 1, d. 192, f. 2)

PREDECESORII: ARTIȘTI BASARABENI DIN INTERBELIC

Baillayre și Plămădeală nu erau singurele personalități din peisajul artistic interbelic basarabean. O altă figură marcantă în mediile artistice ale Chișinăului și ale Iașiului a fost Theodor Kiriacoff (1900–1958), unul dintre artiștii plastici de pe malul stâng al Prutului care a reușit să se impună și în climatul cultural bucureștean imediat postbelic. Discipol al lui August Baillayre și al lui Gheorghe Pojedaeff (cunoscut scenograf rus, aflat în emigrație), Theodor Kiriacoff a știut să îmbine în creația sa predilecția primului pentru noile tendințe din arta plastică universală cu măiestria celui de al doilea din sfera artei teatrale propriu-zise. Aflat la confluența mai multor modele culturale, Kiriacoff a conjugat în operele sale amploarea, dinamismul și rafinamentul demersului de factură *Art Nouveau* cu spiritul autohton, prin excelență tradiționalist, folcloric și profund tributar valorilor creștin-ortodoxe.

Presa de artă din interbelic l-a remarcat și pe Dimitrie Sevastianov (1908–1956), un pictor care provenea dintr-o familie de ruși lipoveni stabiliți inițial în Basarabia, iar ulterior strămutați la Tulcea. Istoricul de artă George Oprescu aprecia „curajul combinațiilor coloristice” din tabloul *Odalisce* al lui Sevastianov, tablou expus la mijlocul anilor 1930 la București, aflat actualmente în colecția Muzeului Național de Artă al Republicii Moldova.

Nina Arbore (1888–1942), fiică a cunoscutului scriitor, sociolog și activist politic basarabean Zamfir Ralli-Arbure, a beneficiat de excelente studii în domeniul artelor: la București a luat lecții de pictură în atelierul lui Nicolae Vermont iar apoi la München a urmat cursurile Academiei de pictură (unde a studiat la expresioniștii germani Friedrich Fehr, Angelo Jank și Karl Schmidt-Rottluff), iar la Paris a făcut parte din ultima promoție a școlii-atelier conduse de celebrul fovist Henri Matisse. Revenită în România, pictorița a legat o prietenie strânsă cu Cecilia Cuțescu-Storck și cu Olga Greceanu, toate trei formând așa-zisul „Grup al celor trei doamne”, care s-a dorit o contrapondere la „Grupul celor patru”, reprezentat de Oscar Han, Nicolae Tonitza, Francisc Șirato și Ștefan Dimitrescu. În 1916, împreună cu Olga Greceanu și Cecilia Cuțescu-Storck înființează „Asociația femeilor pictore și sculptore”, prin intermediul căreia au fost organizate expoziții care le promovau pe artiste. Regina a acordat acestei asociații înaltul patronaj al Casei Regale a României.

Chișinăuanca Milița Petrașcu (1892–1976), considerată de mulți critici de artă drept cea mai înzestrată femeie-sculptor a României secolului al XX-lea, și-a făcut studiile gimnaziale în orașul său natal după care s-a înscris la Școala de Arte Plastice Stroganov din Moscova unde, în anii 1907–1908, a studiat sculptura în atelierul celebrului Serghei Konionkov, supranumit „Rodin al Rusiei”. După o scurtă perioadă în care a frecventat așa-numitele cursuri Bestujev (pentru domnișoare!) din Sankt Petersburg, asemenea Ninei Arbore, viitoarea sculptoriță pleacă la Academia de pictură din München, unde studiază sub îndrumarea marilor maeștri ai avangardei europene Wassily Kandinsky și Alexei von Jawlensky. Tot acolo se familiarizează cu platforma de creație a grupului de intelectuali afiliați revistei germane *Die Jugend*. Din Germania artista pleacă la Paris, unde lucrează în atelierele lui Henri Matisse și Antoine Bourdelle, participă la Salonul Independenților și-l cunoaște pe Constantin Brâncuși. Stabilită din 1925 la București, sculptorița se încadrează în mișcarea de avangardă a grupărilor *Contimporanul*, *Grupul nostru*, *Criterion*, participă la *Expoziția de Artă românească* din Amsterdam, la *Expoziția mondială de artă futuristă* de la Roma din anul 1933, ș.a. Una dintre cele mai importante opere ale Miliței Petrașcu din perioada interbelică o reprezintă mozaicul *Fântânii Miorița* din București (1927). Concomitent, artista nu pierde legătura cu ținutul natal; ea participă și la diverse saloane basarabene, realizând în anul 1938 bustul lui Zamfir Arbore, expus la Chișinău dar dispărut după 1940.

De perioada interbelică țin și piesele de rezistență din creația pictorului chișinăuan Moisei Gamburd (1903–1954). Inspirate de realitățile satului basarabean, picturile și foile grafice în cărbune sau sanguină ale absolventului Școlii de Arte plastice din Chișinău (1923) și al Academiei de Arte din Bruxelles (1928, atelierul lui Constand Mantoldt) se remarcă prin fermitatea desenului și prin echilibrul compozițional. Acestea sunt creații de un realism aspru, neîndurător. Viața cotidiană din mediul rural este prezentată în toată splendoarea și tragismul ei. Țăranii lui Gamburd sunt, conform expresiei lui Miron Paraschivescu, „adevărați, masivi, tăbăciți de soare și vânturi, nezâmbitori, mai degrabă încruntați”. Poezia bucolică a scenelor „pastorale” este absolut străină tânărului Gamburd. Ulterior, în primul deceniu postbelic, mesajul creației sale se va schimba, el fiind nevoit să cedeze în fața noilor autorități și să se afilieze artei angajate politic din perioada stalinistă (cele mai cunoscute lucrări din această perioadă fiind *Blestemul* și *Lichidarea analfabetismului*).

Definitoriu pentru perioada interbelică este faptul că pictorii, sculptorii și graficienii basarabeni, în special cei din Bălți și din Chișinău, au avut parte de studii la cele mai prestigioase instituții de învățământ artistic din Europa. Împreună cu istoricul de artă Tudor Stavilă am prezentat în ediția a 2-a a volumului *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* o trecere în revistă a academiilor și școlilor de artă frecventate de studenții basarabeni din acea perioadă. Astfel, la *Académie de la Grande Chaumière* din Paris studiază Isaac Antcher (1920), Olga Hrschanovskaia (1923), Lydia Luzanowsky (1923–1927) și Antoine Irisse (1926). Pe listele de studenți de la *Académie Ranson* figurează Nina Patlajan (1910) și Pertz Vaxman (1910), iar pe cele de la *Académie Julian* – Ana și Ivan Minocikin. Cei mai mulți dintre basarabeni își fac însă studiile la *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* în diverse perioade între 1910–1930. Printre aceștia sunt Felix Roitman (1925), Gregoire Michonze (1923), Joseph Bronstein (1924), Elena Barlo (1932–1934), Natalia Bragalia (1928–1931) și Tatiana Senkevici-Bulavițchi (1929–1932). Vechea capitală a Bavariei, orașul german München, un important centru cultural european, i-a găzduit pe frații Șneer și Moise Kogan, basarabeni care au frecventat *Academia bavareză de Arte Frumoase*. Artistul plastic Gheorghe Ceglokoff a studiat grafica la *Academia de Pictură din Dresda* (1926–1928). La Amsterdam a studiat între 1934–1936 Nicolae Coleadici, iar în Belgia, la Liège, Idel Ianchelevici (1928–1933) și Tatiana Nicolaidi (1932–1934). La Bruxelles își continua studiile Samson Flexor (1922–1924) care mai frecventa și *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* din Paris (1924–1926). În capitala Belgiei au mai învățat Elisabeth Ivanovsky (1932–1935), Afanasie Modval (1929–1933), Claudia Cobizev (1932–1935), Moisei Gamburd (1925–1929) și Nina Jascinsky (1934–1936), lucrările lor din acea perioadă, fiind, în mare parte, inspirate din diverse tendințe ale artei franceze.

Anul 1940, când în urma protocolului adițional secret la pactul Ribbentrop-Molotov Basarabia este ocupată de trupele sovietice, a fost, după spusele plasticienei, „un timp mult prea scurt pentru ca basarabenii să conștientizeze la justă valoare cele ce s-au întâmplat”. Cu câteva zile înainte de venirea sovieticilor, pe 15 iunie 1940, murise Alexandru Plămădeală. În locul lui începe să predea la Școala de Arte 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 lui Hitler împotriva evreilor. Astfel, la Chișinău s-au întors pictorul Moisei Gamburd, sculptorii Lazăr Dubinovschi și Iosif Cheptănaru, deja amintita Claudia Cobizev, poeții Liviu Deleanu și Emilian Bucov, arhitectul Robert Curț și mulți alții. Printre ei și viitorii colegi de studii ai Valentinei, pictorul Mihail Grecu cu soția 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, la Chișinău sunt trimiși mai mulți artiști plastici și critici de artă din orașele principale ale URSS. Astfel, în 1941 vine Aleksei Vasiliev, pictor și istoric de artă, numit șef al secției de arte plastice a Direcției de Arte de pe lângă Sovietul Comisarilor Norodnici al 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, nici nu s-a mai constituit. E importantă precizarea că funcționarii nou-veniți 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[1] și dintre care circa jumătate aveau 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.

Expoziția celui de-al IX-lea Salon al Societății de Belle-Arte din Basarabia (Chișinău, 1939)

În imagine (de la stânga la dreapta): Iurie Bulat, Șneer Kogan, Lubomir Carol Sobolewski, Mihail Berezovschi, Leonid Fitov, Alexandru Plămădeală, Olga Plămădeală, Victor Rusu Ciobanu, Gavriil Remmer, Irina Nedzelscaia.

ANA, DGAN, fototeca, c. a. 26/8622

Valentina Rusu Ciobanu (Chișinău, anii 1930)

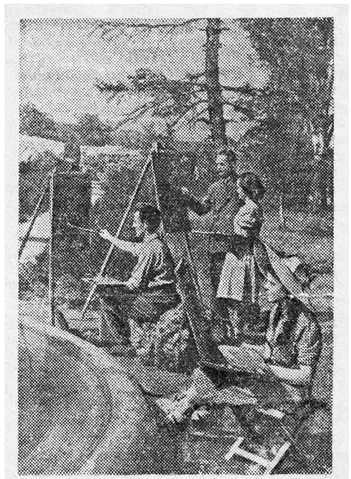
ANII DE UCENICIE

În anul 1940, Școala de Arte din Chișinău a fost transformată în Școala Republicană de Arte Plastice care la 28 octombrie 1940 a primit numele pictorului realist rus Ilia Efimovici Repin. Mulți profesori din perioada precedentă continuau să lucreze aici ca pedagogi, inclusiv plasticianul August Baillayre. Valentina Rusu Ciobanu, care frecventase școala și înainte de 1940, 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 era Glebus Sainciuc, viitorul soț al pictoriței, care studia în acel an sculptura în clasa Claudiei Cobizev. Al doilea, Grigore Grancovschi, un fost coleg al lui Glebus Sainciuc de la Liceul „Bogdan Petriceicu Hasdeu", care-a murit în 1942 la București, unde își făcea studiile (decesul lui, după părerea pedagogilor de la Chișinău, a fost o mare pierdere pentru arta plastică basarabeană). Al treilea era Leonid Grigorașenco, secretarul de atunci al organizației comsomoliste a școlii, venit de la Tiraspol, unde învățase cu 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. Peste câteva decenii acest viitor părea chiar să se realizeze, Grigorașenco fiind ales membru corespondent al Academiei de Arte a întregii Uniuni Sovietice. Era o realizare mai degrabă *de jure* decât *de facto*, căci mare parte a creației membrului corespondent era totalmente tributară dogmaticii realismului socialist și lipsită de orice privire critică. Doar atunci când a abordat teme istorice neutre din punct de vedere ideologic sau politic (cunoscutul tablou *Tributul sângelui*, rămas neterminat!) sau atunci când, spre sfârșitul vieții, s-a îndreptat spre tematica biblică, talentul înnăscut al lui Grigorașenco s-a manifestat plenar și a strălucit la capacitate maximă.

Tot în 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 tânăr 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 din vara anului 1941 și după revenirea la Chișinău a autorităților române au devenit posibile studiile la București și Iași. Valentina Rusu Ciobanu a ales Iașiul, unde 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 din secolul al XIX-lea. Programul de studiu era unul 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. 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 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 nimeni altul decât Corneliu Baba, viitorul „clasic în viață" al picturii românești. Corneliu Baba absolvise în anii 1930 Academia din Iași (atelierul pictorului Nicolae Tonitza), dar 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 portretizați, etc. Asistentul era mereu prezent în ateliere și în sălile de studiu, oferind explicațiile necesare.

Valentina Rusu Ciobanu alături de colegii de la Academia de Arte Frumoase (Iași, cca. 1942-1944)



Студенты 4-го курса Молдавского республиканского художественного училища (Кишинев) на практике. **На снимке** (слева направо): Г. САИНЧУК, преподаватель курса Р. ГАБРИКОВ, В. РУССУ и А. ЗЕВИНА.

Фото М. РЫЖАКА.

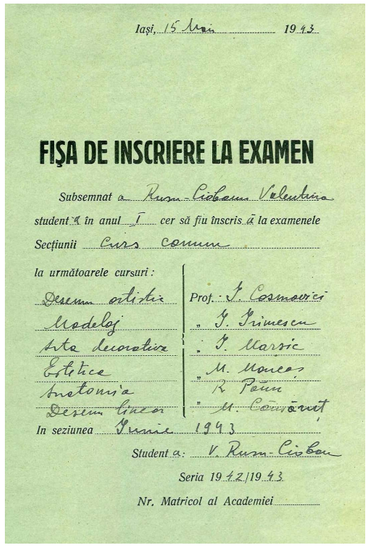
Articol de ziar (Chișinău, cca. 1946-1947)

Studenții anului IV al Colegiului Republican de Arte Plastice din Moldova la practică. În imagine (de la stânga la dreapta): G. Sainciuc, pedagogul cursului, R. Gabricov, V. Russu (Rusu Ciobanu) și A. Zevina. Foto M. Rājaka.

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 1905[2]). Împreună cu colegii de la Belle-Arte (Gigi Șaru[3] ș.a.) viitoarea pictoriță vizita expoziții, mergea la teatru și la concerte, îi cunoscuse pe actorul Miluță Gheorghiu (1897-1972) renumit mai ales grație rolurilor din comediile lui Vasile Alecsandri și pe Sanda Marin (pe numele ei adevărat Cecilia Maria Zapan, născută Simionescu, 1900-1961) care, datorită celebrei *Cărți de bucate* apărute în 1936, era considerată Gospodina Numărul Unu din România. Tot în acea perioadă Valentina Rusu Ciobanu are posibilitatea 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 Iașiul. Acasă, la Chișinău, situația de la Școala de Arte era complet schimbată față de cea din perioada antebelică. Vechile sedii ale școlii (de la actualele adrese Kogălniceanu nr. 39 și Alexandru cel Bun nr. 123) erau distruse. În incendiul din 1941 arseseră 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, după ce vede deportările staliniste din vara lui 1941, preferă să plece cu fiicele în România în 1944.

La 1 septembrie 1944 la Chișinău se reîntorc Aleksei Vasiliev 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 sediu temporar începe să funcționeze în casele de pe strada Serghei Lazo (nr. 12 și 14).



Iași, 15 Mai 1943

FIȘA DE INSCRIERE LA EXAMEN

Subsemnat a Rusu-Ciobanu Valentina
student/ă în anul I cer să fiu înscris/ă la examenele
Secțiunii Curs comun
la următoarele cursuri:

Desenu artistic	Prof.: I. Cosmovici
Modelaj	" I. Primescu
Arte decorative	" I. Marsic
Estetica	" M. Manea
Anatomia	" R. Paun
Desenu liber	" M. Constant

In sezionea Primă 1943
Student a: V. Rusu-Ciobanu
Seria 1942/1943
Nr. Matricol al Academiei

Fișă de înscriere la examen, Academia de Arte Frumoase (Iași, 1943)

Cum în 1940 Valentina Rusu Ciobanu mai urmase cursurile Școlii de Arte (unde studiile erau prevăzute să dureze 5 ani; trecerea la studii de 4 ani s-a produs abia în anii 1960) și avea deja 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 sosit de la Leningrad, armeanul refugiat Șabo Șakarian, profesorul de pictură Rodion Gabrikov, originar din Odesa (care în 1944 încearcă să se ascundă în România dar e repatriat cu forța de autoritățile sovietice de ocupație).

După plecarea lui Baillayre, cea mai importantă figură din corpul didactic al acelor ani era Ivan Iakovlevici Hazov (1885-1957), stabilit la Chișinău după ce își pierduse 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 1930), 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 stăteau 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 dezinvolte. Fragmentarismul și prelucrarea amănunțită a detaliilor inutile erau astfel evitate. Evident că în condițiile celei de-a doua jumătăți a anilor 1940, când avea prioritate pictura așa-zis tematică, narativă și encomiastică prin excelență, detaliile nesemnificative fiind tratate cu lux de amănunte, 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 Uniunea Artiștilor Plastici[4].

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 *Ostatecii* (II, fig. 13 și 14). Maniera în care era pictată dovedea 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 *În satul eliberat* (II, fig. 11), terminată de Valentina Rusu Ciobanu în 1947, deja după absolvirea Școlii de Artă. Nefiind totalmente lipsite de „stângăcii", aceste lucrări denotă caracterul alert al penelului, o anumită libertate în tratarea detaliilor și o înclinație spre un *nonfinito* deliberat în stadiul final de execuție a operei - principii profesate inițial de Corneliu Baba la Iași și apoi de Ivan Hazov la Chișinău. În aceeași perioadă, la începutul lui 1948, numele pictoriței apare pentru prima oară într-un catalog. Este vorba de catalogul expoziției dedicate celei de-a XXX-a aniversări a Revoluției din Octombrie, vernisajul având loc pe 8 noiembrie 1947 la Chișinău.

Artiști plastici (Chișinău, 1951)

În imagine (de la stânga la dreapta):

rândul 1 – Serghei Pikunov, Eugeniu Merega, Leonid Grigorașenco, Lazăr Dubinovschi, Petrică Țurcanu;

rândul 2 – soția artistului plastic Ioachim Postolache, Ioachim Postolache, Ana Baranovici, Alexandr Silin, Valentina Neceaev, Sonia Ciobanu;

rândul 3 – ... Tcaci, ..., Lubomir Carol Sobolewski, soția artistului plastic Victor Krakoviak, Iacov Dațco, ..., Victor Krakoviak, Lidia Dubinovschi, Tania Ciugurian;

rândul 4 – Mihai Grecu, Valentina Rusu Ciobanu, Glebus Sainciuc, ..., Dumitru Sevastianov.

Valentina Rusu Ciobanu și Glebus Sainciuc
(Chișinău, 1947)

SITUAȚIA IMEDIAT POSTBELICĂ

Condiția artistului plastic din URSS de la sfârșitul anilor 1940 - începutul anilor 1950 era extrem de precară. În acei an, ideologii partidului duceau o aprigă luptă împotriva curentelor așa- zis „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 târziu, în 1957, 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 că tablourile lor arată „neterminate” și sunt „schematice”, etc. La aceste critici ale *formei* se adăugau cele privitoare la *conținut*. Artiștilor le erau imputate insuficienta cunoaștere a vieții, lipsa de detalii și observații veridice, cunoașterea superficială a *realității socialiste,* ș.a.

În pofida acestei critici emanate din coridoarele puterii, Valentina Rusu Ciobanu și alți câțiva colegi de studii au fost primiți, totuși, în Uniunea Artiștilor Plastici. Evenimentul s-a petrecut după cum urmează. În toamna anului 1947, când președinte al Uniunii era încă Aleksei Vasiliev și când majoritatea proaspeților absolvenți ai primei promoții postbelice a Școlii de Artă erau deja primiți în calitate de „candidați” la înscriere, 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 titulari și ale candidaților care aspirau să intre în Uniune. Unul dintre criticii moscoviți (al cărui nume, cu părere de rău, plasticiana nu l-a reținut) a remarcat cu un aer dojenitor: „Păi, la voi candidații sunt mai buni decât membrii!”. 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 și alți colegi au devenit membri titulari ai Uniunii Artiștilor Plastici, sărind peste etapa pregătitoare de „candidat”, care, în unele cazuri, dura chiar 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 Valentina Rusu Ciobanu nu s-a bucurat mult timp, pentru c-au fost curând anulate.

1949 a fost un an foarte dificil și stresant. Pe 21 decembrie se împlineau 70 de ani de la nașterea „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 acelui an, din Uniunea artiștilor plastici a Republicii Moldovenești 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 șase artiști și au fost „retrogradați” din *membri* în *candidați* încă 11 (inclusiv Hazov). Motivele pentru excludere sau retrogradare erau acuzele de „formalism” și „pasivitate în creație”. Situația din filiala moldovenească a Uniunii Artiștilor Plastici devenise catastrofală. În ajunul jubileului lui Stalin, la Chișinău rămăseseră numai nouă membri titulari ai Uniunii.

Nici vorbă de expoziții jubiliare și de alte manifestări cerute insistent de Secția de ideologie a Comitetului central al partidului. Se ajunsese aici din cauza politicii represive de după război a Partidului Comunist al Uniunii Sovietice în domeniile culturii și artei. Situația era o consecință directă a cuvântărilor lui Andrei Jdanov din august 1946, 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 lui 1949 vigilența centrului s-a reflectat (evident, cu întârziere) și asupra provinciilor. De

ea s-au molipsit brusc și *aparatcicii* 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 a sosit la Chișinău reprezentantul plenipotențiar al centrului, pictorul și graficianul Aram Vanețian, care avea sarcina să amelioreze climatul psihologic din Uniunea chișinăuană și să redreseze 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.

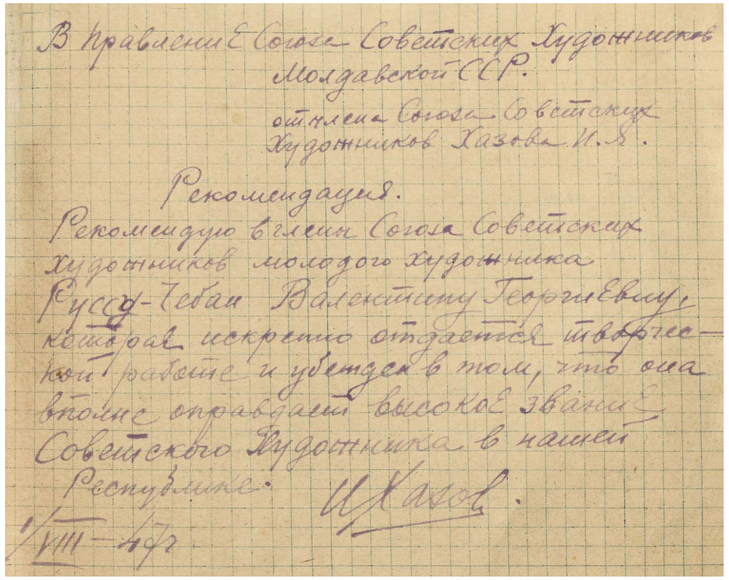
Spre sfârșitul sejurului său la Chișinău, Vanețian a raportat Moscovei că artiștii din Republica Moldovenească s-au „lecuit” totalmente de „modernism” și că pot participa la expozițiile jubiliare ce urmau să fie organizate. Tot atunci el a insistat să fie date trei premii celor mai buni pictori din capitala 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 înmânat 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” (în limba engleză în original: *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 dintre 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 birocrația 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 lui 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*) (II, fig. 91). 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 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 comună a soților Sainciuc asupra tabloului. În general, Valentina Rusu Ciobanu opta întotdeauna pentru creația individuală, spiritul „de brigadă” fiindu-i profund străin. La sfârșitul anilor 1940 și începutul anilor 1950, această metodă de lucru în colectiv era impusă pictorilor în mod administrativ: se încheiau contracte rentabile doar cu grupurile de artiști. Această practică, evident, nu putea dura mult timp: prea erau diferiți artiștii plastici, prea erau diferite opiniile, gusturile și predilecțiile lor.



В правление Союза Советских Художников
Молдавской ССР.
от члена Союза Советских
Художников Хазова И. И.

Рекомендация.

Рекомендую в члены Союза Советских
художников молодого художника
Руссу-Чобан Валентину Георгиевну,
которая искренно отдается творческой работе и убеждена в том, что она
вполне оправдает высокое звание
Советского Художника в нашей
Республике. Хазов.

1/VIII – 47г.

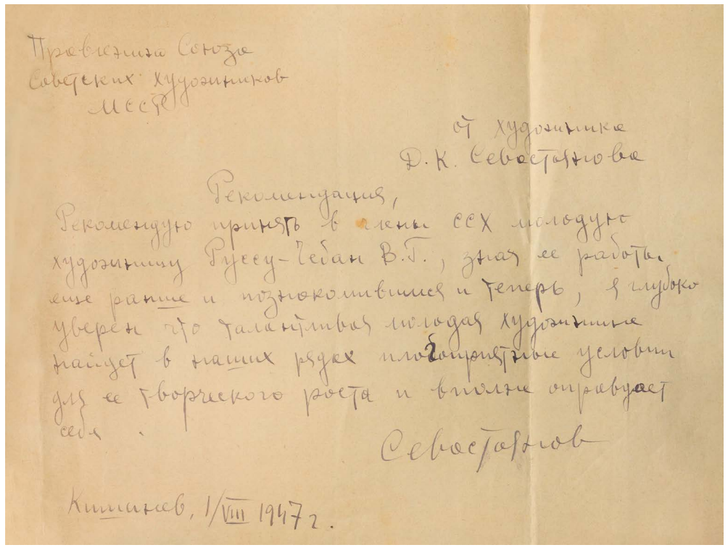
Scrisoare de recomandare semnată de Ivan Hazov (Chișinău, 1947)

Către conducerea Uniunii Artiștilor Plastici Sovietici din RSSM din partea membrului UAPS, Hazov I. I.

Recomandare

Recomand primirea în rândurile UAPS a tinerei pictorițe Valentina G. Russu Ciobanu care este întru totul devotată creației artistice și sunt convins că va merita pe deplin înaltul titlu de Artist Sovietic în republica noastră.

I. Hazov
1/VIII – 47



Председателю Союза
Советских Художников
Мессеру

от художника
Д. К. Севастьянова

Рекомендация,

Рекомендую принять в члены всех молодую
художницу Руссу-Чобан В.Г., этих ее работы
мне ранее и познакомившись и теперь, я глубоко
уверен что талантливая молодая художница
найдет в наших рядах плодотворные условия
для ее творческого роста и вполне оправдает
себя.

Севастьянов

Кишинев, 1/VIII 1947г.

Scrisoare de recomandare semnată de Dumitru Sevastianov (Chișinău, 1947)

Către conducerea Uniunii Artiștilor Plastici Sovietici RSSM din partea pictorului D. K. Sevastianov

Recomand acceptarea în rândurile UAPS a tinerei pictorițe Russu Ciobanu V. G. deoarece îi cunosc lucrările anterioare și prezente; sunt ferm convins că tânăra pictoriță va găsi în rândurile noastre condițiile favorabile pentru a se dezvolta pe plan artistic și pentru a se afirma pe deplin.

Sevastianov
Chișinău, 1/VIII 1947

Valentina Rusu Ciobanu la Galeria Tretiakov (Moscova, 1950)

În imagine (de la stânga la dreapta): Valentina Rusu Ciobanu, Leonid Grigoraşenco, Iurie Şibaev, Ana Baranovici.

ANII DE DRUMEȚIE PE ÎNTINSUL FOSTULUI IMPERIU

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 bunicii. 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 Grigoraşenco, Eugeniu Merega și Claudia Cobizev. Acest voiaj a marcat-o pe pictoriță pentru toată viața din cauza drumului dintre Chișinău și Moscova - ce părea interminabil - parcurs în trei zile. Pe atunci trenurile circulau cu mult mai încet și se opreau „la fiecare stâlp de telegraf". Artista, extenuată de nopțile albe cu copilul, a dormit aproape continuu pe tot parcursul călătoriei, trezindu-se arareori, doar cât să bea un ceai.

Un avantaj al „haltei" de la Celiuskinskaia era posibilitatea de a vizita muzeele moscovite (Muzeul A. S. Puşkin, Galeria Tretiakov, muzeele Kremlinului etc.) și de a face sport, în special schi și patinaj. Cine dorea să picteze dispunea de o libertate aproape totală. Conducătorii grupului, veniți din Moscova, erau destul de liberali. Obișnuită cu frigul din casa de la Chișinău, unde focul se făcea doar în camera copilului și a bunicilor, Valentina Rusu Ciobanu s-a simțit bine în atelierul călduros al vilei, unde, pe deasupra, mai era servită și cu mâncare caldă, oferită de patru (!) ori pe zi. Totul se întâmpla la numai doi ani după foametea cumplită pe care o suportaseră cu toții în Basarabia. La Celiuskinskaia, artista a executat o serie întreagă de studii, schițe și crochiuri. Din acea perioadă face parte portretul *Colhoznica Maria Malai* (II, fig. 21). De fapt, portretul propriu-zis nu a fost executat la Celiuskinskaia însă are puncte de tangență cu maniera stilistică perfecționată în acea perioadă. Cultivatoarea de tutun, căreia i se decernase titlul de Erou al Muncii Socialiste în anul 1949, nu e reprezentată, așa cum se obișnuia pe atunci, în atelierul fabricii sau pe câmp, ci e pictată într-o atmosferă intimă, de casă, șezând la masă. Nimic patetic, nimic exagerat. Realitatea este văzută de pe pozițiile firescului, 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 țărănci pictate de plasticiană.

În anii 1950 Valentina Rusu Ciobanu reușește să viziteze de câteva ori și tabăra de la Senej. În special i s-a întipărit în amintire călătoria din iarna 1951-1952. Atunci în tabără a ajuns un grup mare de artiști din Republica Moldovenească, printre care și Dumitru Sevastianov, Moisei Gamburd, Ana Baranovici, Leonid Grigoraşenco, Mihail Grecu, Ion Jumati și Glebus Sainciuc. Conducător al grupului, numit de Moscova, era pictorul Aleksandr Bubnov, celebru în anii 1950 datorită tabloului istoric *Dimineața pe câmpul Kulikovo* (1943-1947) pentru care artistul primise în 1948 premiul „Stalin". Bubnov era destul de liberal, în plus și teribil de ocupat. Aproape că nu se arăta în tabără, lăsându-i pe plasticienii basarabeni să-și rezolve singuri problemele traiului și ale creației. Grupul chișinăuan era în acea iarnă cel mai numeros. Evident erau și artiști veniți din alte republici; de pildă 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 de loc de sejur pentru 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 stilul retro *à la russe* prea pronunțat, omniprezent la Abramțevo începând cu bisericuța de lemn și terminând 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 ședерii lor la vilă. În orice caz, sejurul de la Vila Academică nu s-a dovedit a fi cel mai reușit.

Tabloul *Tabără în câmp* (II, fig. 95) finalizat de soții Sainciuc în 1952, deși inițial 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. 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.

„... În comparație cu studiile sumare, expuse de acești artiști în anii precedenți, noua lucrare este o încercare de a crea un tablou tematic finalizat. Ea atestă elocvent evoluția creativă a autorilor. Totuși, pictorii au limitat simțitor anvergura temei abordate. În locul dezvăluirii psihologice a caracterelor tractoriștilor, în locul descrierii înaltei culturi a muncii creatoare a mecanizatorilor din agricultură, ei și-au concentrat atenția pe amplasarea „picturală" în tablou a figurilor, reprezentând, de fapt, un episod cotidian puțin semnificativ. ..."

Revista Octombrie, nr 1 (Chișinău, 1954), fragment din articolul „Rezultatele artistice ale anului 1952" de A. Vasiliev, M. Livșiț.

Studiu pentru lucrarea „Tabără în câmp: tractoriștii citesc ziarul" (1952)

DREAPTA:
Colhoznica Maria Malai (1949)

Valentina Rusu Ciobanu în atelier (Chișinău, 1957)

În imagine (de la stânga la dreapta): Glebus Sainciuc, Valentina Rusu Ciobanu, Lică Sainciuc și pisica Ciufulică de la Dolna

STÂNGA:
Fată la fereastră (1954)

OPERELE DIN PERIOADA „DEZGHEȚULUI HRUȘCIOVIST”

Valentina Rusu Ciobanu a avut parte de o primă apreciere a creației într-o publicație unională abia după expunerea tabloului *Fată la fereastră* (II, fig. 129). 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 marămei, 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 mărgele*: „un fermecător chip sudic, în care ochii negri și obrajii *râd* în modul cel mai sincer, iar broboada de deasupra feței smeade pare orbitor de albă”. Din aprecierile ei rezulta, de asemenea, că Valentina Rusu Ciobanu știa să prindă foarte bine caracterul modelului, în special trăsăturile naționale. Gama cromatică a acelor portrete era inspirată de coloritul artei populare, mai ales de coloritul pieselor textile, al scoarțelor, lăicerelor și covoarelor. Cât privește textura tablourilor, ea apărea ca bogată și variată, cu tușe energice și rapide. Naționale după caracterul lor sunt, în opinia aceleiași Ada Zevin, și naturile moarte ale pictoriței, lucru sugerat prin colorit și prin felul în care erau selectate obiectele.

După moartea lui Stalin, care a survenit pe 5 martie 1953, Cortina de fier devine ceva mai permeabilă așa că în 1956 Valentina Rusu Ciobanu reușește să viziteze Viena. Astfel ea a putut cunoaște imensele colecții de artă din capitala fostului Imperiu Austro-Ungar. Nu știm exact dacă atmosfera vieneză, cu balurile la care se dansa celebrul vals *Dunărea albastră* a lui Johann Strauss, a inspirat-o pe pictoriță, dar în același an, 1956, ea finalizează pânza *La bal mascat* (II, fig. 130), o lucrare de mari dimensiuni și de autentică virtuozitate a penelului.

Definitoriu pentru creația plasticienei din acei ani este tabloul *Invitație la joc* (II, fig. 162). Realizată în conformitate cu principiile picturii realiste, lucrarea a fost, totuși, vehement criticată de ideologii oficiali de la Chișinău, reproșându-i-se „maniera impresionistă”. De fapt, adevăratul *impresionism* francez (gen Monet sau Renoir) este foarte departe de maniera stilistică în care a fost pictat tabloul *Invitație la joc.* Mai degrabă pot fi descoperite unele afinități cu pictura lui Nicolae Grigorescu din perioada de după Barbizon sau cu pictura unui Zorn sau a unui Arhipov prin maniera de a pune tușele de culoare.

Tabloul *Invitație la joc* exemplifică cât se poate de reușit principiile 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 însușite de pictoriță încă din 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”, obiectând că „figurile au contururi estompate, formele sunt pe alocuri amorfe, iar petelor de culoare li s-a dat frâu liber”[5]. Complexitatea caracterelor umane, prezentate foarte bine în acest tablou, nu a fost nici observată, nici apreciată de criticii anilor 1950. Reușit este și studiul pregătitor pentru *Invitație la joc* (II, fig. 161). 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 pânzei este excesiv de iluminată, ceea ce o face să concureze cu protagonista subiectului, tânăra 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, pentru a focaliza atenția privitorului asupra nucleului compoziției: gestul fetei cu floare.

Invitație la joc (1957)

Portretul elevei școlii de meserii
Maria Brovin (1958-1959)

DREAPTA:
Scriitorul Aureliu Busuioc (1958)

Ștefan cel Mare după lupta de la Războieni (1959-1960)

În anii 1959-1960 este finalizat cel mai important tablou pe temă istorică al artistei, imensa pânză *Ștefan cel Mare după Războieni* (II, fig. 195), la care pictorița a lucrat ani de zile. Recursul la genul istoric nu a fost în cazul de față un obol plătit esteticii oficiale, care ierarhizase genurile picturii acordând prioritate tabloului istoric și celui tematic. În Chișinăul anilor 1950, tema respectivă - evocarea figurii lui Ștefan cel Mare - nu era tocmai pe placul funcționarilor rusofoni de la minister sau de la Uniunea Artiștilor Plastici. Artista a fost într-adevăr interesată de posibilitatea de a reda caracterul dârz al domnitorului, alegând un moment dramatic: episodul luptei de la Războieni. Spiritul de rezistență, clarviziunea, stoicismul, talentul organizatoric și voința domnitorului sunt sugerate de Valentina Rusu Ciobanu inițial în studiile premergătoare și mai apoi în varianta finală a tabloului, evitând gesturile spectaculoase atât de des întâlnite în pictura *batalistă*.

Drept model pentru trăsăturile lui Ștefan cel Mare pictorița a folosit chipul socrului Vasile Sainciuc (II, fig. 191). În tablou Ștefan cel Mare pare calm, nu-și pierde cumpătul, deși ar avea toate motivele: în dreapta lui zac ostașii răniți și însângerați. Fața îngândurată a voievodului este prezentată frontal iar privirea îi este ațintită către 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*. Structura compozițională a tabloului este de asemenea impecabilă.

Într-o cheie picturală similară sunt tratate și alte câteva portrete realizate de Valentina Rusu Ciobanu la sfârșitul anilor 1950. Atât lucrarea *Portretul elevei școlii de meserii Maria Brovin* (II, fig. 173) cât și portretul *Scriitorul Aureliu Busuioc* (II, fig. 174), prin maniera în care au fost realizate, creează impresia picturii *alla prima*, pictură „dintr-o singură respirație". Tușele sunt aplicate impulsiv, culoarea este tratată generalizat, acoperind mari suprafețe. Detaliile inutile sunt eludate. În *Portretul lui Aureliu Busuioc* sunt foarte reușit redate privirea scriitorului și mâinile cu degete fine, schițate doar prin câteva tușe sugestive ale penelului. Firea protagonistului este sugerată nu prin atribute exterioare, ci prin particularitățile formal-stilistice ale tabloului, prin economia mijloacelor utilizate, prin lapidaritatea „scriiturii".

Dintre studiile sau crochiurile acelei perioade poate că unul dintre cele mai reușite este *Portretul mamei* (II, fig. 248) datat de Sofia Bobernaga cu anul 1961 dar care pare să fie anterior cu un an sau doi. *Portretul actriței Silvia Berov* (II, fig. 293), de fapt un studiu pictat pe carton în maniera *alla prima*, se impune prin expresivitatea coloritului.

La granița dintre anii 1950 și 1960, arta numită pe atunci „sovietică" e într-un proces de înnoire substanțială a posibilităților de expresie. Stilul narativ, retoric, pompos, cu fabulă literară desfășurată, promovat de Academia de Arte a URSS, este puternic zdruncinat de apariția așa-numitului *stil sever* (în limba rusă în original: *surovîi stil*). Rușii Pavel Nikonov, Nikolai Andronov, Viktor Popkov, frații Aleksandr și Piotr Smolin, azerul Tair Salahov, letonul Edgars Iltners și alții renunță la „fabulă" și la „narațiune" în picturile tematice 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. O explicație ar fi că respectivul stil era prin excelență „urban" și orientat spre mediul proletar, ceea ce într-o republică agrară nu-și găsea prea mulți adepți, prea mult public. Dar noile tendințe spre *monumentalism* și spre *decorativism*, specifice într-o anumită măsură *stilului sever*, au fost îmbrățișate cu bucurie și de artiștii plastici chișinăueni.

Plantarea pomilor (1961)

SPRE UN NOU LIMBAJ ÎN PICTURA DE ȘEVALET

O lucrare de tranziție de la pictura tematico-narativă (redată, ce-i drept, în maniera *alla prima)* din anii 1950 la pictura monumentală și de factură naivă a anilor 1960 e tabloul *Plantarea pomilor* (II, fig. 204) finalizat de Valentina Rusu Ciobanu 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, figurile sunt reprezintate strict *în profil* (doar umerii băiatului, pictați în maniera artei egiptene, sunt întorși frontal). Senzația de monumentalitate vine din gradul înalt de generalizare și de omogenizare a suprafețelor pictate, din saturația culorilor. Aceste noi tendințe din creația plasticienei au fost aspru criticate în anii 1961-1962 la Chișinău. Împreună cu Mihail Grecu, care pictase în 1959-1960 celebrul tablou *Fetele din Ceadîr-Lunga,* Valentina Rusu Ciobanu era criticată că realizează „mâzgăliturі" care nu-și au locul în cadrul expozițiilor și muzeelor. Chiar și unii critici de artă și scriitori au fost învinuiți că „nu iau atitudine", că încearcă să treacă „sub tăcere" tendințele formaliste din arta lui Mihail Grecu și a Valentinei Rusu Ciobanu. De acest „păcat capital" au fost incriminați în primul rând criticul Matus Livșiț și scriitorul Alexandru Cosmescu.

În atare condiții, atât criticii de artă relativ independenți (astăzi e greu de judecat în ce măsură se putea să fii independent în acele zile), 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 „citită" în raport direct cu reprezentările „spiritului" popular din artizanat) le oferea artiștilor plastici din anii *destinderii hrușcioviste* posibilitatea de a introduce în operele lor elemente decorative abstracte, motivând acest lucru prin prezența lor în arta populară. Argumente similare erau invocate și în legătură cu „îmbogățirea" paletei cromatice. Această „îmbogățire", care nu era altceva decât înlocuirea accentului de pe *valoarea* culorii pe *saturația* ei cromatică și pe tratarea omogenă, fără clarobscur a suprafețelor pictate, apare ca o reacție la *monocromatismul tenebros* al picturii sovietice din anii 1950. În discuțiile purtate cu autoritățile de artiștii și criticii adepți ai „înnoirilor" erau însă invocate și argumente de altă natură. Sub umbrela *formei naționale* în arta plastică, decorativismul și culorile sonore erau prezentate ca descinzând direct din folclorul plastic existent, vizibil 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..."[6]. Merită a fi remarcat faptul că din multiplele fațete ale artei populare, Valentina Rusu Ciobanu accentuează în primul rând *ingenuitatea* acestei arte. Pentru pictoriță una dintre cele mai mari calități ale artei populare rămâne *naivitatea* pe care o „*traduce*" cu ajutorul cuvintelor *sinceritate* și *fantezie*.

Portretul Eugeniei Surugiu (II, fig. 202), 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 va generaliza desenul, va fortifica elementele constructive ale compoziției, accentuând silueta și renunțând la încercările de a reda spațiul aerian.

Portretul Eugeniei Surugiu (1960)

STÂNGA:
Nana (cca. 1960-1966)

Triplul portret al compozitorilor Alexei Stârcea, Vasile Zagorschi și al cântăreței Valentina Savițcaia (1963)

„STRÂNGEREA ȘURUBULUI” DE LA SFÂRȘITUL „DEZGHEȚULUI”

Istoria realizării *Portretului lui Dumitru Fusu* (II, fig. 327) a fost destul de dureroasă pentru Valentina Rusu Ciobanu. Era anul 1963. La Moscova tocmai se desfășuraseră „întâlnirile” de pomină[7] ale lui Nikita Sergheevici Hrușciov cu intelectualitatea de creație, întâlniri la care liderul sovietic se „năpustise” asupra poeților Evgheni Evtușenko și Stepan Șcipaciov, prozatorului Ilia Ehrenburg, sculptorului Ernst Neizvestnîi, pictorilor din studioul condus de Ely Bielutin, etc, numindu-i „provocatori”, „idioți”, „perverși” ș.a. (în mod ironic, Neizvestnîi va deveni ulterior autorul pietrei funerare de pe mormântul lui Hrușciov însuși din Cimitirul Novodevici din Moscova). Laitmotivul primei întâlniri a fost declarația lui Hrușciov conform căreia „nu va exista coexistență pașnică (cu statele capitaliste) în materie de ideologie”, declarație dată în contextul criticilor aduse artiștilor de „orientare modernistă”. Or, începând din 1959, regimul comunist, simțind că liberalizarea ulterioară amenința înseși bazele existenței imperiului sovietic, a început o rapidă „strângere a șurubului” în toate sferele vieții publice, cultura și artele nefăcând excepție. La cea de-a doua întâlnire, Hrușciov și-a continuat atacul asupra „abstracționiștilor” și „poeților de stânga”, strigându-i lui Andrei Voznesenski: „nu-ți place aici, îți place acolo, în străinătate, ai patroni, du-te acolo... dați-i un pașaport, să plece de aici”. În cadrul acelei întâlniri, liderul sovietic a declarat răspicat și fără drept de apel că „abstracționismul și formalismul sunt forme ale ideologiei burgheze”.

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 vizând demiterea ministrului moldovean al culturii de atunci, Artiom Markovici Lazarev, un apropiat al lui Leonid Brejnev[8], dar dușman declarat al lui Ivan Bodiul, atotputernicul Prim-secretar al Comitetului Central al organizației de partid din republică. Departe 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. În anii 1962-1963 pictorița lucra la *Triplul portret al compozitorilor Alexei Stârcea, Vasile Zagorschi și al cântăreței Valentina Savițcaia* (II, fig. 322). Acest portret îl 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 orășenesc 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. Critici la fel de virulente au continuat și la Adunarea generală a Uniunii Artiștilor Plastici din 21 ianuarie 1963, precum și la întâlnirea republicană a lucrătorilor din sfera ideologiei, desfășurată în perioada 25-26 aprilie 1963. După tot acest „ocean” de invective, venit atât de la forurile ideologice de partid, cât și de la unii așa-ziși „colegi de breaslă”, ministerul Culturii s-a văzut nevoit să rezilieze în mod unilateral contractul cu autoarea. În scopul justificării avansului deja dat artistei, direcția *Arte plastice* a ministerului o obligă pe pictoriță să execute în locul „triplului portret” alte trei lucrări. Evident, nu putea fi vorba de nicio compensație pentru timpul consumat la executarea lucrării refuzate.

Pentru a înțelege mai bine acest conflict, în perioada de sfârșit a „dezghețului hrușciovist”, este util să evocăm o succintă trecere în revistă a principalelor confruntări care au avut loc în anii 1962-1963 pe scena politico-culturală de la Chișinău. Grație documentelor păstrate în Arhiva Organizațiilor Social-Politice ale Republicii Moldova (în care au intrat atât arhivele uniunilor de creație, cât și fostele arhive ale Partidului Comunist al Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești) astăzi dispunem de stenogramele majorității luărilor de cuvânt ale participanților la acele virulente discuții.

Curios lucru, dar autoritățile din republică s-au dovedit a fi chiar mai vigilente decât șefii lor de la Moscova, întrucât au lansat campania de combatere a „influenței burgheze în artă și cultură” cu aproape un an înaintea primei întâlniri a lui Hrușciov cu creatorii. Astfel, deja din ianuarie 1962, Evgheni Postovoi (pe atunci secretar al Comitetului central al Partidului Comunist din Moldova în probleme de ideologie) lansează un atac vehement împotriva oamenilor de cultură cu vederi mai progresiste. În raportul său intitulat „Deciziile celui de-al XXII-lea Congres al PCUS și sarcinile activității ideologice a organizației de partid din republică”, rostit la cea de-a II-a Plenară a Comitetului Central al Partidului Comunist din Moldova pe data de 27 ianuarie 1962, a fost reanimat vechiul slogan al „luptei cu naționalismul”. Și mai virulente au fost acuzațiile lansate de la tribuna aceluiași for de către Leonid Grigorașenco (în acei ani președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din republică și fost coleg de studii al Valentinei Rusu Ciobanu la Școala de Arte din Chișinău). Acest militant al purității doctrinei comuniste s-a plâns că „în ultima vreme – pe lângă curentul proaspăt și viguros al artei realiste sovietice – s-au învolburat și apele noroioase ale curentelor mic-burgheze”. Drept adepți ai acestor curente vorbitorul i-a nominalizat pe pictorul Aurel David și pe criticii de artă Ada Zevin și Matus Livșiț. Criticul Lev Cezza a fost învinuit de „nihilism cosmopolit”, de promovarea artei României burgheze și a așa-numitei „școli româno-moldovenești” în artele plastice. Mai mult decât atât, toți cei trei critici au fost declarați – evident în sens negativ – apologeți ai creațiilor formaliste semnate de Mihail Grecu, Valentina Rusu Ciobanu și Igor Vieru care, conform lui Grigorașenco, ar fi creat opere valoroase doar până în 1957, după care calitatea lucrărilor lor ar fi scăzut considerabil. Potrivit vorbitorului, grupul condus de Grecu și Rusu Ciobanu ar fi încercat să „legitimeze formalismul ca pe o varietate de realism socialist”, iar Departamentul de Arte al Ministerului Culturii, în loc să ia atitudine și să combată aceste încercări, în realitate le-ar fi protejat. Grigorașenco a învinuit de situația creată forțe „din afara Uniunii artiștilor plastici” care împiedică dezvoltarea artei moldovenești în spiritul „realismului socialist”. (Evident că aici era o aluzie destul de transparentă la adresa Uniunii Scriitorilor din republică.) Alte critici îi vizau pe poetul Bogdan Istru și pe alți scriitori care ar fi încercat să apere așa-numitul grup al lui Mihail Grecu și al Valentinei Rusu Ciobanu. El s-a arătat extrem de indignat de faptul că Bogdan Istru chiar „a îndrăznit” să le recomande artiștilor plastici (la propriul lor congres!) să nu neglijeze studiul patrimoniului cultural moldovenesc, așa cum se întâmplase până atunci. Grigorașenco n-a pregetat chiar să critice revista moscovită *Partiinaia jizni* (*Viața de partid*), unde apăruse un articol care împărtășea opiniile lui Grecu și ale susținătorilor săi în ceea ce privește imperativele artei contemporane. Potrivit vorbitorului, „inspirat de articol, Grecu a început să-și apostrofeze colegii”, dintre care unii s-ar fi plâns de comportamentul lui la „tribunalul tovărășesc”(!).

În încheierea discuțiilor din cadrul plenarei a luat cuvântul Ivan Bodiul, prim-secretarul Comitetului Central al Partidului Comunist din Moldova. Bodiul a calificat lucrările lui Mihail Grecu, apărute în ultima perioadă, drept „mâzgăleli”, amenințând voalat că instituțiile abilitate au libertatea de a-i expune sau nu lucrările. Bodiul și-a mai exprimat convingerea că remediul cel mai indicat pentru înlăturarea neajunsurilor existente în sfera artelor ar trebui să fie „mersul în popor”, cu alte cuvinte întâlnirile cu muncitorii și cu lucrătorii din gospodăriile agrare colective.

Plenara amintită mai sus a reprezentat doar începutul ingerințelor din ce în ce mai brutale ale „ideologilor” militanți în extrem de sensibila sferă a artelor. Chiar cu câteva zile înainte de plenară, pe 22 ianuarie 1962, avusese loc ședința unei comisii create ad hoc pentru a examina situația din cadrul Uniunii Scriitorilor din republică și pentru a contracara așa-numitele „tendințe naționaliste și pro-românești” din cadrul organizației. Pentru explicații a fost convocat la lucrările comisiei prozatorul Ion Constantin Ciobanu, în acea perioadă președinte al Uniunii scriitorilor din Moldova. Discuțiile au fost extrem de dure, învinuirile frizând deseori absurdul. Indignat, Ion Ciobanu a declarat răspicat că

Însemnări de Valentina Rusu Ciobanu, f.d.

„nu poate accepta situația, când cineva (!?) încearcă să te facă să crezi în ceea ce nu poți crede, că scriitorii-clasici ai literaturii noastre naționale sunt doar niște reprezentanți ai gândirii feudale sau burgheze”. Oamenii de litere nu sunt de acord cu o astfel de abordare, a anunțat el: „am avut și noi un proces istoric în secolul al XIX-lea atât înainte, cât și după 1859, avem clasici comuni atât pentru noi, cât și pentru români”.

Încercările de intimidare a creatorilor au continuat și după plenară, persistând pe tot parcursul anului 1962, ce-i drept cu o intensitate ceva mai puțin pronunțată. În acest interval, criticile autorităților i-au vizat pe scriitorul Ion Druță pentru piesa *Casa mare* și pe cineastul Mihail Calic pentru filmul *Omul merge după soare*. La prima vedere artele plastice păreau să iasă din vizorul drastic al guvernanților. Rugul mocnit a fost însă reaprins de „întâlnirile” lui Hrușciov cu reprezentanții intelectualității din decembrie 1962. La scurt timp după aceste scandaloase „întâlniri”, la Chișinău, în cadrul adunării generale a Uniunii Artiștilor Plastici din 21 ianuarie 1963, deja amintitul Leonid Grigorașenco a susținut un raport, remarcabil prin intensitatea-i emoțională, în care i-a învinuit pe susținătorii „formalismului” de încercarea de a prelua controlul asupra artei sovietice, de a scăpa de sub auspiciile partidului și de a obține „libertatea deplină de exprimare”. Recent încheiatul congres al artiștilor plastici din republică, arată el, a decurs atât de furtunos, încât nici măcar nu a fost posibilă adoptarea unei rezoluții cu rezultatele lui. După congres, a continuat Grigorașenco, „formaliștii” ar fi început să recruteze susținători prin „metode fracționare” și ar fi publicat articole tendențioase în ziare. S-ar fi creat un mediu în care apărarea „realismului socialist”, a tradițiilor artei clasice ruse, ar fi devenit, potrivit vorbitorului, „aproape reacționară”. Din cauza acestei atmosfere, următorul congres al Uniunii Artiștilor Plastici din republică a trebuit să fie amânat. Grigorașenco a subliniat că unii istorici de artă refuză să accepte evaluarea politică a creațiilor artistice pe care o consideră o moștenire a „cultului personalității” și, mai grav, susțin chiar că poporul sovietic ar fi rămas estetic în urma Occidentului. Când s-a referit la creația recentă a Valentinei Rusu Ciobanu, Grigorașenco a caracterizat-o ca fiind „străină de demersul nostru comun și producând forme voit primitive care demonstrează un vid spiritual total”. O impresie deprimantă ar fi produs tabloul *Serele* al Elenei Bontea, sculptura *Electricienii din Cuciurgan* a lui Iosif Chitman și lipsa totală în expoziții a tablourilor tematice, angajate ideologic. Oratorul i-a denunțat pe istoricii de artă care-i susțin pe acei artiști „imaturi din punct de vedere politic și profesional”, care, în virtutea izolării naționale, sunt „prezentați drept originali din punct de vedere creativ”. Aici era vizat direct criticul Lev Cezza care și-ar fi permis să elogieze tradițiile artei plastice naționale moldovenești, pe care a numit-o chiar „moldo-română”, incluzând într-o listă a reprezentanților acestei arte și o serie de pictori români (Theodor Aman, Nicolae Grigorescu ș.a.). Grigorașenco a denunțat ca fiind slabe calitativ lucrările prezentate în ultima vreme comisiilor de experți și a îndemnat pe toată lumea să lupte contra „celor mai mici abateri de la cursul partidului în artă”.

În vizorul lui a intrat și Ministerul Culturii care ar fi devenit un instrument în mâna „formaliștilor” ajunși în comisiile de experți și în consiliile artistice. Drept reprezentanți ai „formalismului” el i-a enumerat pe Mihail Grecu, Valentina Rusu Ciobanu, Aurel David, Matus Livșiț și alți adepți ai lor. Dar, a declarat cu satisfacție Grigorașenco, nici măcar ei n-au reușit să salveze de la eșec „portretele oribile” ale Valentinei Rusu Ciobanu (aici în primul rând avea în vedere *Triplul portret al compozitorilor Alexei Stârcea, Vasile Zagorschi și al cântăreței Valentina Savițcaia*). Vorbitorul mai remarcă ironic faptul că Ministerul Culturii, deși se plânge constant de lipsa fondurilor, a găsit bani pentru a cumpăra schițele „brute” ale lui Mihail Grecu cu imaginile curților vechiului Chișinău și schițele „moderniste” ale Adei Zevin. Unii artiști sunt „insolenți” până la punctul în care, se revoltă Grigorașenco, și-au permis să nu vină la discuția rapoartelor lui Nikita Sergheevici Hrușciov și ale secretarului Comitetului Central al PCUS, Leonid Iliciov. Mai mult, președintele secției de Artă Decorativă, tovarășul Novikov, e acuzat că nu a luat nicio

măsură deși membrii vigilenți ai secției și-au manifestat indignarea față de atitudinea „apolitică” a colegilor absenți.

Vorbitorul a mai subliniat faptul că situația cea mai gravă s-a creat în cadrul secției de Critică unde noul ei șef, istoricul de artă Kir Rodnin, este împiedicat să convoace ședințele secției, fiind chiar șantajat de unii membri ai ei (Matus Livșiț, Ada Zevin și Lev Cezza) cu ieșirea din Uniunea Artiștilor Plastici în caz de critică a „formaliștilor”. În final, adresându-se Ministerului Culturii, Grigorașenco a cerut în mod categoric încetarea sprijinirii „formalismului”.

În replică, autoarea de tapiserii și pictorița de costume[9] Enghelsina Șugjda, care a luat imediat cuvântul, a respins eticheta de „formalistă”, pe care a pus-o pe seama recentelor ei critici publice aduse prim-secretarului partidului, Ivan Bodiul. Ea s-a opus orientării exclusive spre „gusturile muncitorilor și țăranilor”, considerând că o astfel de atitudine va sărăci valențele estetice ale artei și va duce la deprofesionalizarea creatorilor. În alocuțiunea sa, criticul de artă Lev Cezza a subliniat că asocierea sa fără discernământ pe de o parte cu partizanii „tradiționalismului național”, pe de altă parte cu adepții „avangardei formaliste” este lipsită de logică, deoarece „mediul nutritiv al formalismului constă în nesocotirea tradițiilor”. În loc de a eticheta fidelitatea față de tradiții drept „naționalism” este necesar, a declarat el, să căutăm ceea ce ne unește cu tradițiile culturale ale altor republici, cu atât mai mult ale republicilor socialiste.

Valentina Rusu Ciobanu și Mihai Grecu (Butuceni, 1963)

La întâlnire au fost numeroși artiști care i-au susținut pe Mihail Grecu și pe Valentina Rusu Ciobanu. Pictorul și graficianul Mihail Riasnianski (care ulterior se va muta la Kiev și va deveni Artist plastic al poporului din Ucraina) a arătat că pictorii criticați în raportul lui Grigorașenco sunt, în realitate, capabili și talentați și au nevoie de ajutor, nu de denigrări publice. Ceramistul Serghei Ciokolov a negat în genere orice fel de „formalism” în Uniunea Artiștilor Plastici din republică, propunând asistenței să nu se opună nici tradițiilor populare dar nici inovației. Aurel David și Elena Bontea au negat „formalismul” în cazul Valentinei Rusu Ciobanu, primul dintre cei doi fiind chiar surprins de criticile lui Grigorașenco la adresa comitetelor expoziționale și ale comisiilor de experți, de vreme ce membrii acestora îi erau, majoritatea, subordonați instituțional. Pictorul Sergiu Cuciuc a spus că a văzut personal exemple de „formalism” la Moscova și Leningrad, de aceea

pune pe seama ignoranței criticile de la Chișinău și se arată surprins de evaluarea negativă a unor artiști susținută de președintele Grigorașenco. Criticul de artă Matus Livșiț a mărturisit că el a început să fie etichetat drept „formalist” doar pentru că a lăudat o lucrare a lui Mihail Grecu. Grecu are unele neajunsuri, a mai adăugat criticul, dar direcția în care se îndreaptă creația lui este dreaptă și merită a fi apreciată. Sculptorul basarabean Lazăr Dubinovschi a susținut-o pe Valentina Rusu Ciobanu subliniind că în Grigorașenco vorbesc „emoțiile și resentimentele” și că ultimul n-ar trebui să atârne eticheta de „naționalist” celor care nu au uitat tradițiile. Sculptorița Brunhilda Epelbaum-Marcenco a spus că examinarea lucrărilor Valentinei Rusu Ciobanu îi produce o autentică delectare, și că, în viitor, aceste lucrări vor fi extrem de apreciate.

Însăși Valentina, după ce i s-a oferit dreptul la replică, a numit discursul lui Leonid Grigorașenco „sumbru” și „demoralizant”. Ea a amintit că în perioade cu mult mai dificile i-a ajutat pe mulți colegi, iar acum este „aproape persecutată”. Pictorița a sugerat că Leonid Grigorașenco, în calitate de acuarelist, nu înțelege limbajul picturii de șevalet sau al celei monumentale. Ea a mai adăugat că a fost extrem de surprinsă că „aceiași oameni” care au „tăcut afirmativ” atunci când i-au fost cumpărate tablourile acum au atacat-o. Mihail Grecu, care a vorbit după Valentina, a remarcat, la rândul său, că în raportul său Grigorașenco nu a analizat activitatea secțiilor și nu a înțeles deloc criticile care i-au fost adresate de către o bună parte a membrilor Uniunii.

Cu toate acestea, printre vorbitori au fost și mulți oponenți ai lui Mihail Grecu și ai Valentinei Rusu Ciobanu. Graficianul Ilia Bogdesco l-a atacat pe Grecu, despre care a declarat că are unele peisaje bune dar că merge pe un drum greșit. El a condamnat-o și pe Enghelsina Șugjda, observând că „artiștii trebuie să creeze nu pentru cei care pretind că îi înțeleg, ci pentru muncitori și țărani”. Pictorul Rostislav Ocușco l-a ironizat pe Aurel David că a absolvit un institut din Moscova dar nu a înțeles ce sunt formalismul și abstracționismul. Caricaturistul Boris Șirokorad a calificat replica dată de Valentina Rusu Ciobanu drept „rezultat al unei munci educaționale superficiale în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici”, iar cele trei portrete ale ei (aici se avea în vedere deja amintitul triplu portret al compozitorilor Alexei Stârcea, Vasile Zagorschi și al cântăreței Valentina Savițcaia – n.a.) drept „o batjocură la adresa poporului sovietic”. Istoricul de artă Kir Rodnin a considerat raportul lui Leonid Grigorașenco ca „fiind în general corect”, deși a găsit în el și multe contradicții. El a mai afirmat că în ultimii ani sunt reanimate tezele anilor 1920, când în arta sovietică erau puternice pozițiile adepților „avangardei” și ai „formalismului”. Un astfel de principiu nociv, căruia i-ar fi căzut victimă Enghelsina Șugjda, ar fi cel care afirmă că „Arta trebuie *să fie înțeleasă*, și nu *pe înțeles*...”. Rodnin a îndemnat-o pe Valentina Rusu Ciobanu să se „descurce în situație fără a se supăra imediat”. Graficianul Eugeniu Merega a caracterizat discursul Valentinei drept „trufaș” și și-a manifestat „regretul că picturile artistei au fost deja cumpărate[10], întrucât ele nu vor fi niciodată expuse”. Iar pictorul Aleksei Vasiliev, fost președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din republică, a remarcat că „limbajul pictural” a devenit pentru Rusu Ciobanu „un scop în sine”, în timp ce la Grecu, „formalismul domină conținutul operelor”. Și a continuat cu ironie, adresându-se către goblenista Șugjda, că speră „că pe ea a luat-o gura pe dinainte” când a afirmat că muncitorii și țăranii nu pot înțelege tablourile contemporane.

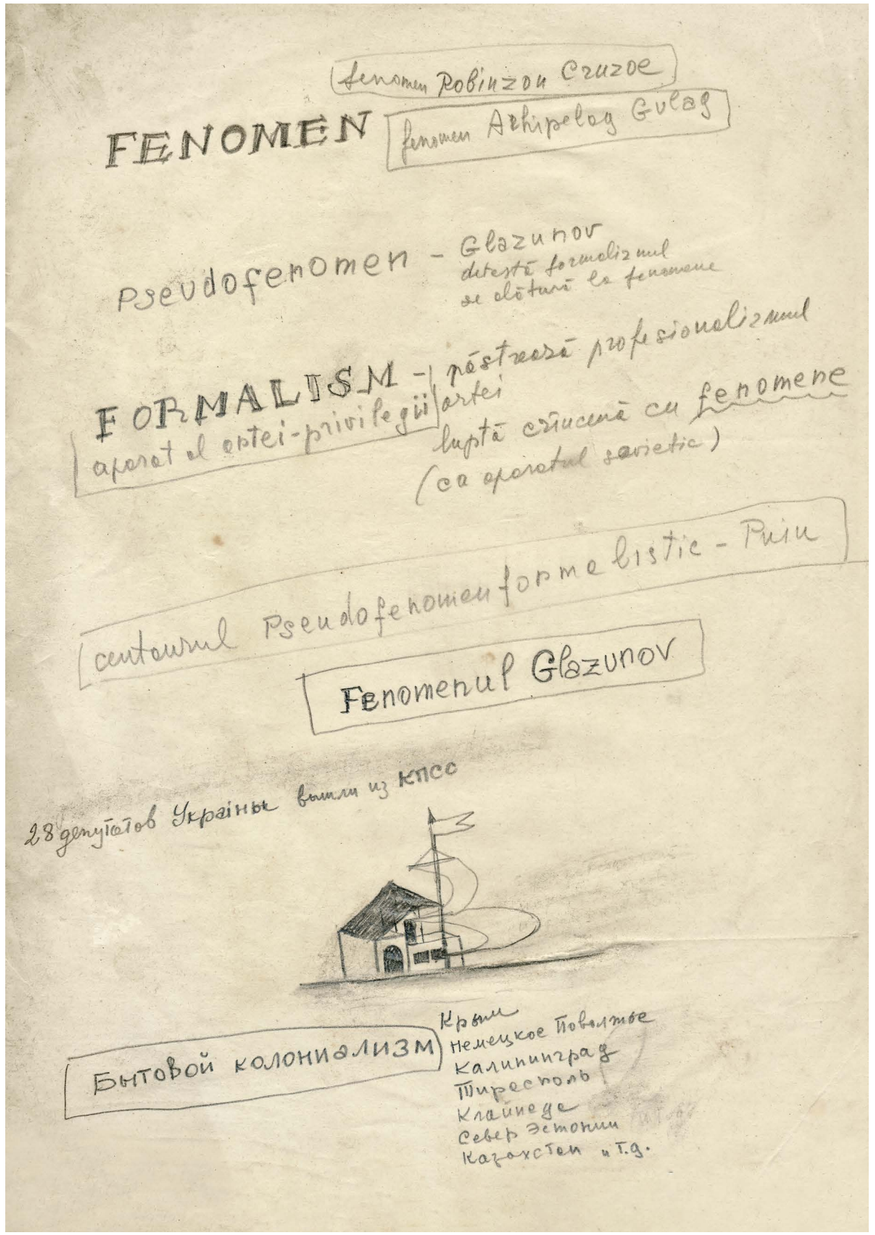
Poziția conducerii republicii a fost exprimată la întâlnire de către Artiom Lazarev, ministrul Culturii din republică, și Dumitru Cornovan, care, între timp, îl înlocuise pe Evgheni Postovoi la conducerea Secției Ideologie a Comitetului Central al Partidului Comunist din Moldova. Ministrul l-a ironizat pe Grigorașenco, remarcând că în urmă cu 6-7 ani când se vorbise despre „formalism”, acesta dăduse asigurări că așa ceva nu exista în Moldova. Lazarev a calificat afirmațiile lui Grigorașenco despre prezența „formaliștilor” în comitetele de experți ale Ministerului drept calomnii și a subliniat că adevăratul motiv al atacurilor ar trebui căutat în lupta pentru influență, dusă în sânul Uniunii Artiștilor Plastici de trei

grupuri formate în jurul sculptorului Lazăr Dubinovschi, al pictorului Aleksei Vasiliev și al actualului președinte al Uniunii, graficianul Leonid Grigorașenco. Referitor la ultimele tablouri ale Valentinei Rusu Ciobanu, ministrul și-a exprimat îngrijorarea că „ceva rău se petrece cu artista". Crede că ea „nu înțelege" sau „înțelege greșit" cerințele pe care le au de îndeplinit creatorii: „Da, ea poate experimenta cât dorește, dar noi – ministerul – vom decide dacă merită sau nu să achiziționăm aceste experimente". În general, a rezumat ministrul, există multă „primitivitate în creația artiștilor plastici: în loc să lupte pentru calitatea operelor, ei încearcă să ia prin cantitate".

Dumitru Cornovan a fost mai laconic decât Lazarev, cerându-le ultimativ artiștilor să ocupe poziții ideologice corecte și să participe activ la viața publică, organizând mai multe expoziții în orașele și satele republicii. Comentând comportamentul lui Mihail Grecu, Cornovan a spus că acesta „s-a dedat unor căutări artistice eronate" și, din încăpățânare, „își apără cu insistență poziția". Cât privește cazul Valentinei Rusu Ciobanu, aceasta ar fi pictat un număr mare de „truditori", muncitori și țărani, dar într-un mod rudimentar, primitiv, atribuindu-le trăsături grosolane.

Continuarea „discuțiilor" despre starea de lucruri din cultura moldovenească s-a petrecut la întâlnirea republicană a lucrătorilor din sfera ideologiei, desfășurată între 25-26 aprilie 1963. La acea adunare, Dumitru Cornovan, secretarul Comitetului Central pe probleme de ideologie, a prezentat un nou raport detaliat. Constatând că există un aflux mare de forțe creatoare tinere, Cornovan a atras atenția că multe încercări ale creatorilor au mers spre căutarea unor noi „forme" în detrimentul „conținutului", și că autorii lor „au picat în nihilism". El l-a acuzat pe regizorul de film Emil Loteanu că a etichetat întreaga literatură sovietică ca „aparținând zilei de ieri", iar pe scriitorul Serafim Saka că a recomandat la o serată literară „să se citească doar ceea ce nu are rezonanțe socialiste". Toate aceste „șmecherii formaliste", cum le-a numit vorbitorul, ar duce la distorsiuni, la estomparea conținutului ideologic și artistic al operelor de artă (exemplele date fiind ultimele creații ale regizorilor Emil Loteanu, Valeriu Gagiu, ale poetei Alla Korkina ș.a.). Lucrările reprezentanților acestor tendințe s-ar distinge prin subiectivism, printr-un melanj nemotivat între realitate și ficțiune, și n-ar fi corect evaluate de autorii înșiși. În artele vizuale aceste tendințe „greșite" ar fi caracteristice creației Valentinei Rusu Ciobanu, care a încercat chiar să-și apere „urâtele imagini" (tabloul *Plantarea pomilor*). Același subiectivism, conjugat cu o imagine distorsionată a realității, ar fi caracteristic creațiilor regizorilor Valeriu Gagiu, Mihail Calic și Vadim Derbeniov. De asemenea, Cornovan a cerut vigilență în privința pregătirii viitorilor intelectuali și artiști în universități, întrucât Occidentul ar viza „în acțiunile sale subversive" tineretul. Alt motiv de îngrijorare, în opinia vorbitorului, îl constituie nivelul insuficient al criticii literare, lipsa analizelor de demascare a „formalismului". În plus, a arătat el, mulți scriitori, artiști plastici și compozitori sunt vinovați că din anumite motive păstrează tăcerea și nu critică „formalismul". E denunțată și lipsa de reacție a organizațiilor de partid și a sindicatelor de creație, de unde îndemnul către membrii organizației de partid a Uniunii Artiștilor Plastici să viziteze mai des atelierele artiștilor. Alocuțiunea lui Cornovan a fost completată de secretarul Comitetului Central-Chișinău al Partidului Comunist al Moldovei, Ana Melnic, care le-a reproșat scriitorilor și artiștilor superficialitatea creațiilor și a pus apariția „formalismului" pe seama slabei prestații a organizației de partid.

Din partea artiștilor plastici la întâlnire a vorbit din nou Leonid Grigorașenco. El a amintit încercările de critică ale secretarului Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei, Evgheni Postovoi, contracarate de „formaliști" printr-un articol distrugător la adresa lui în revista moscovită *Partiinaia jizni* (*Viața de partid*). Susținătorii „formaliștilor" din capitala Uniunii Sovietice (Litvinova, Kagan, Kantor și alții), a continuat el, ar fi elogiat doar lucrările „moderniste" la expoziția republicană de arte decorative și aplicate. Mai mult, la ultimul Congres al Uniunii Artiștilor Plastici din republică aceștia ar fi încercat chiar să preia puterea. Atacurile lor, și-a amintit Grigorașenco, au fost cu greu neutralizate. Acuza



Însemnări de Valentina Rusu Ciobanu, f.d.

28 de deputați ai Ucrainei au ieșit din PCUS
Colonialism intern: Crimeea, Regiunea Germanilor de pe Volga, Kaliningrad, Tiraspol, Klaipeda, Nordul Estoniei, Kazahstan etc.

lui destul de evidentă a mers spre Ministerul Culturii din republică, care ignorând aceste precedente, i-ar fi introdus pe toți „moderniștii" în consiliul de experți și i-ar fi exclus pe adversarii lor (Merega, Șirokorad, Ierșov). În acest context, Grigorașenco cere Ministerului Culturii să nu se amestece în activitățile interne ale uniunii de creație pe care o conduce.

Discursuri de sinteză au fost rostite de Evgheni Postovoi, fostul secretar al Comitetului Central al Partidului Comunist pentru ideologie, la acea dată ministru al Educației publice, și de Gheorghe Lavranciuc, prim-secretarul Comitetului Central al Tineretului Comunist (Komsomolului). Postovoi a remarcat că mulți studenți manifestă dispreț față de tradițiile „sănătoase" în literatură și artă, admirând adesea forme „ciudate" sau „insolite", iar Gheorghe Lavranciuc a amintit creațiile unor tineri scriitori care i-au trezit indignarea prin pacifismul lor militant. Astfel, el l-a acuzat pe scriitorul Petru Cărare de „blesteme împotriva armatei".

Rezumând întâlnirea, Bodiul a observat că „unii lucrători de creație" descriu realitatea sovietică „în culori sumbre" și că percep critica cultului personalității lui Stalin drept „începutul anarhiei", drept „libertate de acțiune pentru promovarea vulgarității". El i-a îndemnat pe participanții la reuniune „să trezească dezgustul oamenilor pentru ceea ce este vulgar și lipsit de idei": „poporul moldovenesc nu are nevoie de rimele abstruse și goale ale Allei Korkina, de lucrările dăunătoare și calomnioase ale lui Nicolae Costenco, nici de „tablourile hidoase" ale lui Grecu, Rusu Ciobanu sau de filmele lipsite de substanță ale lui Calic. Ei supără și insultă poporul moldovenesc. Și nu-i aduc beneficii, ci doar îl prejudiciază."

Rezultatele „spălării creierelor" personalităților din sfera culturii au fost rezumate la plenara a VII-a a Comitetului Central al Partidului Comunist desfășurată pe 5 iulie 1963. De data aceasta, raportul principal a fost făcut de însuși prim-secretarul Ivan Bodiul. Plecând de departe el a menționat că presa publică materiale „subțiri" după conținut, în care rolul partidului e prost reliefat. Ulterior, Bodiul a subliniat că partidului „îi pasă" de artiști și scriitori, care trebuie să răsplătească această grijă „prin fapte concrete". Însă cu toate acestea, unii creatori ar fi început să apere ideea burgheză a „coexistenței pașnice a capitalismului cu socialismul în sfera ideologiei", a arătat el. Mai mult, criticile precedente, de la întâlnirea republicană a lucrătorilor ideologici din aprilie 1963, nu i-ar fi făcut pe susținătorii „formalismului" – scriitori, artiști, realizatori de film – care creaseră „personaje primitive, cu orizonturi limitate", să tragă învățămintele necesare. După cum a deplâns Bodiul situația, chiar și după întâlnirea menționată, „scriitorii și artiștii" nu au putut separa „perversiunile cultului personalității" de „activitatea benefică transformatoare a partidului și poporului". Printre cei mai „încăpățânați" Bodiul i-a numit pe Valentina Rusu Ciobanu, Mihail Grecu și Nicolae Costenco. Alții, a spus el, au continuat să fie neprincipiali, lipsiți de exigențe și să idealizeze trecutul. Revenind la tema constantă a discursurilor sale adresate creatorilor, Bodiul i-a acuzat pe realizatorii filmului *Omul merge după soare* că au recurs la un „subiect lipsit de substanță" și la un „stil modernist". Replica autorilor filmului conform căreia „nu toți oamenii au crescut spiritual suficient pentru a înțelege această peliculă" e catalogată drept „prostii arogante și lipsite de modestie". În opinia lui Bodiul, regizorul Calic și echipa lui „au pierdut legătura cu viața" fiind seduși de „trucurile occidentale". Întru susținerea lui Bodiul a luat cuvântul și Petrea Darienco, noul ministru al Culturii care de câteva zile îl înlocuise în acest post pe Artiom Lazarev. Acesta a adăugat că presa centrală din Moscova, în special *Literaturnaia gazeta* (*Gazeta literară*) a stârnit o incredibilă, nemotivată și dăunătoare agitație în jurul acestui film...

Мартовской встречах руководителей ЦК КПСС с работниками культуры и, наконец, материалы Июньского пленума ЦК нашей партии позволяют каждому художнику осознать необходимость самой настойчивой борьбы за чистоту идейных принципов советского искусства, за каждого члена творческого коллектива.

Некоторые деятели искусств, как говорил в своём докладе на Июньском пленуме ЦК КПСС т.Л.И.Ильичёв, поддались влиянию чуждых идей, отступили от завоеванных в борьбе и проверен-

ных жизнью принципов советского искусства, оказались на позиции мирного сосуществования с буржуазной идеологией.

Идейная неустойчивость пагубно сказалась на творчестве и поведении некоторых молодых, да и не только молодых, работников искусства. Они забыли о том, что в мире происходит ожесточённая борьба социалистической и буржуазной идеологий. В своём творчестве они отступили от принципов партийности и народности, противопоставив высокому гражданскому пафосу копание в своих чувствах и переживаниях.

В умах некоторых художников и искусствоведов нашей республики складывалась неверная тенденция развития изобрази-

тельного искусства. Существо её сводится к тому, чтобы представить достижения советского искусства в плане так называемых живописно-пластических исканий, т.е. в формотворчестве.

Сторонники этой тенденции пытались таким образом на протяжении ряда последних лет уменьшить значение принципов идейности и народности советского искусства, ставили под сомнение метод социалистического реализма. К числу сторонников "модного течения" у нас в Молдавии относятся искусствоведы М.Лившиц, А.Зевина, временно примкнувший к ним Л.Чезза, художники М.Греку, В.Русу-Чобан, О.Качаров и др. Было бы неверно видеть в них маститых представителей формализма, однако их заблуждения имеют уже продолжительную историю, не являющуюся обязательным звеном жизни творческого коллектива на все времена.

На своих собраниях мы много говорили об искусстве, об особенностях творчества, о традициях и наследии, дискуссировали, спорили в поисках ответа на вопрос: "Что прав,а кто ошибается?",

не всегда делая при этом нужные выводы из происходящего вокруг. А тем временем в нашу среду и, прежде всего, в работы молодых стали проникать чуждые влияния, появились новые заблуждения (Кучук "Бондари", Бонтя "Пейзаж"). Эти новшества проникли и в Художественное училище. Там появились открыто формалистические вещи, как "Музыка Грига", "Математик" и другие.

Откуда берутся эти заблуждения, почему мы не можем до сих пор от них избавиться?

Это происходит потому, что в нашей среде продолжают иметь место беспринципность некоторых товарищей в оценках творчества художников, у нас процветают приятельские отношения. Это происходит также потому, что отдельные художники из года в год имеющие солидные договоры с Министерством культуры республики, забыли о том, что за их работы, иногда и не очень качественные, им платят полноценным рублем, который зарабатывает трудовой советский народ.

Несмотря на то, что в адрес одних и тех же художников партийной организацией, большинством нашего коллектива, вышестоящими органами, были сделаны серьёзные замечания, эти товарищи продолжают работать в том же плане, повторяя старые ошибки, игнорируя мнения извне. Получив прекрасные условия для работы, замкнувшись в своих мастерских, они остаются равнодушными к тому, что происходит вокруг.

Что касается Экспертокома Министерства культуры республики, который заключает договоры с художниками и закупает их произведения, то здесь до настоящего времени допускают прежние ошибки. Вот тому доказательство, вот недавние примеры:

Чем руководствовался Экспертком, когда подписал договор, по существу без эскиза, с художником Г.Саинчуком на работу "Возвращение в семью", увидев лишь наклеп красками, позволяющих судить о возможном размещении цветов на будущем холсте?

Что руководило Экспертиком в настоящее время, когда закупались и процентовались последние портреты В.Русу-Чобан?

Raport de activitate al Uniunii Artiștilor RSSM 1962-1963, semnat de Leonid Grigorașenco (Chișinău, 1963)

ANA, P2906/1/246, pag. 7-10

„... Unii artiști, după cum spunea tovarășul L.F. Ilicev în raportul său de la plenara din iunie a CC PCUS, s-au lăsat influențați de idei străine, s-au abătut de la principiile artei sovietice, câștigate prin luptă, au alunecat pe panta coexistenței cu ideologia burgheză.

Instabilitatea ideatică a avut un efect dăunător asupra creației și comportamentului unor creatori tineri, și nu numai. Ei au uitat că în lume se duce o luptă îndârjită între socialism și capitalism. În creația lor s-au abătut de la principiile partidului și poporului, opunând mărețului patos cetățenesc explorarea sentimentelor și trăirilor proprii.

În mintea unor artiști și critici de artă ai republicii noastre s-a format o concepție greșită despre dezvoltarea artelor plastice. Esența ei constă în reprezentarea realizărilor artei sovietice în planul așa-numitelor căutări pictural-plastice, adică formaliste.

Adepții acestei tendințe au încercat, astfel, pe parcursul ultimilor ani, să reducă importanța principiilor ideatice și populare ale artei sovietice, punând la îndoială metoda realismului socialist. În rândul adepților „curentului modern” la noi, în Moldova, se numără criticii de artă M. Livșiț, A. Zevin, alături de ei L. Cezza, pictorii M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, O. Caciarov și alții. Nu ar fi corect să îi considerăm ca reprezentanți venerabili ai formalismului, însă rătăcirile lor au deja o istorie îndelungată.

În ședințele noastre am vorbit mult despre artă, despre particularitățile creației, despre tradiții și moșteniri, am dezbătut, ne-am contrazis în căutarea răspunsului la întrebarea: „Cine are dreptate și cine greșește?”, iar de fiecare dată am tras concluziile necesare din ceea ce se petrecea în jur. În același timp, în mediul nostru, și în primul rând în lucrările tinerilor, au început să pătrundă influențe străine, au apărut noi „închipuiri” (Cuciuc *Bondari*, Bontea *Peisaj*). Aceste noutăți au pătruns și în Școala de Arte. Acolo au apărut, pe față, lucruri formaliste, precum *Muzica lui Grieg*, *Matematicianul* și altele.

De unde apar aceste „închipuiri”, de ce nu putem, nici până acum, să scăpăm de ele?

Asta se întâmplă pentru că în mediul nostru persistă lipsa de principialitate a unor tovarăși în aprecierea creației pictorilor, la noi înfloresc relațiile amicale. De asemenea, pentru că unii pictori, care au contracte serioase cu Ministerul Culturii an de an, au uitat că pentru lucrările lor, uneori nu de foarte bună calitate, se plătește din banii câștigați de poporul muncitor sovietic.

Chiar dacă aceloraşi pictori li s-au tot făcut observații de către organizația de partid, de către majoritatea colectivului nostru, organele superioare, acești tovarăși continuă totuși să lucreze în același stil, repetând vechile greșeli, ignorând părerile din afară. Primind condiții minunate de lucru, închizându-se în atelierele lor, ei au rămas indiferenți la ceea ce se petrece în jur.

Cât privește Comitetul de Experți al Ministerului Culturii al republicii, care încheie contracte cu pictorii și le cumpără lucrările, până în prezent se face aceeași greșeală. Iată dovada acestui lucru, iată câteva exemple recente:

Ce anume a determinat Comitetul de Experți să semneze contractul, în esență fără un proiect prealabil, cu pictorul G. Sainciuc, pentru lucrarea *Revenirea în familie*, doar pe baza unui cocoloș de vopsele din care să estimeze distribuirea culorilor pe viitoarea pânză?

La ce s-a gândit Comitetul de Experți când au fost cumpărate și evaluate ultimele portrete ale lui V. Rusu-Ciobanu?...”

Actorul Dumitru Fusu (1953)

CÂTEVA PORTRETE...

Contextul dureros al realizării portretului *Actorului Dumitru Fusu* (II, fig. 327) nu a împiedicat-o pe Valentina Rusu Ciobanu să dea prin această lucrare una dintre cele mai remarcabile opere din arta basarabeană a anilor 1960 ai secolului trecut. Calitatea tabloului rezidă parțial și în selectarea judicioasă a modelului. 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: amplificarea aproape până la grotesc a trăsăturilor feței, aprofundarea contrastului între chipul meditativ, liniștit al actorului și corpul lui mobil, dinamic, răsucit nefiresc pe scaun, exagerarea unghiurilor formate de conturul siluetei pe fundalul ferestrei. Valentina Rusu Ciobanu își amintea că nu găsea nuanța 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 Toader Tolici (II, fig. 328) este pictat într-o manieră similară, dar, din punctul de vedere al caracterizării psihologice, nu se ridică la înălțimea portretului lui Dumitru Fusu. În schimb, în portretul colhozniculuі, peisajul joacă un rol mult mai important.

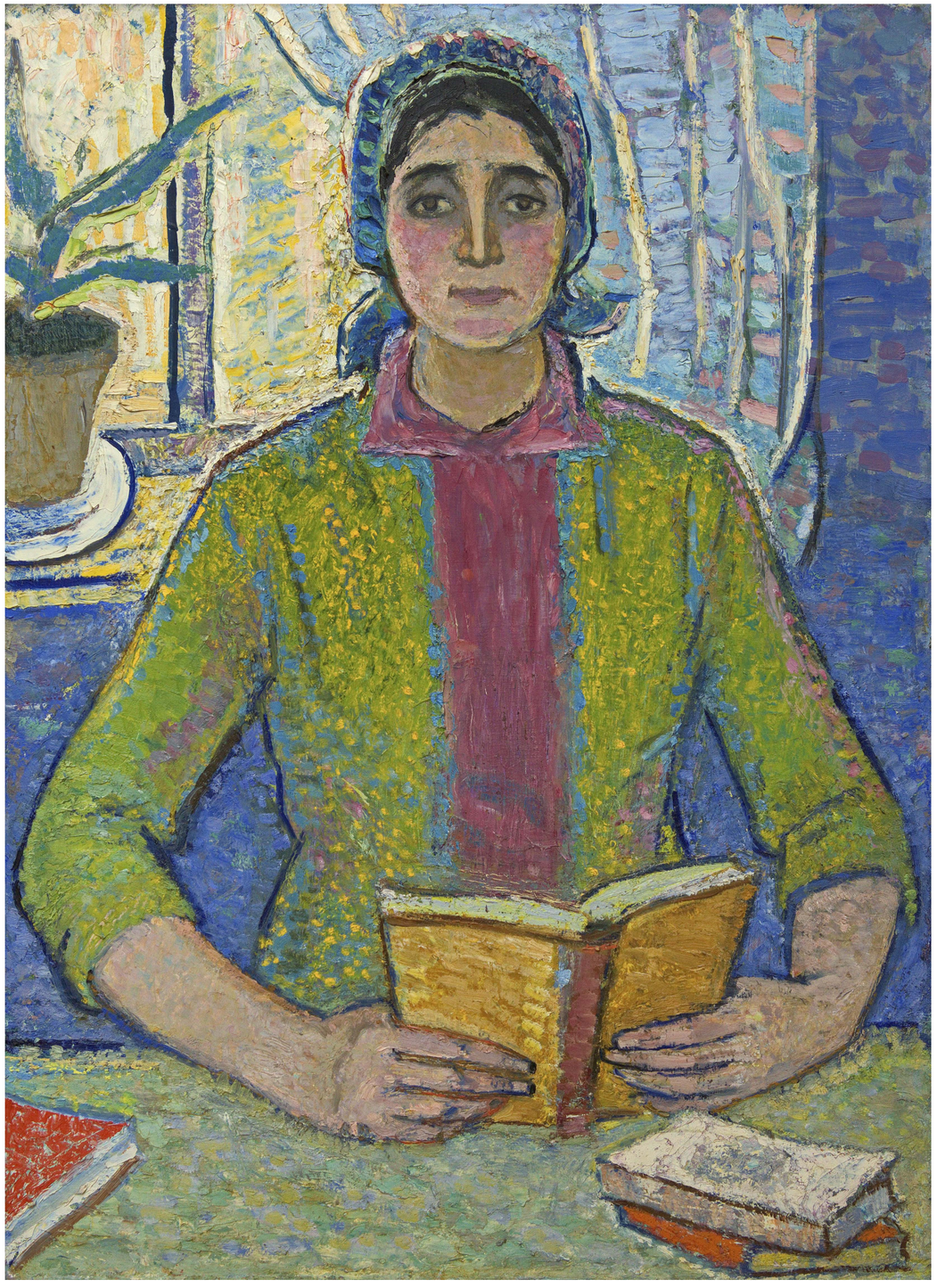
Portretul mulgătoarei Elizaveta Iurceac (II, fig. 329) în comparație cu cel al Mariei Malai (realizat în 1949), prezintă o evoluție a tehnicii portretistice a autoarei. Și de data aceasta „operatoarea mulsului mecanizat" nu este prezentată într-un *anturaj de producție*, ci este pictată acasă, în orele 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 nuanțele texturii și ale tușelor, acesta este unul dintre cele mai expresive portrete realizate de Valentina Rusu Ciobanu în anii 1960.

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 încercaseră să-l convingă pe actor să repudieze în mod public portretul. Evident, Fusu a refuzat.

În 1964 sau 1965 (pictorița nu-și mai amintea exact - n.a.) la Chișinău a sosit cunoscutul critic moscovit Aleksei Fiodorov-Davîdov, profesor la Universitatea de Stat „Mihail V. Lomonosov", mare cunoscător al artei peisagistice ruse și autor al fundamentalei monografii dedicate lui Isaak Levitan (apărută în 1966). Cei care-l invitaseră pe Fiodorov-Davîdov la Chișinău sperau că acesta, în calitate de membru-corespondent al Academiei de Arte a URSS, îi va critica pe „formaliștii moldoveni", consacrând prin imensa lui autoritate măsurile luate de vigilenții luptători cu *modernismul* de pe malurile Bâcului. Fiodorov-Davîdov nu semăna însă deloc cu confrații săi de academie. El era un bun istoric de artă și avea un gust impecabil. Sosit la Chișinău, exegetul nu doar că a vizitat atelierele pictorilor, ci s-a și interesat de condițiile lor de trai. A fost și acasă la Glebus Sainciuc și Valentina Rusu Ciobanu, și s-a convins că autoritățile republicane erau refractare la necesitățile cotidiene ale artiștilor. Emoționat de calitatea operelor văzute și de ospitalitatea gazdelor, Fiodorov-Davîdov și-a exprimat aprecierea față de creația Valentinei Rusu Ciobanu, ceea ce i-a mai temperat un timp pe luptătorii cu *modernismul* din capitala Moldovei.

Autoportretul pe fundal auriu (II, fig. 404) al Valentinei Rusu Ciobanu are puncte de tangență cu *Portretul mulgătoarei Elizaveta Iurceac*. Ambele lucrări sunt frontale, simetrice, prezintă personajele bust. Chipurile 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 pe fundal auriu* alternanța ritmurilor create de liniile orizontale (ale mâinilor, ale dungilor transversale de pe pulover) este echilibrată reușit cu cele verticale (textura gulerului și dungile verticale ale puloverului).

Portretul crescătorului de vite Toader Tolici (1963)



DREAPTA:
Portretul mulgătoarei Elizaveta Iurceac (1964)

Setea (1966)

DREAPTA:
Schițe pentru lucrarea „Setea" (1966)

ORIENTAREA SPRE ARTA NAIVĂ

Tabloul *Setea* (II, fig. 403) a fost conceput în mai multe variante. Versiunea din 1965-1966 stabilește structura compozițională de factură simbolic-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 a căutat, 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. Merită adăugat faptul că prima variantă a tabloului (cu dimensiunile de 193 x 109 cm.) după ce s-a aflat pe simezele expoziției jubiliare moscovite *50 de ani ai Komsomolului Leninist* a intrat în proprietatea Uniunii Artiștilor Plastici din URSS de unde a fost transferată în orașul Ulianovsk (Federația Rusă).

În varianta a doua a *Setei* (II, fig. 402) stihia decorativă este și mai evidentă. Artista accentuează în mod deliberat simetria tabloului, „plantând" încă un arbore identic în stânga compoziției. Ciutura din prima variantă este înlocuită în acest caz cu o găleată. Fundalul este neomogen, asemeni 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* conjugată cu amplificarea procedeelor grafice de expresie sunt mai evidente în această a doua variantă a *Setei.*

Stilul *copilăresc* sau *naiv*, cum îi spunea pictorița, este prezent și în lucrările realizate în 1966: în compoziția *În parc* (II, fig. 397), din care se detașează lebedele caraghioase din planul al doilea, tratate în limbajul *kitsch*-ului intens căutat și, respectiv, în *Portret de fată* (II, fig. 408). 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 complet, mai sugestiv, cu evitarea pe cât este posibil a suprapunerilor, racursiului și deformărilor perspectivale. 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* (II, fig. 396), *Tinerețe* (II, fig. 407), *Adam și Eva* (II, fig. 512). Scopul primelor două lucrări era să depășească, prin viziunea accentuat *infantilă*, banalitatea obișnuitelor *teme festive*. Invocînd psihologia copilului, ironizând și bagatelizând tradiționala pictură *de gen*, utilizând (în special în pânza *Tinerețe*) limbajul picturii monumentale, Valentina Rusu Ciobanu reușește să transforme aceste lucrări în adevărate *metafore*.

Aproximativ în aceeași perioadă a fost elaborată și cea mai sugestivă natură moartă a pictoriței, intitulată simplu *Cană pe pervaz* (II, fig. 326). 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 cănii 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 intui.

Cană pe pervaz (1965)

DREAPTA:
Bărbat cu pocal și țigară (1966)

Diogene sau îmblânzitorii de lei (1968-1969)

Unele portrete din anii 1960 se remarcă prin umorul lor binevoitor. Astfel, în *Bărbatul cu pocal și țigară* (II, fig. 400), 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 sugerat și de inițialele poetului („A” și „B”) ortografiate în partea de sus a tabloului. Plină de haz este și pictura *Pisoiul și peștele* (II, fig. 359) în care pictorița l-a reprezentat pe Tofan, propriul ei motan, privind cu jind la peștele din prim-plan.

Comentând în mod special tabloul *Diogene,* cunoscut și sub denumirea de *Îmblânzitorii de lei* (II, fig. 508), Valentina Rusu Ciobanu ne-a împărtășit câteva detalii interesante. Pictorița a precizat 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 numea pictorița, erau pe atunci o „reacție ludică” la *seriozitatea* și *importanța* arogate de arta oficială a anilor 1960. Erau însă și o posibilitate de a-și distra prietenii. Astfel, Dumitru Fusu avea o reacție „absolut specială” („murea de râs”) când îi contempla pe cei trei „îmblânzitori-gemeni”, plutind în aer, asemeni celor trei „ipostasuri” 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” (II, fig. 548-553) sau portretul *Jenea* (II, fig. 510) cu insolita literă chirilică *Ж* (= *J*), amintind de forma unui coleopter. Influența „figurilor zburătoare” din opera lui Marc Chagall se observă în tabloul *Savaoth paleozoic* (II, fig. 545), pictat în tehnica tempera pe sticlă.

Jenea (1968)

Robot I (The Alien) (1969)

Portretul lui Emil Loteanu (II, fig. 406) pornește de la un concept fovist. Aici limbajul artei naive, încă viu, cedează prioritatea grotescului: fața regizorului Loteanu amintește 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”. Purtând un insolit costum roșu, 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 întruchipând personajul generic al 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 dată *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 Goncear* (II, fig. 583). „Sălbaticul” costum roșu se va repeta în *Portretul Ecaterinei Pogolșa* (II, fig. 540). Va fi reluată și ideea de a introduce în tablou texte cu titlurile operelor celor portretizați în *Portretul lui Ion Druță* (II, fig. 563-564). 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* (II, fig. 586).

Regizorul Emil Loteanu (1967)

PAGINILE URMĂTOARE:
Actrița Maria Goncear (1973)
Ecaterina Pogolșa (1969)

Glebus Sainciuc (1969-1970)

REABILITAREA „DOMESTICULUI” DIN ANII STAGNĂRII BREJNEVISTE ȘI TENTAȚIILE „FOTOREALISMULUI”

Spre sfârșitul anilor 1960 maniera picturală a Valentinei Rusu Ciobanu se schimbă. Artista utilizează mai puțin tușele energice, păstoase, 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. Figurile imortalizate lasă impresia de mulaje, de manechine.

Portretul dublu *Vladimir Ilici Lenin și Nadejda Konstantinovna Krupskaia* (II, fig. 556) este cea mai importantă demonstrație 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 *Leninianei* 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... Chipul lui Lenin și cel al soției sale parcă fuseseră pictate nu după fotografiile de epocă, ci direct de pe niște mulaje de ceară colorată din muzeul doamnei Tussaud. „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) capătă o tratare absolut „glacială și aseptică”, observă Vlad 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-o pe pictoriță că l-a prezentat pe Lenin „*prea blajin*” (în limba rusă în original: *slișkom dobrenkii*!).

O reîntoarcere la limbajul „naiv” se observă în *Portretul lui Glebus Sainciuc* (II, fig. 561). 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 fetițe.

Revenirea la limbajul „naivilor” și „primitivilor” se remarcă și în alte pânze ale Valentinei Rusu Ciobanu din prima jumătate a anilor 1970. Acest procedeu e aplicat și în portretele scriitorilor contemporani și în cele ale clasicilor literaturii: *Alecu Russo* (II, fig. 410), *Constantin Stamati* (II, fig. 566), compoziția *Pușkin și Stamati* (II, fig. 567) ș.a. Mai rar regăsim acest limbaj în pictura *de gen*. Cea mai importantă pictură *de gen* de la începutul anilor 1970 în care se resimte influența artei naive este tabloul *Lunohodul/Lunomobilul* (II, fig. 557). 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 1970 ai secolului trecut.

După ce pe parcursul anilor 1960 în pictura sovietică au dominat *stilul retoric,* moștenit 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 (dintre care unii se lansaseră încă de la mijlocul-sfârșitul anilor 1960) în obiectivul cărora intră viața particulară a individului, anturajul nemijlocit al omului, importanța unui trai 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 sensibil l-a jucat inițial *neoobiectivismul.* În pofida interdicțiilor epocii lui Brejnev, albumele de artă occidentală pătrundeau tot mai intens în orașele mari ale URSS. Reproducerile din acele albume erau tot mai bune, astfel încât arta occidentală, fie și în felul acesta indirect, ajunsese să-i influențeze într-o anumită măsură pe tinerii creatori. În Statele Unite ale Americii, în prima jumătate a anilor 1970, 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*: Marquez, 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 atacaseră *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 vizând 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 cu ochelari* (II, fig. 602), pictat în culori acrilice pe hârtie. Sunt tipic *fotorealiste* unele detalii, cum ar fi ochelarii artistei în lentilele cărora se oglindește fereastra, prin care se străvăd norii albi și cerul azuriu. *Autoportretul cu ochelari* nu este însă prima lucrare a Valentinei Rusu Ciobanu în care sunt testate posibilitățile *fotorealismului.* O primă încercare în acest sens o făcuse încă din 1971 în compoziția de gen numită *Vizita medicului* (II, fig. 558). Acolo se resimte însă clivajul dintre modalitatea naivă de tratare a parchetului camerei (în *perspectivă paralelă*) și modalitatea aproape fotografică de prezentare a medicamentelor și linguriței de pe măsuța rotundă din stânga câmpului pictat.

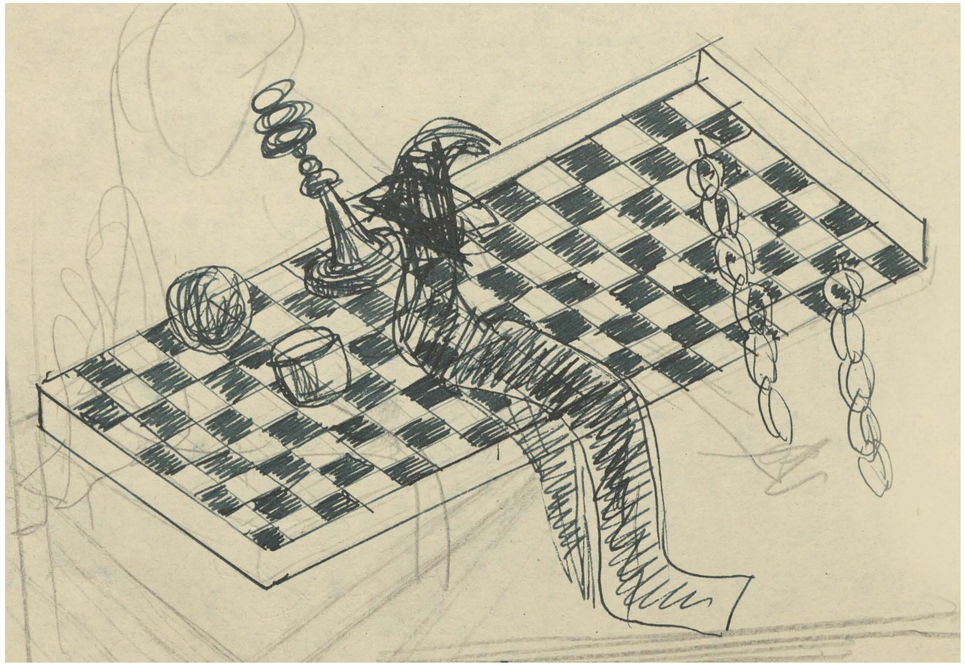
Nu este întru totul „fotorealist" nici tabloul *Imponderabilitate* (II, fig. 586). Dincolo de cadrul spontan, aproape cinematografic al compoziției, și de tratarea fotografică a imaginii fetiței și a obiectelor plutitoare (în lipsa gravitației), mai apare un motiv absolut „anti-fotorealist": *absurdul 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 a obiectelor plutitoare tratate aproape fotografic, se creează o atmosferă de originalitate stranie, anterior specifică poate doar *picturii metafizice* italiene. Această lucrare a trezit interesul experților moscoviți care au achiziționat-o pentru Fondul plastic unional, de unde ea a fost ulterior, în 1984, transferată la Galeria de tablouri din Magnitogorsk (Federația Rusă).

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 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

Vizita medicului (1971)

Artiştilor Plastici a luat cuvântul Valentin D. Danilenko, pe atunci şeful *Secţiei Cultură* a Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei. Cu fraze rotunjite, cântărite ca la farmacie, fără a numi direct persoanele vizate, el a atacat „*fotografismul* în pictură". La început Valentina Rusu Ciobanu n-a înţeles că ea era cea vizată de Danilenko, întrucît nu se considera nici adeptă *a fotografismului,* nici promotoare *a fotorealismului* în pictură. A trebuit să vină criticul de artă Matus Livşiţ, care lucra pe atunci la Secţia de Etnografie şi Studiul Artelor a Academiei de Ştiinţe a Moldovei, şi care o cunoştea foarte bine pe soţia şefului *Secţiei Cultură*, Revmira Danilenko, să o atenţioneze pe pictoriţă: „Dragă, să ştii că tu eşti aici vizată!"

Evident că Danilenko nu se referea la lucrările mai vechi, gen *Copiii şi sportul* (II, fig. 559), *Vizita medicului* sau la lucrările păstrate în atelier, de tipul *Autoportretului cu ochelari* şi al *Imponderabilităţii*. Ceea ce îi deranja pe cei de la conducerea Uniunii Artiştilor Plastici din RSSM, în special pe amicii foarte apropiaţi ai lui Danilenko, era tabloul de mari dimensiuni intitulat *Prietenie* (II, fig. 608). Acest tablou a fost executat în 1974, dar a primit recunoaştere la scară unională un pic mai târziu, cam prin 1975-1976. Cei ce vedeau în acest tablou doar *fotografism,* urmând speculaţiile lui Danilenko, nu înţelegeau de fapt adevăratul mesaj al operei, care era de cu totul altă natură.



STÂNGA:
Imponderabilitate (1974)

Schiţă pentru lucrarea „Imponderabilitate", f.d.

Prietenie (1974)

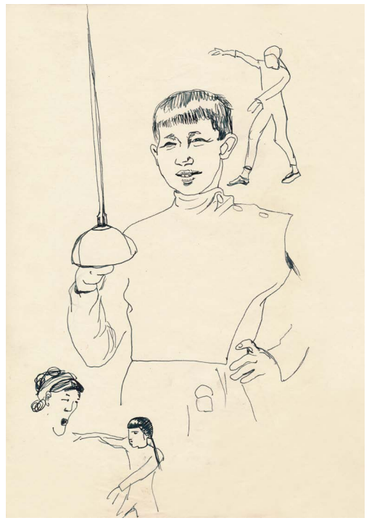
DE LA „SIMBOLISM DEGHIZAT” SPRE „INTERTEXTUALITATE”

În realitate, imensa compoziție *Prietenie* (II, fig. 608), tratată figurativ și absolut impecabilă din punct de vedere ideologic („cânta” pacea, frăția, prietenia între popoare) ține de acel *simbolism deghizat,* prezent și în portretul lui Emil Loteanu. O caracterizare justă îi face criticul de artă Eleonora Brigalda-Barbas: „pictorița creează prin acest tablou iluzia unei *realități fictive*”. Aceasta se datorează procedeelor cinematografice (stop-cadrului) în constituirea compoziției, concepției scenice a mediul ambiental, 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* între oameni și între popoare – prietenie care a fost tragic dezmințită peste vreo zece ani de conflictele interetnice care au zdruncinat Uniunea Sovietică și au dus la destrămarea ei 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 revistelor ilustrate și intuind viitorul vitrinelor pestrițe ale supermarketurilor.

Pictura *Glie și oameni* (II, fig. 609) 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 alb imaculat ele seamănă mai mult a surori de caritate decât a mulgătoare. În planul doi vedem câteva tractoare, câțiva stâlpi 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 moldovenesc. 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 ni se 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. Stâlpii 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. E, evident, o atitudine deliberată, un mesaj criptat sau un *simbolism deghizat*. Deși era orășeancă, Valentina Rusu Ciobanu simțea acut contradicțiile din mediul rural de atunci: înstrăinarea de datini și obiceiuri, pierderea poeticii tradiționale a muncii agricole, segmentarea activităților de producție, omogenizarea vieții cotidiene - contradicții care, în pofida imnurilor anuale aduse *luptei pentru recoltă*, se soldau cu importul a milioane de tone de grâu din Statele Unite sau din Canada. Simbolismul deghizat este confirmat și de studiile pregătitoare la tabloul *Glie și oameni*, în special de guașele realizate după tablourile *Căderea lui Icar*, *Vânătorii pe zăpadă* și *Procesiunea Calvarului* ale lui Peter Bruegel cel Bătrân. Influențele

DE SUS ÎN JOS:
Guașă după „Vânătorii în zăpadă” de Pieter Bruegel cel Bătrân (1565), f.d.
Guașă după „Procesiunea Calvarului” de Pieter Bruegel cel Bătrân (1564), f.d.
Studiu pentru lucrarea „Glie și oameni” (1975), f.d.

Glie și oameni (1975)



Schițe pentru lucrarea „Copiii și sportul", f.d.

se văd nu numai în structura compozițională generală, ci chiar și în desenul crengilor arborilor din prim-planul și din partea dreaptă a tabloului...

Impresia de machetă arhitecturală pe fundalul unui peisaj real apare și la contemplarea tabloului *După o zi de muncă* (II, fig. 610).

Cu mult înainte de discuțiile postmoderne privitoare la *intertextualitate*, la legitimitatea apropierii citatelor, la reevaluarea noțiunii de *originalitate*, la disocierea netă a mesajului artistic în *text* și *metatext*, Valentina Rusu Ciobanu utiliza *citatele* din arta plastică universală, retopindu-le în noul context al propriilor sale opere. Astfel, încă din 1971, în tabloul *Copiii și sportul* (II, fig. 559), una dintre fetele înfățișate - cea care ține cercul jos - are ceva comun în mișcarea ei cu gestul mamei din tabloul lui Dmitri Jilinski *Familie la mare* (1962-1964).

DREAPTA:
Copiii și sportul (1971)

Citate din istoria artei (1978)

CITATE DIN ISTORIA ARTEI SAU RENAȘTERE ȘI RENAȘTERI… ÎNTR-O ACCEPȚIE MAI PUȚIN PANOFSKIANĂ

Mai accentuat și în mod deliberat apar „citatele” din arta Renașterii în tabloul intitulat chiar *Citate din istoria artei* (II, fig. 613). Aceste așa-zise „citate” nu sunt însă un amalgam, un talmeș-balmeș sau o înșiruire caleidoscopică de imagini întâmplătoare, „pescuite” din arta universală. Tabloul prezintă un *metatext* artistic, care trebuie citit la nivelul conexiunilor semantice dintre „citate”. Selecția trimite atât la Renașterea italiană cât și la cea nordică. Peisajul marin din zona orizontului este „împrumutat” din *Lupta lui Alexandru cel Mare cu Darius* a lui Albrecht Altdorfer. În aer plutește tipsia cu capul retezat al Mântuitorului în interpretarea lui Holbein. Colțul din stânga sus al tabloului este ocupat de *Poarta de Aur* din celebra frescă a lui Giotto (*Întâlnirea lui Ioachim și a Anei*). Spre această poartă se îndreaptă plugarul, văzut din spate, din *Căderea lui Icar* a lui Pieter Bruegel. Ceva mai jos observăm *Autoportretul lui Dürer la 28 de ani* și câteva fragmente din creațiile lui Botticelli (*Nașterea lui Venus*) și Grünewald (*Batjocorirea lui Hristos*). Jos, la bază, în spațiile dintre *Orbii* lui Bruegel, se profilează *La belle Jardinière* și *Sfântul Gheorghe* ale lui Rafael, *Sfântul Francisc alungând demonii din Arezzo* a lui Giotto și portretele marilor seniori ai epocii: Henric al VIII-lea al Angliei în versiunea lui Holbein cel Tânăr și Henric al IV-lea al Saxoniei în cea a lui Cranach cel Bătrân. Colțul din dreapta jos al picturii este ocupat de voleul cu imaginea Mariei Magdalena a lui Rogier van der Weyden în fața căreia cântă la lăută tânărul din *Concertul pastoral* al lui Giorgione. În partea dreaptă superioară a tabloului sunt scrise cu litere aurii numele celor 12 maeștri renascentiști din ale căror tablouri fuseseră „reproduse” fragmentele din *Citate din istoria artei*.

Merită a fi apreciată și ironia în asocierea celor două personaje principale așezate din prim-planul lucrării: partenerul de discuție al prozatoarei basarabene Lidia Istrati[11], reprezentată în stânga tabloului, este nimeni altul decât Henry Kissinger, secretarul de stat american și marele maestru al diplomației mondiale, care îi oferă interlocutoarei sale o ceașcă de cafea.

Schiță pregătitoare pentru lucrarea „Citate din istoria artei”, f.d.

Analiza tabloului *Citate din istoria artei* este strâns legată de problema retopirii moștenirii artei universale în retortele individuale ale conștiinței pictoriței. În acest context un rol deloc neglijabil l-au jucat schițele și crochiurile inspirate de diverse capodopere din patrimoniul artistic mondial. Executate pe hârtie în diverse tehnici – de la creion, cărbune sau sanguină până la tuș, carioca, acuarelă sau guașă –, aceste schițe par a fi niște exteriorizări rapide ale unor puternice impresii de moment. Uneori ele sunt extrem de sumare, formate din două sau trei linii șerpuitoare, alteori, mai prelucrate, cu urme cromatice sau de clarobscur. În toate cazurile însă, indiferent de simplitatea sau laconismul limbajului grafic folosit, aceste schițe permit recunoașterea capodoperelor care le-au servit drept model. Finalitatea acestor lucrări este uneori evidentă: în cazul copiilor executate după tablourile *Căderea lui Icar* a lui Bruegel cel Bătrân, *Nașterea lui Venus* a lui Botticelli și *Autoportretul lui Dürer la 28 de ani* putem afirma fără echivoc că ele i-au slujit artistei drept material pregătitor pentru tabloul *Citate din istoria artei*. Alteori, scopul schițelor poate fi doar presupus. Astfel, ne putem gândi că arhitecturile de fundal din fantezia *Amintiri* se datorează numărului impunător de schițe realizate după reproducerile din arta renascentistă prezente în traducerea românească a *Istoriei ilustrate a picturii: de la arta rupestră la arta abstractă*[12].

Ediția G. Popescu-Vâlcea din 1977 a ilustrațiilor logofătului Petrache la *Erotocritul* lui Vincenzo Cornaro[13] i-a furnizat artistei materialul pregătitor pentru portul personajelor și tipologia instrumentelor muzicale reprezentate în tabloul *Timuș Hmielnițki*, actualmente dispărut, dar cunoscut grație fotografiilor existente. După toate probabilitățile această lucrare a fost inspirată de povestirea lui Mihail Sadoveanu *Nunta domniței Ruxandra* care, la rândul ei, se bazează pe evenimentele descrise în *Cronica* lui Miron Costin. Numeroasele schițe, mai mult de douăzeci, după ilustrațiile logofătului Petrache la *Erotocrit*, i-au servit Valentinei Rusu Ciobanu la „reconstrucția" panoramei destul de variate a curții ieșene a lui Vasile Lupu.

Realizând o trecere în revistă a desenelor artistei inspirate de patrimoniul artistic universal, putem constata ponderea majoră a „motivelor" pre și propriu-zis renascentiste. Protorenașterea, stilul gotic internațional, *trecento*-ul și *quattrocento*-ul italian, renașterea înaltă și debutul manierismului ocupă un loc semnificativ în „bucătăria" de crochiuri a artistei. Amintim aici guașa *Închinarea magilor* care preia structura compozițională și coloritul frescei lui Altichiero de la Oratorio di San Giorgio din Padova (1377-1379) și schițele în creion după Giotto di Bondone (fresca *Ioachim și păstorii* din Capella degli Scrovegni din Padova), după Duccio di Buoninsegna (panoul de predelă cu imaginea *Închinarea magilor* de la Muzeul Catedralei din Siena), după Pietro Lorenzetti (fragment de panou din secolul al XIV-lea al altarului *Preafericitei umilințe* de la Florența, *Pieta* din 1345 și fragmente din *Nașterea Fecioarei* de la Muzeul Catedralei din Siena), după Ambrogio Lorenzetti (fresca *Alegoria Bunei Guvernări* din Palazzo Publico din Siena), după Simone Martini (*Ridicarea Sfântului Martin la rangul de cavaler*), după Fra Angelico (*Bunavestire* de la Mănăstirea San Marco din Florența și *Încoronarea Fecioarei* de la Muzeul Luvru), după Sano di Pietro (*Tămăduirea Petronillei de către Sf. Petru*), după Domenico Veneziano (*Portretul unei tinere femei* de la muzeul Berlin-Dahlem), după Pisanello (*Portretul unei prințese din familia d'Este*, *Portretul lui Lionello d'Este*), după Benozzo Gozzoli (detaliu din fresca *Călătoria magilor* a Palatului Medici din Florența), după Sandro Botticelli (*Fecioara cu rodie*, *Sfântul Augustin în cabinetul său de lucru*, *Nașterea lui Venus*), după Piero della Francesca (*Aducerea Crucii* din *Legenda adevărată a Sfintei Cruci*, *Vizita Reginei din Saba la regele Solomon*, *Alegoria Puterii–Fortitudinea*, *Biciuirea* și *Botezul lui Hristos*), după maestrul Paolo Uccello (*Tânără doamnă elegantă, realizat în 1462-1465*), după Masaccio (detaliu din fresca *Sfântul Petru făcând pomană* din Capella Brancacci din Florența), după Domenico Ghirlandaio (*Portretul Giovannei Tornabuoni*), după Rafael (tabloul *Sfânta familie* din 1504 de la Muzeul Prado din Madrid, fragmente din frescele *Școala din Atena* din

DE LA STÂNGA SPRE DREAPTA:

Schiță după „Autoportret la 28 de ani" de Albrecht Dürer (1498), f.d.

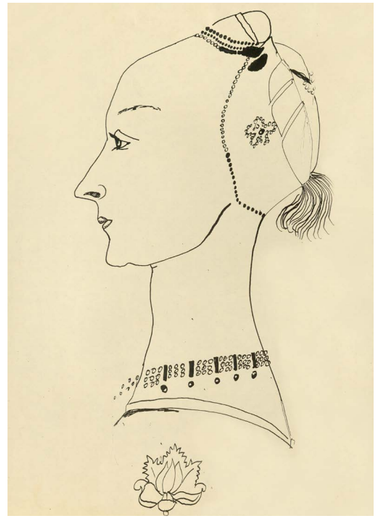
Schiță după „Tânără doamnă elegantă" de Paolo Uccello (1462-1465), f.d.

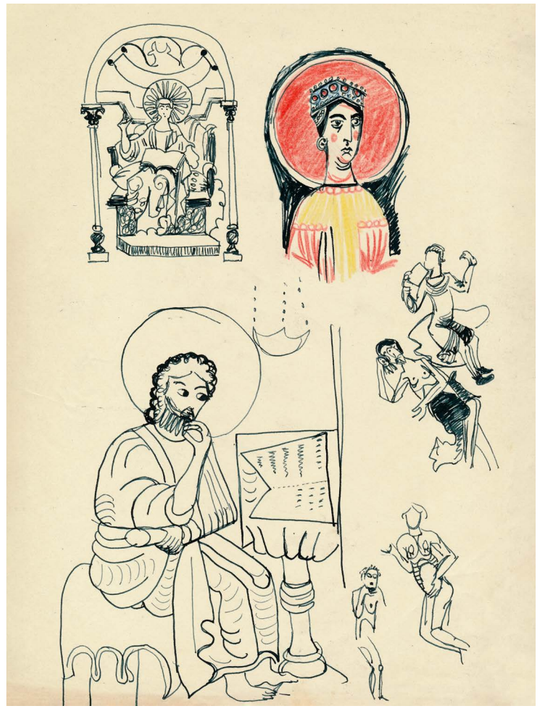
Schițe după fresca „Sfântul Augustin în studioul său" (1480), respectiv schițe după unele fragmente din tablourile „Fecioara cu rodie" (1487) și „Primavera" (1478-1482) de Sandro Botticelli, f.d.

Schiță după „Biciuirea lui Hristos" de Piero della Francesca (cca. 1455-1460), f.d.

Copii după gravurile lui Hans Holbein cel Tânăr: „Vânzătorul ambulant și moartea" din ciclul „Dansul morții" (publicat în 1538) și „Portretul lui Erasm din Rotterdam" (după gravura publicată de Johann Froben în anii 1520), f.d.

Copie după „Erotocrit plângând" din ediția lui G. Popescu-Vâlcea (1977) cu ilustrațiile de sfârșit de secol XVIII ale logofătului Petrache la poemul epic „Erotocrit" de Vincenzo Cornaro (fila 6), f.d.





DE LA STÂNGA SPRE DREAPTA:

Copie după un „Portret de bărbat" de Dirk Bouts (cca. 1460-1470), f.d.

Schiță după o tapiserie franceză reprodusă în *Imagine și idee* de Herbert Read, il. 53, f.d.

Schițe după reproducerile din *Istoria ilustrată a picturii: de la arta rupestră la arta abstractă* (1973), p. 18-19 și 24-25: în partea stângă – „Evanghelistul Luca", miniatură dintr-un Evangheliar din Trier (sf. sec. VIII); „Evanghelistul Matei", miniatură realizată la Salzburg (cca. 770 e.n.); în partea dreaptă – „Fecioara", frescă de la San Quirce de Pedret (sec. XII); „Vestirea păstorilor" de la San Isidoro León (sec. XII); „Sărmanul Lazăr", pictură murală de la Tahull (1123); „Păcatul originar", pictură murală de la Maderuelo (cca. 1125), f.d.

Copie după "Jane Seymour, regina Angliei", de Hans Holbein cel Tânăr (1536), f.d.

Stanza della Signatura și *Eliberarea Sf. Petru* din *Stanza di Eliodoro* a Palatului Vaticanului), după Vittore Carpaccio (*Întâlnirea Mariei cu Elisabeta* de la Ca' d'Oro – Veneția, *Sosirea ambasadorilor* – episod din *Viața Sfintei Ursula* de la Academia din Veneția, fragment din tabloul *Grup de orientali, evrei și soldați* de la Galeria Uffizi din Florența), după Francesco del Cossa (*Bunavestire* de la Pala dell' Osservanza din Bologna) și după desenul sculpturii lui Orcus[14] – zeu etrusc al lumii subpământene (din *Parcul cu Monștri* de la Bomarzo, cca. 1560 - 1585).

Cât privește arta de la nord de Alpi, goticul internațional și Renașterea sunt vizibile în exercițiul Valentinei Rusu Ciobanu prin schițele realizate după miniatura *Călugării la baie* din *Codex Antithesis Christi et Antichristi* de la Jena (datată 1490-1510), după tablourile lui Dirk Bouts (*Portret de bărbat* realizat între 1460-1470 și aflat actualmente la Metropolitan Museum of Art din New York), după picturile și gravurile lui Albrecht Dürer (*Autoportretul la 28 de ani* din 1498, aflat actualmente la Madrid, și *Harta cerului cu imaginile alegorice ale constelațiilor*, realizată după o gravură a artistului, tipărită postum, în 1532), după operele lui Pieter Bruegel cel Bătrân (*Căderea lui Icar* din 1555-1558, *Vânătorii pe zăpadă* din 1565, *Purtarea Crucii* din 1564, *Lupta dintre Carnaval și Postul Paștelui* din 1559 și *Două maimuțe* din 1562), după unele portrete realizate de reprezentanții școlii pictorilor Clouet din Franța (*Portretul Claudei de Beaune* din 1563, aflat la Muzeul Luvru), după portretele și gravurile lui Hans Holbein cel Tânăr (*Portretul reginei Angliei Jane Seymour* (circa 1536-1537), *Portretul lui Erasmus din Rotterdam* după gravura publicată de Johann Froben în anii 1520, imaginea *Vânzătorul ambulant și moartea* din ciclul *Dansul morții*, publicat în 1538), după tabloul lui Jean Fouquet *Etienne Chevalier cu Sfântul Ștefan* de la sfârșitul secolului al XV-lea (la care au interesat-o veșmintele personajelor), după *Portretul lui Gilbrecht von Holzhausen*, pictat în 1535 de Conrad Faber von Kreuznach, după tapiseria neerlandeză înfățășând imaginea *unei vânători cu șoimi* realizată undeva în intervalul 1500-1530 și aflată actualmente la Muzeul Cluny din Paris.

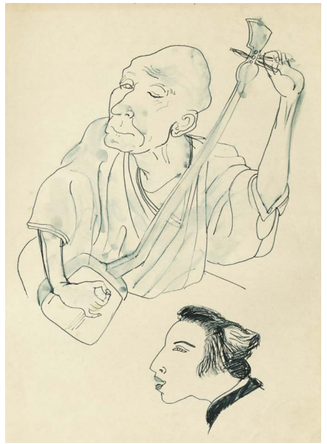
O pagină separată o constituie copiile Valentinei Rusu Ciobanu după unele miniaturi și icoane medievale. Până în prezent am reușit să identificăm schițe ce reproduc imaginea evanghelistului Luca din *Evangheliarul Abației Benedictine a Sfântului Maxim din Trier* (sfârșitul secolului al VIII-lea, actualmente la Biblioteca Municipală din același oraș) și imaginea evanghelistului Matei, realizată în jurul anului 770 la Salzburg, aflată azi la Biblioteca Națională din Viena. Pe altă filă de hârtie am descoperit copii după imaginea Sfântului evanghelist Luca din celebrul *Evangheliar de la Fulda* (al doilea pătrar al secolului al IX-lea, păstrat la Biblioteca Universității din Würzburg) și după imaginea lui Iisus Hristos binecuvântând din *Evangheliarul lui Carol cel Mare*, realizat între anii 781-783 în Dioceza din Mainz și aflat acum la Biblioteca Națională din Paris.

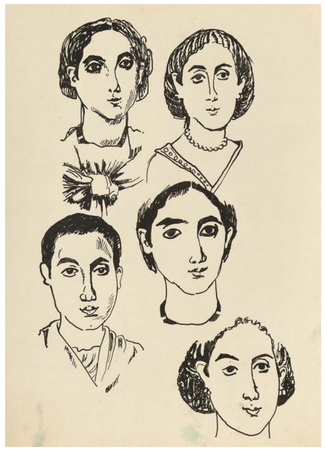
Icoanele medievale copiate de pictoriță țin în special de școlile din Novgorod și Moscova. Cele din Novgorod reproduc pe fundal roșu tipul iconografic al *Profetului Ilie*. Ele datează de la sfârșitul secolului al XIV-lea și se află la Galeria Tretiakov. *Mironosițele la mormântul Domnului* este o altă icoană aparținând aceleiași școli și provenind din satul Gostinopolie, cu o datare mai târzie, aproximativ din 1475. De școala moscovită țin icoanele *Sfântul Gheorghe înfruntând balaurul* (sfârșitul secolului al XIV-lea, Muzeul Rus, Sankt-Petersburg) și *Discuția mitropolitului Alexie cu Serghie de Radonej*, fragment al unei icoane mai mari, cu scene din viața mitropolitului Alexie al Moscovei, realizate la începutul secolului al XVI-lea și atribuite celebrului zugrav Dionisie, autor al frescelor de la Mănăstirea Therapont.

Patrimoniile preistoric și antic, atât cel egiptean și sumero-acado-babilonean, cât și cel clasic greco-etrusco-roman, sunt pe locul doi când inventariem copiile executate de pictoriță. Printre cele mai reușite schițe din această categorie merită menționate imaginile de bizoni, cai sălbatici sau căprioare din pictura rupestră paleolitică (peșterile Lascaux

și Altamira), unele picturi murale egiptene (*Imaginea unei rațe sălbatice și a câtorva pești*, *Scenă de pescuit*, *Scenă de treieriș* și *Măsurarea lanului de grâu* – toate din mormântul lui Menna, *Muzicante*, *Scenă de ospăț funerar*, *Scenă de vânătoare de păsări în bălți* și *Scenă de seceriș* – din mormântul lui Nakht, *Scenă de la culesul viilor cu imaginea teascului* din mormântul lui Ipuy, *Imagini de tâmplari* din mormântul lui Nebamun și Ipuky, *Imagini de zidari la lucru* și *Cântărirea aurului pentru giuvaergii* din mormântul lui Rekhmire, *Bocitoare* și *Imagini de păsări* zugrăvite în mormântul scribului regal Horemheb, *Imagini de păsări* din mormântul lui Khnumhotep de la Beni-Hassan), desenul după fotografia părții superioare a celui de al 3-lea sarcofag al lui Tutankhamon, crochiurile cu imaginea statuiei lui Ebih-il, superintendentul regatului Mari, statuie descoperită în Templul zeiței Ișter din estul Siriei (secolul al XXV-lea î. e. n.), schița cu capul sculptat al lui Sargon cel Mare, regele Akkadului, și desenul în cerneală neagră reproducând capul regelui Assurbanipal din celebrul relief asirian înfățișând o *vânătoare de lei* (palatul de nord din Ninive, anii 645-635 î.e.n.). Mai „laconice" în detalii sunt copiile executate după relieful din Obaid cu imaginea vulturului cu cap de leu ținând în gheare doi cerbi (mijlocul mileniului III î.e.n.) sau după *rhytonul* cu cap de leu din Ekbatana (Persia, secolul V î.e.n.). Arta etruscă din secolele VI-V î.e.n. este prezentă în schițele pictoriței grație copiilor executate după *Călărețul* din Mormântul Taurilor, după *Dansatorii* din Mormântul Leilor, după *Ofranda cupei* din Mormântul Baronului, după imaginea *dansatoarei* din Mormântul Tricliniului, după superbul *Profil de femeie* din Mormântul Căpcăunului și după *imaginea ecvestră* pictată pe o urnă de incinerare aflată actualmente la Muzeul din Tarquinia. Patrimoniului greco-roman îi datorăm schițele inspirate de imaginea capului *Cavalerului lui Rampin* (din perioada preclasică, descoperit în Acropola Ateniană, ajuns în colecția Muzeului Luvru din Paris), de imaginea capului de bronz al *Aurigăi din Delphi* (circa 475 î.e.n., păstrat azi în Muzeul Arheologic din Delphi), de relieful cu imaginea *carului de luptă* de pe *krater*-ul[15] de bronz de la Vix (circa 530 î.e.n., aflat la Muzeul din Châtillon-sur-Seine), de mozaicul elenistic cu imaginea *zeului Dionysos călărind un leopard* (Muzeul Arheologic din Delos, circa 120-80 î.e.n.), de mozaicul de la Villa del Cicerone din Pompei cu imaginea *Muzicanților itineranți, adepți ai cultului zeiței Cybele* și de *arhitecturile de fundal* din pictura murală a Casei fraților Vettius, bogați negustori pompeieni din secolul I al erei noastre. Un loc aparte îl ocupă copiile realizate după picturile ce decorează ceramica antică greacă. Valentina Rusu Ciobanu a manifestat un viu interes atât pentru stilul figurilor negre pe fond alb, cât și pentru cel al figurilor roșii pe fond negru. Din prima categorie fac parte imaginile *Despărțirea lui Hector de Andromaca* de pe un vas de secol VI î.e.n. de la Muzeul din Würzburg și *Ahile cu Ajax, jucând zaruri*, o capodoperă din anii 540-530 î.e.n. a maestrului Exekias (descoperită la Vulci și aflată astăzi la Museo Gregoriano Etrusco din Vatican). Din cea de a doua categorie fac parte imaginea *Ulise și sirenele* (secolul al IV-lea î.e.n., Muzeele de Stat din Berlin), imaginea *Moartea Penthesileei* de pe un *kylix* attic atribuit „maestrului morții Penthesileei" (circa 460 î.e.n., Colecțiile de Stat de Antichități din München), imaginea *Ulise masacrându-i pe pețitorii Penelopei* (de pe un s*kyphos* attic realizat în jurul anilor 440 î.e.n., Muzeele de Stat din Berlin), imaginea *unui vârstnic oferind o pungă de bani unui tânăr atlet* de pe un *kylix* atribuit celebrului ceramist Duris (datat 470-460 î.e.n., actualmente la Metropolitan Museum din New York), precum și imaginea *a doi tineri îngrijind cai* de pe o cupă attică, realizată în ultimul deceniu al secolului V î.e.n., rar reprodusă, atribuită pictorului Onesimos și conservată actualmente la Muzeul de Stat din Schwerin.

Copiile după operele de artă bizantină, islamică sau extrem-orientală sunt mai puțin numeroase, dar de foarte bună calitate. Exemple sugestive în acest sens ne furnizează schițele de portrete funerare egiptene de la sfârșitul Antichității (*Portret de bărbat* din Teba și *Portret de fată* provenit din oaza Fayum, ambele din secolul II e. n. și făcând parte din colecția Muzeului Luvru), schițele portretelor de „școală bizantină" ale Galei





STÂNGA, DE SUS ÎN JOS:

Copie după sculptura antică „Capul cavalerului lui Rampin" (cca. 560 î.e.n.), f.d.

Copia figurii bătrânului care cântă la shamisen zugrăvit pe paravanul nipon de la Hikone (cca. 1624-1643), f.d.

Copie după „Galla Placidia, Honoria și Valentinian", portrete de școală bizantină, sec. V e.n., reproduse în *Imagine și idee* de Herbert Read, il. 64, f.d.

Copie după miniatura „Călugării la baie" din *Codex Antithesis Christi et Antichristi* de la Jena (cca. 1490-1510), f.d.

Placidia, Honoria și Valentinian (secolul al 5-lea e. n.), schițele reiterate de mai multe ori ale mozaicurilor cu imaginile împăraților Iustinian și Teodora de la San Vitale din Ravenna (anii 526-547 e.n.), crochiul executat după o miniatură din anii 1605-1615 de la British Museum cu portretul împăratului Babur, suveran al Imperiului Mughal[16] din India și Asia Centrală, precum și copia cu bătrânul cântăreț la shamisen[17] de pe paravanul nipon de la Hikone, datat din era Kan'ei (între 1624 și 1643). Reușite sunt și schițele Valentinei Rusu Ciobanu inspirate de unele stampe din seria celor *36 de vederi ale muntelui Fuji* de Katsushika Hokusai (*Ejiri*[18] *din provincia Suruga* și *Insula Tsukada din provincia Musashi*).

Dacă ne uităm la influența și moștenirea artei naționale românești, aici trebuie amintite schițele curții interioare a Mănăstirii Dragomirna (cu scara de acces la trapeză), copiile după fresca *Aducerea verdictului* de la Hârlău și după pictură exterioară *Venirea magilor* (din ilustrațiile la strofa a 8-a a Imnului Acatist) zugrăvită la Mănăstirea Moldovița, copiile după portretul marelui spătar, jupânul Stroe de la Bolnița Coziei, după portretul votiv al ctitorului Luca Arbore și după frescele exterioare cu scene din *Viața Sfântului Nichita Mărturisitorul* de la Biserica Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul din satul Arbore, după portretul Elenei Brancovici (soția lui Petru Rareș) din tabloul votiv de la biserica din Baia, după desenele din *Caietul de modele* al lui Radu Zugravu, după portretul Elenei Borăneasa, ctitoră la biserica din Pojogi, și după unele icoane pe sticlă, zugrăvite în mare parte de Savu Moga (*Cina cea de taină*, realizată după un ivod din Țara Făgărașului, *Învierea lui Hristos* de la Muzeul Național al Țăranului Român din București, *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* din anul 1872 și *Sfânta Treime veterotestamentară* din anul 1859, provenind de la Arpașul de Sus și aflate cândva în colecția lui Constantin Brăiloiu).

Portretul lui Igor Creţu (1971)

GENUL PORTRET SAU ÎN CĂUTAREA „FORMULEI OMULUI”

Caracterizarea operei Valentinei Rusu Ciobanu din prima jumătate a anilor 1970 ar fi incompletă dacă nu am aminti 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, Grigore Vieru, Vera Malev, 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* (II, fig. 563-564), executat în două variante: prima, cu inscripția „Semănătorii de zăpadă” pe fundal roșu, a fost realizată în 1969, iar cea de a doua, pe fundal auriu, în 1972. În versiunea mai târzie imaginea prozatorului basarabean este un pic șarjată, fiind redată într-un *stil naiv*. În racursiul capului, în forma cravatei mult prea scurte, chiar și în tratarea mediului ambiental se resimt unele afinități cu stilul exersat anterior în *Portretul scriitorului Andrei Lupan* (II, fig. 562). Imaginea lui Druță din cea de a doua variantă a portretului este însoțită de un citat care transcrie titlul piesei *Păsările tinereții noastre* montate atunci la Teatrul „Luceafărul”. Examinând și portretul lui Emil Loteanu am sesizat repetarea acestui procedeu de introducere a textelor scrise în structura compozițională a picturilor. Dar în cazul 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. Influența artei sacre de *stil naiv* este amplificată și de imaginile pitorești și absolut independente din dreptunghiurile geamurilor încadrate de cerceveaua ferestrei în fața căreia este plasat Druță, care crează impresia unui adevărat „poliptic”. De limbajul artel *naive* ține și simetria aparentă a compoziției portretului.

În același an 1972, Valentina Rusu Ciobanu finalizează și *Portretul lui Grigore Vieru* (II, fig. 568). Aceeași manieră ca în portretul lui Ion Druță e recognoscibilă, cu elementele comune izbitoare: aceeași gamă de culori, desenul naiv (în special al porumbelului), utilizarea „deschiderilor” neașteptate spre fundalul albastru al cerului, tratarea similară a norilor care *intră pe fereastră*, inserarea unor texte scrise în structura tabloului. 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, 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 fusese montată și primise 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, piere și cunoașterea lucrurilor”) preluată din *Sistemul naturii* (1735) al marelui naturalist suedez Karl Linné cu poezia sau cu *Abecedarul* lui Grigore Vieru? Vieru nu s-a arătat niciodată un mare admirator al „sistemului nomenclaturii binare” al naturalistului suedez, de altfel e foarte probabil nici să nu fi auzit de el. Să se refere oare acest citat la „numele” porumbelului care-și ia zborul din mâna poetului? La volumul lui de versuri, *Numele tău* (din 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 enigmatica gravură *Melancolia* a lui Dürer. Din fericire, autoarea

Portretul lui Grigore Vieru (1972)

a dat răspunsul cel mai simplu la această întrebare: pe atunci, în anii 1970, 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 și în lucrările scenografice ale pictoriței: în schița de decor (1968) pentru spectacolul *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, unde mai figurează și câțiva lei, cunoscuți bine în repertoriul Valentinei Rusu Ciobanu încă din compoziția *Diogene* (II, fig. 508).

Imaginea triplă a lui *Vlad Ioviță* (II, fig. 635) a fost sugerată, probabil, de profesia de regizor și scenarist de cinema a modelului. Acest portret era de fapt o sfidare a vechilor principii clasiciste privind unitatea 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* (II, fig. 592) persistă ceva din cromatica majoră a portretului lui Loteanu. Dar compoziția este concepută într-un cu totul 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* (II, fig. 587). 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. Asemeni lui Arhimede, Saltimbancul caută acest punct, dar nu-l poate găsi. El atârnă suspendat de rama tabloului, care, la rândul ei, este suspendată pe perete. Nimic nu se dovedește a fi fix în această lume. Totul „atârnă" și depinde de ceva. Saltimbancul, cu tot cu funia lui, 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 armură* (II, fig. 588). Mănușa plutitoare din acest portret, la fel zalele bizare, cu spini „zbârliți", amintesc de unele motive suprarealiste.

Lucrarea *Dualitate* (II, fig. 584) 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 pe hârtie sau carton. Același personaj este reprezentat de două ori prin două profiluri simetrice, dintre care primul 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. Asemeni jocului de șah, în *Dualitate* nu există protagoniști de terțe culori. Există doar actorul roșcat din dreapta și „negativul" lui fotografic din stânga lucrării.

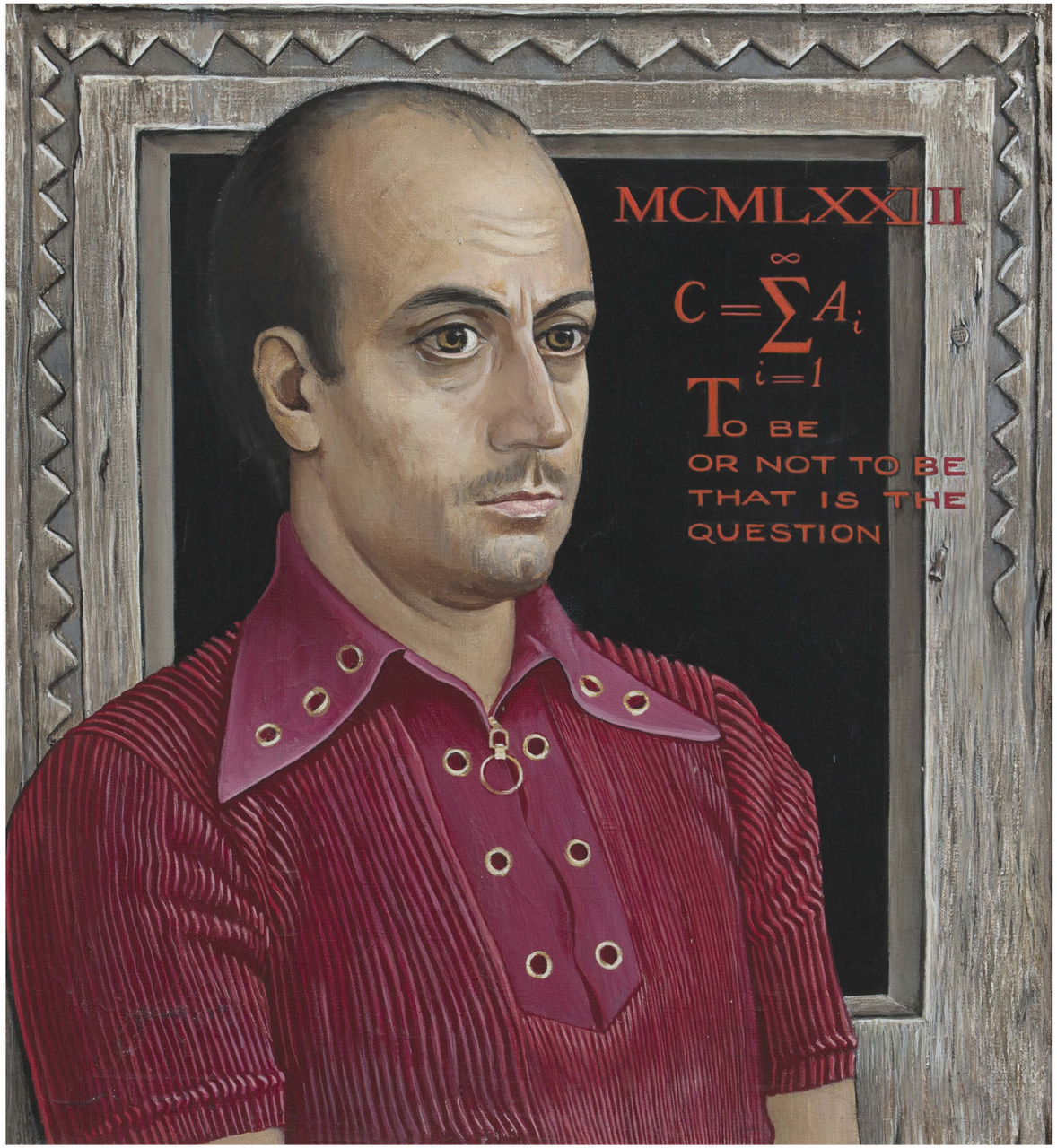
Întrebată odată în cadrul unui interviu: „Ce este mai important în arta portretului?", Valentina Rusu Ciobanu a răspuns: „Important este să găsesc *formula* omului!". Culoarea, după părerea pictoriței, vine doar să întregească, să aprofundeze această *formulă*.

O astfel de *formulă* reiese și din *Portretul lui Ion Sandri Șcurea* (II, fig. 593). Tradițională la prima vedere, compoziția (cu capul abia întors spre privitor, cu ochi mari, inteligenți, cu pupile transparente, actorul este îmbrăcat în cămașă roșie care se evidențiază pe un fundal întunecat) pare inspirată de portretele *quattrocentiste* (Antonello da Messina, Jan Van Eyck ș.a.). Gama de culori este extrem de restrictivă: doar *roșu și negru*, amintind

PAGINA ANTERIOARĂ:
Material pregătitor pentru „Portretul lui Grigore Vieru", f.d.

„Nomina si nescis, perit et cognitio rerum"
Dacă ignori numele lucrurilor, însăși cunoașterea lor dispare, formulă în limba latină a lui Edward Coke (1703) preluată de celebrul naturalist suedez Carl von Linné (1737).

Saltimbancul (1975-1976)



Ion Sandri Şcurea (1973)

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 Şcurea în „fața" și nu „după" rama tabloului. Ca să obțină acest efect Valentina Rusu Ciobanu mai pictează o rama virtuală în interiorul tabloului, în fața căreia inserează figura lui Şcurea. 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 și aici se resimte absența aerului, vacuumul în care este plasată figura lui Şcurea. Şcurea se află „aici și acum" (*hic et hoc*) alături de noi, în atmosfera noastră și nu altundeva. 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 Şcurea au o importanță covârșitoare, similară importanței textelor scrise pe icoanele ortodoxe. Aceste texte, atît în cazul icoanelor, cît și în cazul portretului lui Şcurea, „sanctifică" imaginea, îi dezvăluie sensul adevărat sau îl completează. Formula matematică găsită de Valentina Rusu Ciobanu pentru Şcurea 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 erau redate literele *Alfa și Omega – Începutul* și *Sfârșitul*, adică *Totalitatea*. Citatul în engleză din *Hamlet*-ul shakespearian *To be or not to be, that is the question* (*A fi sau a nu fi, iată întrebarea*) conferă portretului și anume conotații *existențiale*, problematica *totalității* fiind conjugată cu problematica *ființării*.

Importantă este mărturia autoarei despre lucrul la acest portret în 1973 (și nu în 1974, cum indică unele cataloage). Artista a precizat anul prin cifre romane („MCMLXXIII") chiar pe suprafața fundalului. În acel an lucrarea fusese terminată și pregătită ca să fie expusă la o expoziție din Lituania. În cadrul expoziției portretul lui Şcurea a fost foarte apreciat de critica moscovită și de cea din republicile baltice. Experții moscoviți au reușit s-o convingă pe autoare să vândă portretul, așa că el se află actualmente în colecția Muzeului de Artă din orașul Tula, nu departe de Moscova[19]. Lucrarea a trezit și intersul lituanienilor, 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 s*umei* matematice (∑ majusculă grecească) pictat tot în tonalitate roșie (ce-i drept, pe fundal alb-gălbui) se remarca 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 s*umei* din portretul lituanianului era mult mai simplă, ca 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 1990 scriind un material despre portretele Valentinei Rusu Ciobanu din anii 1960 - 1970, 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 *postcomunistă*. În revistele sovietice din anii 1970 - 1980, 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 înscriau în paradigma *portretisticii sovietice* și căutau să o apere pe artistă de învinuirile dogmaticilor, invocând spiritul *dialecticii* hegeliano-marxiste cu inerenta-i *unitate și luptă a contrariilor*.

Regizorul Vlad Druc (1975)

DREAPTA:
Leonida Lari (1975)

Fată în roșu (1974)

LUMEA TEATRULUI, NATURILE STATICE, „FANTEZIILE” ȘI STIHIA DECORATIVĂ DE LA SFÂRȘITUL ANILOR 1960 ȘI DIN ANII 1970-1980

Sfârșitul anilor 1960 și anii 1970 în general au reprezentat deceniul cel mai prolific din activitatea Valentinei Rusu Ciobanu. Atunci 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 dintotdeauna pe pictoriță. Anterior, ea lucrase în anii 1960 la elaborarea decorului și a recuzitei scenice pentru spectacolul *A fost o simplă aventură* după piesa lui Constantin Condrea.

În 1968 artista elaborează schițele de decor pentru spectacolul *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* de Aureliu Busuioc. Patru ani mai târziu, în 1972, ea lucrează ca scenografă și la Moscova, la montarea *Păsărilor tinereții noastre* de Ion Druță, la Teatrul Mic.

Picturile Valentinei Rusu Ciobanu puteau fi văzute în anii 1970 la Plovdiv, portretul *Regizorului Emil Loteanu* (II, fig. 406) e 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 1960 - începutul anilor 1970 „pendulează” între o viziune fovist-expresionistă: *Peisaj albastru* (II, fig. 432), *Sat între dealuri* (II, fig. 494), *Vale adâncă* (II, fig. 495), *Floare I* (II, fig. 502), *Floare II* (II, fig. 503) și alta mai temperată și preponderent figurativă: *Natură moartă cu ceapă verde* (II, fig. 604), *Natură statică cu flori și sfeșnic* (II, fig. 605), ș.a. Uneori pictorița se dedă totalmente stihiei decorative a ornamenticii: portretul *Fată în roșu* (II, fig. 578), *Compoziție ornamentală* (II, fig. 590), ș.a. Foarte interesantă este lucrarea intitulată *Cap antic* (II, fig. 589): aici exuberanța abstract-decorativă a pătratelor și triunghiurilor viu colorate, din partea de jos a compoziției este echilibrată de figura 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: *Variație pe motivul scoicii* (II, fig. 600), *Compoziție decorativă* (II, fig. 527). Iar în contrapunct apare „răceala logică” și rațională a abstracțiilor geometrice din *Compoziție „Cub”* (II, fig. 538) și din *Compoziție „Disc”* (II, fig. 539).

Picturile de la sfârșitul anilor 1970 și începutul anilor 1980, *Amintiri: fantezie* (II, fig. 633) și *El o va duce departe...* (II, fig. 634) certifică o nouă tendință în creația Valentinei Rusu Ciobanu. Este vorba de explorarea lumii *visului* și a *memoriei*. Lucrarea *Amintiri: fantezie* este o incursiune în sfera oniricului și a subconștientului. Același personaj al tânărului cu 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 celorlalți. Fundalul are în sistemul perspectival ceva din *arhitecturile de fundal* ale vechii picturi bizantine sau renascentiste. Niciunul dintre 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 estompare a ei prin decolorare etc. este utilizat de pictoriță pentru a sugera natura amintirilor, a visurilor, în care contururile sunt estompate. Vom regăsi acest procedeu și altele care explorează *oniricul* în lucrările anilor 1980, uneori și în cele din anii 1990. Exemple în acest sens sunt repetarea aceleiași figuri în guașa *Multiplicare* (II, fig. 636) și atmosfera insolită din tablourile *Anno Domini. 1990* (II, fig. 645) și *Desuetudine* (II, fig. 646). În alte lucrări de la frontiera anilor 1970 cu anii 1980 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 trăsături în

STÂNGA:
Floare I (1968-1969)

Floare II (1968-1969)

Compoziție. Cub (1970)

DREAPTA:
Compoziție. Disc (1969-1970)

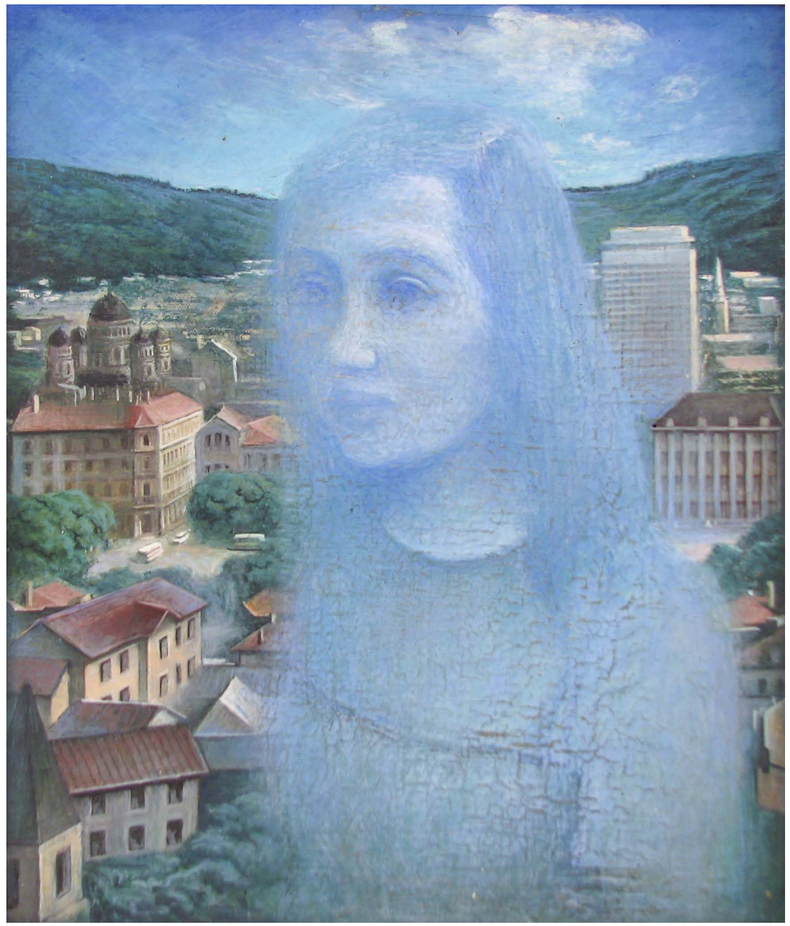
STÂNGA:
Variații pe teme antice (1974)

Compoziție ornamentală (1976)

Micul dejun (1979)

STÂNGA:
Copilărie (1979)

PAGINA URMĂTOARE:
Anno domini. 1990 (1990)



Clepsidra cerului (1984)

tabloul *Micul dejun/Dimineața* (II, fig. 614) expus la Moscova în 1981. În aceeași perioadă Valentina Rusu Ciobanu realiza și tabloul *Copiii* (II, fig. 616). Vor urma *Mama și fiica* (II, fig. 621), *Peisaj din Bojenți: Bulgaria* (II, fig. 637).

Tabloul *Science-fiction* (II, fig. 641) din a doua jumătate a anilor 1980, este de fapt portretul scriitorului Andrei Burac reprezentat într-un insolit context cosmic, în vecinătatea unei galaxii, gravitând în jurul unei atotnimicitoare găuri negre (*black hole*).

În portretul *Clepsidra cerului* (II, fig. 644) peisajul urban din planurile secunde este „scos în evidență" grație imaginii extrem de estompate, pictate în tonalități reci-albăstrii, a protagonistei tabloului, pictorița Nana Plămădeală, nepoată a lui Glebus Sainciuc. După minuțiozitatea cu care a fost tratat peisajul din fundal și „imaterialitatea" voit accentuată a chipului tinerei pot fi depistate anumite asemănări cu tablouri precedente, de la sfârșitul anilor 1970, ca *Micul dejun* și *Amintiri*.

Începând cu anii 1990 se remarcă o încetinire a ritmului de lucru al pictoriței. Vârsta înaintată, cataracta care i-a deteriorat vederea, dificultățile perioadei de tranziție au afectat-o și pe Valentina Rusu Ciobanu. Totuși, ea reușește să picteze în 1993 o icoană modernă, în culori acrilice, reprezentându-l pe *Sfântul Gheorghe înfruntând balaurul* (II, fig. 648) și o lucrare simbolică, *Povestea lui Harap Alb* (II, fig. 649), inspirată de motivele picturii renascentiste a lui Piero della Francesca.

DREAPTA:
Povestea lui Harap-Alb (1993)

Valentina Rusu Ciobanu la vernisajul primei expoziții personale de la Muzeul de Stat de Arte Plastice al RSSM (Chișinău, ianuarie 1984)

POLITICI EXPOZIȚIONALE

Valentina Rusu Ciobanu a început de timpuriu să participe la expozițiile de artă plastică organizate în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. Catalogul *Expoziției republicane dedicate aniversării a XXX de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie*, care a avut loc la Chișinău în perioada 8 noiembrie – 1 decembrie 1947, include trei lucrări ale pictoriței: *Întoarcerea demobilizatului*, *Ostatecii* și un studiu pentru tabloul *Ostatecii*. Politica expozițională din Uniunea Sovietică a primului deceniu de după cel de-al Doilea Război Mondial era totalmente subordonată imperativelor ideologice și, fiind rigidă până la absurd, oferea un spațiu extrem de limitat autenticelor căutări de ordin artistic. Este de ajuns să parcurgem titlurile vernisajelor din acei ani pentru a ne convinge de dictatura politicului asupra esteticului: *Expoziția republicană dedicată celei de-a 25-a aniversări a Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești* (1949-1950), *Expoziție dedicată aniversării a 10 ani de la reunificarea Moldovei și a 25 de ani de la moartea lui Grigori Ivanovici Kotovski, erou legendar al Războiului Civil* (1950), *Expoziția republicană de artă dedicată celei de-a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie* (1957), *Expoziția unională de artă „40 de ani ai Uniunii Leniniste Comuniste a Tineretului”* (1958), *Expoziție de pictură, sculptură, grafică și artă decorativă dedicată celui de-al 21-lea Congres al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice* (1959). Chiar și în acele cazuri când genericul manifestărilor expoziționale părea ceva mai neutru – diverse *expoziții itinerante* în provincie și în locurile de agrement din capitala republicii cum ar fi *Expoziția lucrărilor femeilor pictorițe* (1956), *Expoziția dedicată celui de-al doilea congres al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova* (1956) ș.a., conținutul și maniera de execuție a lucrărilor trebuiau să corespundă întru totul criteriilor așa-numitului „realism socialist”, impus de autorități ca unică „metodă” de creație. Cum majoritatea acestor manifestări artistice erau colective, cu foarte mulți participanți, artiștii erau selectați cu un număr extrem de redus de lucrări. Pentru Valentina Rusu Ciobanu o excepție a reprezentat-o doar *Expoziția dedicată celui de-al doilea congres al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova*, vernisată în mai 1956 la Chișinău în sălile Muzeului de Stat de Arte Plastice. Conform catalogului, la acea imensă expoziție au participat 56 de artiști plastici cu 844 de opere de pictură, grafică, sculptură și artă decorativă. Grație numărului mare de creații acceptate de către comitetul expozițional, Valentina Rusu Ciobanu a putut prezenta publicului 21 de lucrări, printre care merită amintite studiile *Fată cu broboadă* (II, fig. 29) și *Femeie cu broboadă albă* (II, fig. 38), tablourile *Fată la fereastră* (II, fig. 129) și *La bal mascat* (II, fig. 130).

Anterior, pictorița mai beneficiase de o astfel de mini-expoziție personală în 1949, când împreună cu soțul ei, Glebus Sainciuc, și cu un grup de colegi (Ana Baranovici, Mihail Grecu, Leonid Grigorașenco, Vladimir Novic, Rostislav Ocușco și Dumitru Sevastian) organizase la Chișinău expoziția participanților la recent înființatul *Atelier de pictură* (*Studioul de pictură*) al Uniunii Artiștilor Plastici din republică. Evenimentul era, de fapt, un fel de bilanț de creație în cadrul așa-numitului *Studio*, așa că fiind mai degrabă un „eveniment de breaslă” a trecut practic neobservat.

Pentru Expoziția republicană dedicată aniversării a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie (care a avut loc la Chișinău în august-octombrie 1957 și la care au participat 82 de artiști plastici cu 508 lucrări) comitetul expozițional a ales 5 lucrări ale pictoriței. Deși puține, erau, în schimb, impresionante valoric, detașându-se tabloul *Invitație la Joc* și portretul *Fată la fereastră*, ultimul expus și în anul precedent.

Un fenomen specific Uniunii Sovietice din perioadele stalinistă și post-stalinistă îl constituiau așa-numitele *Decade,* periodice treceri în revistă ale culturii și artei din republicile unionale, organizate de obicei cu mare tam-tam la Moscova, în capitala imperiului. La expoziția din 1960, prezentată în cadrul *Decadei Artei și Literaturii Moldovenești de*

la Moscova, Valentina Rusu Ciobanu a expus: *Femeie cu broboadă galbenă* (II, fig. 48), *Studiu cu imaginea unei fetițe* (II, fig. 110), *Fată la fereastră*, *Invitație la joc*, *Portretul elevei școlii de meserii Maria Brovin* (II, fig. 173), *Portretul poetului Aureliu Busuioc* (II, fig. 174), *Ștefan cel Mare după Războieni* (II, fig. 195), *Flori* și cateva naturi moarte. Aceste lucrări ale artistei au fost apreciate atât de criticii de artă moscoviți cât și de cei de la Chișinău, inclusiv de jurnalistul basarabean Gheorghe D. Remenco, cel care a semnat textul despre artele plastice în volumul omagial consacrat decadei.

Fotografie de la expoziția de artă plastică a Moldovei dedicată Decadei Artei și Literaturii Moldovenești la Moscova, (Parcul Central de Cultură și Recreație Gorki, Moscova, 1960)

Câteva dintre lucrările Valentinei Rusu Ciobanu, cum sunt portretele poetului Aureliu Busuioc și cel al elevei școlii de meserii Maria Brovin, realizate în anii 1958-1959 și expuse la Chișinău în cadrul *Expoziției de pictură, sculptură, grafică și artă decorativă dedicate Congresului al XXI-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice*, au avut parte de mai multă vizibilitate. Fiind achiziționate de Ministerul Culturii din republică, ele au intrat în patrimoniul Muzeului de Stat de Arte Plastice (actualul Muzeu Național de Arte al Moldovei) și au început împreună cu alte lucrări ale pictoriței să fie „plimbate" pe întinsele teritorii ale Uniunii Sovietice și în străinătate, în așa-numitele țări cu democrații populare sau în statele „prietene". Cu sau fără acceptul autoarei și ignorându-se sistematic degradările mecanice și chimice cauzate operelor, aceste tablouri au figurat la diverse decade, festivaluri, jubilee, aniversări și congrese. Astfel, portretele poetului și cel al elevei școlii de meserii puteau fi văzute nu numai la expoziția din cadrul *Decadei* din Moscova (1960), ci și la expozițiile *Planul pe șapte ani în acțiune*[20] (Chișinău, 1962), *Expoziția operelor de artă ale artiștilor plastici din RSS Moldovenească* (Chișinău-Tallinn, 1963), *Expoziția jubiliară dedicată aniversării a 40-a a Republicii și a Partidului Comunist al Moldovei* (Chișinău, 1964). Portretul extrem de reușit al regizorului Emil Loteanu, realizat în anii 1966-1967, a fost expus și a intrat în catalogul *Expoziției Jubiliare Unionale a trei republici (Ucraina, Belarus și Moldova) dedicate aniversării a 50 de ani de Putere Sovietică* (Moscova, 1967). Același portret a mai fost pe simezele *Expoziției jubiliare de artă plastică dedicate aniversării a 50 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie* (Chișinău, 1967), *Expoziției artistelor plastice, dedicate Zilei internaționale a Femeii – 8 martie* (Chișinău, 1969), *Expoziției itinerante de artă plastică a Moldovei: pictură, sculptură și grafică* (Chișinău, 1969), *Expoziției operelor de artă ale artiștilor plastici din Moldova: pictură, sculptură, grafică, artă decorativă* (Chișinău, 1970), *Expoziției operelor de artă sovietică* care a avut loc la Varșovia (Polonia) în aprilie 1975 și *Expoziției internaționale* de la București, tot din 1975.

Spre sfârșitul anilor 1960 și pe tot parcursul anilor 1970 și 1980 tematica expozițională din Uniunea Sovietică devine mai puțin rigidă și începe să se diversifice. Apar noi

Fotografie de la expoziția operelor artiștilor plastici din Moldova: I. Vieru, E. Romanescu, V. Rusu-Ciobanu, B. Epelbaum-Marcenco (Galeria de artă, Lvov, 29 aprilie 1981)

În imagine (de la stânga la dreapta) Glebus Sainciuc, Valentina Rusu Ciobanu, Eleonora Romanescu.

abordări de tipul *Cultura fizică și sportul în arta plastică* (Chișinău 1972 și Chișinău 1983), *Pământ și oameni* (Chișinău, 1973), *30 de ani de la Marea Biruință* (Chișinău, 1975), *Slavă muncii* (Chișinău, 1978), *Întotdeauna de veghe* (Chișinău, 1974, 1984 și 1988), *Expoziția întâia republicană autumnală a creațiilor artiștilor plastici din Moldova* (Chișinău, 1982), *Maeștrii culturii – pentru Pace* (Chișinău, 1988) ș.a. Valentina Rusu Ciobanu participă la majoritatea acestor expoziții, dar cu un număr limitat de picturi. Singura prezentare mai amplă a pictoriței din anii 1960, 1970 și de la începutul anilor 1980 are loc la Moscova în 1981 în cadrul *Expoziției de pictură și sculptură a artiștilor plastici din Moldova*. Catalogul evenimentului, publicat de editura *Sovetski hudojnik* în același an 1981, enumeră pe simeze 21 de tablouri ale artistei: *Natură moartă cu cană galbenă* (II, fig. 326), *Foc de artificii* (II, fig. 396), *În parc* (II, fig. 397), *Bărbatul cu pocal și țigară* (II, fig. 400), *Portretul regizorului Emil Loteanu* (II, fig. 406), *Alecu Russo* (II, fig. 410), *Glebus Sainciuc* (II, fig. 561), *Lunomobilul* (II, fig. 557), *Vizita medicului* (II, fig. 558), *Portretul lui Grigore Vieru* (II, fig. 568), *Portretul lui Ion Druță* (II, fig. 564), *Constantin Stamati pe verandă* (II, fig. 566), *Pușkin și Stamati* (II, fig. 567), *Scriitorul Ion C. Ciobanu* (II, fig. 571), *Imponderabilitate* (II, fig. 586), *Actorul Dumitru Fusu* (II, fig. 588), *Regizorul Ion Sandri Șcurea* (II, fig. 593), *După o zi de muncă* (II, fig. 610), *Dimineața* (*Micul dejun*) (II, fig. 614), *Copii* (II, fig. 616), *El o va duce departe iar apropiații se vor bucura și vor plânge...* (II, fig. 634).

Deși a început să expună încă din 1947, Valentina Rusu Ciobanu a reușit să-și organizeze prima expoziție personală abia în 1984, când avea peste șaizeci de ani și era deja artist plastic emerit. De vină fuseseră impedimentele cauzate de funcționarii din sfera culturii și de „colegii" refractari la mesajului novator al pictoriței. Vernisajul a avut loc în incinta Muzeului de Stat de Arte Plastice din Chișinău care pe atunci avea sediul în casele Herța și Cligman de pe actualul bulevard Ștefan cel Mare și Sfânt, iar catalogul expoziției, publicat de editura *Timpul*, a fost semnat de reputatul istoric de artă Tudor Stavilă. Expoziția s-a bucurat de succes. Criticii (Vlad Zbârciog ș.a.) au scris recenzii, note, consemnări, dar... în pofida faptului că artista era încă din 1974 laureată a Premiului de Stat al Moldovei, s-au găsit câțiva „binevoitori" suspuși care au aranjat lucrurile în așa fel încât niciuna dintre consemnările criticilor sau istoricilor de artă să nu ajungă în presa din capitala republicii. Toate articolele au apărut în ... presa raională, acolo unde oamenii nu văzuseră lucrările. După luările de atitudine ale mai multor oameni de cultură revoltați de această obstrucționare deliberată a pictoriței, săptămânalul *Literatura și arta* publică, în sfârșit, articolul lui Vlad Zbârciog, dedicat expoziției, dar ciuntit, fără material ilustrativ.

Păstrând gradul de obiectivitate necesar, menționăm, totuși, că, spre deosebire de presa periodică, 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. Cele mai detaliate analize ale operei pictoriței rămân cele din broșura Sofiei Bobernaga, apărută în 1979 la editura *Literatura Artistică*, și albumul subsemnatului, apărut în 2003 la editura *Arc* în cadrul seriei *Maeștri basarabeni din secolul XX*. Alte titluri de semnalat sunt micul album al Elenei Kostina din 1968, publicat la editura *Sovetski hudojnik* din Moscova, și deja amintitul catalog al expoziției personale din 1983, apărut la editura *Timpul*. În 2014 Biblioteca Națională a Republicii Moldova, în cadrul proiectului editorial *Moldavica*, a lansat culegerea bio-bibliografică *Valentina Rusu Ciobanu. O creatoare îndrăgostită de firea luminoasă, blândă și înțeleaptă a Lumii*.

În România creația artistei este relativ puțin cunoscută. Până la expozițiile centenare din 2020, soldate inclusiv cu apariția catalogului *Valentina Rusu Ciobanu. 100 de ani de la naștere*, editat de Victoria Nagy Vajda și Elena Olariu, au existat doar manifestări sporadice, de tipul expoziției *Bessarabia Moia* din 2009 de la galeria Artmark din București, la care publicul din România a putut admira o mică selecție din lucrările pictoriței de la Chișinău.

Valentina Rusu Ciobanu în atelier (Chișinău, anii 1990)

ÎN LOC DE POST-SCRIPTUM: PROIECTUL CULTURAL „VALENTINA RUSU CIOBANU. 100 DE ANI DE LA NAȘTERE”

Proiectul cultural *Valentina Rusu Ciobanu. 100 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 realizarea unui material video consacrat vieții și activității Valentinei Rusu Ciobanu, lansarea în spațiul online a atelierului pictoriței și a unor expoziții în realitatea virtuală. Șirul de manifestări omagiale a culminat cu organizarea la București a două expoziții personale ale maestrei penelului: prima, intitulată în stil márquezian *Valentina Rusu Ciobanu. 100 de ani de singurătate*, a fost vernisată pe 28 octombrie, la Arbor.art. room de pe strada Transilvania nr. 11 (aparținând Asociației pentru cultură și arte Arbor), cea de-a doua, consacrată jubileului centenar, pe 5 noiembrie la Palatul Suțu, sediul Muzeului Municipiului București și una dintre cele mai vechi și frumoase reședințe nobiliare din capitala României. În paralel, pe parcursul aceloraşi luni octombrie și noiembrie, la Chișinău, la Muzeul Național de Arte al Moldovei și la Muzeul Național al Literaturii Române s-au desfășurat două expoziții personale dedicate centenarului artistei.

Ultima expoziție care a prins-o pe artistă încă în viață s-a intitulat *1963 – an critic în cariera pictoriței Valentina Rusu Ciobanu* și a fost organizată de Asociația pentru cultură și arte Arbor și găzduită de Muzeul Național de Istorie a Moldovei în perioada 28 octombrie – 30 noiembrie 2021. Titlul expoziției s-a inspirat de evenimentele anului 1963 când, după o scurtă perioadă de „destindere”, în URSS s-au relansat atacurile împotriva artiștilor novatori sau nonconformiști, inclusiv contra Valentinei Rusu Ciobanu. În cadrul expoziției au fost prezentate *Triplul portret al compozitorilor Alexei Stârcea, Vasile Zagorschi și al cântăreței Valentina Savițcaia* (II, fig. 322), recent restaurat în România, precum și cele trei portrete: *Actorul Dumitru Fusu* (II, fig. 327), *Crescătorul de vite T. Tolici* (II, fig. 328) și *Mulgătoarea E. Iurceac* (II, fig. 329) pe care artista a fost obligată să le realizeze în locul „triplului portret”, refuzat de minister. Valentina Rusu Ciobanu n-a apucat să vadă sfârșitul expoziției. La câteva zile după vernisajul din 28 octombrie care a coincis cu ziua de naștere a artistei, pe data de 1 noiembrie 2021, ea a încetat din viață la 101 ani, lăsând posterității nu numai un impunător patrimoniu care urmează a fi valorificat și făcut cunoscut iubitorilor de artă, dar și un model de conduită morală. În ciuda presiunilor de ordin politic cu care s-a confruntat în cea mai mare parte a vieții, Valentina Rusu Ciobanu a reușit să-și păstreze nealterate demnitatea personală și individualitatea discursului creator, fiind recompensată ulterior cu înalte distincții din partea statului, cum ar fi 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” ș.a. O distincție importantă a venit și din partea președinției României: pe 30 iunie 2020 Valentina Rusu Ciobanu a fost decorată cu Ordinul „Meritul Cultural”, în grad de Mare Ofițer, categoria C – „Artele Plastice”. Propunerea fusese transmisă de liderul politic de la Chișinău, Maia Sandu, fiind susținută de Asociația de cultură și artă Arbor și de Muzeul Municipiului București. Pentru arta românească contemporană acesta este un moment istoric extrem de important, întrucât el 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.

Autoportret (anii 1960)

O viață pentru artă și o artă pentru viață

Codrina-Laura Ioniță

„Pictez numai când simt în fața mea veșnicia”[1]. Așa gândea pictorița basarabeană Valentina Rusu Ciobanu, născută și crescută în tânărul regat al României, formată în atmosfera culturii interbelice românești, însă nevoită să se întoarcă într-o Basarabie devenită republică sovietică. Își va face din aceste cuvinte o adevărată profesiune de credință în așa măsură încât va ajunge să fie considerată peste ani cea mai importantă artistă a spațiului dintre Prut și Nistru[2]. Arta ei, fundamentată temeinic atât la Școala de Arte din Chișinău, cât și la Academia de Arte Frumoase din Iași, va lăsa să transpară de-a lungul anilor atât importanța pe care artista a acordat-o unei cunoașteri solide a istoriei artei[3], cât și influența lăsată de ucenicia pe lângă nume cunoscute de profesori și artiști, precum Auguste Baillayre, Jean I. Cosmovici, Corneliu Baba sau Ion Irimescu. Ancora plastică pe care artista a aruncat-o mereu spre modelul profesorilor și spre tehnici și stiluri din istoria artei a ajutat-o să nu se piardă în furtuna ideologică a propagandei de partid și să scape de naufragiul în searbădul realism socialist. Definită de S. Bobernaga drept „realism poetic”, arta Valentinei Rusu Ciobanu a traversat și experimentat mai multe curente artistice: de la post-impresionism, fovism, expresionism, artă abstractă sau „realism magic tangent la surrealism”[4], până la fotorealism sau pop art[5], constituindu-se, în inima regimului sovietic, ca o „subversiune sublimată”[6] a preceptelor de partid și a directivelor oficiale.

Un adevărat crez artistic poate fi considerată explicația Valentinei Rusu Ciobanu despre felul în care și-a păstrat principiile în ciuda tuturor greutăților, încercând să scape nu doar de intruziunile externe, ci și de cele interioare[7]. Orice formă de înregimentare, de la cea plastică - prin aderarea la realismul socialist - până la cea politică, prin înscrierea în Comsomol sau în Partidul Comunist, a fost categoric respinsă de artistă[8]. Realismul socialist, afirma ea, oglindea „platitudinea celor care l-au născocit”[9], nu admitea „escapade în fantastic”, era „primitiv”, la fel ca „acoliții lui, mărginiți”[10], și se baza pe „exagerarea până la absurd a rolului *fabulei*, *conținutului* și *narațiunii* în pictură”[11]. În ciuda vremurilor tulburi se străduiește să-și prezerve libertatea artistică: „Mă irită orice încercare de a oprima individualitatea omului”[12].

În primii ani ai creației, când controlul ideologic se infiltra în plan artistic și prin stil – academismul stalinist, cu teme impuse, cu detalii amănunțite, cu nuanțe cromatice întunecate –, și prin metode de lucru – tablouri colective – , artista reușește să scape de ariditatea și uscăciunea direcției oficiale și să păstreze o tușă proaspătă și o pensulație spontană.

Lucrările din acea perioadă, mai ales cele păstrate în atelier, mărturisesc influențe din operele lui Grigorescu și Andreescu, în special în peisajele rurale. Mai ales cel din urmă pare a fi evocat și prin alegerea subiectelor, și prin cromatică, în numeroase lucrări precum *Casă la periferie* (II, fig. 120), *După ploaie* (II, fig. 122), *Stradă și case* (II, fig. 126), unde barăci dărăpănate, copaci desfrunziți, ceruri cenușii și apăsătoare, margini de sat, case umile și sărăcăcioase, ulițe noroite, pereți decojiti sau bordeie pe jumătate îngropate creează o poetică a simplității, a umilului și a banalității, dezvăluind în același timp o neasemuită tandrețe, gravitate și delicatețe pe care artista le are pentru unghere uitate de lume. Spre mijlocul anilor 1950, în lucrări apar culori mai deschise, griuri albăstrui, pastelate, dar și anumite elemente care țin de retorica momentului: muncitori sau unelte agricole. Chiar dacă subiectul pare să se plieze oarecum pe directivele ideologice, totuși maniera (tehnica picturală) rămâne una personală, încărcată de o anumită nostalgie și duioșie față de lumea reprezentată.

După ploaie (1954)

Fată la fereastră (II, fig. 129), prima lucrare semnalată în presa vremii, și *Invitație la joc* (II, fig. 162), expusă la Muzeul Național de Artă din Chișinău, sunt admirabil analizate de către istoricul de artă Constantin I. Ciobanu în *Catalogul*[13] retrospectivei organizate la București, cu ocazia împlinirii a o sută de ani de la nașterea artistei. Titlul inspirat al expoziției *Un veac de singurătate* (2020), de la Arbor.art.room, pune metaforic în relație cunoscutul roman al lui Marquez și lucrările artistei, pornind de la izolarea culturală și politică a Basarabiei din ultimii o sută de ani[14]. O lucrare care ar putea ilustra adecvat atmosfera romanului latino-american ar putea fi *Invitație la joc*. Poate părea paradoxal. De ce *singurătate* într-o lucrare care, cel puțin la prima vedere, dă impresia unei aglomerări de personaje, a unui iureș amestecat de chipuri și corpuri în poziții diverse, a unei învălmășeli de figuri și de gesturi? Un dans, un joc, la care participă o mulțime de oameni, iar alții privesc de pe margine. Nici ca loc (o bătătură plină), nici ca acțiune (un vârtej nebun de trupuri), lucrarea aceasta nu te îndreptățește să te gândești la ideea de singurătate. Și totuși... Privite mai atent, figurile pânzei sugerează o stranie izolare. Fiecare e acolo pentru el. Oamenii nu sunt împreună, nu există o legătură reală care să-i unească, în ciuda jocului la care participă. În afară de portretul de femeie din spatele personajului principal în rochie roz, niciun alt chip nu râde, nu participă la joc marcat de veselie. Lumina are o sursă incertă, unele personaje sunt luminate total, par chiar să emane o formă de lumină proprie, altele sunt în umbră. În grupul din partea dreaptă, portrete alăturate, în același plan, sunt fie în totală lumină, fie în umbră. Perspectiva este ciudată, artista având curajul de a demonta perspectiva clasică, dând impresia unei multitudini de unghiuri de privire. Și modul de tratare este foarte diferit de la un portret la altul. Femeia în vișiniu, din grupul din dreapta sus, are trăsături fine de penel și detalii care merg până la amănuntele de pe cercei, pentru ca în partea opusă chipul unui alt personaj să fie abia schițat, ca un crochiu neterminat. Grația mâinilor e uneori teatrală, căutată, exagerată, iar în alte locuri aproape brutală, ca la cântărețul la trompetă. Fiecare personaj privește într-o altă direcție, nu sunt două personaje care să se uite în același loc. Privirile lor și o dată cu ele și cele ale spectatorului sunt dispersate în toate părțile. Două figuri feminine enigmatice sunt plasate în prim-plan, ambele în umbră. Cea din dreapta, în picioare, are privirea întoarsă direct spre spectatori, cu o interogație mută și insistentă; cea din stânga, așezată, are o figură resemnată și nu participă cu nimic la forfota de lângă ea. Par două atitudini diferite în fața tăvălugului istoriei, rostogolit peste veselia și inocența oamenilor simpli.

O interpretare a lucrării într-o cheie subtil subversivă e la îndemână. Mai precis mulțimea personajelor care iau parte la joc poate trimite la valorile comuniste ale momentului: avântul lucrului în echipă, colectivizarea, munca în comun[15]. Însă, dincolo de entuziasmul aparent și fanfaronard devenit mască socială fiecare rămâne însingurat. Între notițele rămase în atelierul artistei se regăsesc uneori trimiteri la atmosfera de falsitate și demagogie comunistă a epocii, la uniformizarea și la minciuna[16] omniprezente.

O lucrare care a stârnit discuții din cauza neîncadrării ei în standardele oficiale a fost *Ștefan cel Mare după lupta de la Războieni* (II, fig. 165). În catalogul expoziției de la București, Constantin I. Ciobanu[17] pune accent pe momentul istoric în care este surprins domnitorul. Interesantă e fragmentarea perspectivei liniare: în afara domnitorului, poziționat vertical, central și într-un plan apropiat, cu o statură monumentală și o expresie gravă și întunecată, celelalte personaje par să oscileze într-o dinamică ce anulează un singur punct de privire. Corpul și picioarele adolescentului din dreapta sunt în prim plan, par chiar în fața domnitorului, pentru ca brațul ce ține căpăstrul să se afle în spatele voievodului, iar calul, al cărui trup enorm se cabrează în spatele personajului central, să aibă capul aruncat într-un plan încă și mai îndepărtat, cu o formă ce amintește de calul năzdrăvan din basmele românești. O contorsiune ciudată se poate observa și la personajele din partea stângă. O răsturnare a spațiului, o anormalitate a proporțiilor personajelor, o fragmentare a unghiurilor perspectivale, toate trimit la principiile cubismului universal.

Anii 1960 au adus schimbări radicale în stilul de lucru al Valentinei Rusu Ciobanu. Renunțarea la festivismul stalinist a avut drept consecință o relativă relaxare a cerințelor impuse de la centru, care în spațiul basarabean se materializează prin renunțarea la cromatica întunecată și folosirea de culori vii, saturate, uneori decorative. De acum înainte paleta cromatică se va deschide, culorile vor atinge uneori valențe fauve sau expresioniste, vor dispărea clarobscurul și sugestia perspectivală, formele vor fi sintetizate, schematizate, abstractizate pe alocuri, iar valorificarea fondului național va fi argumentul cu care artiștii vor reuși să scape de tematica rigidă a perioadei anterioare și să se îndrepte spre valori pur estetice. Aceste subterfugii, strategii, „șmecherii”, cum le numea artista, i-au ajutat să introducă elemente plastice preluate fie din curentele occidentale, fie din genuri artistice diverse, fie din folclor. Acest punct de cotitură din arta Valentinei Rusu Ciobanu de la începutul anilor 1960 apare semnalat în interviurile pictoriței care povestea cum a ajuns să renunțe la reproducerea fidelă a realității în favoarea simplității: „cînd un lucru se face cît se poate mai bine cu mijloacele cele mai simple, nota artista în hârtiile rămase în atelierul ei, subliniind ideile socotite mai importante, [produce] efect estetic.

Meseria repetă procesul naturii. Armonie prin eliminarea inutilului. Lucrul bine conceput și bine închegat”[18]. Așa trece la eliminarea elementelor inutile, a detaliilor, a umbrelor și a volumului, pentru a nu păstra decât liniile mari, formele aplatizate, geometrizate și simplificate, esențializate. „Limitarea mijloacelor determină stilul, dă naștere formelor noi, stimulează creația”[19], nota ea, trecând în același timp și numele lui Braque alături.

Tot în aceste hârtii, idei preluate de la Matisse par să fie surse de inspirație pentru creația următorilor ani: „Expresia se află în toată organizarea tabloului”[20]. Asemănarea cu Matisse poate fi observată nu doar în culoare și tușă, ci și în concepția despre artă. Pictorița declara că naturile statice îi dădeau „posibilitatea de a contempla lucrurile, de a le studia, solicitându-i o stare de spirit calmă, liniștită, liberă de orice porniri arbitrare”[21]. Unele autoportrete din anii 1960, printre care *Autoportret* (II, fig. 304) evocă lucrările pictorului francez prin contururi groase, umbre redate doar din pete colorate, lipsa totală a clarobscurului și suprafețe aproape decorative. Alte două lucrări intră într-un dialog subtil cu *Portretul doamnei Matisse* (1907): e vorba de *Portret de domn* (II, fig. 283) și *Doamna cu păr albastru* (II, fig. 341).

Dincolo de capodoperele perioadei, *Actorul Dumitru Fusu* (II, fig. 327) și *Portretul crescătorului de vite T. Tolici* (II, fig. 328), analizate de critici și istorici de artă[22], o privire proaspătă merită și câteva alte lucrări din anii 1960, aflate în atelier. *Femeie cu batic roșu* (II, fig. 311), *Portret de femeie* (II, fig. 314) și *Fată citind* (II, fig. 316) sunt portrete unde hainele personajelor sunt schematizate, transformate în forme geometrice. Basmalele nu mai sunt decât dreptunghiuri sau pătrate, pete aproape uniforme, decorative. Tendința spre abstractizare este și mai mult accentuată prin geometrizarea mobilierului din a treia lucrare sau a motivelor vestimentare din al doilea tablou. Stilizarea este împinsă și mai departe într-o schiță realizată pe spatele unei alte lucrări. *Bourul* (II, fig. 355) este sugerat printr-o formă aplatizată, aproape ovală, din care doar trei mici elemente triunghiulare indică picioarele și capul. O structură simbolizând în cultura populară bradul, arborele cosmic, este reprezentată orizontal în partea de jos.

Dacă *Doamnă cu salbă* (II, fig. 321) reduce portretul doar la cilindre și ovale și poate avea ca inspirație fascinația avangardei pentru arta neagră, lucrări precum *Femeie* (II, fig. 517) sunt o mărturisire directă a admirației pentru arta pictorului francez.

Bour (1965)

DREAPTA:
Doamnă cu păr albastru (anii 1960)

STÂNGA:
Focuri de artificii (1966)

PAGINA URMĂTOARE:
Trei pomi (anii 1960)

Cum observa Constantin I. Ciobanu[23], influența artei populare și a motivelor naționale nu lipsește din lucrările artistei. *Țărăncuță cu năframă* (II, fig. 317) sau *Focuri de artificii* (II, fig. 395-396) sunt opere unde motive preluate din scoarțe populare sunt transfigurate pictural. Deja o simplificare accentuată se poate vedea în lucrările cu păpuși: *Păpușă* (II, fig. 398), *Păpuși* (II, fig. 399), pentru a ajunge ulterior la forme abstracte: *Compoziție* (II, fig. 519), *Compoziție* (II, fig. 520). Paleta cromatică e restrânsă la nu mai mult de trei nuanțe, pe lângă alb și negru. Tehnica, ce presupune uneori suprapuneri succesive, nu diminuează prospețimea imaginii. Culorile, de cele mai multe ori complementare, nu merg spre contraste violente, ci tind spre armonie. Lucrări precum *Compoziție* (II, fig. 335), *Lut negru* (II, fig. 390), *Interior* (II, fig. 428) sau *Poartă* (II, fig. 438) sunt compoziții abstracte, chiar dacă mai păstrează încă unele referințe concrete. Altele, așa cum o semnalează și titlul: *Compoziție II* (II, fig. 415) sau *Compoziție decorativă I* (II, fig. 417) nu mai trimit la nimic din lumea vizibilă.

În legătură cu schimbarea de stil, cu întorsătura vizibilă în arta sa la începutul anilor 1960, artista mărturisea în interviurile acordate că a renunțat la reproducerea fidelă a realității și s-a îndreptat spre „tărîmul celălalt”[24]. Ceva din conceptul de *străvezime* al părintelui Dumitru Stăniloaie s-ar putea intui aici. Semnul *străvezimii* se referea, la teologul român, la o locuire poetică a satului unde, asemeni gândirii simbolice eliadiene, fiecare obiect, fiecare lucru, fiecare activitate și ritual erau impregnate de o realitate transcendentă, aveau un corespondent în *dincolo* sau aspirau către el[25]. Și în lucrările Valentinei Rusu Ciobanu armonia și frumusețea unui *dincolo* de natură, unui *dincolo* de vizibilul imediat, se fac simțite când surprinde misterul unei hrube - *Văgăună* (II, fig. 463), *Văgăună* (II, fig. 464), ritmul unor crengi - *Trei copaci* (II, fig. 454), sinuozitățile unor dealuri – *Peisaj* (II, fig. 489). Esențializarea și simplificarea merg până spre abstracție, căci dealurile nu mai sunt decât niște linii curbe, arborii - câteva cercuri, iar casele - pătrate sau dreptunghiuri. În *Peisaj cu copac* (II, fig. 443), *Peisaj cu doi copaci* (II, fig. 445), *Peisaj cu copac transparent* (II, fig. 450) sau *Pom* (II, fig. 458) coroana arborilor e marcată doar printr-un cerc, iar ramurile prin câteva linii. O gamă restrânsă la două-trei nuanțe, culori vibrante, adesea așezate în straturi groase, contururi accentuate, tușe evidente și rapide ori desen schematic întâlnim și în imaginea caselor care se decupează adesea ca niște căsuțe din povești - câteva linii, niște ochi de geam, o gură de ușă și plete de acoperiș: *Casă cu prispă roșie* (II, fig. 436), *Casă* (II, fig. 470), *Casă* (II, fig. 478). Un joc de linii verticale, cercuri și forme trapezoidale unde complementarele se inversează între ele, ca în oglindă, sunt și cele două variante ale casei cu trei arbori în față - *Gard, casă și trei copaci* (II, fig. 439-440). Preocuparea pentru imediatul lumii, pentru firescul și obișnuitul ei de zi cu zi, pentru frumusețea ascunsă în cotidian se dezvăluie și în lucrări în care personajele principale sunt o cană - *Cană* (II, fig. 349), o pisică - *Tofan* (II, fig. 358), o gutuie, un ceainic. Alături de „metaforă a copilăriei”[26], fascinația pentru lucrurile simple poate să-și găsească o explicație și în fuga de prefăcătorie și dorința de sinceritate. Un fruct, un pisoi, o floare nu pot fi niciodată suspectate de minciună sau falsitate. Poate acesta a fost gândul pe care l-a avut artista atunci când asocia în notițele sale banalitatea cu sinceritatea: „Un mic triumf al banalității”, nota artista, umplând aproape obsesiv o jumătate de pagină cu sintagma de mai sus, în scrieturi diferite, alternând literele mari cu cele mici, cariocă roșie cu cerneală albastră. Iar sub acest elogiu al banalității, ca un fel de concluzie, scrie cu majuscule, într-un chenar desenat cu pixul: „Reacție în lanț a sincerității”. Iar dedesubt : „Când nu-i timp pentru calcul? Speranță în izbândă? Sătui de minciună?”[27].

Într-un interviu acordat în 1992, rememorând starea de spirit din anii 1960, artista vorbea despre vitalitatea debordantă resimțită și despre sentimentul eternității[28]. Dacă lucrările de mai sus pot constitui o dovadă pentru bucuria de a lucra, cele ce urmează ar putea întruchipa cea de-a doua parte a confesiunii. O notiță ciudată cu semne și săgeți aflată între hârtiile ei ne indică niște cuvinte-cheie elocvente pentru felul în care interioriza

STÂNGA:
Pom (anii 1960)

Casă (a doua jumătate a anilor 1960)

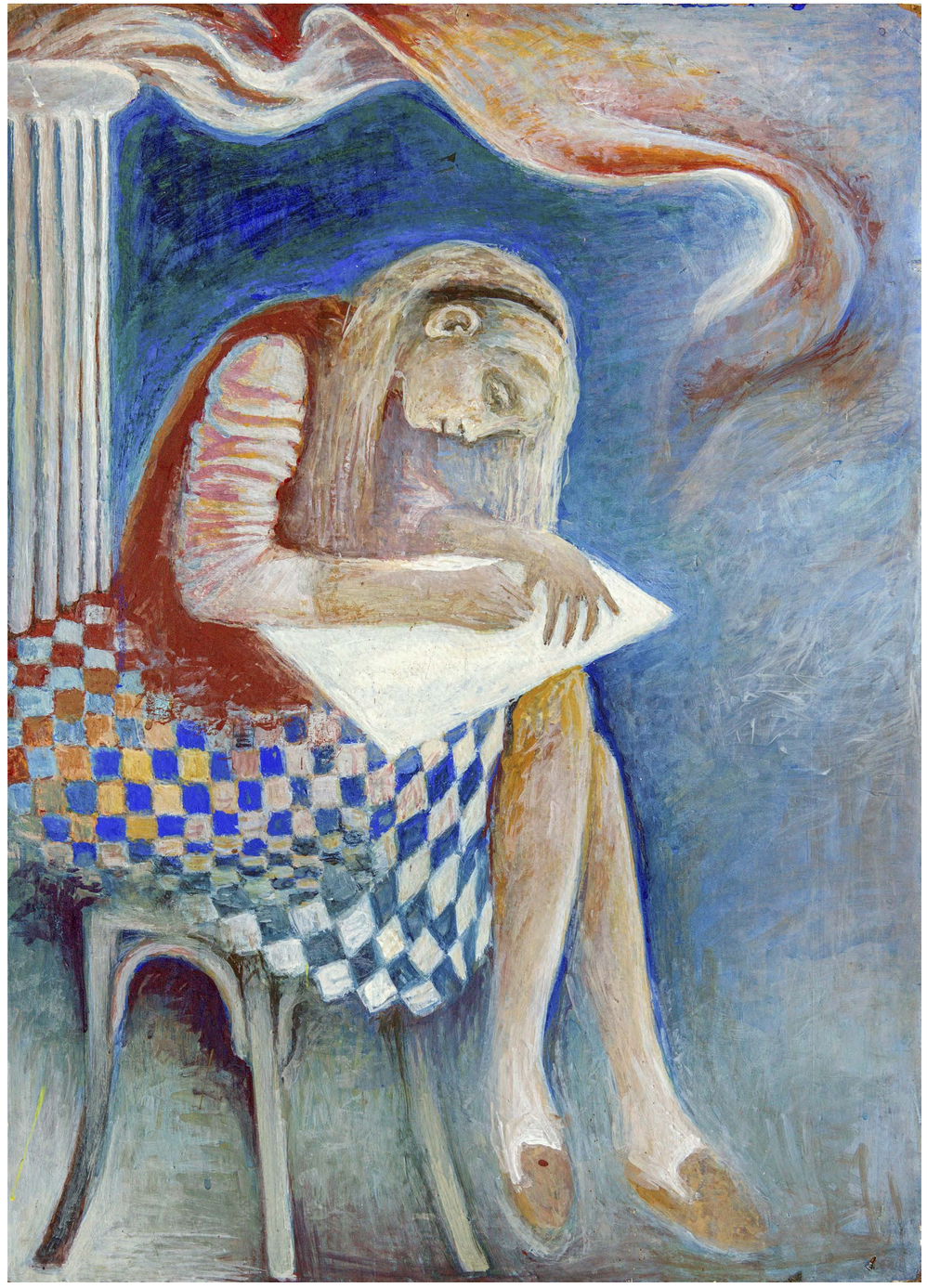
dimensiunea transcendentă a artei sale. Cuvintele notate erau: „Tărîmul ăstlalt – factori externi – moartea – moarte din viață", iar mai jos: „Tărâmul celălalt – factori interni – viața – viața din moarte". Câteva lucrări de la sfârșitul anilor 1960, aflate în atelier - *Crucifix* (II, fig. 421-422) care ar putea aminti chiar de *Christul galben* (1889) al lui Paul Gauguin, *Adam și Eva* (II, fig. 512), *Icoană* (II, fig. 427) sau *Heruvim* (II, fig. 424) ne îndreptățesc să credem că tema nu era indiferentă artistei. Mai mult, rândurile notate dedesubtul fragmentului citat mai sus: „moartea prin moarte călcând" și „dinăuntru – crește; dinafară – se distruge"[29] trimit direct la textul evanghelic și la figura christică, într-o perioadă în care a te declara creștin putea fi un delict.

O mărturie în plus a fascinației artistei nu doar pentru spiritualitatea creștină, ci și pentru arta bizantină, este *Dascăl* (II, fig. 426). Tabloul înfățișează o figură cu alură de sfânt bizantin, un portret privit frontal, cu fața aproape în întregime acoperită de o barbă căruntă, deasupra căreia două forme ovale, în contur închis, marchează linia ochilor, cu un păr bogat, despărțit pe mijloc, în șuvițe laterale, ca în icoanele reprezentându-l pe Hristos, dând impresia unei aureole.

Sfârșitul anilor 1960 aduce și alte căutări estetice, cum ar fi cele în direcția așa-zisei arte naive. De la atenția îndreptată spre expresie și picturalitate, accentul se mută acum pe narațiune, poveste, fabulă. Formele au contururi clare, precise, culoarea nu mai este păstoasă și suculentă, ci subțire, supusă conturului pe care îl urmărește cu fidelitate. Schimbarea e explicată de artistă astfel: „am avut și eu o perioadă când nu mă mai satisfăceau cele realizate anterior, nu mi-era de-ajuns ceea ce făceam, voiam să mă eliberez de vechile constrângeri lăuntrice, și-atunci am început să pictez din imaginație. Asta însă te face naiv, de unde și pornirea unor privitori de a-mi atribui calități definitorii pentru arta naivă"[30]. Cu toate acestea artista nu considera că aparține structural pictorilor naivi, asocierea rezultând doar din dorința de a păstra „candoarea interogativă a copilăriei, și în ultimă instanță, prospețimea"[31]. Însemnările ei păstrează mărturii despre însemnătatea pe care o acorda umorului și ironiei, ca reacție la situația din jur: „Trebuie să ai speranță ca să pui problemele limbii și multă bucurie a vieții ca să-ți păstrezi simțul umorului și curajul și duritatea ca să accepți drame"[32]. Simțul umorului și ironia transpar și în alte pasaje unde unele asocieri neașteptate trezesc uimire și zâmbet: „Oamenii – vegetalele noii perioade. Structuri sociale ca la vegetale"[33].

Naivitatea devine, prin urmare, o modalitate plastică pe care artista o experimentează acum pentru a pune adevărul în gura copiilor sau a nebunilor[34]. Tabla de șah, aproape un *leit-motiv* al artei sale: *Regizorul Emil Loteanu* (II, fig. 406), *Compoziție cu ramură de gutui* (II, fig. 411), *Actrița Maria Goncear* (II, fig. 583), *Dualitate* (II, fig. 584), *Imponderabilitate* (II, fig. 586), *Sibilă* (II, fig. 642-643) poate trimite la ideea de strategie, de eschivare, de luptă, de ascundere. Artista joacă șah cu orânduirea comunistă[35], cu lumea, cu moartea. Ca în filmul lui Ingmar Bergman, *The Seventh Seal*, unde cavalerul, încercând să-i descifreze taina, se întrece la șah cu moartea. Doar artistul, însă, comediantul considerat nebun, e singurul care reușește să scape de sub stăpânirea morții în filmul regizorului nordic. La fel ca în film, Valentina Rusu Ciobanu pare să reia ideea artistului vizionar, mediator între lume și ceilalți, între lume și dinivitate, între lume și sine. Arta „nu e realitatea pe care o vezi, ci un alt fel de realitate"[36].

Acest „alt fel de realitate" se conturează în lucrările artistei sub diferite forme: infantile, onirice, iluzorii, anamnetice, determinând tot atâtea direcții valorificate în lucrările sale în anii 1970. Dacă în portretele scriitorului Ion Druță din a doua jumătate a anilor 1960 (II, fig. 511 și 516), cât și în *Autoportret* (II, fig. 514) mai sunt încă prezente tehnicile din anii anteriori (suprapuneri de straturi picturale în pastă groasă cu intervenții ulterioare, creând transparențe și vibrații de pastel, contururi neclare, forme stilizate, geometrizate, monumentale), în alte două ipostaze ale cunoscutului scriitor basarabean - din 1969, de la Muzeul Național de Artă din Chișinău, și din 1972, de la Muzeul Național al Literaturii Române,

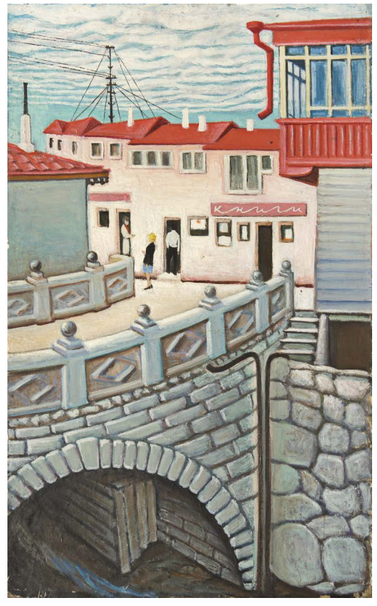


Sibilă (cca. 1982-1985)

Chișinău - sunt vizibile modalități noi de expresie: contururi clare, pensulație discretă, aproape invizibilă, pe alocuri pata decorativă, desenul riguros. O multitudine de portrete din perioada aceasta, *Portretul Verei Malev* (II, fig. 565), *Portretul lui Nicolae Savostin* (II, fig. 570), *Portretul lui Ion C. Ciobanu* (II, fig. 571), îmbină imaginea realistă cu elemente suprarealiste sau citate renascentiste, dacă ne amintim practica de a picta în fundalul unui portret un peisaj, de multe ori îndepărtat. Evadarea din realitatea tabloului, cucerirea ramei prin elemente pictate, practică apărută în postimpresionism și experimentată ulterior în secolul al XX-lea, sunt valorificate în portretele artistei mai mult din perspectivă suprarealistă: personajele ies din ramă sau se sprijină pe ea: *Regizorul Vlad Druc* (II, fig. 592), *Regizorul Ion Sandri Șcurea* (II, fig. 593). Interesul pentru suprarealism e vizibil nu doar în lucrările artistei, ci și în scrierile ei, unde găsim reproduse citate care au marcat-o[37] și mărturisiri explicite: „mi-a plăcut să deschid noi uși în irațional, în inexplicabil[38].

Sub influența fotorealismului american dar și a esteticii pop-art-ului[39] va realiza în anii 1970 lucrări ce par să copieze fidel natura. Totuși, Constantin I. Ciobanu observă o „artificialitate voită" care face ca personajele să aibă un aer nefiresc, fals, asemenea unor manechine de ceară plasate într-o atmosferă sterilă[40]. Observația se aplică nu numai compozițiilor cu personaje: *Lunomobilul* (II, fig. 557), *În timpul liber* (II, fig. 560), *Alexandr Pușkin și Constantin Stamati* (II, fig. 567), *Prietenie* (II, fig. 608), ci și peisajelor, care par ireale, stranii, pustii: *Gurzuf. Marginea orașului* (II, fig. 595), *Stradă dintr-un oraș vechi. Crimeea* (II, fig. 596). Transpare o lume falsă, prefăcută, aparentă, iluzorie, înșelătoare, înfierată nu doar prin imagine, ci și prin gând și text în însemnările ei, în care lasă o adevărată meditație despre... practica lingușirii[41].

Pictorița folosește cu dezinvoltură împrumuturile și citatele plastice; vedem în *Citate din istoria artei* (II, fig. 613) fragmente din opere cunoscute, iar în *Vizita medicului* (II, fig. 558) recunoaștem draperia de fundal din portretele lui Jacob Jordaens, conform credinței artistei că „o operă devine fosilă dacă autorul n-o descompune spre a o reface, înnoind-o, obținînd efectul prospețimii"[42].



STÂNGA:
Peisaj din Crimeea (1972)
Stradă dintr-un oraș vechi. Crimeea (1972)

DREAPTA:
Gurzuf. Marginea orașului (1972)

Schiță la lucrarea „Sfântul Gheorghe cu balaurul”, f.d.

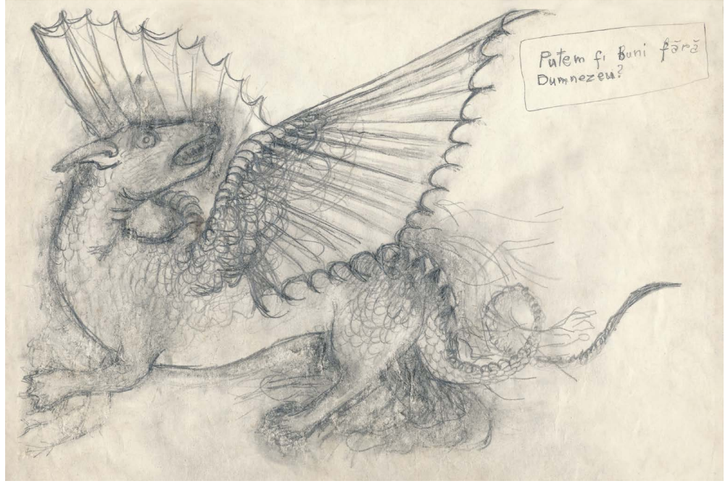
STÂNGA:
Sfântul Gheorghe cu balaurul (1993)

În ultimii ani ai carierei Valentina Rusu Ciobanu își va îndrepta interesul către teme de inspirație onirică, biblică, religioasă, animată de ideea că opera de artă trebuie să păstreze taina, să nu „strivească corola de minuni”, notând, de pildă, în timpul lucrului la tablourile cu Sfântul Gheorghe, că „lucrările golite de mister nu mai prezintă interes”[43]. E perioada în care este fascinată de poveștile populare românești, pe care le citește nepoților din volume publicate în BPT[44], cucerită de „insolitul subiectelor” și de „situații de esență suprarealistă”[45]. „După contactul cu un univers imaginar atât de bogat, voluptuos, mi-aș încerca parcă penelul în sfera nebulosului, a fantasticului”[46], mărturisește pictorița într-un interviu.

O interesantă chestionare a condiției feminine apare în declarațiile acelei perioade, când Valentina Rusu Ciobanu vorbește despre „nedreptatea și discriminarea femeii contemporane” și despre „chinul cotidian”[47]. De altfel reminiscențe ale acestei perspective se întrevăd și în conceperea lucrării cu *Sfântul Gheorghe* (II, fig. 648): „De ce n-aș crede, în acest sens, că victima Sfîntului Gheorghe o fi fost… o Balauroaică, de ce nu i-aș da o alură feminină, accentuîndu-i astfel condiția tragică?”[48], spune artista.

De ce nu a mai pictat în ultimii douăzeci și cinci de ani ai vieții? Fuga de realitate, evadarea în basm și în poveste care i-au marcat ultimii ani de creație au fost urmate de o retragere și o delimitare de lumea contemporană cu spiritul ei mercantil și consumist, cu iureșul ei debordant, cu veșnica tranziție spre nicăieri. Noua realitate pare mai feroce și mai înspăimântătoare pentru artistă chiar decât comunismul prin care a trecut: „pentru ce să ne zbatem, de ce să mai facem pictură, critică etc… când toată lumea e preocupată numai de bunăstarea-i materială, când peste tot se prădă și se jefuiește, întocmai ca în basmele cu zmei și monștri desfigurați de lăcomie?”[49].

O notă de smerenie descifrăm în ultimele ei notițe din atelier: „Dumnezeu se manifestă prin vară, primăvară, toamnă și iarnă, prin ploaie, cutremur și gâze, prin moarte, dragoste, maternitate, prin ochii unui câine mai mult decât prin opere de artă. În acțiunile intelectuale și artistice ale omului se manifestă omul, și ele sunt expuse judecății și înțelegerii noastre, sunt relative și imperfecte”[50]. La sfârșit, o interogație cu iz dostoievskian: „Putem fi buni fără Dumnezeu?”[51] ne dezvăluie o dată în plus o artistă pentru care spiritualitatea, în cel mai adânc sens al cuvântului, a însemnat călăuza și farul existenței.



Natură moartă cu coș (1953)

STÂNGA:
Masă și oală (1969)

Universul „cotidian” al atelierului de creație transfigurat în arta Valentinei Rusu Ciobanu

Rodica Ursachi

Pentru orice artist atelierul reprezintă spațiul-martor al căutărilor sale creatoare și, de ce nu, al crizelor de parcurs. Pentru Valentina Rusu Ciobanu, care avea o fire meditativă, introvertită, dar un caracter puternic și o voință „de fier”, atelierul era un refugiu. O spune clar într-un interviu în care explică nevoia de retragere „pentru a evita presiunea ideologică la care erau supuși artiștii”[1].

O imagine a laboratorului de creație al artistei privilegiază creația propriu-zisă ca proiecție a unei stări de spirit, dar nu pierde din vedere raportul său cu ambianța ca sursă de inspirație. Este dificil de apreciat care dintre aceste componente a avut întâietate, dar e cert că adeseori plasticiana a „transferat” obiectele din atelierul ei în tablouri, formând astfel, un binom: ambient - artă; ființă - context ambiental. Cât de importantă a fost această relație pentru Valentina Rusu Ciobanu se vede din mărturisirile ei despre „privilegiul” de a te afla ,,în intimitatea atelierului”[2]. Acolo își găsea liniștea și crea bazându-se doar pe inspirație[3].

Artiștii au în atelier obiecte „profesionale” inerente procesului de lucru dar și obiecte complementare – oale de lut, căni, cești, mese, scaune, etc. Acest strat material secund devine interesant la Valentina Rusu Ciobanu: obiectele cu funcționalitate relativă formează un microcosmos izolat al spațiului și reprezintă un fel de arhivă „emoțională” a artistei. Compoziția din *Natură moartă cu coș* (II, fig. 99) sau *Mama* șezând (II, fig. 163) atestă o valoare sentimentală, așa cum aflăm din interviul artistei: masa data din perioada interbelică și era moștenită de la mătușa soțului (Glebus Sainciuc), care provenea dintr-o familie de vechi chișinăueni, iar fotoliul era „din familie”. Atașamentul artistei pentru aceste piese „antice” se explică prin tipul ei de formare și cultură. Venea dintr-o

Schiță, f.d.

STÂNGA:
În timpul liber (1973)

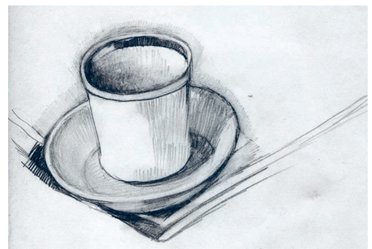
familie intelectuală, cu studii în Sankt-Petersburg și alte orașe ale Imperiului Rus, iar peste această educație primă se depusese propria ei experiență care contopise diferite spații artistice. Formată în ambianța școlii românești de pictură, Valentina Rusu Ciobanu a avut tangențe cu creația lui Nicolae Tonitza, a lui Gheorghe Petrașcu și a altor maeștri români care în repertoriul lor tematic au recurs la imagini de atelier, cu piese de mobilier cioplit, vase de lut, metal, sticlă, covoare, etc., de fapt cu tot specificul modului de viață urban din anii '30 ai secolului trecut. Cu certitudine această influență și-a lăsat amprenta asupra stilului artistei.

Masa, ca piesă depozitară a unei istorii familiale, apare și în altă ipostază, aparent convențională dar cu un substrat simbolic evident. În tabloul *Masă și oală* (II, fig. 555) frapează la prima vedere structura artistică plastică a obiectelor, dar o analiză mai atentă sesizează un topos celebru, „Cina cea de taină". Masa, ulciorul, roza vânturilor indică un spațiu atemporal, vag ritualizat. Astfel, artista clasează imaginea într-un spațiu spiritual, mutând accentul de pe formă pe conținut.

Valentina Rusu Ciobanu poartă un dialog cu obiectele așezate în structura compozițională a tabloului, invitând privitorul să-l descopere. Fie că e vorba de porțelanuri delicate sau de piese de mobilier, aceste obiecte sunt re-create de Valentina Rusu Ciobanu, puse în valoare și transfigurate. Totodată, o examinare atentă arată migrarea acestor obiecte de la un tablou la altul fie ca ca personaje principale/obiecte centrale (în naturile moarte), fie ca elemente din compozițiile cu personaje (subiect de context): *Taburet și oală* (II, fig. 236), *Bujori* (II, fig. 388), *În timpul liber* (II, fig. 560) – elementul de interes este ulciorul, *Natură moartă cu ceainic* (II, fig. 106), *Compoziție cu creangă de gutui* (II, fig. 411), *Poetul Simion Ghimpu* (II, fig. 577) – ceașca cu margine aurie, *Femeie în fotoliu* (II, fig. 318), *Portretul lui Ion C. Ciobanu* (II, fig. 571), *Portretul scriitorului Serafim Saka* (II, fig. 576) – fotoliul.

Doar o atitudine de gratitudine a artistei față de aceste obiecte, aparent banale, dar rezonând cu sensibilitatea ei de adâncime, într-un sens terapeutic, a permis longevitatea lor în timp. Nicio intenție de înlocuire sau debarasare nu a afectat scaunul/fotoliul, masa, ceștile, cănile de ceramică, păsările de lemn rămase dintr-un ceasornic de perete, Valentina Rusu Ciobanu descoperindu-le de fiecare dată o altă latură. Pentru un ochi exterior aceste obiecte interesează la nivel estetic sau istoric, pentru artistă ele sunt percepute la nivel afectiv.

Cum am văzut în *Masă și oală*, mai multe obiecte coabitează într-un singur tablou, conviețuiesc pașnic, potențând-se reciproc, atât prin narațiune, cât și prin dialogul plastic. Pictorița recurge deseori la aceste alăturări, combină ceașca și scaunul în *Citate din istoria artei* (II, fig. 613), măsuța de cafea și păsările în *Vizita medicului* (II, fig. 558), ceșcuța și păsările în *Compoziție cu ramură de gutui* (II, fig. 411). În *Citate din istoria artei*, scaunul pe care este așezat personajul feminin și ceașca care are rolul de punct central al compoziției, sunt amplasate pe poziții diametral opuse. Aceste obiecte încorporate în mediul existențial al celor două personaje din lucrare, creează o unitate de „loc" și de „timp".



Compoziție cu ramură de gutui (1968-1969)

DREAPTA:
Poetul Simion Ghimpu (1975)

Crenguțe cu flori (1967)
Natură moartă cu flori și sfeșnic (1975-1976)

E fascinant să descoperi în naturile moarte ale Valentinei Rusu Ciobanu variațiunile plastice ale obiectelor din atelier. Deseori recurge la șabloane compoziționale, subminate însă prin fluctuații stilistice și cromatice, astfel încât imaginile obiectelor ajung să-și piardă precizia fizionomică. Artista le simplifică detaliile de ornament, le modifică uneori forma, creând impresia unei mari diversități care multiplică variantele. Așa sunt seriile de naturi cu căni: *Vase cu flori* (II, fig. 381), *Cană cu flori* (II, fig. 383), *Cană cu lăcrimioare* (II, fig. 384), *Crenguțe cu flori* (II, fig. 386), *Natură moartă cu flori* (II, fig. 393), *Natură moartă cu flori și sfeșnic* (II, fig. 605), ș.a. – lucrări în care apare o cană de culoare roz. Pentru a intensifica expresivitatea imaginii, autoarea recurge la contrastul dintre suprafețele aplatizate și cele cu volum, schimbă ritmul formelor și al liniilor, alternează tonurile închise și deschise precum în *Ceainic pe scăunel roșu* (II, fig. 369), *Ceainic și lămâie pe fundal albastru* (II, fig. 371).

Un element animat și deosebit e motanul Tofan, martorul *rendez-vous*-urilor culturale din atelier și performance-urile artistice și totodată participant la explorările creative ale Valentinei Rusu Ciobanu. Pictorița l-a imortalizat în mai multe lucrări: *Pisoiul și peștele* (II, fig. 359), *Jilț* (II, fig. 361), *Tofan și sifonul* (II, fig. 554), *Portretul lui Constantin Stamate* (II, fig. 566) sau *Portretul scriitorului Serafim Saka* (II, fig. 576), în care motanul picturiței este personaj secundar.

Atelierul de creație este martorul evoluției unui artist plastic iar obiectele pe care le conține marchează acest teritoriu și vorbesc despre interesele și preocupările lui. În cazul Valentinei Rusu Ciobanu raportul strâns cu elementele spațiului ei de lucru e explicabil prin două argumente: unul care ține de biografic, de temperamentul ei nostalgic și reflexiv, și altul care ține de planul creației, de forța ei transfiguratoare. Modificând configurația plastică a obiectelor de la un tablou la altul, pictorița le-a prelungit existența într-un plan abstract, inițiind astfel un dialog constant cu trecutul, într-o pendulare de planuri temporale la care e invitat privitorul.

DREAPTA:
Tofan și sifonul (1969)

Scriitorul Serafim Saka (1973)

Valentina Rusu Ciobanu și izbânda esteticului

Mircea V. Ciobanu

Grație câtorva nume de referință, arta plastică din Basarabia a ars etapele și a intrat direct în modernitate. Aceste nume nu sunt prea multe, dar sunt foarte influente. Printre ele: Mihai Grecu, Valentina Rusu Ciobanu, Andrei Sârbu. Specificul condiționărilor din timpul totalitarismului a făcut ca discuția în epocă și opoziția să nu fie atât între modern și tradiție, cât între arta autentică, implicit liberă, și arta „angajată" ca parte a suprastructurii ideologice a societății comuniste - în esență, o artă conformistă, obedientă regimului.

În acest context, orice ieșire din canonul proletcultist, orice tehnică nou folosită, orice influență dinspre impresionism, fovism, expresionism, suprarealism, artă naivă, artă nonfiguративă sau fotorealism/ hiperrealism era văzută ca o sfidare a artei oficiale, cu riscuri pentru artist. Pentru înțelegerea tabloului vremii e utilă o clasificare cu care opera criticul Ion Simuț în câmpul literar. El vorbea despre *patru literaturi*, coexistente în timpul terorii comuniste și al cenzurii: oportunistă, evazionistă, subversivă, disidentă. Cu excepția primeia, care desemnează literatura făcută la comandă ideologică sau confirmând de bună voie doctrina „realismului socialist", toate celelalte sunt ipostaze ale rezistenței estetice. Bineînțeles că există mari diferențe de tensiune (și de risc) între aceste trei forme de rezistență. Sau, mai potrivit: de *supraviețuire prin cultură*.

Folosind ca instrument de analiză această tipologie putem spune că Valentina Rusu Ciobanu nu a fost o disidentă. În general, disidența deschisă propriu-zisă nu s-a manifestat decât sporadic în Basarabia anilor 1944 – 1991. Cele mai multe lucrări ale artistei sunt din categoria artei evazioniste, refuzând să producă pânze care să proslăvească partidul. Arta naivă, elementele de fotorealism folosite, tehnicile suprarealiste, încercările experimentale, toate erau abateri evidente de la linia trasată de ștabii ideologici, cu o mizã subversivă implicită.

Dincolo de realizarea estetică, pânzele Valentinei Rusu Ciobanu pot fi citite și într-o cheie literară: ele povestesc sau mărturisesc, devenind narațiuni sau poeme. O lucrare cum e cea intitulată *Invitație la joc* (II, fig. 162) e evident mai mult decât o ilustrație decorativă, evocator-etnografică, e o istorie dinamică, plină de nerv, cu intriga și dramatismul ei. Lucrarea *Amintiri* (II, fig. 633) face o joncțiune dramatică între amintirile prezentului și realitățile de altădată: pe cât de nebulos este trecutul, văzut prin prisma deformantă, capricioasă, a memoriei, pe atât este de ciudată plonjarea protagonistului în trecut. O veritabilă nuvelă în maniera lui Caragiale e lucrarea cu *Diogene sau îmblânzitorii de lei* (II, fig. 508).

Un tablou-premoniție cu Vlad Ioviță (II, fig. 635), proiectând imaginea artistului în eternitate, evocă atât nuvelele eroico-istorice (scrise și filmate) ale scriitorului, cât și povestea personalității sale de intelectual temerar. Valentina Rusu Ciobanu subliniază încărcătura testamentară a lucrării: „N-am să uit niciodată cum venea în atelierul meu Vlad Ioviță. Nu știa sărmanul, că își trăiește ultimile zile. După ce i-am făcut portretul a venit cineva de la o revistă ca să-l fotografieze, dar Ioviță n-a mai apucat să-l vadă" [1].

În sutele de tablouri ale Valentinei Rusu Ciobanu apar peste 70 de oameni de cultură basarabeni, între care în jur de 25 de figuri de scriitori. E interesantă lista protagoniștilor galeriei de portrete. La prima vedere nimic nu pare să-i lege pe acești literați și poți crede că artista respectase niște comenzi ale Muzeului Literaturii. Se știe că, ignorați de capii ideologiei și esteticii sovietice, pictorii Mihai Grecu, Valentina Rusu Ciobanu și alți câțiva au fost susținuți prin comenzi și contracte cu Muzeul Literaturii,

chemați să-i imortalizeze pe scriitorii și artiștii momentului. Să vedem cum și-a ales pictorița subiecții, dacă presupunem c-a avut libertate din partea muzeului.

Personajele care apar adesea în lucrările ei, Aureliu Busuioc sau Dumitru Fusu, sunt oameni care fac parte din grupul comun de boemi pe care-l frecventa și artista. Ion Druță apare ca o opțiune evidentă, de vreme ce prozatorul făcuse epocă în literatura și teatrul anilor 1960. Un detaliul absolut esențial, acela că Valentina Rusu Ciobanu făcuse decorul pentru *Păsările tinereții noastre* (piesa lui Druță montată la Teatrul Mic din Moscova) e revelator, căci lucrarea pare mai degrabă „portretul piesei" decât al autorului.

Mai enigmatică e alegerea *Verei Malev* (II, fig. 565), care nu era printre scriitorii basarabeni de raftul întâi; o justificare ar putea lua în seamă o anumită intenție subversivă cu trimitere la cel mai cunoscut roman al Verei Malev care o aducea în atenție pe Maria Cebotari, o cântăreață de operă din interbelic. Faimoasă în Europa (în primul rând, în Germania), soprana era cvasinecunoscută în URSS, unde nu puteau fi acceptați decât artiștii apropiați ideologic. Altfel spus, romanul era și o mică diversiune antisovietică. Poate că tot rațiuni patriotice justifică și prezența în galeria Valentinei Rusu Ciobanu a lui *Simion Ghimpu* (II, fig. 577), textier cunoscut, profesor și susținător al tinerelor talente, dar poet minor.

Vera Malev (1972)

Seria portretelor de scriitori capătă pe alocuri contururi de Panteon local atunci când îi descoperim acolo pe marii autori basarabeni și corifei ai românismului totodată. E vorba de șaizeciștii Aureliu Busuioc, Emil Loteanu, Grigore Vieru, Vlad Ioviță, Serafim Saka – oamenii reformelor estetice din era „dezghețului", cei care au pregătit lupta pentru limbă și alfabet și în ultimă instanță mișcarea de emancipare națională.

Portretul lui Vlad Ioviță (1983)

Pe de altă parte, adăugându-i în lista de personaje cu portrete individuale, colective sau compoziții de gen pe pictorii Mihai Grecu și Igor Vieru ori pe actorul, regizorul și poetul Dumitru Fusu, observăm o galerie eclectică, a boemei artistice a Chișinăului în era unui relativ dezgheț ideologic și estetic. Busuioc, Ioviță, Loteanu, Fusu se întâlnesc și pe platourile de filmare, Busuioc și Saka se văd adesea la teatru, unde nu lipsesc vizitele familiei Sainciuc/Rusu Ciobanu. Iată cum descrie experiența artista însăși: „Mi-a plăcut să fac aceste portrete: Grigore Vieru, Aureliu Busuioc, Vlad Ioviță, Ion Sandri Șcurea, Dumitru Fusu. E ceva fascinant să stai de vorbă cu omul, să-l descoperi. E o plăcere, stai în liniștea atelierului, în condiții de intimitate. Acest proces m-a făcut să fiu întotdeauna înaripată"[2].

Serafim Saka (II, fig. 576), nonconformistul, omul-emblemă al criticii și revoltei împotriva sistemului și oportuniștilor (memorabile sunt nu numai romanele sale urbane, cu protagoniști intelectuali și nonconformiști, precum *Vămile*, dar și articolele bătăioase despre sistemul nostru cultural sau fenomenul Teatrul Luceafărul) e surprins ludic, într-o compoziție în care apare și Tofan, motanul artistei.

Schiță de decor la piesa „Radu Ștefan Întâiul și Ultimul" (1968)

STÂNGA:
Portretul lui Ion Druță (1972)

Efigia lui Grigore Vieru (II, fig. 568) o percepem azi ca fiind una complexă: și cu latura poeziei suave, ingenue, și cu cea subversiv estetică. Valentina Rusu Ciobanu alege să-i facă portretul amestecând elemente de pictură naivă și de imaginar suprarealist, rezultând o evocare a unui Vieru suav, desprins din atmosfera antologicei sale poezii pentru copii „Mulțumim pentru pace": „Înfloresc în jur copacii,/ Ceru-i luminos,/ Pentru pace, pentru pace,/ Mulțumim frumos."

Aureliu Busuioc e printre personajele favorite din galeria artistei. Intelectualul rasat, scriitorul talentat, polivalent, avea o înfățișare expresivă, de aristocrat și de boem totodată. Era și unul dintre autorii care se mișcau lejer în teritoriul mai multor arte, familiar și cu teatrul, și cu muzica clasică, și cu arta plastică. Lui îi consacră artista două portrete realizate la distanță de opt ani. Primul (II, fig. 174), din 1958, de la finele perioadei realiste a pictoriței, se concentrează pe chipul reflexiv, distins al scriitorului; al doilea (II, fig. 400), din 1966, e de la începutul perioadei „naive", încorporează o expresie mult mai excentrică și ludică.

De altfel colaborarea cu Aureliu Busuioc a făcut-o pe Valentina Rusu-Ciobanu complice în calitate de scenografă la una dintre cele mai mari diversiuni estetice anticomuniste/antisovietice de la Chișinău: spectacolul *Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul*, montat de Ion Ungureanu în 1968–1969 la Teatrul „Luceafărul" după piesa omonimă a lui Aureliu Busuioc. Spectacolul - incomod, subversiv - a fost jucat doar de trei ori, după care a fost interzis și scos din repertoriu.

Acest moment, plasat în context, vine după memorabilul Congres al treilea al Uniunii Scriitorilor din Moldova, din 1964, când o mână de oameni ai scrisului (printre care Ion Druță, Mihai Cimpoi, Aureliu Busuioc) pledaseră cauza limbii române, inclusiv folosirea ei în toate domeniile vieții sociale și culturale. Se ceruse atunci revenirea la alfabetul românesc, interzis de sovietici în 1944 și înlocuit cu cel rusesc. Ce a urmat a fost o perioadă de mici ajustări estetice și victorii de parcurs, prin apariția în anii 1966 – 1969 a câtorva romane care au făcut epocă: *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă, *Balade din câmpie* de Ion Druță, *Singur în fața dragostei* de Aureliu Busuioc, *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache (II, fig. 582).

În această linie se plasează și piesa *Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul* a lui Aureliu Busuioc. Am putea-o considera prima piesă postmodernistă românească prin intertextul abundent

Lidia Istrati (cca. 1975-1979)

și interpretarea ironică a istoriei (*Răceala* lui Marin Sorescu avea să fie scrisă abia peste un deceniu). E evidentă miza subversivă a textului lui Busuioc, doldora de aluzii, de referințe la realitățile epocii comuniste, deși pretextul era evocarea unui trecut medieval. O adevărată mitologie orală s-a născut în jurul spectacolului, căci în contextul unei cenzuri foarte dure, replicile lui Busuioc erau memorate din mers (piesa nu a fost tipărită decât la finele deceniului nouă). Lumea le repeta și își amintea peste ani replicile și atmosfera din spectacol.

Faptul că Valentina Rusu Ciobanu i-a făcut mai multe portrete lui Aureliu Busuioc arată nu numai că artista își cunoștea foarte bine personajul, dar și că era pe aceeași lungime de undă cu el. Iar colaborarea ei ca scenografă la realizarea spectacolului interzis de comuniști îi dezvăluie și opțiunile estetice. Practic echipa spectacolului adunase câțiva „diversioniști" redutabili: Busuioc - care avea la activ cuvântarea de la congresul scriitorilor și romanul antisistem *Singur în fața dragostei*, Ion Ungureanu - care a adus la Chișinău limba română bine articulată, dar și libertatea estetică și Valentina Rusu Ciobanu - care și-a permis devierea de la rigiditatea artei socialiste și a subminat estetica epocii cu ironiile artei naive și cu elemente suprarealiste.

Orice analiză a substratului subversiv din opera pictoriței nu poate scăpa din vedere un tablou enigmatic din anii 1970: *Citate din istoria artei* (II, fig. 613). Intrigă de la bun început cuvântul-cheie „Renașterea", deci trimiterea la un reper definitoriu pentru arta și estetica autentică. Pictorița intră într-un dialog postmodern cu marii maeștri, al căror nume îl transcrie explicit pe pânză, sfidător, cu grafie latină și nu chirilică: de la Holbein, Bruegel și Rafael până la Botticelli și Van Der Weyden. Compoziția devine un discurs intertextual cu multe citate plastice având în centru un cuplu surprins într-un moment banal, convivial: bând o cafea împreună. Femeia e Lidia Istrati, una dintre luptătoarele pentru emanciparea națională în Basarabia, iar bărbatul e nimeni altul decât Henry Kissinger, secretarul de stat american, unul dintre arhitecții prăbușirii totalitarismului și al renașterii unor popoare europene ținute după cortina de fier.

În ultimă instanță, arta Valentinei Rusu Ciobanu devenea subversivă prin însăși creativitatea artistei care nu-și refuza experimentul, și care, chiar și în anii de izolare ai comunismului, era branșată la tendințele internaționale. Nu s-a sfiit să insereze în pânzele ei elemente provocatoare, ale artei așa-zis „burgheze", cu trimiteri la suprarealism, realism fotografic, artă naivă, ironie și interpretare ludică a realității. Responsabilii regimului simțeau pericolul, dar nu și-l puteau explica și nici contracara.

O serie neobișnuită a pictoriței se intitulează *Roboții* și aparent ar putea fi interpretată ca o pliere pe problemele „de actualitate", ale „progresului tehnico-științific" atât de clamat de comuniști în epocă (un exemplu e tabloul *Lunomobilul*). De fapt roboții Valentinei Rusu Ciobanu sunt „portrete" ale unor figuri autentice. Așa că reprezentările ei cu chip de ceară (sau de plastic) nu sunt altceva decât ipostazele inexpresive ale „omului nou" al socialismului cu emoțiile eludate și vidate de orice urmă de umanism. Iar posibila referință SF s-ar face mai curând cu o trimitere la romanele ironice, distopice ale lui Ray Bradbury.

O mărturisire târzie a artistei, de după căderea comunismului, arată cât de mult a contat în anii regimului totalitar curajul estetic al creatorilor: „Nu știu în ce măsură a fost, sau este, Chișinăul nostru metropolă culturală – nu cred că se poate pune această problemă vizavi de urbea noastră - însă, dacă locuind în acest oraș s-a putut supraviețui și din punct de vedere valoric, înseamnă că noutatea de metropolă culturală este mult mai nuanțată decât ni se pare nouă"[3].

Valentina Rusu Ciobanu nu a fost o artistă disidentă, nu a fost militantă, nu a urcat pe baricade, n-a rostit discursuri de la tribune. Prezența ei publică a fost discretă. Dar mesajul ei anti-sistem e înscris în opera ei. Prin nonconformismul ei discret și prin prezența în mediile elitei culturale a contribuit la formarea și menținerea unei atmosfere artistice real calitative - mediul propice pentru renașterea estetică, respectiv renașterea națională ulterioară.

Autoportret (1961)

V. R. C.

Aureliu Busuioc

Notițele de față, care nici măcar nu îndrăznesc să aspire la titlul de articol (acesta fiind un apanaj exclusiv și inviolabil al specialiștilor), ar fi putut fi mult mai puțin întinse, dacă autorul ar fi pornit de la declararea intențiilor: aș vrea, adică, să le spun cititorilor câte ceva despre pregnanta personalitate a pictoriței Valentina Rusu Ciobanu! În cazul acesta însemnările mele s-ar fi putut limita la o invitație: priviți tovarăși, autoportretul pictoriței! E cineva în stare să se dezvăluie mai întreg și mai profund lumii decât un Artist care a hotărât, totuși, să facă lucrul acesta?!

Știu, e cel puțin aventuros să folosești cuvintele pentru a face pe cineva să îndrăgească sau să perceapă pictura; e hazardat să numești picturile și nuanțele de ton ale unui joc cromatic (dar nu simplu joc!) în absența tabloului, pentru a-i sublinia virtuțile. Ce poate face literatura pe marginea unei picturi, când pictura folosește alte unelte decât cuvântul, și denumirile culorilor există doar într-un magazin de vopsele.

Știu toate acestea și declar de la bun început că nu am alte intenții decât să fac nițică literatură impresionistă pe marginea lucrărilor artistei plastice Valentina Rusu Ciobanu.

Potrivit manualelor, potrivit tradițiilor, potrivit unor prejudecăți (și ele de ordinul tradiționalismului) sunt și în pictură lucruri permise și lucruri nepermise. E salutată, de exemplu, cutare sau cutare combinație sau alăturare de culori și e declarată „tabu” alta; e acceptată o modalitate de a compune și e dezavuată alta. Raportat la scara mijloacelor de exprimare, fenomenul acesta poate fi întâlnit, natural și în alte domenii ale artei, ba chiar și în știință... Aici aș vrea să amintesc spirituala observație a unui savant, referitoare la dezagregarea atomului. Noi toți știm că atomul este indivizibil. Și iată, vine Thomson, care nu aflase acest lucru, și face din atom mici fărâme. E o glumă, desigur, o vorbă plină de duh, dar cât adevăr cuprinde totuși!

Continuitatea tradițiilor e un lucru care nu trebuie înțeles dogmatic. Adică, uite, vezi, așa a citat marele... așa a scris marele... fii bun și pictează, scrie la fel! Nu? Continuarea experienței antecedenților e de fapt o confruntare de experiențe, o rivalitate dialectică. Altfel avem de-a face cu epigonismul cel mai pur, care, e bine știut, n-a fost artă nicicând.

Înțelegerea aceasta, bănuită poate la început, dar deplin conștientă azi, mi se pare una dintre trăsăturile caracteristice ale artistei V. R. C. Da, nu pe loc gol a luat naștere *Fata la geam* (II, fig. 129) sau *Jocul* (II, fig. 162). Am putea cita nume, am putea sonda izvoare, dar nu am putea spune niciodată: „ca la cutare sau la cutare”. Vom spune: „ca la Valentina Rusu Ciobanu” și numai ca la ea!

Adică n-a știut că nu se poate picta în felul acesta. Dar a pictat. Și a reușit să ajungă la adevărata ARTĂ. Cea care nu poate fi imitată.

Cartoane, pânze, cartoane... Fețe triste și vesele. Placide și exaltate. Meditative și pline de clipa prezentului. Fețe de muncitori, de scriitori și artiști. Tineri și bătrâni.

Stau în fața acestei imense galerii de caractere și destine, de aspirații și deziluzii și mă simt ca în mijlocul unei mulțimi pestrițe de la iarmarocul ce se numește viață. Mai întâi. Apoi îmi dau seama că e altul locul. Da, miriște: e camera vrăjită. Camera aceea unde privirea ta poate trece prin trăsăturile extreme ale omului, prin albastrul sau căpruiul ochilor, ca să poposească în sfânta-sfintelor: în sufletul lui. Și să-l vezi ca în palmă. Și să te minunezi: cu ăsta sunt eu pr ieten? Sau ăsta îmi place mie? Și să te vezi în ultima instanță pe tine însuți.

M-am oprit în fața portretului unui actor. Să-l numim convențional *Caraciobanu* (II, fig. 250). Pentru că mai înainte de a-i ști numele am văzut omul de pe pânză. Și am asimilat toată gama de culori adunate în această erupție de destin.

Am înțeles că în omul acesta destinul e luptă: e lupa între lunecarea inconștientă spre facilitate și conștienta aspirație spre autodesăvârșire.

Și am înțeles că prisosurile de lumină, de tonalități luminoase în pictură, nu exclud momentele dramatice...

Știința spune acest lucru și n-am motive să mă îndoiesc: fiece culoare are câteva mii de nuanțe. Dar sunt sigur că se vor mai adăuga multe. Și pictura V. R. C. va contribui din plin la acest lucru.

Pentru că fiecare nuanță de culoare de pe măiastra ei paletă e menită să dezvăluie un nou aspect al frumosului. Iar frumosul e infinit.

* * *

Ce știm despre popoarele care au populat cu mii și mii de ani în urmă marginile Saharei? Nu știm nici numele lor, nici denumirea capitalelor, nici titlurile șefilor măcar. N-aveau nici scrisul, nici alte mijloace să ne comunice, peste negura mileniilor, tot ce ne-ar fi putut interesa.

Și totuși știm atâtea despre ele! Și viața grea ce-au dus-o ne e cunoscută, și descoperirile ce le-au făcut, și spaimele ce le-au tras de pe urma neînțeleselor eclipse de soare și lună. Și visele lor le știm, și gândurile.

Vă amintiți acele mii de picturi ce ni le-au lăsat secolele pe zidurile de stâncă ale primitivelor lor locuințe?

Opera unui pictor e și istoria unui popor. E marea istorie a propriei personalități în cadrul marii istorii.

Priviți tablourile V. R. C., aceste poeme cromatice, capitale din letopisețul vieții noastre.

Veți auzi poezia vibrantă și intensă a aspirațiilor noastre, veți trezi dramatismul luptei pe care o ducem în numele marilor idealuri, veți sesiza lirismul optimist ce ne caracterizează epoca.

Mă tem să folosesc cuvinte pentru a creiona lecturi ce se pot comunica doar simțurilor, mă tem să nu cad în grandilocvența pe care V. R. C. a evitat-o fericit întotdeauna.

Dar „fericită țară ai cărei pictori exprimă atâta bucurie de viață!”

Dumitru Caraciobanu (cca. 1960-1966)

Autoportret (sfârșitul anilor 1950 - începutul anilor 1960)

PASĂREA MĂIASTRĂ

Emil Loteanu

Ea de vie te-a zidit
În culori ca într-un zid.
Eu te-am pus la căpătâi
Ca pe-o dragoste dintâi,
Pui de pasăre măiastră
Scris cu flacără albastră...
Strajă stai asupra mea
Să nu-mi fure nimenea
Scrisele, nescrisele,
Sufletul și visele.
Doamna și stăpână-ta
Purta la deget o stea,
Stea în care își privea
Deseori răsfrângerea.
Mestecând ochii, suflarea
Făcea vrăji gătind culoarea
Și isca văpaie-albastră
De scris pasăre măiastră.
Eu te-am pus la căpătâi
Ca pe-o dragoste dintâi.
Pui de pasăre măiastră,
Scris cu flacără albastră,
Să-mi aduci la bătrânețe
Dragostea din tinerețe!

Valentinei Rusu Ciobanu,
autoarea tabloului cu același nume

Note

Să găsesc „formula omului”

Valentina Rusu Ciobanu, adaptare de Vitalie Ciobanu

1. Ion Caţaveică, „Pledez pentru o artă deschisă spre viaţă”, Literatura şi arta, nr. 1, 1986.
2. Anastasia Rusu, „Ochiul ce ne vede ne este mângâiere şi îndemn”, revista Moldova, nr. 8, 1986.
3. Irina Nechit, „Am pus semnul egalităţii între materie şi antimaterie, între ireal şi real”, Literatura şi arta, nr. 48, 1991.
4. Irina Nechit, „Fiinţa umană are multiple posibilităţi de a se apăra”, revista Basarabia, nr. 3, 1992.
5. Luminiţa Ţăgârlaş, „Orice limbaj e acceptabil dacă nu e fals”, revista Lanterna magică, nr. 21-24, 1993.
6. Valeria Grosu, „A fost /este/ va fi Chişinăul o metropolă culturală?”, revista Basarabia, nr. 7-8, 1996.
7. Constanţa Popa, „Nu imit realitatea, ci o reinventez, o amplific sau o diminuez în funcţie de dorinţa mea”, Jurnal de Chişinău, 28 octombrie 2005.
8. Nadina Gheorghiţa, „Artistul păstrează codul cifrat al Timpului”, revista Capitala, nr. 9, 2008.

„Trăind sub vremi...”: Valentina Rusu Ciobanu și timpul ei

Constantin I. Ciobanu

1. În Arhiva organizaţiilor social-politice din Chişinău (F. 2906, R.1, d.1, fila 1-3) s-a păstrat lista persoanelor care practicau artele plastice, listă întocmită în baza cererilor personale ale artiştilor exprimate în lunile septembrie şi octombrie 1940. Sunt 133 de nume şi figurează şi Victor Rusu Ciobanu, fratele Valentinei. Aproximativ jumătate dintre cei înscrişi aveau excelente studii de specialitate obţinute în afara Chişinăului sau Basarabiei (Paris, Sankt Petersburg, Amsterdam, Bruxelles, Moscova, Bucureşti, Iaşi, Odesa, Budapesta).
2. Petru Comarnescu avea un doctorat consacrat „Naturii frumosului şi relaţiei lui cu binele”, susţinut la începutul anilor 1930 în SUA, la University of Southern California din Los Angeles.
3. Gheorghe (Gigi) Şaru (1920-2003) – cunoscut pictor român, redactor-şef al revistei Arta (1950-1964) şi profesor la Institutul de Arte Plastice “N. Grigorescu” din Bucureşti (1948-1982). Ulterior, la începutul anilor 1980 s-a stabilit în SUA.
4. Hazov nu a fost exclus din Uniunea Artiştilor Plastici ci retrogradat din „membru titular” în „candidat”, ceea ce era jignitor pentru un artist de talia lui.
5. Citatul integral, în cartea Sofiei Bobernaga, Valentina Rusu Ciobanu, Chişinău, 1979, p. 6.
6. Vezi: Sofia Bobernagă, op. cit., p. 20.
7. Hruşciov s-a întâlnit cu intelectualitatea zisă „de creaţie” de două ori – în decembrie 1962 şi în martie 1963.
8. În acei ani Brejnev încă nu era Secretar General al PCUS ci numai Preşedinte al Prezidiului Sovietului Suprem al URSS.
9. În acea perioadă termenul de „design vestimentar” încă nu intrase în vocabularul artiştilor plastici din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească.
10. În realitate triplul portret al compozitorilor Alexei Stârcea, Vasile Zagorschi şi al cântăreţei Valentina Saviţcaia nu fusese cumpărat de Ministerul Culturii, pentru el fiind plătit doar avansul.
11. După publicarea nuvelei *Îngăduie, omule* (*Nistru*, 1968), timp de aproape un deceniu Lidia Istrate a fost ostracizată, interzicându-i-se apariţia în presă. Ulterior, în anii Perestroikăi şi ai obţinerii suveranităţii Republicii Moldova, a fost redactor, apoi şef de redacţie la editura *Ştiinţa*, director al Muzeului Republican de Literatură „Dimitrie Cantemir” (1988-1990), deputat în două legislaturi (1990-1997). La 27 august 1991, a votat Declaraţia de Independenţă a Republicii Moldova cu ambele mâini, gest surprins de camerele de luat vederi şi de fotojurnaliştii prezenţi la eveniment. Din 1993 până în 1997, a deţinut funcţia de preşedinte al Ligii Creştin-Democrate a Femeilor din Republica Moldova. S-a stins din viaţă la o clinică din Germania, pe 25 aprilie 1997.
12. Anul apariţiei primei ediţii franceze – 1961, iar al primei editii româneşti – 1968.
13. Ediţia facsimilată a operei logofătului din manuscrisul românesc 3514 păstrat la Biblioteca Academiei Române, în anii 70 ai secolului XX încă nu exista, iar obţinerea spre cercetare a originalului era, practic, imposibilă.
14. Sculptura a păstrat inscripţia în limba italiană *Ogni pensiero vola / Orice gând zboară* reprodusă cu unele greşeli de Valentina Rusu Ciobanu în schiţa respectivă.
15. „Krater” - un tip specific de vas grecesc cu gât suficient de larg pentru a turna vinul.
16. A nu se confunda cu Imperiul Marilor Moguli.
17. Şamisen – instrument muzical cu coarde, în traducere înseamnă „trei corzi parfumate”.
18. Ejiri era a optsprezecea din cele cincizeci şi trei de staţii de pe ruta de trafic Tōkaidō din Japonia.
19. La Muzeul din Tula *Portretul lui Şcurea* are numărul de inventar Ж 1214 şi numărul 7905114 din Catalogul de Stat al Federaţiei Ruse.
20. În perioada „dezgheţului hruşciovist” planurile cincinale existente încă din epoca stalinistă au fost înlocuite cu aşa-numitele „planuri pe şapte ani”.

O viață pentru artă și o artă pentru viață

Codrina-Laura Ioniță

1. Valentina Rusu Ciobanu. „Fiinţa umană are multiple posibilităţi de a se apăra”, interviu luat artistei de Irina Nechit, publicat în revista Basarabia, nr. 3/92, ISSN 0868-8028, p. 158.
2. Constantin I. Ciobanu, „Valentina Rusu Ciobanu”, articol publicat pe https://www.theopen-art.com/artist/valentina-rusu-ciobanu/ consultat în februarie 2023.
3. Valentina Rusu Ciobanu mărturisea într-un interviu luat de Emilia Ghețu că: „la cursuri se punea accent pe istoria artelor plastice, din care am înțeles că lucrurile se repetă, ca într-un ciclu de anotimpuri, curentele se urmăresc, se bat pe călcâie unele pe altele”, interviu intitulat „Arta ca viață – întâlniri cu Valentina Rusu Ciobanu”, publicat în *Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani de la naștere*, editori Elena Olariu, Victoria Nagy Vajda, București, 2020, p. 38.
4. Liana Ivan Ghilia, „Aproapele de departe”, în *Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani de la naștere*, editori Elena Olariu, Victoria Nagy Vajda, București, Oscar Print, 2020, p. 21.
5. Elena Olariu, „Valentina Rusu Ciobanu și elita culturală din Chișinău”, în *Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani...*, op. cit., p. 21.
6. Vladimir Bulat, „Valentina Rusu-Ciobanu: apoteoza de după pictură”, revista Contrafort, nr 1-2 (111-112) 2004.
7. Emilia Ghețu, „Arta ca viață - întâlniri cu Valentina Rusu Ciobanu”, interviu cu Valentina Rusu Ciobanu acordat Emiliei Ghețu, publicat în *Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani...*, op. cit., p. 47.
8. Ibidem, p. 48.
9. Valentina Rusu Ciobanu, „Am pus semnul egalității între materie și antimaterie, între ireal și real”, interviu luat de Irina Nechit, publicat în revista Literatură și Arta, nr. 46 (2414), 14 noiembrie 1991, p. 6.
10. Ibidem.
11. Constantin I. Ciobanu, „Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani de la naștere”, în *Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani...*, op. cit., p. 7.
12. Valentina Rusu Ciobanu, „Am pus semnul egalității ..., op. cit, p. 6.
13. Constantin I. Ciobanu, „Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani...”, op. cit., pp. 8-9.
14. Un articol apărut în Dilema veche preciza că „Pentru curatoarea expoziției, dna Victoria Nagy Vajda, Republica Moldova amintește de Macondo, o metaforă a unui stat cu o modernitate întârziată, iar moldovenii seamănă cu rătăcitorii confrați conduși de José Arcadio Buendía. Vorbim despre cei 100 de ani scurși de la Marea Unire din 1918, când Basarabia a avut șansa să se reintegreze în spațiul cultural și politic românesc, și despre această „singurătate“, în raport cu România (mai mult sau mai puțin Mare), a tărâmului dintre Prut și Nistru” https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/valentina-rusu-ciobanu-si-cei-100-de-ani-de-631386.html
15. Dl. Constantin I. Ciobanu amintește o perioadă din viața artistei când aceasta era obligată să realizeze lucrări la comandă împreună cu un grup de artiști. Colectivizarea trebuia aplicată în toate domeniile.
16. Notițele nu sunt datate, totuși o oarecare corelare temporală se poate presupune. Textul care urmează este transcris din notițele artistei, iar în original este scris în întregime cu majuscule, unele sub altele: „Sensibilitate demagogică / Sensibilitatea demagogiei / Demagogia sensibilității / Demagogia sensibilă / Mimicrie / Minciună / Profesionism”, Notițe Valentina Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 43. Iar câteva pagini mai departe: „TOȚI LA FEL înseamnă că CEILALȚI nu s-au REALIZAT / Au pierit / Nu s'au născut / Au fost înnăbușiți”, Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 47.
17. Constantin I. Ciobanu, „Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani..., op. cit., p. 10.
18. Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 98.
19. Citat copiat în notițele sale, alături de care Valentina Rusu Ciobanu a notat numele lui Braque, document digitalizat, p. 3.
20. Citat copiat în notițele sale, alături de care Valentina Rusu Ciobanu a notat numele lui Matisse, document digitalizat, p. 2.
21. Valentina Rusu Ciobanu, „Am pus semnul egalității între materie și antimaterie, între ireal și real”, interviu luat de Irina Nechit, publicat în revista Literatură și Arta, nr. 46 (2414), 14 noiembrie 1991, p. 6.
22. Constantin I. Ciobanu, „Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani ..., op. cit., p. 12.
23. Constantin I. Ciobanu, „Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani..., op. cit.
24. Valentina Rusu Ciobanu, „Am pus semnul egalității între materie și antimaterie, între ireal și real”, interviu luat de Irina Nechit, publicat în revista Literatură și Arta, nr. 46 (2414), 14 noiembrie 1991, p. 6.
25. Pentru o analiză a conceptului de străvezime aplicat artei contemporane românești vezi Andrei Roseti, Teză de doctorat, *O poetică a vederii. Dosarul expozițiilor* – eseu coordonat de Paul Gherasim, Universitatea de Vest, Timișoara, 2022, p. 440.
26. Vezi analiza domnului Constantin I. Ciobanu la lucrarea Cană pe pervaz (1965), în articolul „Valentina Rusu Ciobanu : 100 de ani ..., op. cit., p. 12.
27. Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 46.
28. „am multă vitalitate. Pictez numai cînd simt în fața mea veșnicia”, Valentina Rusu Ciobanu. „Fiinţa umană are multiple posibilităţi..., op. cit., p. 158.
29. Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 45.
30. Valentina Rusu Ciobanu. „Fiinţa umană are multiple posibilităţi ..., op. cit., p. 154.
31. Ibidem.
32. Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 18.
33. Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 40.
34. Vezi în acest sens analiza pe care Constantin I. Ciobanu o face portretului regizorului Emil Loteanu, „Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani...”, op. cit., p. 12.
35. Un pasaj unde artista își exprimă dezacordul cu privire la servitute și la arta angajată îl găsim tot în notițe: „Pictorul gusturilor estetice ale mulțimii, ale mecenaților, ale instituțiilor de artă, ale sistemului estetic preponderent, ale tendințelor (sic) gazetoriste, ale opiniei publice, serv al esteticii altora, atins în punctul esențial al ființei sale”, Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 93.
36. Replică referitoare la artă, din filmul lui Ingmar Bergman, The Seventh Seal, 1957.
37. „Atingerea acelui punct al spiritului «de unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, susul și josul încetează a fi percepute în contradictoriu». Ștergerea hotarelor dintre câmpurile opuse ale existenței”, Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 103. Iar în alt loc; „Suprarealistă, retorică, prozodie tradițională, reverie clasicizantă, depoetizarea limbajului, iconoclast, bucolism, absurd cotidian, misticism, religios, sondaj interior, simbolism, onirism erotic, primitivitate, straturi ingenue a (sic) conștiinței, abolirea demarcației proză-poezie, renunțare la orice artificiu, poezie – adecvare perfectă cu obiectul, dispariția metaforei, adjectivului, limbaj eliptic, subiectivism repudiant” Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 105.
38. Valentina Rusu Ciobanu, „Am pus semnul egalității..., op. cit., p. 6.
39. Constantin I. Ciobanu, „Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani..., op. cit., p. 14.
40. Ibidem, p. 13.
41. „Linguşeala. Ce e linguşeala în forma ei primitivă – nu ştiu. În forma evoluată linguşeala e o profesie. Are două forme – activă şi pasivă[,] începătorii practică forma activă[,] ţelul însă e f. (sic) pasivă. Această profesie e f. apropiată de artă, rolul covârşitor îln joacă creaţia, individualitatea, formaliştii pierzînd legătura între formă şi conţinut, nu pot trece dela (sic) etapa activă la pasivă, şi practică f. activă pînă la adînci bătrîneţi. La persoane bine echilibrate şi care posedă bine meseria – cât au investit în f. activă [,] atât mai mare e randamentul pentru cea pasivă. La persoane pasionate, cu cât mai mult au practicat f. activă cu atât savurează şi sunt avizi pentru f. pasivă. Primitivii trec prin amândouă formele activă şi pasivă dintr'odată (conţinutul şi forma), absolut legate, dar în fond e un mic (indescifrabil) – nu ajung departe. Forma academică – absolut echilibru – amîndouă formele prezente”, Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, pp. 24-25.
42. Valentina Rusu Ciobanu, „Am pus semnul egalității..., op. cit., p. 6.
43. Valentina Rusu Ciobanu. „Fiinţa umană are multiple posibilităţi ..., op. cit., p. 154.
44. Ibidem,, p. 155.
45. Ibidem,, p. 155.
46. Ibidem,, p. 155.
47. Ibidem,, p. 158
48. Ibidem, p. 154.
49. Ibidem p. 155.
50. Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 111.
51. Ibidem, p. 125. Lângă desenul unui dragon din Sf. Gheorghe, mărturie că vorbim despre schițele din ultima perioadă, artista notează : „A fi ales de Dumnezeu / A fi alături de El / Iubit de El / Legături de dragoste / Mirele şi Mireasa / Mireasa şi mulţimea celor nealeşi”, Notițele Valentinei Rusu Ciobanu, document digitalizat, p. 133.

Universul „cotidian” al atelierului de creație transfigurat în arta Valentinei Rusu Ciobanu

Rodica Ursachi

1. Emilia Ghețu, „Arta ca viață - întâlniri cu Valentina Rusu Ciobanu”, interviu cu Valentina Rusu Ciobanu publicat în *Valentina Rusu Ciobanu: 100 de ani de la naștere*, editori Elena Olariu, Victoria Nagy Vajda, București, 2020, p. 37.
2. Op. cit., p.37.
3. Op. cit., p.37.

Valentina Rusu Ciobanu și izbânda esteticului

Mircea V. Ciobanu

1. Emilia Ghețu, „Pictura este domeniul în care am trăit...”, revista Atelier, nr. 1-2, 1998, p. 10-11.
2. Op. cit., p. 10-11.
3. Valeria Grosu, „A fost /este/ va fi Chişinăul o metropolă culturală?”, revista Basarabia, nr. 7-8, 1996, p. 18-21.

V. R. C.

Aureliu Busuioc

Aureliu Busuioc, „V. R. C.”, revista Moldova, nr. 4, Chișinău, 1967, p. 21.

Pasărea măiastră

Emil Loteanu

Emil Loteanu, *Mi-s ochii arși de frumusețea ta...*, Arc, Chișinău, 2011, p. 62.

Colofon

Valentina Rusu Ciobanu. [Re]Descoperire

Catalogul raisonné a fost întocmit în cadrul proiectului cultural *Valentina Rusu Ciobanu. [Re]Descoperire* realizat de Asociația pentru cultură și arte Arbor (România) împreună cu Arbor Institute for Culture (Republica Moldova). Realizarea catalogului s-a bazat pe o muncă exhaustivă de cercetare constând în studierea documentelor de arhivă și identificarea și analiza la zi a tuturor lucrărilor de pictură, inclusiv a celor care se găsesc în muzee din afara granițelor și în colecții private. Munca la catalogul raisonné s-a bazat pe o colaborare interdisciplinară cu specialiști de pe ambele maluri ale Prutului. Scopul proiectului *Valentina Rusu Ciobanu. [Re]Descoperire* este de a contribui la redescoperirea Valentinei Rusu Ciobanu ca o figură feminină majoră în arta contemporană românească.

Organizatori

Arbor Institute for Culture (Republica Moldova)
Asociația pentru cultură și arte Arbor (România)

Proiect co-finanțat de

Guvernul Elveției
Administrația Fondului Cultural Național (România)

Parteneri principali

Biblioteca Națională a Republicii Moldova
Agenția Națională a Arhivelor din Republica Moldova
Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova
Revista de cultură TIMPUL
Fundația SANTAVINERE

Parteneri

Ambasada Republicii Moldova în România
Muzeul Național de Artă al Moldovei
Muzeul Național al Literaturii Române, Chișinău
Muzeul Național de Istorie a Moldovei
Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova

Echipa editorială

Victoria Nagy Vajda, manager de proiect, editor
Constantin I. Ciobanu, istoric de artă
Codrina-Laura Ioniță, istoric de artă
Rodica Ursachi, istoric de artă
Vitalie Ciobanu, scriitor
Mircea V. Ciobanu, istoric literar
Lică Sainciuc, Fundația SANTAVINERE
Mirela Nagâț, redactor
Ioana-Raluca Flangea, corector
Elena Balinschi, cercetător, Biblioteca Națională a Republicii Moldova
Aurelian Lavric, cercetător, Agenția Națională a Arhivelor
Serioja Bocsok, designer grafic
Aurelian Ardeleanu, pre-press
Iurie Foca, fotograf

Colaboratori

Ludmila Toma, istoric de artă
Natalia Chernysheva, curator, Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
Polina Kolomeeț, director adjunct Patrimoniu, MNAM
Tudor Stavilă, istoric de artă
Natalia Polikarpov, traducător
Doina Gaideu, bibliotecar
Ludmila Vasilache, director, Moldova 2, Teleradio-Moldova
Nina Parfentie, director Patrimoniu, Radio Moldova

Producție

Fabrik

Tiraj

200 exemplare

ISBN

VOL I: 978-973-0-38478-9
VOL II: 978-973-0-38411-6

Disclaimer

Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.

Proiectul a fost realizat cu sprijinul Guvernului Elveției. Conținutul acestui proiect nu reflectă neapărat punctul de vedere al donatorului.

Elveția.

PROIECT CO-FINANȚAT DE:

Administrația Fondului Cultural Național

ARBOR