

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE
CATEDRA DE GRAFICĂ

Suport de curs la disciplina Cultura tradițiilor în Moldova

Tema: Arta gravurii în epoca modernă din Basarabia (1900-1940)



Autor: Iarîna Savițkaia-Baraghin, doctor în studiul artelor și culturologie,
conferențiar universitar interimar

Chișinău, 2017

Suport de curs aprobat și recomandat pentru editare de Consiliul științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Proces-verbal nr.2 din 20. 02. 2017

Redactor științific: *Zgardan-Crudu Aliona*, doctor în filologie, conferențiar universitar, Catedra de limba română și filologie clasică, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”

Referenți: *Simac Ana*, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, decanul Facultății de Arte Plastice și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”;

Colâbneac Alexei, profesor universitar, Maestru în Arte al Republica Moldova, Maestru în artă, Doctor Honoris Cauza al IGGM, Elveția, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Savițkaia-Baraghin, Iarîna.

Tema: Arta gravurii în epoca modernă din Basarabia (1900-1940): Suport de curs la disciplina "Cultura tradițiilor în Moldova" / Iarîna Savițkaia-Baraghin; red. șt.: Zgardan-Crudu Aliona; Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Fac. de Arte Plastice, Catedra de Grafică. – Chișinău: S. n., 2017 (Tipogr. "Primex-Com"). – 84 p.

Bibliogr.: p. 65-67 (36 tit.). – 10 ex.

ISBN 978-9975-110-79-2.

76(075.8)

S 29

* Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2017

© Savițkaia-Baraghin Iarîna, autor

* Zgardan-Crudu Aliona, redactor științific

Imagine copertă: Două dansatoare, linogravură, 1922, Moisey Kogan

Cuprins

Introducere	2
Capitolul 1. Constituirea gravurii moderne în Basarabia.....	8
Capitolul 2. Gravura basarabeană din perioada interbelică	16
Concluzii	59
Referințe bibliografice	62
Bibliografie selectivă.....	65
Anexe.....	68

Introducere

În această lucrare, ne propunem să structurăm conținuturile cursului conform unei abordări sintetice a temelor, în ordinea desfășurării lor din punctul de vedere al evoluției gravurii care aparține *epocii moderne din Basarabia*. Rolul acestui suport este unul *informativ* și altul *formativ*, contribuind la cultivarea unei atitudini perceptive creatoare prin dezvoltarea și educarea gustului estetic și a judecăților de valoare.

Modul de abordare a conținutului, ca și competențele urmărite a fi formate, realizează o legătură cu celelalte discipline din planul de învățământ de la specialitatea *Grafica*, operând cu aceiași termeni și cu aceleași elemente de morfologie plastică, oferind imagini concrete în dezvoltarea spiritului creator, prin cunoașterea și analiza unor creații originale în tehnica gravurii ale artiștilor plastici autohtoni.

De pregătirea specialiștilor, instruirea și educarea lor, de dezvoltarea potențialului creativ al fiecăruia depinde prosperitatea societății. Capacitățile de creație ale studenților fundamentează bunăstarea țării și, în mare măsură, determină potențialul ei economic, cultural, precum și competitivitatea națiunii.

Actualitatea suportului de curs constă în reflectarea complexă a operelor de gravură și a tehnologiei aplicate, care, din punct de vedere stilistic, caracterizează atât autorii, cât și operele lor.

Evoluția gravurii naționale este un domeniu mai puțin studiat în istoria artelor naționale. Lipsa unor informații despre dezvoltarea acestui gen specific al artelor creează anumite lacune în procesul didactic contemporan, arta gravurii fiind percepută drept un fenomen recent apărut, fără rădăcini autohtone de durată, ceea ce nu este corect.

Problema științifică soluționată

În pofida semnificației deosebite pe care o are dezvoltarea acestui gen specific al artelor, elaborările teoretice în domeniu sunt insuficiente. Din această cauză, este dificilă întocmirea metodicilor de predare a istoriei artelor naționale, care ar face mai eficient procesul de instruire.

Scopul suportului de curs constă în a elabora bazele teoretico-metodice ale procesului didactic la studierea *artei gravurii în epoca modernă din Basarabia (1900-1940)*.

Suportul de curs vine în susținerea studenților, pentru a facilita însușirea teoriei și acumularea în timp a cunoștințelor profesionale temeinice, deosebit de necesare pentru activitatea de creație a unui pictor în domeniul graficii.

Structura suportului de curs: introducere, două capitole, concluzii, note bibliografice, bibliografie selectivă și anexă.

În *introducere* se prezintă succint importanța suportului de curs și actualitatea acestuia, scopul, problema științifică soluționată, raționalitatea temei abordate, obiectivele generale, finalitățile cursului, metodele de transmitere a cunoștințelor și modalitățile de evaluare.

În primul capitol, *Constituirea gravurii moderne în Basarabia*, se face o analiză a istoriei gravurii din perioada menționată, care marchează constituirea artei moderne, și este prezentată modalitatea de trecere de la arta religioasă la cea laică și constituirea școlii naționale de gravură. Apariția artei profesioniste, inclusiv a gravurii, în mediul ortodox se datorează fondării unor instituții de învățământ artistic, fapt care a stimulat și apariția genurilor de artă, dar și a domeniilor respective, care le reprezentau. Procesul în cauză a derulat în mod variat în diverse regiuni, uneori la intervale mari de timp. Ca și în cazul altor perioade, acest gen al artei grafice nu a fost tratat exhaustiv în niciuna dintre publicațiile consacrate artei naționale, informațiile despre el fiind sumare și referindu-se doar la arta

grafică (grafica de carte, cataloage și albume personale), fenomenul ca atare rămânând în afara cercetărilor științifice.

În linii generale, arta modernă din Basarabia a cunoscut două etape principale de dezvoltare, care coincid cu două perioade istorice importante: prima perioadă se referă la statutul de gubernie, pe care l-a avut ținutul în componența Rusiei Țariste (1812-1918), iar cea de-a doua perioadă ține de reintegrarea Basarabiei în componența României (1918-1940).

În capitolul doi, *Gravura basarabeană din perioada interbelică*, se prezintă și se descrie apogeul artei moderne în cea de-a doua etapă (1918-1940). În Basarabia de la începutul secolului al XX-lea se manifestă influențele altor societăți și curente artistice, atestate în Rusia și în Europa Occidentală. Un rol aparte l-au avut *Mir iskusstva*, postimpresionismul și *Art Nouveau*, ale căror principii de tratare pot fi atestate în creația plasticienilor basarabeni până în 1940.

Fiecare capitol este urmat de întrebări și subiecte de problematizare, teme pentru comunicări (temele propuse pentru comunicări în acest suport de curs ar trebuie considerate recomandări) și cerințe generale pentru elaborarea comunicărilor.

Compartimentul *Concluzii* prezintă o sinteză a evoluției gravurii moderne.

Notele bibliografice și Bibliografia selectivă includ titluri de publicații privind istoria și evoluția gravurii în arta plastică universală și națională.

Anexa plasată la sfârșitul suportului de curs include reproduceri ale operelor semnate de plasticienii autohtoni în diferite perioade, care exemplifică specificul și evoluția *artei gravurii din perioada interbelică (1900-1940)*.

Raționalitatea temelor abordate

Importanța și actualitatea cercetărilor realizate la această temă, caracterul ei științific semnificativ constau și în completarea unui domeniu valoros al istoriei artelor naționale.

Valoarea aplicativă a lucrării rezultă din importanța și interesul pe care îl prezintă în calitate de suport didactic, teoretic și practic, în cadrul instituțiilor de învățământ artistic din Republica Moldova, în special la specialitatea *Grafica*.

Obiectivele unității de învățare

La nivel de cunoaștere și înțelegere:

- să cunoască specificul și istoricul artelor grafice studiate;
- să formuleze caracteristicile și particularitățile artelor naționale, stilurilor și curențelor;
- să exemplifice semantica plastică a epocilor și contribuția artistului la formarea ei;
- să compare caracteristicile și elementele distinctive ale stilurilor și curențelor;
- să discute problematica artei, inerentă perioadelor concrete studiate.

La nivel de aplicare a cunoștințelor:

- să aplice cunoștințele acumulate în domeniul activității artistice;
- să stabilească sarcinile artei în diferite perioade;
- să opereze cu limbajul și termenii specifici curențelor și stilurilor artistice.

La nivel de integrare:

- să distingă procesele artistice în evoluție;
- să analizeze ambianța cultural-artistică din țară și din afara ei;
- să analizeze și să structureze stilurile și curențele artistice din perioadele istorice studiate;

- să dezvolte abilitățile de analiză critică a particularităților și caracteristicilor artelor naționale;
- să facă concluzii asupra fiecărei perioade artistice studiate;
- să cerceteze domeniul artelor plastice din perspectivă științifică.

Finalitățile cursului

Competențele formate la studierea temei *Arta gravurii în epoca modernă din Basarabia (1900-1940)* sunt:

- înțelegerea corelației dintre artă și alte fenomene sociale;
- compararea caracteristicilor și elementelor distinctive ale stilurilor și curentelor;
- aplicarea cunoștințelor acumulate în domeniul activității artistice;
- operarea cu limbajul și termenii specifici curentelor și stilurilor artistice;
- distingerea proceselor artistice în evoluție;
- analizarea și structurarea stilurilor și curentelor artistice din perioadele istorice studiate;
- dezvoltarea atitudinii critice față de particularitățile și caracteristicile artelor naționale;
- formularea concluziilor asupra fiecărei perioade artistice studiate.

Strategii didactice

Cursul presupune: prelegeri magistrale, prelegeri cu oponent, seminare-dezbateri, conversații, studiu de caz.

Evaluarea disciplinei

1. *Evaluările periodice* (seminarele) sunt realizate în baza materialului predat și a lucrului individual al studenților.

2. *Forma de evaluare finală*: examen-oral.

Criteriile de apreciere a cunoștințelor sunt alcătuite din trei activități științifico-didactice ale studenților la disciplină:

a. *Evaluările periodice* (seminarele)

b. *Examenul test este alcătuit din 2 subiecte – oral.*

c. *Prezentarea comunicărilor realizate în baza temelor pentru lucrul individual.*

Nota finală este obținută prin calcularea mediei aritmetice a notelor de la primele două activități științifico-didactice ale studenților și a punctelor obținute în urma prezentărilor comunicărilor la disciplină.

Indicatori de evaluare pentru examen

Performanța studenților va fi apreciată în baza următorilor indicatori:

- completitudinea și corectitudinea cunoștințelor;
- coerența logică, fluența, expresivitatea, forța de argumentare;
- capacitatea de aplicare în practică, în contexte diferite, a cunoștințelor învățate;
- capacitatea de analiză, de interpretare personală, originalitatea, creativitatea;
- gradul de asimilare a limbajului de specialitate și capacitatea de comunicare.

La indicatorii de performanță se vor adăuga și criteriile vizând aspectele atitudinale și motivaționale ale activității studenților, cum sunt: conștiinciozitatea, interesul pentru studiul individual, participarea activă la seminare, frecvența la cursuri.

Termeni-cheie: artă grafică, gravură, xilografură, tehnici ale gravurii, gravură pe lemn, acvaforte, acvatinta, mezzotinta, pointe sèche (ac sec).

Capitolul 1. Constituirea gravurii moderne în Basarabia

Dezvoltându-se ca fenomen artistic în contextul culturii ruse și al celei europene, dar distanțată considerabil în timp și spațiu de acestea, arta basarabească modernă își are începuturile în anii '90 ai secolului al XIX-lea și se constituie ca proces în deceniile 2-3 ale secolului al XX-lea, marcând apariția primilor plasticieni profesioniști pe meleagul nostru. Majoritatea lor au fost originari din Basarabia și acest moment s-a dezvoltat pe deplin în modalitatea de a reflecta realitatea pitorească a plaiului.

Gravura basarabească din perioada modernă și interferențele ei cu arta europeană continuă să fie cunoscute doar în linii generale, la fel ca și alte genuri ale artelor plastice. Or, se cunosc autori și opere prezente în muzeele din Chișinău și București, în arhivele Cabinetului de Stampe al Academiei Române și în Arhiva Națională a Republicii Moldova. Astfel, chiar dacă reprezintă un fond solid de opere, gravura se identifica permanent cu noțiunea generală de „grafică”, fie că este stampă, grafică de șevalet sau litografie. Din aceste considerente, genul respectiv, diversificat și „diluat” în contextul altor domenii, rămâne puțin cunoscut atât în mediul autohton, cât și în spațiul artistic limitrof, fiind în umbra tuturor manifestărilor artistice de la Chișinău. Acest moment este reflectat de artiști și operele lor chiar în momentul apariției gravurii profesioniste basarabene, în perioada interbelică.

Inițial, gravura a reflectat în miniatură stilurile și tendințele generale ale artei europene din epoca respectivă, abordând selectiv tematica generală, caracteristică genului, dar având și anumite particularități.

Studiind activitatea de creație și manifestările expoziționale ale basarabenilor, ne convingem că sub influența expozițiilor ambulante ale peredvijnicilor, la Chișinău, se constituie *Societatea Amatorilor de Arte din Basarabia* (1903), printre fondatorii acesteia figurând Vasile Blinov, Alexandr Climașevschi și Vladimir Ocușco [1, p. 50]. Crearea acestei prime

asociații, după modelul structurilor respective din Rusia și Ucraina, a fost un fenomen important pentru cultura locală, stimulând dezvoltarea artei profesionale basarabene.

Odată cu schimbarea situației politice, în urma unirii Basarabiei cu România, viața artistică de la noi ia amploare, iar în arealul intereselor pictorilor basarabeni pătrund stilurile și orientările artei occidentale. La inițiativa lui Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre și Vladimir Doncev, dar și a membrilor fostei Societăți a Amatorilor de Arte, în 1921, la Chișinău este înființată *Societatea de Belle Arte din Basarabia* [2, p. 47] .

Și prima, și a doua societate, apărute la Chișinău, își aveau sediul în incinta *Școlii orășenești de desen*, iar mai apoi la *Școala de Belle Arte*, fiind centre permanente ale activității artistice în Basarabia.

Această retrospectivă succintă în istoria artei basarabene este necesară pentru a urmări situația istorică specifică a Basarabiei, care s-a aflat în permanență într-un mediu ortodox închistat și periferic, ceea ce ne-a determinat să studiem nu doar influențele europene din etapa modernă, dar și ceea ce, în particular, a creat această epocă în spațiul ortodox mult mai înainte de limitele temporare care ne interesează.

Arta profesionistă, inclusiv gravura, a apărut în mediul ortodox datorită fondării unor instituții de învățământ artistic care au stimulat și apariția genurilor de artă raportate la cele europene, dar și a domeniilor respective care le reprezentau. Acest proces s-a desfășurat diferit în diverse regiuni, uneori la distanțe de decenii.

Astfel, începuturile studiilor de specialitate în Principatul Moldovei sunt indispensabil legate de numele lui Gheorghe Asachi (*Academia Mihăileană* la Iași, 1839) și Gheorghe Pânăiteanu-Bardasare, care a fondat *Școala de Arte Frumoase din Iași* (1864) [3, p. 140].

În Basarabia, după cum se știe, apariția unor forme de instruire inițială în domeniul artei plastice datează din 1887, la o distanță considerabilă de timp de la crearea instituțiilor respective în țările vecine.

Anume aceste momente complexe, dar și identificarea unor orientări stilistice pronunțate, care se manifestă abia către primul deceniu al secolului al XX-lea, au condiționat apariția târzie a artei moderne și a gravurii în Basarabia.

Începutul noului secol (XX) atestă în arta basarabeană o experiență de numai un deceniu și ceva de activitate profesională (prima *școală serală de desen* apare la Chișinău în 1887 și se datorează lui Terinte Zubcu, bursier al Academiei de Arte din Sankt Petersburg) [4, p. 53]. O asemenea experiență de scurtă durată, probabil, nu a mai cunoscut nici una din școlile naționale ale țărilor limitrofe. O trecere succintă în revistă a celor mai importante motivații în apariția și evoluția artelor basarabene de la începuturi ne permite să urmărim, sub aspect comparativ, situația din diverse medii artistice din Europa Occidentală și din Est.

În linii generale, arta modernă din Basarabia a cunoscut două etape principale ale evoluției sale, care coincid cu anumite perioade istorice: prima cuprinde anii aflării ținutului în componența Rusiei Țariste, cu statut de gubernie (1812-1918); cea de-a doua ține de reintegrarea Basarabiei în componența Regatului României (1918-1940). Prima etapă marchează constituirea artei moderne, care atinge apogeul dezvoltării în cea de-a doua etapă.

Concomitent cu centrele artistice ruse și cele ucrainene, chiar la începutul secolului al XX-lea, un rol aparte în procesul artistic din Basarabia l-au jucat marile capitale culturale ale Europei Occidentale – Paris, Munchen, Amsterdam și Bruxelles, unde pe parcursul a câtorva decenii și-au continuat studiile pictorii basarabeni [5, p. 80].

Avangarda a fost atractivă mai ales pentru tinerii plasticieni, care au mers să-și continue studiile în academiile de artă ce funcționau în această perioadă în centrele artistice occidentale și care ulterior au devenit promotorii noilor tendințe în țările lor de origine, grație universalității experimentelor în artele plastice.

Dar, indiscutabil, cel mai mare și mai prestigios centru al artei europene în perioada vizată era Parisul. Către sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, el devine centrul vieții artistice internaționale, unde sosesc, pentru a-și demonstra măiestria și a-și dobândi gloria, artiști din cele mai diverse spații geografice – din America de Sud și din cea de Nord, din Japonia, dar mai ales din arealul european, unde, probabil, fiecare țară și-a avut reprezentanții săi în Franța.

Școala de Belle Arte, la care și-au făcut studiile mai mulți impresionisti și viitorii simbolisti, foviști, ba chiar și avangardiști, nu era unica instituție de învățământ artistic din Paris. Aici funcționau ateliere și academii particulare care ofereau pregătire profesională și cunoștințe necesare pentru susținerea examenelor în instituțiile de stat. Însă mulți dintre viitorii artiști care au studiat în Academiile Elvețiană, Julian, Grande Chaumiere, Common sau în atelierul lui Gleyre sau Gerôme, de obicei, nu și mai continuau studiile, rămânând să creeze în Paris sau întorcându-se în țările lor.

Parisul, cu celebrele Montparnasse și Montmartre, cu Saloanele Oficiale și independente, de toamnă și de primăvară, cu expoziții tradiționale de opoziție academistă, a fost văzut și comentat diferit de către pictorii basarabeni. Printre aceștia o putem menționa pe Eugenia Maleșevschi, iar mai înainte de ea, pe Auguste Baillayre, Lidia Arionescu, Piotr Vaxman, Numa și Alexandr Patlagean, Olesi Hrșanovschi, Gregoire Mișonze, Iosiph Bronștein, Moissei Kogan, care sunt doar reprezentanții primului val de basarabeni ce au studiat sau au vizitat Parisul [6, p. 83].

Un alt centru cultural important al timpului a fost Munchen. Mai aproape de Basarabia, dar mai îndepărtat decât Franța, Belgia sau Olanda, unde se mai vorbea franceza, cu care basarabenii erau familiarizați din copilărie, capitala Bavariei a găzduit doar câțiva basarabeni – pe frații Șneer și pe Moissei Kogan, care își fac studiile la Academia de Arte de aici la granița secolelor –, între anii 1899 și 1903 [7, pp. 197-198]. Pentru Moissei Kogan, perioada muncheneză, însă, durează până în anul 1910.

Printre fenomenele deosebite care se manifestă la Munchen în aceste timpuri, un loc aparte îl ocupă *Secessionul*, faza inițială a căruia se încheie până la sosirea fraților în Germania (1897), însă atmosfera de cosmopolitism a orașului se datorează revistei *Simplicissimus* (1896) și apariției *Judentstilului*, utilizat ca termen pentru întâia oară în 1899 de Rudolf A. Schröder, într-un text din revista *Insel* [8, pp. 389-405].

Cu aproape două decenii mai târziu își face apariția în Germania, dar în alt oraș, Dresda, un alt basarabean – Gheorghe Ceglocoff –, care în perioada 1923-1926 studiază la Academia de Arte, aproape în aceeași perioadă când aici activa în calitate de profesor Oscar Kokoschka (1919-1924) și unde din 1919 au activat asemenea reprezentanți ai *Secessionului*, ca Otto Dix, Constantin Felixmüller și Otto Lange, iar coleg fiindu-i Hans Grundig [9, pp. 72-89].

În vecinătatea Parisului se mai află o capitală în care s-au atestat prezențe basarabene – Bruxelles, pe care l-au asaltat după 1920 elevii lui Auguste Baillayre de la Școala de Belle Arte din Chișinău. Moisei Gamburd, Elisabeth Ivanovsky, Nina Jașicinski, Claudia Cobizev, Afanasie Modval au absolvit Academia Regală de Arte în perioada 1928-1936, lucrările lor reprezentând, în mare parte, diverse variante ale artei franceze – de la realismul lui Gustave Courbet până la constructivismul lui Kasimir Malevici.

În același timp, alți basarabeni studiază la Școala de Arte Decorative de la Paris: Elena Barlo (1932-1934) și Natalia Brăgalia – scenografia

(1928-1931); Tanea Baillayre (1932) și Tatiana Senchevici – grafica (1929-1932) [10, p. 83].

Ultimul centru artistic în care basarabeni nu numai au studiat și au expus după 1920, dar și s-au stabilit cu traiul după 1945, a fost orașul București. Oricât ar părea de paradoxal, dar relațiile artistice dintre Basarabia și Regatul României, după Unirea din 1918, au fost mult mai puțin benefice decât se putea aștepta. Ce-i drept, în 1921-1922 la București se inaugurează expoziția pictorilor basarabeni, mulți dintre care au fost menționați, dar expoziția de răspuns a bucureștenilor a fost organizată abia în 1930. Oricum, basarabeni participă la Saloanele Oficiale de la București, studiază la Academia de Arte, beneficiind de burse pentru a învăța în Franța, Belgia, Italia. Posibil, o asemenea situație era consecința directă a influenței artei răsăritene, destul de evidentă în lucrările pictorilor din Basarabia. Dar interesele comune caracteristice pentru ambele regiuni, noile tendințe și noile orientări îi apropie pe plasticienii basarabeni de plasticienii din Rusia, Franța sau Ucraina, fapt care se datorează sincronizării artelor naționale cu arta occidentală.

Ultimul reper căruia arta basarabească îi datorează suflul noilor tendințe în artă a fost Odessa, oraș al unei culturi specifice, care la începutul secolului al XX-lea este un centru cultural mult mai mare decât Kievul.

Tradiționalele expoziții ale Asociației Pictorilor din Sudul Rusiei, organizate și la Chișinău către sfârșitul secolului al XIX-lea, îi tentează pe mai mulți basarabeni – Mihail Berezovschi, Pavel Piscariov, Pavel Șilingovschi și alții – să participe la vernisajele odessiților. Un alt rol l-a jucat Odessa prin intermediul Școlii de Arte. Aici și-au făcut studiile Șneer Cogan, Nicolai Gumalic, Pavel Șilingovschi, Pavel Piscariov, Georghe Damira, Timotei Kolța și alții. Aici are loc, în anul 1909, renumitul „Salon” al lui Vladimir Izdebsky, cu participarea avangărzii ruse și franceze, expus mai apoi la Kiev și Sankt Petersburg.

În Basarabia de la începutul secolului al XX-lea se urmăresc influențele și altor societăți și curente artistice, atestate în Rusia și Europa Occidentală. Un rol aparte l-au avut *Mir iskusstva*, postimpresionismul și *Art Nouveau*, principiile de abordare ale cărora pot fi urmărite în creația plasticienilor basarabeni până în 1940. Aceste momente sunt destul de accentuate în creațiile lui Eugenia Maleșevschi, Auguste Baillayre, Pavel Șilingovschi, Vladimir Doncev, Lidia Arionescu ș.a. Este specifică și tendința mai multor basarabeni de a se manifesta în diverse domenii și genuri de creație. În afară de pictură, mulți dintre ei profesau scenografia, grafica de carte și de șevalet, sculptura, arta decorativă și critica de artă.

Unii plasticieni basarabeni, ca, de exemplu, Pavel Șilingovschi și Auguste Baillayre, au atins în creația lor nivelul artei europene și ocupă un loc important în procesul artistic din ținut.

Întrebări de problematizare

- Care sunt etapele de dezvoltare a acestei perioade?
- Care sunt tendințele principale ale perioadei moderne?
- Cum caracterizați această perioadă în gravură?
- Care sunt plasticienii ce au activat în această perioadă?

Teme pentru comunicări (lucrul individual)

1. Apariția școlilor și societăților de arte frumoase în Basarabia
2. Gravura basarabească din perioada modernă și interferențele ei cu arta europeană

Cerințe generale pentru elaborarea comunicărilor

Comunicările vor fi elaborate în baza următoarelor cerințe:

Componente standard

Introducerea

- anunță obiectivele și planul de ansamblu al lucrării;
- explică sensul, importanța și delimitarea problemei ce va fi examinată.

Cuprinsul conține demersul argumentativ (*prezentarea succintă a materialelor, a surselor, a textelor folosite în lucrare, precum și a modului în care au fost folosite observațiile personale etc.*), precum și:

- caracteristica generală a subiectului abordat;
- caracteristici specifice/particularități.

Concluzia

- rezumă rezultatele;
- evidențiază particularitățile;
- prezintă un comentariu personal despre rezultatele cercetării, în raport cu obiectivele propuse și enunțate în introducere.

Bibliografie

Glosarul. Rostul unui glosar este de a-l ajuta pe cititor să însușească sensul termenilor de specialitate folosiți în cercetare.

Timpu disponibil pentru prezentarea comunicării: 5-7 min.

Times New Roman, 12, interval 1,5.

Foaie de titlu: Bold-16

Capitolul 2. Gravura basarabeană din perioada interbelică

Un criteriu important în apariția unei școli profesionale de artă îl constituie existența stilurilor și a tendințelor artistice care marchează etapele și evoluția artelor plastice.

În arta basarabeană acest moment a avut particularitățile sale. Unii artiști care s-au aflat inițial sub influența directă a ideilor și artei peredvijnicilor, ulterior, încep să caute noi procedee de expresie în albia orientărilor stilistice, caracteristice pentru *Mir iskusstva*, *Bubnovâi valet* sau pentru *impresionismul*, *postimpresionismul* și *modernismul* european. În acest sens, sunt elocvente operele lui Pavel Șilingovschi, Eugeniei Maleșevschi, Pavel Piscariov ș.a., la care fenomenele menționate se observă pe parcursul câtorva decenii. Și unii plasticieni care împărtășeau la început ideile peredvijnicilor au simțit atracție pentru noile orientări. Acest lucru se referă la Șneer Cogan și Grigori Fürer, în opera cărora se conturează într-un mod specific impresionismul și, respectiv, *Stilul 1900*.

Printre primii graficieni din Basarabia care s-au manifestat în arta gravurii figurează și numele de referință al lui Pavel Șilingovschi. Pentru creația acestui pictor basarabean notoriu au servit drept punct de reper criteriile estetice ale asociației *Mir iskusstva* și ale unor curente occidentale [11]. După absolvirea Academiei de Arte, în 1911, Pavel Șilingovschi rămâne să lucreze la Sankt Petersburg, dar până în 1918 el vizitează cu regularitate Basarabia, realizând aici numeroase cicluri de studii, scene de gen și peisaje grafice.

Majoritatea lucrărilor pictorului nu sunt datate, dar, având în vedere faptul că, de cele mai multe ori, la baza acvafortelor (1910-1916) stăteau operele picturale ale maestrului, se poate presupune că acest proces decurgea sincron. Vizitând Basarabia, Pavel Șilingovschi doar o singură dată, în

1906, expune la expoziția Societății Amatorilor de Arte Frumoase tabloul *Nocturnă*, apreciat ca model de măiestrie picturală.

Profunzimea emoțiilor și retrăirilor în subiectele selectate, coloritul impresionist, care formează dispoziția majoră a pânzelor, accentuează doar preferințele pictorului pentru calitățile estetice și valorile spirituale ale picturii contemporane. Aceste criterii primordiale se referă în egală măsură atât la pictură, cât și la grafica maestrului. Pasiunea pictorului pentru tehnica litografică și cea acvaforte coincide în timp cu apariția celor mai numeroase tablouri dedicate Basarabiei. În 1912-1916, Pavel Șilingovschi studiază în atelierul cunoscutului gravor rus Vasili Mate. Domeniile pe care le exploatează plasticianul în această perioadă sunt peisaje, portrete, rareori scene de gen. Motivele peisajelor grafice repetă subiectele create în pictură. Pentru foile grafice, este caracteristică perseverența autorului pentru a obține calități picturale ce creează dispoziția ambianței. Ca și în tablouri, dominantă principală este măreția naturii, aflată în diverse ipostaze (liniște, stihie), aureolată de spiritul baladelor vechi, autorul accentuând momentele panoramice și epice ale acțiunii. Cu rare excepții, figurile de oameni se întâlnesc episodic în peisajele lui Pavel Șilingovschi: ele sunt abia vizibile, dizolvându-se în spații imense, dar prezența lor înviorează motivele [12, pp. 160-164].

Printre primele lucrări grafice ale ciclului basarabean este și stampa *Basarabia. Oi*, anii 1910 (Figurile 2.1., A.1.1), ce reprezintă un model excepțional de compoziție, în care figurile omenești și cele ale animalelor sunt amplasate în prim-planul lucrării; acesta este un procedeu aplicat pentru întâia oară de către pictor în lucrarea sa de diplomă.

Prin intermediul unor hașurări scurte și o prelucrare mai minuțioasă a formei, P. Șilingovschi subliniază contrastul spațial dintre planuri, asigurând perspectiva aeriană a peisajului. Foaia menționată este una dintre primele create în tehnica acvaforte, de aceea se poate vorbi doar despre posedarea

unor anumite procedee în acest domeniu. Deocamdată, volumul și forma se constituie cu ajutorul hașurii și petei tonale, spațiul se redă încă amorf, prin intermediul contrastelor de proporții.

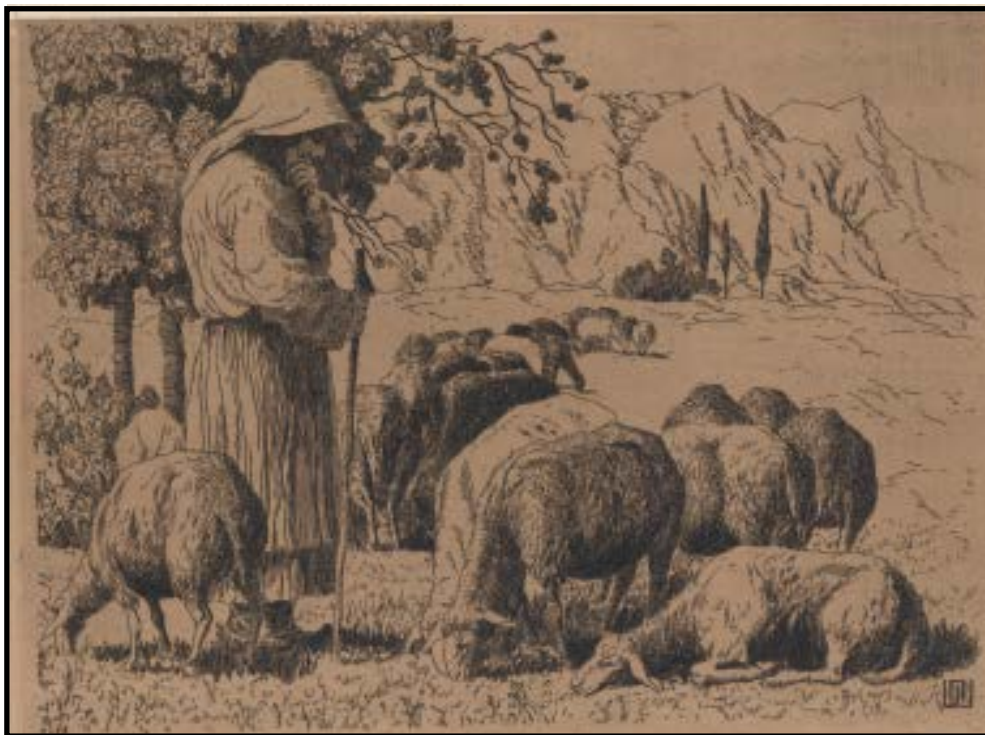


Fig.2.1. Basarabia. Oi, 1912, acvaforte, Pavel Șilingovschi.

Majoritatea lucrărilor din ciclul basarabean (*Basarabia. Râpă*, *Basarabia. Furtună*, 1913) și numeroasele crochiuri în creion sunt executate la nivel profesional. Cea mai reușită lucrare este considerată *Basarabia. Furtună* (Figura A.1.2). În acest motiv de peisaj tradițional, deșteptat de stihie, se reflectă în mod strălucit măiestria pictorului. Complexitatea spațiului compozițional, direcția diversă a hașurii și intersectarea ei, contopirea formelor și a volumelor cu spațiul creează impresia dinamicii vântului și a rafalelor biciuitoare de ploaie. Procedeele compoziționale utilizate pentru a accentua impresia acestei stihii îl constituie figurile de oameni grăbiți spre casă.

Ca măiestrie, nu cedează nici foaia grafică *Basarabia. Râpă*. Liniile ondulate ale dealurilor, cu copacii rari, printre care șerpuiesc povârnișuri,

cerul noros, întunecat, ce atârna deasupra pământului – totul este pătruns de o așteptare tensionată.

Apropiate ca structură de ciclul de acvaforte, prin selectarea riguroasă a elementelor peisajului, viziunea epică și panoramică, contrastele comparative ale plasticianului, sunt și crochiurile pictorului *Nistru, Basarabia. Peisaj cu dealuri; Basarabia. Dealuri pe mal* (Figura A.1.3); *Basarabia. Valea Nistrului* (toate din anii 1910) (Figurile A.1.4, A.1.5) etc.

Ciclul basarabean se încheie cu anul 1916 (Figura A.1.6). În acest timp, Pavel Șilingovschi creează primul său *Autoportret* (Figura 2.2) în acvaforte, în care se observă maturitatea măiestriei graficianului. Particularitățile acestei opere sunt conturate de varietatea și densitatea hașurii, lipsa aproape deplină a desenului linear, simțul spațiului și al psihologismului chipului.



Fig.2.2. Autoportret, 1916, acvaforte, Pavel Șilingovschi.

O situație specifică în ciclul basarabean o reprezintă stampa *Basarabia. Poduri* (Figura A.1.7). În varianta păstrată a crochiului pentru acvaforte (lucru de excepție în creația pictorului) se urmărește compoziția întreagă, care, ulterior, aproape fără modificări, este transferată pe foaia de bază, fiind doar mărită în dimensiuni.

După 1916, Pavel Șilingovschi lucrează tot mai puțin în tehnica acvaforte. Pictorul revine la motivele basarabene tocmai în anii '30 și doar în pictură, continuând elaborarea subiectelor după memorie.

Activitatea de grafician a lui Șneer Cogan s-a format în albia generală a artei basarabene. Comparativ cu pictura monocromă și întunecată, foile grafice reprezintă o altă tendință în creația pictorului. Realizate pe hârtie groasă sau pe carton, lucrările *Vilă în apropierea Chișinăului*, *Țiganul-cizmar*, *Dealul Inzov* (toate din 1918), *Balcic*, *Constantinopol. Curtea Moscheii*, 1923, (Figura A.1.8), *Biserica Măzărache* (Figura A.1.9), *Vânătoarea de răsărită* (1936) n-au nimic în comun cu operele peredvijnicilor, fie ei ruși sau ucraineni. Rădăcinile unei astfel de tratări specifice a motivelor se află în afara mediului în care artistul s-a format ca plastician. În acest sens, prezintă interes căutările sale, atât de caracteristice timpului și destul de diverse în raport cu tendințele generale ce s-au format în arta basarabeană. Pentru a elucida specificul creației artistului, vom trece succint în revistă studiile sale.

După absolvirea *Școlii de Arte Plastice din Odessa* (în 1897), devine student la *Academia Regală de Arte din Bavaria*, în momentul în care Munchen ajunge a fi unul dintre centrele artistice ale Europei. Diversele orientări apărute în acest oraș, care le permiteau unora să se delecteze cu impresionismul francez, altora să-l nege și să experimenteze în direcția opusă, nu l-au atras pe Șneer Cogan. Aflăm anumite puncte de tangență între plastician și arta germană doar în operele unor graficieni din mediul revistei *Simplicissimus*, la care lucrau Hans Baluchek și Heinrich Zille. Primul era

„cântărețul vieții oamenilor muncii”, celălalt – „cântărețul cocioabelor” [13, p. 11]. Nu se cunosc date concrete despre unele întâlniri posibile dintre Șneer Cogan și cei doi graficieni, dar se sesizează o anumită influență a plasticienilor germani în tematica comună și în limbajul de expresie plastică al pictorului basarabean.

Căutarea procedeelor plastice adecvate conținutului și-a găsit reflectare în poetizarea arhitecturii de la periferiile Chișinăului, văzută și redată de către Șneer Cogan destul de personificat. *Curtea, Catedrala veche* (toate până la 1918, nu s-au păstrat) prezintă lirismul ulicioarelor îndepărtate ale orașului, de un pitoresc irepetabil, redând atmosfera patriarhală a capitalei provinciale. Tradiționalismul subiectelor și tratarea lor, care parcă fixează orientarea principală a creației, constituie esența operelor lui Șneer Cogan.

Casele vechi ale Chișinăului și arhitectura monumentală a Balcicului devin dominantă principală în creația graficianului din anii '30-'40. Linia de contur, contopindu-se cu pata tonală a acvatintei, devine fărâmicioasă sau tremurătoare în foile *Balcic. Moschee*, puțin mai ondulantă în *Peisaj. Balcic* și îmbinată în lucrarea *Balcic* (toate din 1923).

Dispoziția și starea peisajului sunt redată în funcție de orele zilei – seară sau dimineață –, prin contrapunerea luminii și umbrei. Și arhitectura, și peisajul înconjurător formează un tablou integral. Formele arhitecturale sunt accentuate de liniile dealurilor, de norii sau coroanele copacilor, care, în ansamblu, formează o schemă compozițională constantă a procedeelor maestrului.

Ciclul de foi grafice consacrat Chișinăului este mai numeros și variat ca tematică. Peisajul arhitectural cedează locul „portretului” arhitectural, prezentând „viața” unor case mici de la marginea orașului, cu ritmul lor măsurat și constant al existenței. Acestea sunt: *Casa în vechiul Chișinău*

(1932), *Bucătărie țărănească* (1930-1935), în care lipsa figurilor este completată cu elemente ale arhitecturii văzute în natură.

Din acest ciclu fac parte și portretele grafice ale pictorului, în care procedeele compoziționale stabile (reprezentarea bustului, profilul sau fața în trei pătrimi din „en face”) se subliniază prin dezvoltarea psihologică a imaginilor. Oamenii din portretele sale sunt contemplatori, cu privirile îndreptate în interior, fiecare existând într-un anumit spațiu, detașat și străin de realitatea înconjurătoare. Asemenea momente pot fi observate în *Icoană* (1925), *Model* (1926), *Evreu bătrân* (1935), *Vânzătoarea de răsărită* (1935-1936), ultima purtând originalitatea tratării compoziționale.

În anii '40, Șneer Cogan întreprinde o scurtă călătorie în Turcia, unde rămâne frapat de măreția construcțiilor din secolele trecute, de contopirea neobișnuită a culturii orientale cu cea occidentală. În operele ciclului din Turcia – *Constantinopol. Curtea moscheii, Corăbii. Istanbul* (ambele din 1934) – pictorul, repetând cunoscuta structură compozițională, cu unele variații, descoperă o atracție permanentă pentru linia plastică, armonioasă. Din lucrări dispare senzația dinamismului, specifică seriilor anterioare. Posibil, pentru prima dată, Ș. Cogan interpretează astfel frumusețea și veșnicia lumii reale. Acvafortele lui Ș. Cogan se remarcă nu numai sub aspectul stilistic unic al stampelor, dar și al unui caracter specific local al peisajelor arhitecturale, cu nuanțe de motive lirice și poetice. Cele mai multe opere ale pictorului din această epocă, la fel ca și lucrările lui Pavel Șilingovschi, poartă denumiri duble: în prima denumire se identifică localitatea, iar în cea de-a doua – caracteristica locului.

În afară de artiștii menționați, la Chișinău, la hotarul secolelor, au activat și alți plasticieni, preponderent pictori, creația cărora și astăzi este prea puțin cunoscută. Unul dintre cei mai importanți plasticieni basarabeni care s-au afirmat în arta europeană din prima jumătate a secolului al XX-lea a fost Moissey Kogan [14, pp. 117-123]. Născut în Orhei, la 12 mai 1879,

într-o familie de evrei religioși care s-a transferat cu traiul la Chișinău, unde viitorul sculptor a absolvit gimnaziul, în 1897, pleacă la Odessa, pentru a studia chimia. Nu se cunoaște dacă a finalizat studiile la specialitatea respectivă sau a frecventat Școala de Arte din localitate, cert rămâne însă faptul că, fiind influențat de Simon Holloszy și fratele său mai mare, Șneer Cogan, în 1903 pleacă la Munchen, fiind înscris la Academia Regală de Arte din Bavaria. Numele său îl întâlnim printre numele studenților profesorului Wilhelm von Rumann [15, p. 197]. Despre studiile graficianului la Academia Regală de Arte se menționează în „Allgemeines Lexikon”, concretizându-se că în anii 1903-1910 a fost autodidact în Munchen, student temporar al profesorului Wilhelm von Rumann, înmatriculat la 13 mai 1903, cu nr. 02613, unde în decurs de trei luni (un trimestru) s-a specializat în artele minore ale sculpturii – geme, medalii și plachete.

În catalogul *200 Jahre Kunstakademie Munchen*, editat pentru expoziția jubiliară, care a avut loc în perioada 30 mai-31 iulie 2008, se mai specifică un moment interesant: M. Kogan este menționat printre elevii Școlii de Vară a lui Simon Holloszy de la Baia Mare, în 1898 și 1899. Ultimele informații denotă faptul că Moissey Kogan nu a studiat sculptura în Odessa, după cum se presupunea anterior, dar a studiat doi ani în Colonia de Pictură de la Baia Mare, condusă de Simon Holloszy, și este absolvent al Academiei de Arte din Munchen (1878-1882) [16].

Primele experimente reușite în domeniul graficii de carte sunt considerate imaginile în xilogravură și linogravură care au ilustrat volumul *Charlotte Bara* de Alfred Richard Meyer, apărut în 1921 [17, pp. 100-114]. *Santa Ballerina*, cum a fost cunoscută în Europa Charlotte Bara, una dintre cele mai distinse reprezentante ale dansului modern, i-a influențat și i-a inspirat pe mulți dintre artiștii germani, printre care figurează Georg Kolbe, Lotte Reiniger, Moissey Kogan ș.a. Artistul a lucrat la acest ciclu pe parcursul anilor 1919-1921, unele ilustrații fiind tipărite pe hârtie manuală.

Cu certitudine, aceste stampe de diferite dimensiuni și cu denumiri întâmplătoare, aflându-se astăzi în diverse colecții, ne permit să cunoaștem mai profund originile graficii lui Moissei Kogan. Anume după apariția colecției grafice opera graficianului se debarasează de linia colțuroasă și arhaizantă a formei, obținând grația și armonia volumului. Cinci dintre foile grafice reproduse de Helen Schiner, cu unele precizări despre locația lor, cum ar fi Muzeul Wilhelm Lehmbruc din Duisburg, Casa Rusca din Locarno sau galeriile de artă din Cologne sau Clemens-Sels-Museum, reflectă calitățile performante de desenator ale plasticianului.

Dansul, cu ritmul său specific, este laitmotivul ilustrațiilor și atestă diverse situații, poziții, care sunt irepetabile în compoziții. *Dansatoarea* de pe coperta cărții este redată într-o mișcare lentă, urmată de *Două dansatoare* (Figura 2.3.), compoziție bazată pe ritmuri contrapuse mișcărilor; dinamismul dansului se axează pe varietatea formei, compoziției, pozei. Aceste compoziții sunt concepute ca „portrete” ale libertății mișcărilor, grației și fineței cu care graficianul realizează stampele. Caracteristicile menționate poartă amprenta neordinarului în xilogravura *Charlotte Bara*, linogravura *Așteptare* din Casa Rusca și în ilustrația *Dansul* din Galeria Lenbachhaus, în care sunt îmbinate ambele tehnici ale graficii.

Fiind un excelent desenator, graficianul realizează 12 linogravuri pentru poemul lui Karl With *Jizo*, editat de galeristul din Berlin Alfred Flechtheim într-un număr limitat de exemplare [18]. Compozițiile grafice dreptunghiulare sau pătrate succedă textul, fiind amplasate pe orizontală sau pe verticală, și reprezintă tematica preferată a sculptorului – corpul nud feminin. Apărute în cadrul licitațiilor internaționale din ultimele decenii, stampele nu au titluri, fiind indicate doar dimensiunile, care sunt diferite. Deoarece lucrările diferă ca format și tehnologie de realizare – contur alb pe fundal negru, forme negre pe fundal deschis –, este complicat să le atribuim unei anumite lucrări literare. În cazul nostru, se menționează doar operele

care coincid ca format și conținut cu poemul lui Karl With. Astfel, prima ilustrație care decorează cartea *Trei nuduri* are o compoziție bazată pe imaginea conturului linear deschis pe fond întunecat, suprafața căreia este ornamentată cu elemente deschise, ce diversifică structura stampe și îi conferă armonia cromatică respectivă. Asemănătoare ca procedeu artistic sunt *Două nuduri șezând* (Figura A.1.10), *Domnișoara cu crizantemă*, *Nuduri în dans*. În alt caz, *Nud cu căprioară*, fondul deschis scoate în evidență forma și volumul întunecat, schițându-se, prin conturul deschis, ritmica gesturilor. Particularități similare se identifică în *Nud dansând*, *Două dansatoare*, *Domnișoare printre copaci* și *Meditația* – unica imagine cu vestimentație pe corp.



Fig. 2.3. Două dansatoare, Munchen, 1922, linogravură, Moisey Kogan

Judecând după aceste stampe, autorul aplică în gravură aceleași procedee plastice ca și în sculptură – crearea formei „negative” –, compozițiile fiind dominate de decorativism. Indiferent însă de mijloacele plastice utilizate, Moissey Kogan diversifică compozițiile, imprimându-le structura statică ori incluzând dinamismul mișcărilor. În aceste lucrări este sesizată în mod evident influența ritmicii dansului modern, care constituie originalitatea operelor sale.

Creația pictorului, interesele căruia s-au reflectat în grafica de la începutul secolului XX, se evidențiază printr-o manieră personală.

În paralel cu Moissey Kogan, în Basarabia a activat și un alt artist plastic, Grigori Fürer, operele căruia, puține la număr, au avut o soartă aparte. Din toată moștenirea sa, sunt cunoscute doar câteva lucrări de pictură și grafică, dar nici acestea nu au beneficiat de vreo analiză în edițiile de specialitate. Din perioada interbelică s-a păstrat doar o stampă în acvaforte – *Biserica Greacă* –, ce demonstrează calitățile neordinare ale pictorului. Estompată compozițional în cadrul peisagistic al urbei, biserica se înalță, monumental, pe fundalul cerului, gravorul operând cu petele tonale, fără a utiliza linia.

O realizare importantă a culturii artistice basarabene din această epocă o constituie apariția unei pleiade de tineri talentați, absolvenți ai Școlii de Arte din Chișinău. Printre ei un loc aparte îl ocupă Theodor Kiriacoff. Creația și evoluția sa devine un fenomen caracteristic pentru cultura basarabeană. Student al lui Auguste Baillayre și Gheorghe Pojedaev, pictorul se bazează în egală măsură pe criteriile estetice ale ambilor profesori, evidențiindu-se prin originalitate și interese variate, manifestate în scenografie, pictură, grafica de carte și de șevalet, sculptură.

Cel mai tânăr profesor al Școlii de Arte, prin 1925, și unul dintre coautorii lui Auguste Baillayre în montarea scenografică de la Teatrul Național, Theodor Kiriacoff, într-un timp scurt, devine pictorul principal al

Teatrului din Iași, apoi al Teatrului de Operă și Balet din București. Lucrările sale erau menționate ca o performanță reușită a școlii basarabene, criticii afirmând că asemenea pictori ca Theodor Kiriacoff ar face cinste oricărui teatru din țară [19].

În perioada aflării sale la Chișinău, în perioada 1922-1927, pictorul realizează o serie de xilogravuri inedite pentru acea vreme – ciclul *Bestialites* (1927), constituit din 13 stampe incluse într-o mapă special confecționată. În arta europeană, această serie apare ca un moment singular prin faptul că în lucrări se abordează nuditatea, la propriu și la figurat, a prostituatelor de vârsta a treia. *Nud îmbrăcându-se*, *Nud cu oală*, *Două nuduri pe canapea*, *Nud la spălat* etc. sunt lucrări în care simțul estetic al frumosului este dus până la limită. Compozițiile cu una sau două figuri, executate într-o tehnică grafică expresionistă, sunt redată în ipostaze care, la sigur, ar displăcea cunoscătorului tradițional de artă.

Concomitent, în aceeași perioadă, artistul mai execută două xilogravuri, interpretate într-o modalitate mai poetică, lirică. *La porțiță*, *Carul cu bivoli*, 1927, (Figura 2.4.) sunt foarte apropiate de ilustrațiile pe care Theodor Kiriacoff le realizează pentru versurile lui Dumitru Iov *Covor basarabean* (Figura 2.5), apărute la București mult mai târziu. Laconismul și expresivitatea liniei, a compoziției scot în evidență măiestria graficianului într-o tehnică pe care el a studiat-o de sine stătător.

Aflându-se de-acum la Iași, pictorul taie în linoleum o serie de miniaturi, avânt drept subiect scenografia spectacolelor pentru teatrul ieșean. Scenele realizate în tehnica *alb pe negru* în anii 1930-1931 creează impresia că au fost realizate fără schițe premergătoare, având drept suport doar decorul scenei pentru aceste 20 de spectacole [20, p. 13, 25].

Interesele artistice ale pictorului sunt ample și multilaterale. Scenograf, sculptor și grafician, posedând la perfecție desenul și acuarela, Theodor Kiriacoff a realizat și cele mai originale xilogravuri ale timpului.

Sunt cunoscute originalele ale trei titluri de carte, pe care ilustratorul le-a realizat în tehnica gravurii – *Covor basarabean* de Dimitrii Iov (xilografură color, 1943), *Amiralul oceanelor* de Felix Aderca (xilografură, 1957) și ilustrațiile la romanul *Taras Bulba* de Nicolai Gogol (xilografură, anii '50).

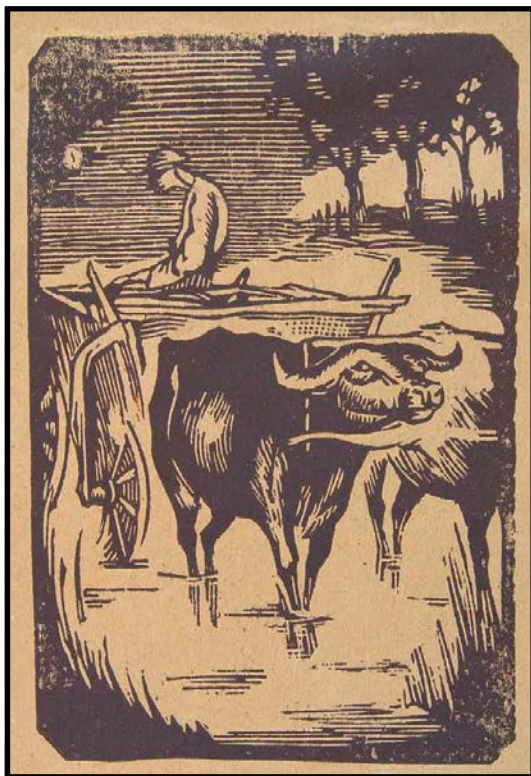


Fig.2.4. Carul cu bivoli, 1927, xilografură, Theodor Kiriacoff



Fig.2.5. Covor basarabean, 1943, xilografură, Theodor Kiriacof

Culegerea de versuri *Covor basarabean* de Dumitru Iov, tipărită la Iași în 1943, inserează între cele 247 de pagini circa 50 de xilogravuri color originale, ce constituie o experiență unică pentru acea vreme.

Poeziile au fost scrise de Dumitru Iov în diverse locuri (Soroca, București, Bușteni) și în diferiți ani, cuprinzând perioada de la 1935 până în 1941. Culegerea este structurată în cinci compartimente: *Lacrimi pentru Basarabia*, *Icoane*, *Drum spre dreptate*, *Urme vechi* și *Liniște în zbucium*.

Pentru fiecare ilustrație inclusă în carte, Theodor Kiriacoff taie în lemn contururi diverse, pregătite pentru fiecare culoare aparte – cafeniu, ocru –, suprapunându-le la tipar și obținând efectele necesare.

Cele mai reușite xilogravuri însoțesc versurile care au nuanțe lirice sau romantice, cum sunt *Paște trist*, *Mori de vânt basarabene* (Figura A.1.11), *Au înflorit castanii la Soroca*, *Voroavă* etc.; mai puțin diverse sunt cele de o tonalitate patriotică și patetică. Din punct de vedere artistic, ilustrațiile pentru *Covor basarabean* sunt interpretate într-o cheie mai sobră, lipsită de detaliile suplimentare, care, de obicei, sunt caracteristice pentru alte opere ale lui Theodor Kiriacoff.

Din alt punct de vedere, pictorul ne demonstrează într-un mod elocvent cât de diverse și variate sunt tehnicile și modalitățile de realizare a subiectelor, în fiecare lucrare propunându-și să abordeze în mod diferit mesajul, reușind plenar acest lucru în ilustrațiile pentru poemul lui Felix Aderca *Amiralul oceanelor*. Originalitatea tratării și căutărilor plastice în grafica de carte se bazează pe studierea gravurii medievale moldovenești. Așa sunt concepute ilustrațiile pentru poemul respectiv, realizate în anii '40. De regulă, toate scenele din carte sunt narrative: din ele a dispărut semnificația simbolului, care, în mare măsură, era specific montajelor teatrale și costumelor. Fiecare ilustrație are denumirea sa, inclusă în compoziția foii de carte. În operele *Au trimis un crainic la Columb*, *Din*

depărtări pluteau corăbii mari, Columb alege marinarii etc., pictorul utilizează tradițiile gravurii pe lemn.

Chipurile realizate de Theodor Kiriacoff reflectă veridic costumele de epocă, detalii specifice ale mobilierului sau ale arhitecturii spaniole din aceste timpuri. Titlurile, care se încadrează organic în compoziția stampelor, sunt și ele o invenție a pictorului, apropiind aceste ilustrații de arta decorului teatral, procedeu pe care, anterior, pictorul se străduia să-l evite. *Porni spre curtea din Madrid, În fața tronului măreț, Columb luă înscris regal* și alte opere care înfrumusețează cartea nu sunt lipsite de expresivitate plastică, chiar dacă procedeele tehnologice folosite țin de domeniul ilustrației de carte religioasă a Evului Mediu.

Aceste lucrări sunt tipărite în tradiționalul *negru pe alb* al xilogravurii, unde conturul și forma volumetrică a personajelor sau a ambianțelor se datorează suprafețelor neprelucrate ale plăcilor de lemn, în timp ce culoarea albă a stampelor se obține prin extragerea sau scoaterea fibrelor lemnoase, lăsând în lemn o anumită adâncitură.

Chiar și fără a cunoaște versurile lui Felix Aderca, doar datorită celor câteva cuvinte înșirate în cadrul compozițional din partea superioară a foii, poți organiza lesne succesiunea și ordinea internă a imaginilor. Însuși formatul orizontal al punerii în pagină, care se repetă cu strictețe, accentuează ritmul ilustrațiilor în text, marcând evenimentele descrise și constituind laitmotivul principal al poemului. Fiecare scenă preluată din conținutul versurilor are o compoziție unitară și se prezintă ca un element esențial, cu o singură denumire.

Cu toate că pentru Theodor Kiriacoff, practic, nu au existat limite în cunoașterea altor tehnici grafice, preferințele sale pentru xilogravură rămân constante și în cazul ilustrațiilor pentru povestirea lui Nicolai Gogol *Taras Bulba* (anii '50). Prin intermediul celor șase imagini din Cabinetul de Stampe al Academiei Române – *Petrecerea, Iureșul, Provocarea fiilor,*

Lupta, În sat și Judecata fiului –, înțelegem cât de imprevizibile pot fi măiestria și talentul artistului. Finețe, expresivitate, laconism, contraste tonale de linie și formă – toate s-au contopit în compoziția foii, în armonia paginilor. Prin intermediul lor cunoști un alt Theodor Kiriacoff, nebănuț, extinzând talentul său inovator într-un domeniu care părea explorat în cele mai mici detalii.

O altă „descoperire” a lui Auguste Baillayre în Școala de Arte devine Elisabeth Ivanovsky (1910-2006), care practică decorul teatral și costumul, crochiul de pictură murală și vitraliul, grafica de carte și de șevalet, placarda ș.a.

Spre deosebire de Theodor Kiriacoff, Elisabeth Ivanovsky își continuă studiile la Bruxelles, la Școala Superioară de Arte Decorative, expunând în permanență la Saloanele din Chișinău.

Despre Elisabeth Ivanovsky s-a scris și s-a publicat la Paris și la Bruxelles incomparabil mai mult decât la Chișinău. Operele sale, chiar dacă se aflau mai bine de 45 de ani în colecțiile muzeului de la Chișinău, au fost expuse pentru prima dată abia în 1989, în cadrul unei expoziții consacrate artei basarabene.

Cea mai importantă etapă din biografia artistei o constituie studiile la *Școala Superioară de Arhitectură și Arte Decorative din Bruxelles (La Cambre)*, fondatorul căreia a fost Henri Van de Velde (1926), având drept suport didactic modelul Bauhausului german. E. Ivanovsky a avut marea șansă să studieze aici anume în perioada directoratului renumitului arhitect și designer, care în 1936 abandonează funcția, preluată de Herman Teirlinck și exercitată de acesta până în 1950 [21].

De la începutul studiilor în *La Cambre*, Elisabeth Ivanovsky se integrează în mediul scriitorilor belgieni, printre care figurează și Franz Hellens, care a jucat un rol aparte în soarta tinerei. Acesta a participat la jurizarea finală a cursurilor de grafică, făcându-i mai apoi cunoștință cu

responsabilii de la editura Desclee de Brouver, pentru care ilustrează cărțile scriitorului *Modigliani le voyant* și *Nocturnal*, urmate de romanul adaptat pentru copii *Bass Bassina Boulou* (1936). Anterior, la aceeași editură apar și primele două volume de ilustrații pentru copii ce determină prioritățile în creația pictoriței pentru mai multe decenii – *Deux contes russes* și *Grands et petites* (1934) [22, pp. 21-25].

Elisabeth Ivanovsky colaborează permanent cu această editură, până la începutul celui de-al Doilea Război Mondial, ilustrând, preferențial, cărți pentru copii și adolescenți, scrise de Marcel Lecomte, Henry Kubnik, Marcelle Verite ș.a., autori ce aparțineau unor două culturi, flamandă și francofonă, promotori ai unor tendințe și mentalități diverse, demonstrând recunoaștere și apreciere imediată.

În 1937, prin intermediul prozatoarei Zinaida Schakhowsky, artista face cunoștință cu viitorul său soț – Rene Meurant, autor de texte –, pentru care va realiza mai multe cicluri de ilustrații [23]. Citat de presa de specialitate drept unul dintre marii cercetători europeni ai folclorului literar contemporan, Rene Meurant, împreună cu Elisabeth Ivanovsky, alcătuiește și editează în anii 1941-1946, în premieră, o serie de minicărți destinate celor mici. Douăzeci și patru de titluri de carte cu format miniatural din colecția *Pomme d’Api*, tipărite la *Edition des Artistes*, sunt urmate de alte trei cicluri ale *Histoires naturelles*, 1944-1947, de Marcelle Verite.

Importanța creației lui Elisabeth Ivanovsky pentru grafica de carte, consacrată copiilor de vârstă mică, este una decisivă, cunoscându-se puține exemple și puțini autori europeni care ar fi abordat o tematică specifică, atunci când genul respectiv abia lua naștere în Europa.

Michel Defourny, profesor la Universitatea din Liege, notează, în contextul ilustrației de carte pentru copii, în mediul european, doar câteva nume separate de ilustratori, apărute în anii 1920, printre care figurează Edgard Tytgat (*La princesse sur un pois* de H.-H. Andersen, *Le petit*

Chaperon rouge de Charles Perrault), Piere Loti și Rene Helle, Rene și Collete Meheu, cu ilustrațiile pentru *La Maison des aieules* (1927) și *Regarde!* (1929) [24, p. 76].

Concomitent cu măiestria ilustrației de carte pentru copii, artista posedă, în egală măsură, și talent în tehnica gravurii, chiar dacă aceasta nu a ocupat în creația sa un rol dominant. Cele mai multe ilustrații erau realizate în tehnica acuarelei sau a litografiei, pe care le posedă la perfecție, dar unele, de excepție, au fost executate în acvaforte sau linogravură color.

Probabil, Elisabeth Ivanovschi realizează cea mai timpurie lucrare în xilogravură, care este cunoscută în perioada aflării sale la Chișinău, până la plecarea la studii în Belgia. *Evanghelistul Luca* sau *Sf. Ieronim în chilie* (Figura 2.6), are o expresivitate aparte a compoziției. Încadrat într-un spațiu limitat, aplecat asupra scrisului, *Luca*, pe masa căruia se află un craniu (simbolul morții) și pâlpâie o lumânare aprinsă (simbolul vieții), pare apăsător de spațiul strâmt al chiliei.

Ulterior, în 1936, la scurt timp după absolvirea *La Cambre*, graficiana realizează cu o finețe deosebită, în acvaforte, *Caii* (Figura 2.7). Amplasată compozițional în racursiuri diverse, modelată în linii unduite, această stampă demonstrează calitățile profesionale ale artistei, nivelul de performanță într-o tehnică pe care abia terminase s-o studieze.

Mult mai târziu, în 1964, Elisabeth Ivanovsky ilustrează *Povești mexicane* în tehnica linogravurii color, care prin modalitatea de tratare amintește de lucrările monumentalistilor mexicani David Siqueiros și Diego Rivera. Create într-un stil plastic apropiat de arta populară, ilustrațiile acestei cărți corespund fidel textului.

Lucrările din această perioadă demonstrează influențe și căutări. În funcție de abordarea propusă, pictorița recurge deseori la expresivitatea elegantă a „modernului”, caracteristic pentru asemenea lucrări ca *Scoici*, *Fluture*, în crochiul pentru program (toate din 1927) și a schiței pentru

cortină teatrală (1926), unde elementul de stilizare a motivului naturii capătă nuanțe simbolice.



Fig. 2.6. Evangelistul Luca, 1930, xilogravură, Elisabeth Ivanovsky



Fig. 2.7. Cai, 1936, acvaforte, Elisabeth Ivanovsky

În aceeași măsură, Elisabeth Ivanovsky este atrasă și de constructivism (Figura A.1.12), întruchipat deosebit de strălucit în lucrările sale de la sfârșitul anilor '30 (*Schiță pentru copertă, Felicitare de Anul Nou*, 1934; în cele două schițe pentru vitraliu, 1929).

În același limbaj plastic, dar mai tradițional ca abordare, sunt realizate *Schița pentru covor* (1926) și *Studiu pentru țesături* (anii 1920), în compoziția cărora sunt incluse nuduri feminine și figuri de copii – subiecte nu prea specifice pentru tirajare în acele timpuri.

Tradiționalul și modernitatea sunt sintetizate în numeroase decorații și costume teatrale, în care tratarea și conceperea artistică evoluează în funcție de canavaa subiectului.

Nu mai puțin importantă și originală este creația unui alt discipol al lui Auguste Baillayre – Gheorghe Ceglocoff, care absolvă în 1926 Academia de Artă din Dresda. Diversitatea tehnicilor practicate (litografia, linogravura, acvaforte, xilogravura), expresivitatea deosebită a operelor sale, tema specifică – toate acestea îl evidențiază pe Gh. Ceglocoff printre alți artiști plastici basarabeni.

Portretul compozițional și peisajul, motive din viața minerilor și muncitorilor se transformă, sub dalta sa, în opere lirice, poetice: *Poartă. Arcul noaptea; Peisajul arhitectural* (ambele din 1937); *Peisaj* (1938); *Bătrâna, Țărancă, Autoportret* (toate din anii 1930).

Printre pictorii basarabeni și bucureșteni, Gheorghe Ceglocoff rămâne unicul care exploatează constant și plenar tema muncii, aceasta fiind dominantă în creația sa. Cel mai amplu ciclu de opere este consacrat minerilor și muncitorilor. Realizate în anii '40, aceste lucrări denotă o măiestrie tehnică deosebită și sunt departe de a idealiza realitatea. *În mină, Minerii, La uzină, Secția de tăbăcărie, Fabrica de încălțăminte* etc. produc o impresie dublă: frumusețea și puterea corpului omenesc, ritmul mișcărilor și

încordarea fizică, accentuate de contrastele de umbră și lumină, lasă senzația unor sentimente dramatice apăsătoare.

Concomitent cu Victor Rusu-Ciobanu, Anatol Cudinoff, Victor Ivanov, Tanea Baillayre ș.a., Gheorghe Ceglocoff reprezintă în Bucureștiul anilor '40 colonia de artiști plastici basarabeni care au practicat, majoritatea, grafica în multiplele sale forme și tehnici – de la stampă și afiș până la grafica de carte, de la litografie la linogravură etc.

La Chișinău, artistul este prezent cu opere de grafică la expozițiile *Societății de Belle Arte din Basarabia* în anii 1933-1934, iar în anii 1936-1943 participă la Saloanele Oficiale de la București, cu o tematică preponderent muncitorească, fiind printre pușinii ce abordau asemenea subiecte în acele timpuri [25, pp. 72-73].

Referitor la activitățile expoziționale, Gheorghe Ceglocoff indică în biografiile sale, cu unele completări, manifestările artistice la care a aluat parte începând cu anul 1926. După memoriile artistului, prima expoziție la care a participat a avut loc în anul în care a fost acceptat la studii în Academia de Pictură din Dresda, după care urmează expozițiile personale la Anina, unde s-a angajat în calitate de muncitor, și la Oravița (1926-1927). Gheorghe Ceglocoff organizează alte două vernisaje în anii 1928-1929 la Petroșani și la Timișoara (1930), ultima expoziție personală având loc la Cetatea Albă (1934), după reîntoarcerea sa la Chișinău, în 1930 [26, p. 73].

Principalele lucrări expuse la aceste manifestări artistice au drept subiect o tematică unică și specifică pentru mediile artistice din Chișinău și București: *Miner din Anina* (1937), *Miner cu roabă* (1938), *Miner la găurit* (1939), urmate de unele gravuri mai tradiționale ca tematică – *Poartă*. *Sâmbăta de Sus* (1937), *Cișmigiu* (1938), *Pescar din Vâlcov*, *Sâmbăta de Sus* (1939).

Către sfârșitul anului 1938 și începutul lui 1939 a fost întemeiată societatea *Grupul grafic*. Printre membrii fondatori ai acesteia, în afară de D.

Dimitriu Nicolaide, Alexandru Bassarab, Vasile Dobrian, Aurel Mărculescu, Gheorghe Naum și Marcel Olinescu, figura și Tanea Baillayre, tânăra soție a lui Gheorghe Ceglocoff, care expunea cu regularitate la expozițiile *Grupului grafic* [27, pp. 12-20].

Cei doi basarabeni se orientau spre diverse medii: T. Baillayre prefera peisajul și natura statică, iar Ceglocoff opta pentru scene cu minerii din Anina și portrete realizate la nivel de artă grafică pură, desăvârșită prin analiza realității și exploatarea datelor mediului.

Grupul grafic a existat în anii 1939-1947, fiind mai apoi desființat, iar artiștii au fost reuniți, după modelul sovietic, în Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Socialistă Română. După cum observăm, toți membrii *Grupului grafic* au fost, inițial, adepți ai temelor și subiectelor consacrate muncitorimii și țărănimii, chiar dacă unele lucrări aveau, indirect, altă tematică, cum ar fi cea religioasă. Și mai important este faptul că „[...] în pofida tehnicii dificile, dar cu o bogată tradiție [...], gravorii în relief au făcut ca de la un an la altul gravura să se impună tot mai pregnant la Saloanele Oficiale” [28, p. 4]. Acești entuziaști s-au confruntat mereu cu neînțelegerea publicului, dar și a editorilor, probleme vehiculate permanent de presa periodică. Din caracteristica laconică a *Grupului grafic*, observăm că opera lui Gheorghe Ceglocoff se înscrie perfect în aria intereselor tematice ale acestei grupări, evidențiindu-se prin maniera stilistică individuală și o tehnică impecabilă a realizării.

În linii generale, creația artistului poate fi delimitată în două perioade. Prima cuprinde anii 1926-1947, timpul în care se constituie și se maturizează arta grafică a lui Gheorghe Ceglocoff. Anume atunci se formează predilecțiile artistului pentru tehnica linogravurii și a litografiei, constituindu-se o manieră stilistică proprie, se profilează și aria tematică – minerii din Anina, portretele și peisajele. Criticul Ion Frunzetti remarca la

soții Ceglocoff o nuanță de natură occidentală, prin tehnica bine stăpânită și interesul marcat al graficianului pentru clarobscur [29, p. 5].

În acești ani, cele mai importante expoziții la care a participat, după cum reiese din informațiile biografice ale pictorului, sunt cea din 1945 și ultimul vernisaj al *Grupului grafic*, care a avut loc în anul 1947 [30, p. 4]. La prima, organizată în comun cu Adrian Mărculescu, Gheorghe Ceglocoff expune grafică pe tema *Lagărul din Târgu Jiu*, iar la cea de-a doua este doar menționat printre participanți, ceea ce ne face să presupunem că a prezentat lucrări mai vechi, din anii precedenți.

Cea de-a doua perioadă cuprinde expozițiile care au avut loc în anii 1954-1961, atunci când în periodicele de specialitate, cum ar fi *Arta*, erau publicate numeroase articole consacrate peredvijnicilor ruși și creației pictorilor sovietici, cum ar fi Gherasimov, Plastov ș.a., atestându-se o apropiere treptată de „realismul socialist”. Astfel, Saloanele Oficiale se transformă în expoziții anuale de stat. De asemenea, sunt organizate în mod centralizat expoziții colective în țările lagărului socialist, cum ar fi cea din China (Pekin, 1954) sau cea din URSS (Moscova, 1961). Concomitent, se modifică vădit și tematica expozițională, devenind o tradiție organizarea la București a expozițiilor pictorilor sovietici ruși, dar și ale celor locali, ca, de exemplu, *Intrarea trupelor sovietice în Colentina* (1959) sau *50 de ani de la Revoluția din 1907* (1957) și *Expoziția retrospectivă de grafică militantă* (1960), la care a participat și Gh. Ceglocoff [31]. Intervin schimbări și în creația artistului, care în 1954 expune stampa *Cum se lucrează în prezent, cum s-a lucrat în trecut*; iarăși apar opere realizate mai devreme sau mai noi, ca *Minerii, Laminoare, Salina, Ocna Dej, Orașul Dej* (1956-1957) sau *Lagărul din Târgu Jiu*, adunate într-un ciclu de nouă lucrări și expuse la vernisajul din 1961. Aceste schimbări confirmă că artistul s-a conformat cerințelor noului regim, lucru deloc anevoios, ținând cont de tematica lucrărilor sale din perioada anterioară.

Printre primii care semnaleză despre creația graficianului din anii războiului este Petre Mircea, cu un interviu în *Seara* [32], intitulat *Soții Ceglocoff ne vorbesc despre arta lor*, iar Victor Dobrian scrie *despre desenele d-rei Mitzura Arghezi*. Cu tot interesul pe care îl provoacă expozițiile *Grupului grafic* din anii 1939-1947, unde figurează lucrările soților Ceglocoff, cea mai importantă trecere în revistă îi aparține lui George Oprescu, care îl compară pe artist cu Wladislaw Skoezylas, care a impulsionat revigorarea vechii tradiții a xilogravurii în Polonia [33]. În analiza succintă a expoziției ce a avut loc în 1943, Petru Comarnescu îi menționează în *Viața Românească*, printre cei nouă participanți, și pe soții Ceglocoff [34]. Firește, în activitatea artiștilor plastici din deceniul patru al secolului XX creației lui Gheorghe Ceglocoff îi revine un loc aparte, dat fiind tematica neordinară a operelor și măiestria tehnică a gravurului.

Un material factologic bogat și divers în privința artei grafice este cuprins în catalogul *Gravura în relief. 1900-1950*, apărut la București sub egida Muzeului Național de Artă al României. Articolele despre evoluția gravurii sunt semnate de Elena Ene și Mariana Vida [35, p. 13]. Drept suport pentru aceste lucrări a servit catalogul general de grafică *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, care și-a făcut apariția sub egida aceleiași instituții, cu referință la Colecția de grafică a Muzeului Național de Artă din București [36].

În volumul întâi, editat în 1978 (literele A-C) [37], figurează și numele lui Gheorghe Ceglocoff, care deține 44 de stampe, realizate în linogravură și tehnica litografiei. Conținând un material documentar prețios referitor la creația artistului, cu denumirile complete ale operelor, informații despre circulația lor, dar și anii în care au fost create, acestea au permis datarea unor opere similare, care s-au aflat în colecția lui Auguste Baillayre, iar după 1962 – în cea a Muzeului de Artă din Chișinău.

Schimbările în mediul artistic bucureștean se fac simțite imediat după anul 1945. Chiar în anul de referință Gheorghe Ceglocoff organizează expoziția *Lagărul din Târgu Jiu*. În același an, o altă expoziție, dedicată minerilor, îl are în calitate de autor pe avangardistul Maxy, cu *Chipuri și priveliști din Valea Jiului*, urmată de simpozionul *Realismul în arta plastică*. După comentariile istoricilor de artă, de facto, acest curent a căpătat putere sub ocupația sovietică, astfel încât expoziția grupului *Flacăra* din 1947, organizată de Maxy și Jules Perahim, a pus începutul unui atașament colectiv al tuturor artiștilor plastici – tradiționaliști, avangardiști sau moderniști la un loc – față de realismul socialist și arta de propagandă comunistă.

Din acest moment, sunt închise și lichidate toate grupările și asociațiile de artiști, ele fiind sistematizate, după modelul sovietic, într-o nouă structură obștească – Uniunea Artiștilor Plastici din România.

Nici astăzi, după o jumătate de secol de la trecerea în neființă a artistului, nu se cunosc toate colecțiile în care s-ar păstra majoritatea operelor lui Gheorghe Ceglocoff. Una dintre ele – *Dresda* – figurează în fondurile Muzeului Municipal din București și, probabil, are legătură cu studiile artistului în acest oraș în anii 1923-1926. Altă locație cunoscută, unde se păstrează un număr considerabil de piese, este Muzeul de Artă din Chișinău. Aici au fost identificate 27 de stampe, donație a lui Auguste Baillayre, iar pe primul loc se situează Muzeul Național de Artă al României, care deține 44 de lucrări realizate de artist.

În fondurile Muzeului de la Chișinău, unele și aceleași imagini diferă ca tehnică de executare, ca dimensiune, iar titlurile sunt indicate cu aproximație. Doar câteva opere au fost sistematizate, datate și indicate corect denumirile lor. Pentru a evita echivocul în identificarea creațiilor necunoscute, pe care însuși autorul le-a notat aproximativ, vom apela la *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, vol. I. Este necesar să

menționăm însă că stampele depozitate în fondurile din Chișinău nu au replici la Cabinetul de Stampe al Academiei Române. Astfel, la Chișinău se află într-un singur exemplar stampa *Troica*, executată în linogravură, fără indicarea anului în care a fost creată. Aceeași situație se atestă și în cazul *Peisajului arhitectural* de la Chișinău, realizat în linogravură în anul 1937. O altă linogravură de la Chișinău – *Portret de bărbat* – este catalogată în ediția din București ca *Autoportret*, realizat în anul 1940, diferența dimensiunilor constituind circa 10 mm. În ciclul *De la Anina la Chișinău* se găsesc două foi grafice, *Mineri în mină* și *În mină*, similare celor de la București. Într-un caz (la Chișinău) ele nu sunt datate, iar în variantele de la București figurează anul creației – 1938.

Portretul de bătrână poate fi identificat cu lucrarea bucureșteană *Cap de bătrână din Sâmbăta de Sus*, linogravură color, executată în anul 1939, sau cu varianta de la Muzeul Național de Artă al României din București *Țărancă din Făgăraș* (1940), ultima fiind expusă la vernisajul *Grupului grafic* din acea perioadă. Linogravura *Poartă* din Chișinău, executată în 1937, are dublurile sale la Cabinetul de Stampe (*Poartă din Sâmbăta de Sus*) și la Muzeul Național de Artă al României din București, cu titlul *Poartă. Castelul Brâncovenesc de la Sâmbăta de Sus* (Figura 2.8.).

Varianta linogravurii *Peisaj* (1938) este identică cu stampa de la București *Cișmigiu*, diferența constituind-o doar dimensiunile.

Încă două lucrări figurează în colecțiile ambelor muzee – litografiile *Secția de tăbăcire* și *Fabrica de încălțăminte* –, denumirile lor corecte fiind *Fabrica de piele din Cluj* (1949) și *Cluj. Fabrica de piele* (1950).

Alte lucrări, cum ar fi *Biserica din Anina*, *Biserica din Steierdorf*, *Peisaj cu biserică* (toate din 1927), se păstrează în variante unice la Cabinetul de Stampe din București, iar două dintre lucrările lui Gheorghe Ceglocoff din seria *Lagărul din Târgu Jiu*, prezentate la expoziția din 1945 la București, se află doar în fondurile din Chișinău.



Fig.2.8. Poartă. Castelul Brâncovenesc din Sâmbăta de Sus, 1937,
Gheorghe Ceglokoff

În ceea ce privește ultimele două linogravuri cunoscute, *La adăpat* și *La arat* (ambele din 1944), nu se cunoaște în ce colecție s-ar păstra astăzi, ele rămânând doar ca imagini tipărite în edițiile postbelice. Printre lucrările reproduse mai figurează și linogravura *Pescar din Vâlcov*, expusă la Salonul Oficial de Toamnă din 1939, care, posibil, poate fi varianta de la București a stampeii *Pescar bătrân* (1938). Denumirile lucrărilor expuse anterior la Saloanele Oficiale diferă de cele ale creațiilor păstrate în Chișinău și București, oferind o informație mai detaliată, cum ar fi *Anina. Minele de cărbuni* (SO, 1936), *Miner. Anina* (1937) și *Miner cu roabă*, expus la Salonul Oficial din 1938.

Decalajul dintre dimensiunile indicate în instituțiile de la Chișinău și cele de la București, chiar dacă este vorba despre una și aceeași lucrare, este motivat de criteriile diferite aplicate la descrierea operelor de grafică. Tradițional, la Chișinău se indică dimensiunile imaginii sau marginea

adâncită lăsată de conturul materialului, pe când la București se ia în considerație foaia pe care este imprimată gravura.

La Expoziția de stat de grafică din anul 1956 Gheorghe Ceglocoff expune patru lucrări: două linogravuri, o gravură pe carton și o litografie. Una dintre ele, *Troica*, apare fără anul creării în fondurile Muzeului de Artă de la Chișinău, fiind specificată doar tehnica linogravurii și dimensiunile. Presupunem că această lucrare este mult mai timpurie decât anul desfășurării expoziției, cu toate că ea nu a fost amintită în nici o biografie a artistului.

În cataloagele timpului întâlnim mai multe nume de graficieni basarabeni, care au activat, concomitent cu Gheorghe Ceglocoff, în România. Anatol Cudinoff, Gheorghe Ivancenco, Victor Rusu-Ciobanu, Anatol Vulpe și-au desfășurat activitatea în București, Mihail Gavrilov – la Brăila, însă majoritatea dintre ei mai profesau și pictura. Gheorghe Ceglocoff a fost însă un pasionat al gravurii, pe care, putem presupune, a studiat-o la Dresda, în mod autodidact, dar pe care a mânuit-o cu iscusință în portrete, peisaje sau compoziții tematice.

Tehnica linogravurii, apărută la începutul secolului al XX-lea, gravura pe carton și litografia au fost preferatele artistului, pe care le poseda în cele mai mici nuanțe – prin intermediul liniei și clarobscurului, cu hașura intersectată și punctul, conferind stampelor sale o expresivitate deosebită, evidențiindu-se printre colegii săi bucureșteni și basarabeni. Omul și munca lui la uzine sau în mine, încordarea fizică și ritmul succesiv al mișcărilor devin o prioritate a creației, rar întâlnită în acea perioadă în România.

Ciclul de lucrări de la minele de cărbuni din Anina face parte din creațiile timpurii ale artistului, fiind realizate în anii 1926-1956. Unicele opere datate și cunoscute au fost expuse în 1938 și 1940. Este posibil ca cele realizate în perioada în care era angajat în calitate de vagonetar în mină să nu se mai fi păstrat. Cinci stampe din această serie fac parte din fondurile

Muzeului de Artă de la Chișinău și au fost executate în diverse tehnici – linogravură, gravură pe carton și litografie, fără vreo diferență evidentă sub aspect tehnologic în utilizarea procedeelelor și mijloacelor plastice.

Ciclul realizat în tehnica litografiei poartă denumiri asemănătoare, moment caracteristic pentru creația artistului, imaginația căruia, în ceea ce privește titlurile, îl depășea. Stampele *În mină* și *Miner* denotă artistismul pictorului, care propune varianta unor compoziții dinamice, expresive, bazându-se pe racursiurile corpurilor și pe contrastul petelor de lumină și umbră. Puterea fizică, forța și munca istovitoare sunt laitmotivul acestei serii. Un miner fixează tavanul minei, îmbrățișând cu o mână parul de lemn, iar cu cealaltă forțând mânerul ciocanului, pentru a întări bara. Într-o altă stampă, doi mineri – un vagonetar împingând vagonetul și un miner aplecat cu târnăcopul – sunt redați cu aceeași forță expresivă, care nu pare deloc lirică și poetică, autorul surprinzând momentul unor maxime eforturi fizice depuse în muncă. Este tehnica litografiei cu contraste tonale, în care figurile sunt abia luminate de un felinar, ce se regăsește în toate stampele acestui ciclu, devenind un element esențial al compozițiilor.

Gravurile pe linoleum *Mineri cu roabă* și *Miner*, apropiate ca formă compozițională, sunt modelate de dalta lui Ceglocoff, prin linii intersectate sau frânte, așchieri sau ruperi de carton, care scot în evidență desenul variat ca ton și semitonuri sau contraste puternice.

Ultima lucrare din ciclul de la Anina *În mină* este realizată în tehnica linogravurii și este mult mai luminoasă ca imagine, fapt ce se datorează materialului folosit, care este mai maleabil decât cartonul și oferă posibilități mai vaste în utilizarea instrumentelor.

Aceste stampe, care denotă o măiestrie tehnică deosebită, sunt departe de a idealiza realitatea, producând o impresie dublă: frumusețea și puterea fizică a corpului scund, ritmul și dinamismul mișcărilor, evidențiate de contrastele tonale, care creează o ambianță apăsătoare. Măiestria

gravorului este elocventă și atunci când, cu ajutorul dălțiței de gravat, artistul abordează motivele portretului sau ale peisajului.

Astăzi nu se cunoaște unde se află o bună parte din lucrările acestei serii. Se știe doar că cele mai timpurii din ele – *Biserica din Anina*, *Biserica din Steierdorf* (ambele din 1927) sau *Primăria veche din Chișinău* (1942) – se păstrează la București, iar o parte – în Muzeul de Artă din Chișinău. Printre motivele de peisaj arhitectural, una dintre cele mai frumoase și originale este *Poartă. Castelul Brâncovenesc de la Sâmbăta de Sus* (1937). Exemplare ale acestei opere se află în colecțiile ambelor orașe. Lucrarea se deosebește prin simplitatea și laconismul linear, cu sclipirile pietrei sculptate în bătaia lunii, care abia-abia scoate în evidență forma reliefată a porții pe fundalul nopții.

În gravura lui Gheorghe Ceglocoff ai impresia că foaia este pictată, atât de aproape operează artistul cu imaginile în alb-negru. Laconismul, expresivitatea, ritmul compozițional – acestea sunt valorile artistice înnăscute ale artistului.

Începând cu 1937, graficianul practică linogravura color, realizând un *Peisaj arhitectural* cu un parc și copaci desfrunziți, în mijlocul unei ierni fără zăpadă, unde nuanțele griului redau răceala unui timp mohorât, iar petele de ton întunecat, repetându-se, accentuează monumentalismul compoziției. În planul doi, pe linia orizontului abia se întrezăresc arcele unor porți de piatră, evidențiind intrarea din cadrul compozițional al stampeii.

Diversitatea tehnicii și a procedeelelor plastice de expresie îi permit lui Ceglocoff să producă imagini irepetabile și inconfundabile. În *Parcul din Cișmigiu* (1938) artistul taie în linogravură imaginea unui copac bătrân, aplicând tăieturi orizontale, intercalate cu linii verticale, intersectate sau paralele, „pictând” cu ajutorul tonurilor și semitonurilor planurile, redând tridimensionalitatea graficii.

Cel mai preferat anotimp, în grafica lui Ceglocoff, este iarna, așa cum o interpretează artistul în *Peisaj* (1940), cu arhitectura unor cocioabe de lemn cu garduri și porți înșirate de-a lungul drumului, străjuit de un copac singuratic.

Posibil că contrastul tonal de alb-întunecat, utilizat de Ceglocoff cel mai des, îi permite să fie cât mai aproape de impresiile dorite, folosind pentru fiecare stampă procedee plastice diferite, evitând repetarea lor în alte lucrări.

După 1940, tematica și motivele abordate de Ceglocoff devin mai variate, un loc aparte revenindu-i portretului, care demonstrează o dată în plus măiestria artistului. *Pescar bătrân* este cel mai timpuriu portret executat în 1938 în tehnica gravurii pe linoleum și depozitat în Cabinetul de Stampe al Academiei Române. Următorul portret, *Țăran din Sibiu*, din aceeași colecție, apare în 1939, autorul revenind la această tematică în 1941, când realizează o stampă cu același titlu.

Două portrete ne atrag atenția: *Autoportretul* și *Țăranca din Făgăraș*, realizate în 1940 în linogravură alb-negru și în color în două tonuri.

Autoportretul (Figura 2.9), credem, este unul dintre cele mai inspirate chipuri apărute în arta românească din prima jumătate a secolului XX. Varietatea liniilor incizate în linoleum, cu semicontururi în relațiile dintre formele contrastante, se completează cu finețea redării formei și a volumului, obținându-se o calitate expresionistă de excepție. Portretul-bust este desprins de fundal prin tăieturile de poanson de o grosime considerabilă, constituind un cadru deschis, pe fundalul căruia apare în volum imaginea pictorului. Linoleumul este prelucrat în așa mod, încât creează impresia unui desen cu creionul.



Fig. 2.9. Autoportret, 1943, linogravură, Gheorghe Ceglocoff

Portretul *Țărancă din Făgăraș* (Figura A.1.13) vine să ne convingă de faptul că fiecare lucrare creată de Gheorghe Ceglocoff este originală și diferă de altele. Lucrarea este executată în două plăci, desenul în alb-negru se completează cu o nuanță de culoare verzuie-ocru. Pictorul redă cu ajutorul liniei și al petei coloristice diferența dintre material: broboada de lână, fața cu riduri, ornamentul ce decorează cămașa scot în evidență portretul pe fundalul unei margini de sat cu câteva case și turnul unei biserici. În depărtare, se conturează pe cer nori zdrențuiți de toamnă, colorând imaginea cu nuanțe nostalgice.

Cu aceeași virtuozitate este executat și *Portretul unui bătrân* din colecția chișinăuiană, care reprezintă chipul ciobanului, îmbrăcat în suman cu glugă de lână, cu fața întunecată și păr cârlionțat, acoperit cu o pălărie bucovineană, toate acestea scoțând în evidență caracterul dârz al personajului.

Caracteristica și particularitățile individuale ale galeriei de portrete realizate de Gheorghe Ceglocoff sunt cele mai relevante și reușite momente

în creația pictorului. Pentru fiecare dintre ele, artistul intuiește procedeul plastic individual, mânuind poansonul cu aceeași ușurință și fără obstacole, cum ar mânuși pensula sau creionul. Acest lucru este menționat și de Marina Vida, care scrie, cu referire la foaia *Castelul Brâncovenesc de la Sâmbăta de Sus*: „[...] lucrată cu tăieturi albe, subțiri, precise, pe fundal negru, atingând parțial intensitatea din imaginile cu minerii-vagonetari, indică clar ca și *Țăranca din Făgăraș* [...], un pasionat gravor [...], unde portretul se decupează aproape sculptural din fundal, prilejuind ocazia unei desfășurări de virtuozitate și experimentarea efectelor de camaieu” [38, p. 12].

Anume efectele sculpturale și virtuozitatea tehnică a gravurilor, originalitatea și varietatea compozițională îl situează pe artist printre cei mai de seamă gravori români din prima jumătate a secolului XX.

Deși după 1936 Gheorghe Ceglocoff locuiește și activează la București, în unele lucrări create după 1940 revine la motive și subiecte basarabene. Una din aceste lucrări, *Primăria veche din Chișinău* (1942, Muzeul Național de Artă al României), a fost expusă la vernisajul *Grupului grafic* din același an. Criticul Ion Frunzetti remarcă, în stampe, interesul pentru clarobscur, iar pe anumite porțiuni – interesul pentru tehnica veche a orfevrilor („crible” sau „opus punctile”) [39, p. 5].

În conformitate cu cele expuse mai sus, putem afirma că operele lui Gheorghe Ceglocoff fac parte din categoria creațiilor cu o viziune socială asupra realității timpului. Două dintre stampele care se referă direct la acest moment, dar și la perioada petrecută în Basarabia, sunt realizate de artist în ultimul an de război –1945. *La adăpat* și *La arat*, lucrări cu titluri laconice, specifice pentru toate denumirile artistului, sunt linogravuri care caracterizează întreaga creație a artistului. Nu se cunoaște dacă aceste lucrări au figurat la expozițiile *Grupului grafic*, dar cu certitudine putem afirma că ele nu se află acum nici la București și nici la Chișinău, rămânând ca variante editate în perioada postbelică.

În prima lucrare, *La adăpat* (Figura 2.10), pictorul aplică procedeul compozițional specific pentru portret, amplasând în prim-plan figura unui tânăr pe malul râului, care așteaptă obosit ieșirea vitelor din apă. În depărtare, pe un fundal de peisaj, o cireadă de vaci trece prin vad. Momentul-cheie al stampei este absența dinamismului compozițional, care nu a lipsit la Ceglocoff nici în portrete, lucrarea devenind una dintre cele mai statice și meditative.

În cealaltă lucrare, *La arat*, atestăm un procedeu invers: prin racursiurile contrapuse ale femeii și bărbatului, care dirijează plugurile trase de boi în direcții opuse pe panta dealului, planul compozițional cu linia orizontului ridicată forțează spectatorul să privească acțiunea din înălțimi, și nu de la nivelul tradițional. Liniile brăzdate ale arăturii, cum le-a definit Ion Sava, și siluetele încordate ale figurilor miniaturale, în raport cu peisajul înconjurător, conferă acestei foi grafice caracterul unei stampe cu vedere panoramică și plină de dramatism.



Fig.2.10. *La adăpat*, 1944, linogravură, Gheorghe Ceglocoff

Asemenea calități nu mai întâlnim nici în lucrările realizate de Ceglocoff în lagărul de deținuți de la Târgu Jiu, unde a fost internat pentru câteva luni în 1941.

Ciclul de linogravuri creat în timpul detenției a fost expus în octombrie 1945, în cadrul expoziției *Lagărul*, desfășurate în sălile Ministerului Propagandei, împreună cu lucrările unui alt internat la Vapnarka (Ucraina – n.n.), Aurel Mărculescu, fost coleg din *Grupul grafic* [40, p. 2].

Oricum, este evident că formatul de foi grafice, dar poate și tema, nu i-au permis lui Ceglocoff să-și manifeste în deplină măsură imaginația, nelipsită în celelalte opere cunoscute ale artistului. Unele lucrări din ciclul *Lagărul din Târgu Jiu* sunt prezente în anul 1961 la *Expoziția retrospectivă de grafică militantă*, fiind și penultima la care a mai participat autorul [4, p. 4].

În perioada postbelică, activând în Republica Socialistă Română, Gheorghe Ceglocoff realizează un ciclu de acvaforte, având drept subiecte reprezentanți ai clasei muncitoare de la uzine și mine. Nu se știe dacă artistul a dus la bun sfârșit aceste lucrări de comandă, conform tradiției păstrate de la sovietici, sau a preluat tematica ce a constituit, la începuturi, în mod constant interesele sale profesionale. Două lucrări din ciclul respectiv au ca temă fabrica de piele din Cluj și sunt realizate în anii 1949 și 1950 în tehnica litografiei. Ele vădesc stilul inconfundabil al aceluși artist virtuos din perioada interbelică, autor al unor compoziții dinamice, organizate și modelate prin ritm coordonat.

Prima stampă, *Fabrica de piele din Cluj. Secția de tăbăcire* (1949), este o mostră de compoziție complexă, în care mișcarea pensulei imită hașura creionului, aranjând pe diagonală grupurile de femei care întind pânza de piele, extrăgând-o de sub presa metalică. Ritmul figurilor poartă și

pecetea eforturilor fizice depuse, dar și frumusețea mișcărilor coordonate, comune ale lucrătoarelor.

Următoarea compoziție, *Cluj. Fabrica de piele* (1950), repetă compoziția anterioară, care este aici amplasată în planul doi. În prim-plan sunt prezentate figuri de bărbați, în pozele încordate ale unui proces ritmic de muncă. Ambele stampe produc impresii asemănătoare, abordând subiecte pe care artistul le simte și le admiră, fiind îndrăgostit de ritmul încontinuu al mișcării, și care nu pot fi comparate cu seria scenelor de la minele din Anina, create în anii '40. Ce a urmat în continuare, după 1950, cunoaștem fragmentar din autobiografiile artistului, în care sunt amintite opere și expoziții la care a participat.

Soarta și activitatea acestui maestru din perioada interbelică rămâne încă destul de puțin cunoscută și incertă din cauza circumstanțelor istorice, nefiind apreciat nici în timpul vieții și nici după trecerea sa în neființă. Și nu este vorba doar de creația sa, dar și de particularitățile comportamentului său în societate, de preferințele sale, care i-au marcat destinul. O trecere succintă în revistă a dramei acestui artist ne convinge de faptul că a fost nedreptățit enorm de mult în timpul vieții.

Pe lângă opera personală pe care a lăsat-o drept moștenire artistul, un lucru nu mai puțin important a fost influența măiestriei de gravor, pe care a exercitat-o asupra altor artiști plastici basarabeni. Sunt cunoscute, de exemplu, stampele Tanei Baillayre până la întâlnirea cu Gheorghe Ceglocoff și după, care diferă ca nivel tehnic de executare. Printre cei care au preluat măiestria tehnică a gravurii de la artist pot fi menționați Victor Rusu-Ciobanu, Anatol Cudinoff, Gheorghe Ivancenco și Mihail Gavrilov, care au activat în România, iar printre cei rămași în Basarabia poate fi numit, de exemplu, Pavel Bespoiasnâi.

Gheorghe Ceglocoff rămâne în istoria artelor basarabene ca unul dintre cei mai remarcabili gravori din perioada interbelică, în pofida mai

multor semne de întrebare care au figurat în viața personală a artistului. Cu toate ciudățeniile și suspiciunile care i-au marcat existența, este greu să identificăm în ambianța artistică a Chișinăului și a Bucureștiului din acele timpuri un pasionat mai înflăcărat de arta gravurii. Și-a ales o tematică mai puțin agreabilă pentru timpurile interbelice, dar a continuat-o fără a șovăi și fără a se întreba dacă se înscrie sau nu în prioritățile realismului socialist de factură bucureșteană. A realizat ceea ce cunoștea mai bine și ceea ce îl apropia sufletește de existența cotidiană a oamenilor, din care a creat un ideal, cu toate deficiențele și plusurile lor.

Căsătoria lui Gheorghe Ceglocoff cu Tanea Baillayre (1916-1991) este importantă pentru a înțelege cum a evoluat creația artistei, care a studiat grafica în Basarabia, la Șneer Cogan, și în cadrul lecțiilor particulare luate la Paris de la Gress, în anii 1930-1932 [42, p. 144].

Cele mai timpurii lucrări de grafică ale Tanei Baillayre sunt realizate după anul 1933 și reprezintă linogravuri în care predomină linia incizată deschisă a conturului, ce scoate în evidență imaginile compoziției. Acest procedeu este aplicat în trei stampe: *Natură statică* (1933), *Portret de domnișoară* (1937) și *Acoperișuri din Lăculețe*, datate cu 1939. În toate aceste foi grafice linia grafică domină suprafața hârtiei, creând imaginea unui desen efectuat cu creion alb pe fundal negru.

În următoarea lucrare – *Autoportret cu păpușă japoneză* (Figura 2.11) –, creată în 1939, linia de contur aproape dispare, stampa devenind mai luminoasă, iar varietatea procedeelor plastice – mult mai diversă. S-a schimbat esențial și structura compozițională, devenind mai dinamică, amplasată pe diagonală, modificând și desenul, care este mai expresiv și pictural, în egală măsură. Este evident că schimbările apărute în ultima stampă se datorează în exclusivitate influenței graficii lui Gheorghe Ceglocoff (Figurile A.1.14, A.1.15). Aceste schimbări au fost remarcate și de recenzenții expozițiilor *Grupului grafic*, la care Tanea participă în tandem

cu soțul. Ambii au fost menționați cu *Premiul Anastasiei Simu*: Ceglocoff în 1939, pentru gravura *Minerul*, iar Tanea în 1940, la Salonul Oficial de Toamnă.

La expoziția *Grupului grafic* din 1942, artista a prezentat linogravura *Catedrala veche din Chișinău*, care demonstrează o tratare atentă a planurilor și volumelor izolate, obținute prin efectele diversificării tăieturii. Lucrarea a fost achiziționată pentru fondul artistic de stat și se află în Cabinetul de Stampe al Academiei Române.

Menționând particularitățile distincte ale *Grupului*, George Oprescu subliniază interesul artistei pentru peisaj (*Sâmbăta de Sus*), păpuși (*Grupul grafic*, 1940) și gravura reprezentativă, ce creează un echilibru între grafică și plastică. Cunoscutul istoric de artă atribuie aprecierile sale ambilor artiști, accentuând laturile comune ale creației lor [42].



Fig.2.11. Autoportret cu păpușă japoneză, 1939, linogravură, Tatiana Baillayre

Printre ultimele lucrări în linogravură (Figurile A.1.16, A.1.17), se află *Ceglocoff cu chitară*, 1947 (Figura A.1.18), care posibil să fi fost expusă în cadrul ultimei expoziții a *Grupului grafic*. După acest an, nu mai întâlnim lucrări în tehnica gravurii pe linoleum. Ulterior, Tanea își schimbă preferințele, lucrând în acuarelă, litografie sau pictură.

Sub influența nemijlocită a măiestriei lui Gheorghe Ceglocoff se constituie creația lui Victor Rusu-Ciobanu (1911-1981). Lucrările *Portretul lui A. Baillayre* (Figura A.1.19) și *Ciobănașul* (ambele din anii '30) sunt tratate încă puțin stângaci, uniform, dar deja se simte tendința de a depăși granițele nevăzute dintre pictor și natură. Creația basarabeanului continuă după 1940 la București (Figura A.1.20), unde devine un gravor cunoscut în ambianța artistică românească din perioada postbelică, cu linogravurile *Modelul* și *Autoportretul*, ambele fiind datate cu anul 1945.

Printre basarabenii care s-au manifestat în arta gravurii, un loc aparte îi revine lui Gheorghe Ivancenco, care timp de 30 de ani a fost profesor universitar la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, atelierul de gravură. Absolvent al Facultății de Pictură având ca profesor pe Francisc Șirato și la gravură pe Constantin Lecca în anii 1946-1949, la Academia de Arte Frumoase din București, graficianul a practicat în egală măsură ilustrația de carte și acuarela, gravura în alb și negru sau colorată, care constituie, de facto, vocația sa (Figura A.1.21, A.1.22).

După cum menționează Octavian Barbosa, artistul „[...] și-a ales totdeauna subiectele din realitatea imediată, cu deosebire că dacă, în trecut, peisajele compoziționale, cum sunt acelea care aveau drept motiv aspecte ale orașului București, se mențineau în limitele descrierii naturii, în fazele sale ulterioare prezența umană constituie un punct central, în jurul căruia gravitează celelalte elemente, ținând de formă sau conținut. A fost deschis la înnoirile de limbaj ale epocii, atestate atât în peisaje și compoziții cu tematică socială, cât și în portrete de mineri și țărani, a demonstrat o

stăpânire a meșteșugului și o rigoare rațională în elaborarea formală a imaginii. Descrierea sa aliază în mod fericit minuția de savant cu spontaneitatea evocării” [44, pp. 260-261].

Cele menționate de critic se referă în mod direct la linogravurile *Pacea* (Figura A.1.23), *Podet* (Figura A.1.24), *Peisaj cu mori de vânt* (Figura A.1.25), *Mască din Maramureș* (Figura A.1.26) și litografiile *Peisaj din orașul Stalin*, *Biserica Neagră din or. Stalin* (Brașov, anii '50).

Un alt talentat grafician basarabean, creația căruia s-a manifestat în ambianța Chișinăului interbelic și a Bucureștiului postbelic, a fost Anatolie Cudinoff (1910-1964). Elev al lui Șneer Cogan, în atelierul căruia, la Școala de Arte, a studiat în anii 1927-1931, Cudinoff își continuă studiile în pictură la București, în atelierul lui Camil Resu (1932). Oricum însă, dragostea pentru grafică întotdeauna a fost una dintre prioritățile plasticianului. Fiind unul dintre puținii care, la fel ca și Victor Rusu-Ciobanu, a reușit să evite întoarcerea forțată în Basarabia, Anatolie Cudinoff se integrează fără probleme în ambianța artistică a Bucureștiului (Figura A.1.27, A.1.28, A.1.29, A.1.30).

Aceeași cale de creație o parcurge și basarabeanul Mihail Gavrilov (1889-1968) [45]. Fiind un remarcabil peisagist, prin lucrările create la Dunăre, în Vrancea sau la Curtea de Argeș, se impune ca un observator foarte fin al compozițiilor. În anul 1935, debutează la Salonul Oficial din București. La Salonul Oficial din anul 1936 este distins cu Premiul Anastasie Simu pentru pictură. Participă la toate expozițiile, până în anul 1940, când părăsește Vâlcovul și se transferă cu traiul la București. După 1941, se stabilește la Brăila (1942-1950), unde lucrează ca scenograf la diferite instituții, ultima fiind Teatrul de Stat *Maria Filotti*.

Linogravurile lui Mihail Gavrilov relevă pasiune pentru natura luxuriantă a Deltei Dunării, cu precădere a Vâlcovului (*La Vâlcov*, 1941, Figura A.1.31). Atras de pitorescul și farmecul reflexelor și al transparenței

mișcărilor neconținute ale apelor, pictorul studiază natura dunăreană, care îl apropie de școala peisagistică olandeză sau engleză și prin tematică, și prin factura dezinvoltă, plină de fluiditate [46, pp. 61-62].

Un maestru al gravurii din perioada interbelică poate fi considerat și Victor Ivanov (1910-2007). A studiat la Școala de Arte Frumoase din Chișinău, în atelierul lui A. Baillayre, în anii 1925-1929, fiind și membru activ al Societății de Arte Frumoase din Basarabia (1928-1939). Este cunoscut ca autor al unor vestite opere de pictură monumentală în stil neobizantin (frescă și mozaicuri) din perioada interbelică (catedrala *Constantin și Elena* din Constanța (1936-1938), biserica *Sfântul Ilie Tesviteanul* din Sinaia (1938-1939)). Participă cu lucrări de pictură și grafică la Saloanele Societății de Artă din Chișinău (1928, 1933, 1934, 1939) și la Saloanele Oficiale din București (1936, 1939). Din acea epocă sunt cunoscute puține lucrări realizate în tehnica gravurii (*Autoportret*, 1928; *Abrud*, 1933; *Sebeșul săsesc*, 1936; *Ardeal*, 1936; *Portretul fetei tătăroaice*, 1938); în ele, simplitatea și laconismul xilogravurii sunt redade prin selecția minuțioasă și stilizarea formei, parcă presimțind apusul unei epoci la care nu va mai găsi întoarcere.

Un alt grafician din perioada interbelică este Țurcan Petru (1907 - 1997). A studiat la Școala de Arte Frumoase, în atelierul lui A. Baillayre, iar mai apoi la Academia de Arte din București (1938-1939). Creează cu preferință stampe în tehnica graficii mixte, abordând peisajul, portretul și alte genuri (Figura A.1.32, A.1.33).

Diversitatea subiectelor abordate de pictorii basarabeni, diapazonul amplu al manierelor stilistice de creație sunt confirmate și de operele expuse la expozițiile Societății de Arte de la sfârșitul anilor '40. *Coborârea de pe cruce* de Irina Filatov, *Ciobănașul* de Alexandru Mihailov, *Sebeșul săsesc* de Victor Ivanov, operele de grafică ale talentatului Anatolie Cudinoff reflectă doar parțial cercul intereselor de creație ale plasticienilor.

Întrebări și subiecte de problematizare

- Ce etape de dezvoltare a cunoscut arta gravurii în epoca modernă din Basarabia?
- În ce constă perioada modernă a artei gravurii în Moldova?
- Cum caracterizați această perioadă în gravură?
- Care sunt subiectele prioritare în arta gravurii din această perioadă?
- Care sunt subiectele abordate de pictorii basarabeni?

Teme pentru comunicări (lucrul individual)

1. Creația pictorului Pavel Șilingovschi
2. Creația graficianului Victor Ivanov
3. Creația lui Șneer Cogan
4. Creația pictorului Theodor Kiriacoff
5. Creația lui Gheorghe Ceglocoff
6. Creația lui Moissei Kogan

Cerințe generale pentru elaborarea comunicărilor

Comunicările vor fi elaborate în baza următoarelor cerințe:

Componente standard

Introducerea

- anunță obiectivele și planul de ansamblu al lucrării;
- explică sensul, importanța și delimitarea problemei ce va fi examinată.

Cuprinsul conține demersul argumentativ (*prezentarea succintă a materialelor, a surselor, a textelor folosite în lucrare, precum și modul în care au fost folosite observațiile personale etc.*), precum și:

- caracteristica generală a subiectului abordat;
- caracteristici specifice/particularități.

Concluzia

- rezumă rezultatele;

- evidențiază particularitățile;
- oferă un comentariu personal despre rezultatele cercetării, în raport cu obiectivele propuse și enunțate în introducere.

Bibliografie

Glosarul. Rostul unui glosar este de a-l ajuta pe cititor să învețe sensul termenilor de specialitate folosiți în cercetare.

Timpul disponibil pentru prezentarea comunicării: 5-7 min.

Times New Roman, 12, interval 1,5.

Foaie de titlu: Bold-16

Concluzii

Arta plastică din perioada modernă reprezintă puntea de trecere de la arta religioasă la cea laică și constituirea școlii naționale de gravură. Apariția artei profesionale, inclusiv a gravurii, în mediul ortodox, se datorează fondării unor instituții de învățământ artistic, fapt care a stimulat și apariția genurilor de artă, dar și a domeniilor respective care o reprezentau. Acest proces s-a desfășurat în mod diferit în diverse regiuni, uneori la intervale mari de timp.

În Basarabia, după cum se știe, apariția unor forme inițiale de instruire în domeniul artei plastice datează din 1887, cu mult mai târziu decât crearea instituțiilor respective în țările vecine. Anume aceste momente complexe, precum și identificarea unor orientări stilistice pronunțate, care se manifestă abia către primul deceniu al secolului al XX-lea, au condiționat apariția târzie a artei moderne și a gravurii în Basarabia.

Gravura din perioada modernă, din anii 1812-1940, având izvoare generale comune cu vechea și valoroasa cultură a Principatelor Românești, capătă treptat unele particularități, care s-au manifestat și în arta plastică.

Arta plastică modernă din Basarabia s-a format și s-a maturizat pe parcursul a două etape principale, limitele temporale ale cărora coincid parțial și cu dezvoltarea istorică a ținutului.

- Etapa anilor 1812-1918 coincide în timp cu sfârșitul secolului al XIX-lea și a fost determinată de caracterul relațiilor dintre Basarabia și Imperiul Rus, în componența căruia s-a aflat.

În limitele acestui interval de timp sunt înregistrate expozițiile ambulante ale *peredvijnicilor* ruși și ucraineni la Chișinău, fenomen cultural care stimulează procesul de constituire a vieții artistice în ținut. Viitorii pictori basarabeni își fac studiile de specialitate în principalele centre

artistice ale Rusiei și Ucrainei (Sankt Petersburg, Moscova, Kiev și Odessa), iar de la începutul secolului al XX-lea – în Europa (Munchen, Roma, Paris, Amsterdam etc.). Se constituie un nucleu de pictori basarabeni, care fondează, în 1903, *Societatea Amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia* și organizează la Chișinău expoziții comune cu pictorii ruși și ucraineni.

Plasticienii basarabeni, în etapa inițială, se atașează de tradițiile realismului democratic în formele caracteristice pentru *peredvijnici* și pentru *Societatea Pictorilor din Sudul Rusiei*. Deși a fost disponibil un număr limitat de opere pentru efectuarea unor concluzionări profunde, materialele arhivelor, mărturiile presei etc. permit să conchidem că acest proces a avut o semnificație dublă – pozitivă și negativă. Pe de o parte, a crescut nivelul profesional al plasticienilor, dar, pe de altă parte, a fost pierdută legătura cu arta lui Nicolae Grigorescu și cu tradițiile naționale ale școlii românești de artă.

- Etapa 1918-1940 a fost semnificativă prin varietatea manifestărilor artistice.

Tendențele principale în dezvoltarea artei plastice continuă să fie aprofundate, bazându-se pe sursele etapei anterioare. Se produce un salt calitativ în evoluția gravurii, care marchează apariția unor noi teme și subiecte, a unor noi modalități de tratare plastică, aplicate în creațiile plasticienilor basarabeni. În operele pictorilor se conturează distinct căutările unor noi mijloace artistice de expresie, caracteristice pentru postimpresionism, *Art Nouveau*, expresionism etc., care au existat paralel cu tendințele „realismului democratic”. *Societatea de Arte Frumoase* servește drept centru al vieții artistice din Basarabia, jucând un rol important în cultura basarabeană.

Apogeul dezvoltării artei plastice basarabene se profilează atât în operele de pictură, sculptură, în scenografie, arta decorativă, cât și în grafica de carte și de șevalet. Creațiile lui Pavel Șilingovschi, Gheorghe Ceglocoff,

Grigori Fürer, Șneer Cogan, Tanea Baillayre, dar mai ales ale lui Moisey Kogan și Elisabeth Ivanovsky, au marcat tendințele principale ale dezvoltării artei plastice basarabene până la sfârșitul anilor '40, reflectând elocvent evoluția procesului artistic din ținut.

Considerăm că suportul de curs va oferi noi deschideri spre eventuale perspective de analiză și cercetare asupra problemelor gravurii, ce au constituit preocuparea meșterilor gravori din perioada secolelor XVII-XX.

Note bibliografice

1. PLĂMĂDEALĂ, A. *Artiști plastici basarabeni – un scurt istoric*. În: *Viața Basarabiei*, 1933, nr. 11, p. 50.
2. PLĂMĂDEALĂ, A. Op. cit., p. 47.
3. DRĂGUȚ, V., FLOREA, V., GRIGORESCU, D., MIHALACHE, M. *Pictura românească în imagini*. București: Meridiane, 1970, p. 140.
4. ЧЕЗЗА, Л. *Плоды с дерева дружбы*. Кишинев: Тimpul, 1964, p. 53.
5. STAVILĂ, T., *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000, p. 80.
6. Idem, p. 83.
7. *Allgemeines Lexicon der Bildenen Kunstler*, theime-Beker, 1927, pp. 197-198.
8. ELIAS, J. *Das zehnte Berliner Sezessionejahr*. În: *Kunst und Kunstler*, vol. VII, 1909, pp. 389-405.
9. STAVILĂ, T. *Gravorul Gheorghe Ceglocoff*. În: *Arta*, Chișinău, 2008, pp. 72-89.
10. STAVILĂ, T., *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000, p. 83.
11. BARBAS, E. *Pavel Șilingovschi*. Chișinău: Arc, 2005, 96 p.
12. STAVILĂ, T. *Pavel Șilingovschi – basarabeanul din inima Rusiei*. În: *Akados*, nr. 4 (19), 2010, pp. 160-164.
13. STAVILĂ, T. *Arta plastică din Basarabia: influențe germane*. În: *Știința*, 30 noiembrie 1992, p. 11.
14. STAVILĂ, T. „Sculptorul fără casă” în sfârșit acasă. În: *Akados*, 2010, nr. 1 (16), pp. 117-123.

15. *Kogan Moissej*. În: *Allghemenes Lexikon der Bildenden Kunstler*. Theime-Becker, Leipzig, 1927, vol. 21, p 197.
16. GERHART, N., GRASSKAMP, W., MATZNER, F. *200 Jahre Kunstakademie München*. Catalog. Gebundene Ausgabe, 2008, 500 p.
17. SHCINER, H. *Artistic radicalism and Radical Conservatism: Moissy Kogan and his German Patrons*. London, 1997, pp. 100-114.
18. WITH, K. *Ausstellung Moissej Kogan*. Catalog. Dusseldorf: Galerie Vomel, 1964, 40 p.
19. STAVILĂ, T. *Theodor Kiriacoff*. Chișinău: Arc, 2006, 86 p.
20. STAVILĂ, T. *Theodor Kiriacoff*. Op. cit., p. 13, 25.
21. IVANOVSKY, E. *Conversation avec Serge Meurent*. Geprinnes: Tandem, 82 p.
22. IVANOVSKY, E. *Conversation...* Op. cit., pp. 21-25.
23. DEFOURNY, M. *Le dynamisme de l'album en belgique francophone*. În: *Homage a Albertine Demaille*, Meuzac, 2002, 92 p.
24. Idem, p. 76.
25. STAVILĂ, T. *Gravorul Gheorghe Ceclokoff*. În: *Arta*, Chișinău, 2008, pp. 72-73.
26. STAVILĂ, T. *Gravorul...* Op. cit., p. 73.
27. ENE, E., VIDA, M. *Gravura în relief. Artiști din România*. București, 1997, pp. 12-20.
28. BASSARAB, A. *Despre „Grupul grafic”*. În: *Curentul magazin*, București, 1940, 21 ianuarie, p. 4.
29. FRUNZETTI, I. *Plastică. Grupul grafic (Sala Prometeu)*. În: *Vremea*, București, 1943, 4 aprilie, p. 5.
30. OPRESCU, G. *Expozițiile din luna octombrie*. În: *Universul*, București, 1945, 10 octombrie, p. 4.
31. Muzeul de Artă al RPR, *Expoziția retrospectivă de grafică militantă*. Catalog. București: Poligrafia nr. 2, 1960, 250 p.

32. PETRE, M. *Soții Ceglocoff ne vorbesc despre arta lor*. În: Seara din 15 aprilie 1943.
33. OPRESCU, G. *Expozițiile din luna Octombrie*. În: Universul, București, 1945, 10 octombrie.
34. COMARNESCU P. îi menționează printre cei nouă participanți și pe soții Ceglocoff în *Viața Românească* din 12 aprilie 1943.
35. ENE, E., VIDA, M. *Gravura în relief. Artiști din România*. București, 1997, p. 13.
36. VIDA, M. *Repertoriul graficii Românești din secolul al XX-lea*, vol. VII. Catalog. București: Muzeul Național de Artă al României, 2012, 191 p.
37. *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, vol. I. Catalog. Muzeul de Artă al RSR, București: Cabinetul de Stampe și Desene, 1978, 443 p.
38. ENE, E., VIDA M. Op. cit., p. 12.
39. FRUNZETTI, I. *Plastică...* Op. cit., p. 5.
40. CEGLOCOFF, Gh. *Autobiografie*, 1961. București: Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, p. 2.
41. CEGLOCOFF, Gh. *Autobiografie*. 1961. Op. cit., p. 4.
42. STAVILĂ, T. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000, p. 144.
43. OPRESCU, G. *Expozițiile...* Op. cit.
44. BARBOSA, O. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. București: Meridiane, 1979, pp. 260-261.
45. STOICA, C. *Mihail Gavrilov*. Galați: Centrul Cultural Dunărea de Jos, 2010, 204 p.
46. ENE, E., VIDA M. *Gravura în relief. Artiști din România. 1900-1950*. București: 1997, p. 61.

Bibliografie selectivă

Arhive

1. ADIASEVICI, V. Bessarabschii ănticlopediceschii slovare. În: ANM, F.792, Ch., 1933
2. Arhiva Organizațiilor social-politice din Chișinău. F. 2906, r, 1, d.1, 10 p.
3. *Baillayre Auguste*. Arhiva Națională a Moldovei. În: ANM, F., 2989, r.1, d.1-64
4. *Cogan Șneer*. Arhiva Națională a Moldovei. În: ANM, F.2117. r.1
5. *Fürer Grigore*. Arhiva Națională a Moldovei. În: ANM, F.3167

Monografii

1. BARBAS, E. *Pavel Șilingovschi*. Chișinău: Arc, 2007, 96 p.
2. BOBERNAGA, S., PLĂMĂDEALĂ, O. *Alexandru Plămădeală. Viața și creația*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1968, 80 p.
3. DRĂGUȚ, V., FLOREA, V., GRIGORESCU, D., MIHALACHE, M. *Pictura românească în imagini*. București: Meridiane, 1970, 340 p.
4. DRĂGUȚ, V., FLOREA, V., GRIGORESCU, D. etc. *Pictura românească*. București: Meridiane, 1976, 262 p.
5. GONCEAROV, A. *Arta graficii*. București: Meridiane, 1963, 136 p.
6. STAVILĂ, T., *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000, 160 p.

7. STOICA, C. *Mihail Gavrilov*. Galați: Ed. Centrului Cultural Dunărea de Jos, 2010, 204 p.
8. SCHINER, H. *Artistic radicalism and Radical Conservatism: Moissy Kogan and his German Patrons*. London: 1997, 274 p.
9. ТОМА, L. *Dimitrie Sevastianov*, Chișinău: 2012, 112 p.
10. TOMESCU M. *Istoria cărții românești de la începuturi până la 1918*. București: Editura Enciclopedică, 1968, 388 p.
11. ГОЛЬЦОВ, Д. *Виктор Иванов*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1984, 88 с.
12. ГОЛЬЦОВ, Д. *Леонид Беляев*. Кишинев: Literatura artistică, 1980, 76 с.
13. ГРИШИНА, Е. *Павел Алехандрович Шилинговский*. Ленинград: Русский музей, 1950, 280 с.
14. ЗЕВИНА, А., РОДНИН, К., *Изобразительное Искусство Молдавии*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1965, 186 с.
15. ОСАДЧИЙ, Е. *Из истории Кишиневского художественного училища*. Кишинев: Тимпул, 1971, 178 с.

Articole

1. BASSARAB, A. *Despre „Grupul grafic”*. În: Curentul magazin, București, 1940, 21 ianuarie
2. ELIAS, J. *Das zehnte Berliner Sezessionejahr*. În: Kunst und Kunstler, vol. VII, 1909, p. 389 - 405
3. FRUNZETTI, I. *Plastică. Grupul grafic (Sala Prometeu)*. În: Vremea, București, 1943, 4 aprilie
4. *Kogan Moissey*. În: Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler. Theime - Becker, Leipzig, 1927, vol.21, p. 197

5. SAVIȚCHI, I. *Gravura basarabeană. De la Șilingovschi la Ceglocoff*. În: *Arta*, Chișinău, Princeps, 2012, p.127-136
6. SAVIȚKAIA-BARAGHIN, I. *Bessarabian engravers in interwar Romania*. In: *Review of artistic education* no. 5-6, Iasi, ARTES, 2013, pag.79-90
7. STAVILĂ, T. *Gravorul Gheorghe Ceglocoff*. În: *Arta*, Chișinău, 2008, p.72 - 89
8. STAVILĂ, T. *Arta plastică din Basarabia: influențe germane*. În: *Știința*, Chișinău, 30 noiembrie 1992, p.11
9. STAVILĂ, T. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000
10. STAVILĂ, T. *Moissey Kogan sau sculptorul fără casă*. În: *Arte vizuale*, Chișinău, 2009, p. 32 - 44
11. STAVILĂ, T. *Pavel Piscariov și Șneer Cogan. Între peredvijnici și Art Nouveau*. În: *Arte vizuale*, Chișinău, 2010, p. 26 - 49
12. ГРОШЕВ, В. *Ранние офорты П.А. Шилинговского*. În: *Художественная жизнь Молдавии*. Кишинев: Тimpul, 1971, с.43-49

Cataloage, enciclopedii și dicționare

1. *Allgemeinnes Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig: Theime - Beker, T. XXI, 1927, 578 p.
2. *Literatura și Arta Moldovei*. Enciclopedie. Ch: Editura Enciclopedică, 1985 - 1986, vol.I-II
3. OPREA, P. *Expozanți la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură, grafică. 1924 - 1944*. București: 2004, 120 p.
4. WITH, K. *Ausstellung Moissey Kogan*. Catalog. Galerie Vomel, Dusseldorf, 1964, 40 p.

Anexe

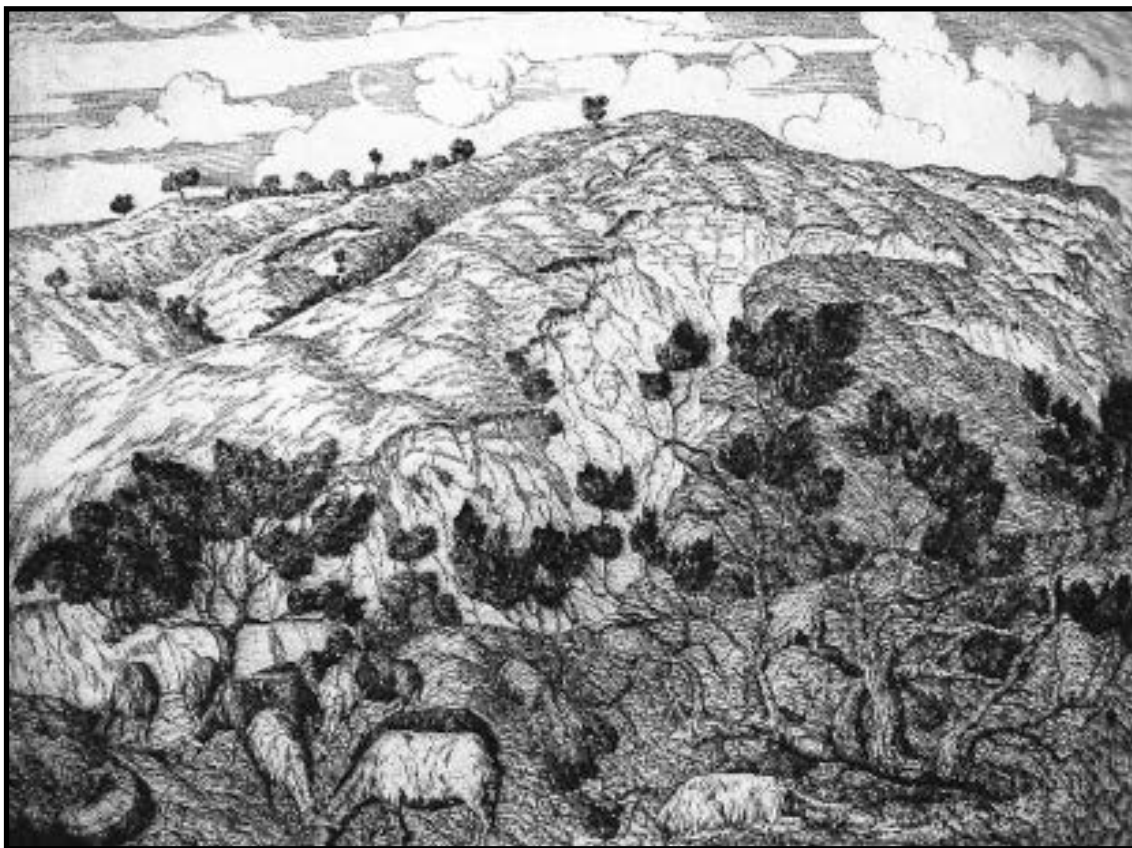


Fig.A.1.1. Basarabia. Oi. 1913, acvaforte, Pavel Șilingovschi



Fig.A.1.2 Basarabia. Furtună, 1913, acvaforte, Pavel Șilingovschi



Fig.A.1.3 Basarabia. Dealuri de malul râului, 1924, litografie, Pavel Șilingovschi



Fig.A.1.4 Basarabia. Rîpă în furtună, 1913, acvaforte, Pavel Șilingovschi



Fig.A.1.5. Basarabia. Călătorii. 1913, acvaforte, Pavel Șilingovschi



Fig.A.1.6. Basarabia. Cai, 1916, linogravură color, Pavel Șilingovschi.



Fig.A.1.7 Basarabia. Peisaj cu poduri, 1924, acvaforte, Pavel Șilingovski



Fig.A.1.8 Curtea moscheei. Constantinopol, 1934, acvatintă, Șneer Cogan

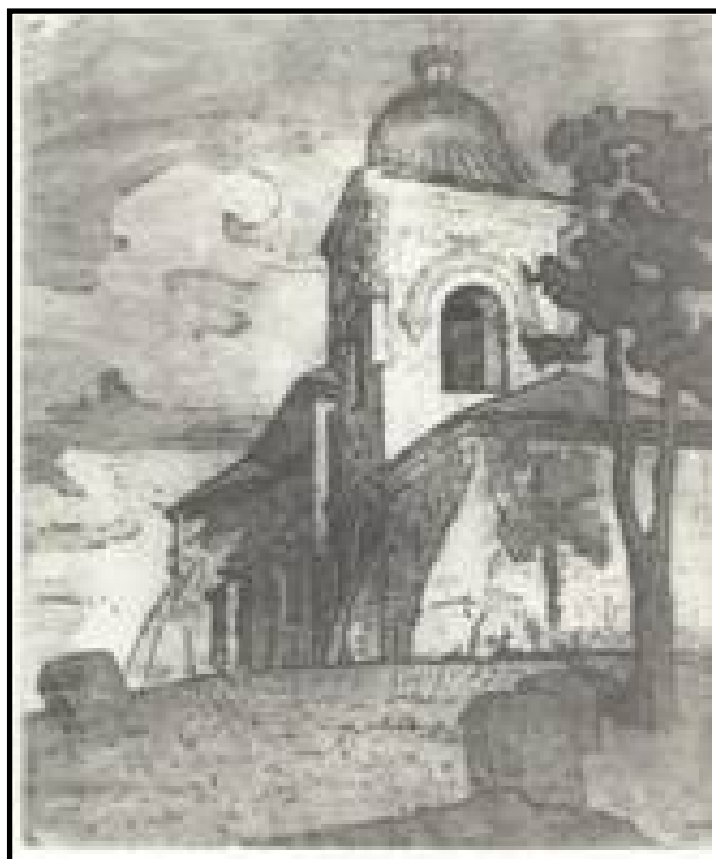


Fig.A.1.9 Biserica Mazarachie, 1936, acvatintă, Șneer Cogan



Fig.A.1.10. Două nuduri., 1929/30, linogravură, Moissey Kogan



Fig.A.1.11. Mori de vânt basarabene, 1943, xilografură, Theodor Kiriakoff



Fig.A.1.12. Compoziție cu simboluri, Anii 1930, linografură color, Elisabeth
Ivanovsky



Fig.A.1.13. Țărancă din Făgăraș, 1940, linogravură, Gheorghe Ceglokoff



Fig.A.1.14. Anina Minerii, detaliu, linogravură, Tania Baillayre Ceglokoff



Fig.A.1.15. În turnătorie. Resita, linogravură, Tania Baillayre Ceglokoff



Fig.A.1.16. Țărancă torcând, 1946, linogravură, Tania Baillayre Ceglokoff

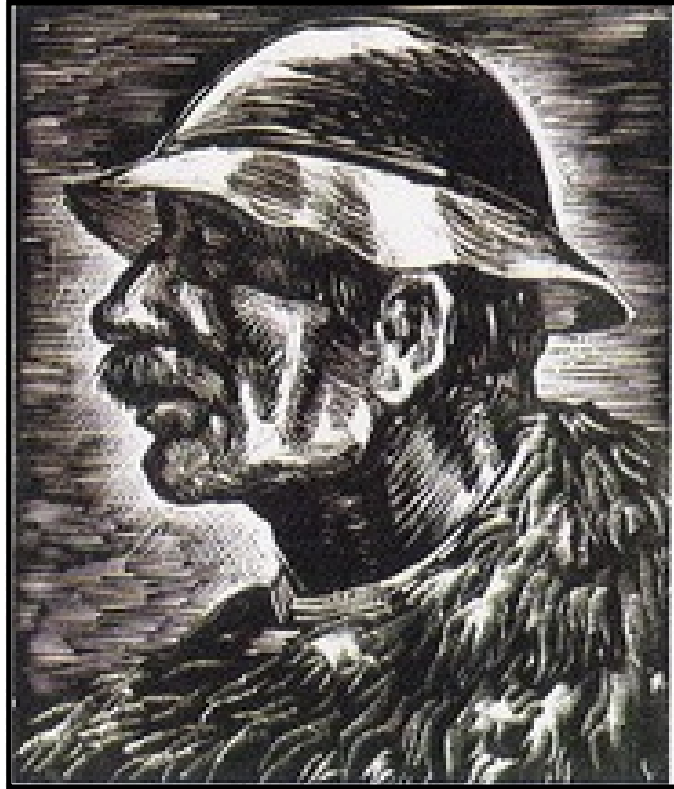


Fig.A.1.17. Cap de țaran, 1946, linogravură, Tania Baillayre Ceglokoff



Fig.A.1.18. Ceglocoff cu chitara, 1947, linogravură, Tania Baillayre Ceglokoff



Figura A.1.19. Portretul lui A. Baillayre, 1930, linogravură, Victor Rusu-Ciobanu



Figura A.1.20. Electricitate, linogravură, 1961, Victor Rusu-Ciobanu



Fig.A.1.21. Barcazuri în Tulcea, 1956, linogravură, Gheorghe Ivancenco

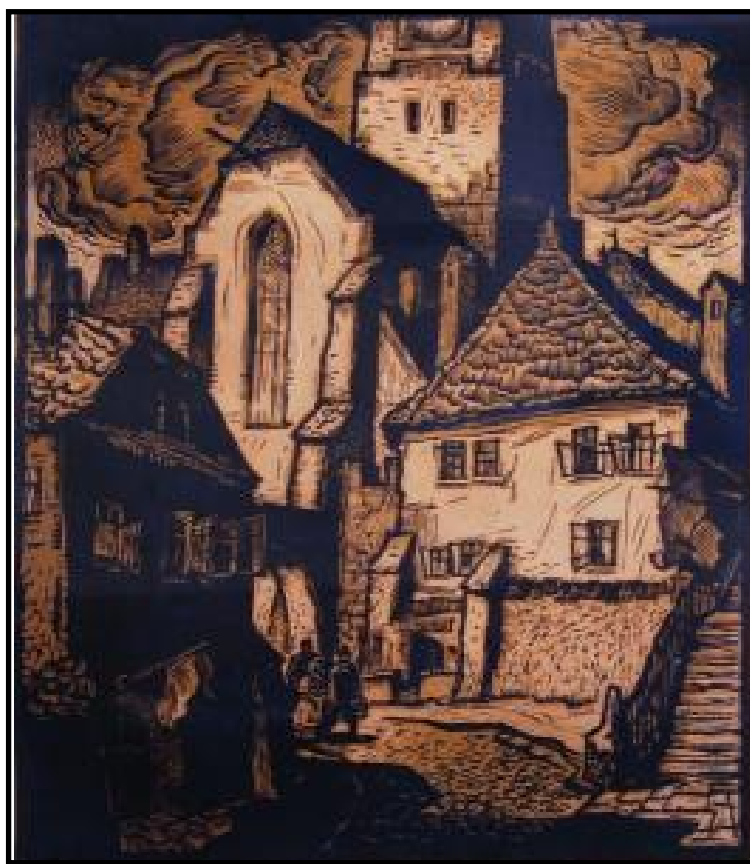


Fig.A.1.22. Peisaj din Ardeal, 1960, linogravură, Gheorghe Ivancenco



Fig.A.1.23. Pace, anii 1940, linogravură, Gheorghe Ivancenco



Fig.A.1.24. Podetș, anii 1940, linogravură, Gheorghe Ivancenco



Fig.A.1.25. Peisaj cu mori de vânt, anii 1940, linogravură, Gheorghe Ivancenco



Fig.A.1.26. Mască din Maramureș, anii 1940, linogravură, Gheorghe Ivancenco



Fig.A.1.27. Dimineata pe dig, 1960, linogravură, Anatolie Cudicoff

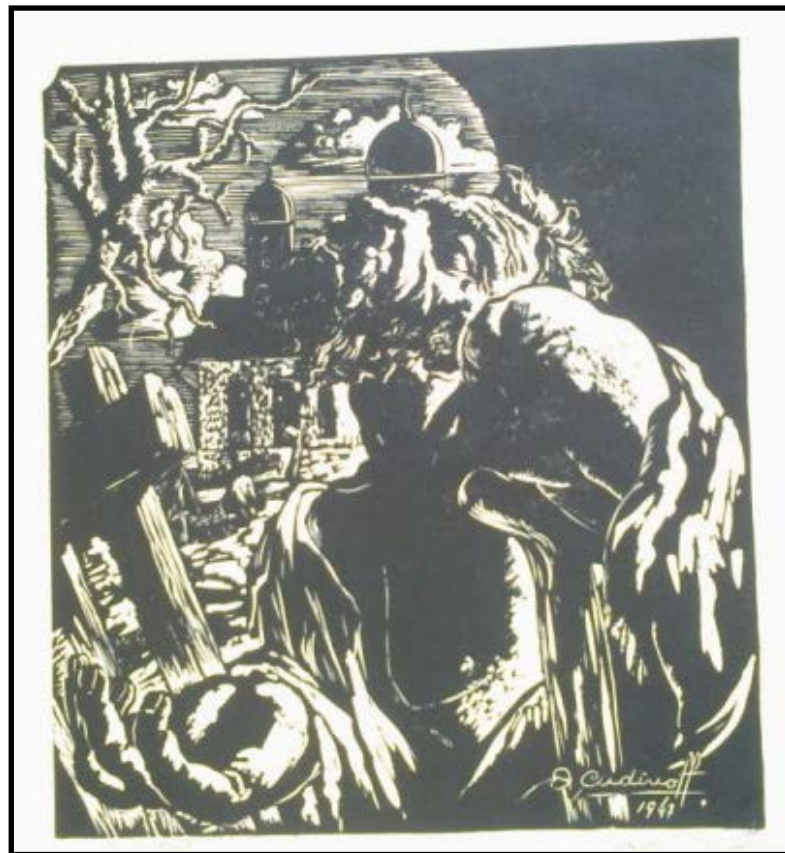


Fig.A.1.28. Cerșetorul Ilie, 1945, linogravură, Anatolie Cudicoff



Fig.A.1.29. În portul Sulina-Semnat, gravură color, Anatolie Cudicoff



Fig.A.1.30. La pescuit pe Argeș, gravură color, Anatolie Cudicoff



Fig.A.1.31. La Valcov, 1941, linogravură, Mihail Gavrilov



Fig.A.1.32. La treierat, 1961, acvatinta, lac moale, Petru Ţurcan

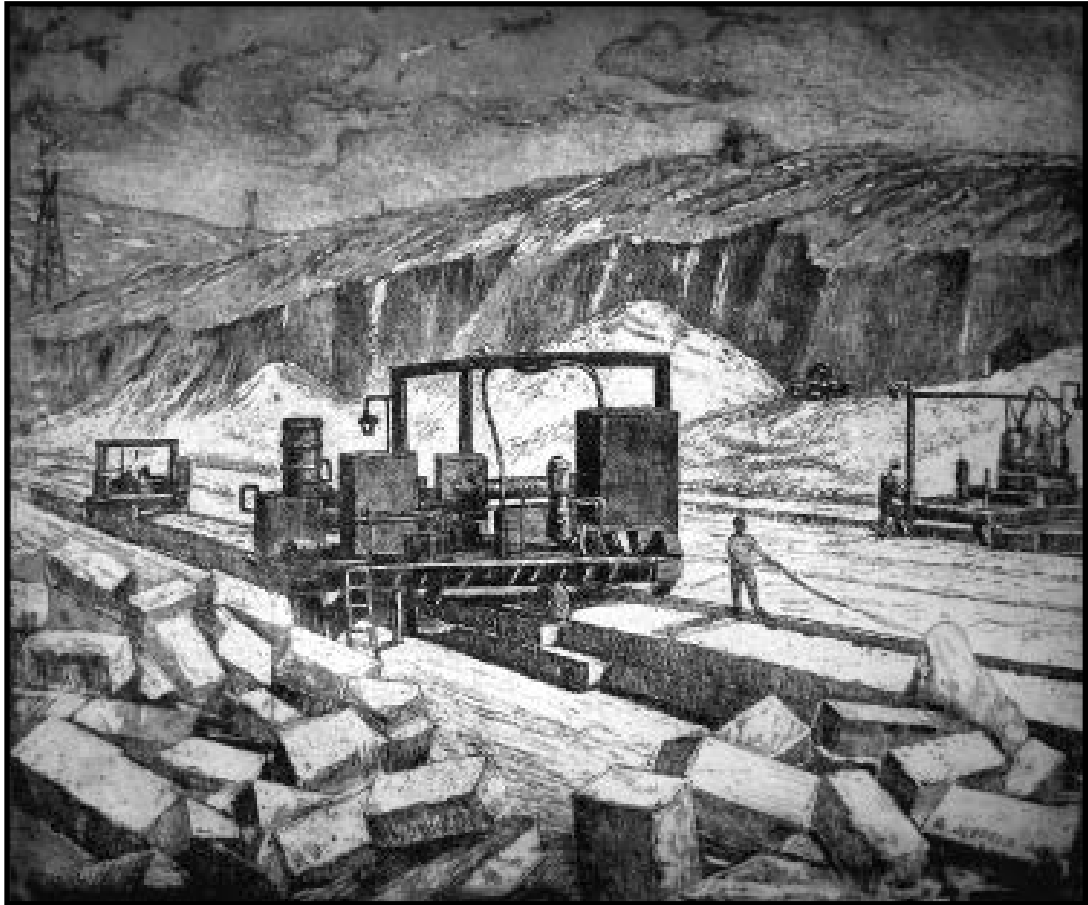


Fig.A.1.33. Cariera de piatră, acvaforte, Petru Țurcan