

EMOȚIE ȘI RAȚIUNE ÎN CREAȚIA VALENTINEI RUSU-CIOBANU

EMOTION AND REASON IN THE CREATION OF VALENTINA RUSU CIOBANU

Rodica Ursachi, dr. în studiul artelor, conf. univ.,

UPS „Ion Creangă”, Chișinău

Rodica Ursachi, PhD associate professor

<https://orcid.org/0000-0001-6084-9506>

CZU 75(478)

Abstract

Valentina Rusu-Ciobanu through his creation brought an invaluable contribution to the development of fine arts in the republic and paved the way for the inclusion of the painting school in Moldova in a new history of Romanian art.

Starting the path of creation in the interwar period, the plastic artist, along the way, knew several sources of influence and possibilities of manifestation - from the aesthetics of "socialist realism", to that of modern European art, and that with roots in the tradition of folk art. The thematic subject approached by the artist varies from static natures, to portraits, genre recompositions, "historical" and contemporary compositions, etc.

V. Rusu-Ciobanu's creation through the amalgam of trends and ways of expression, through the conceptual relationship and metaphorical perception of the world, through the "modern" character of the plastic formula, diversified the aspect of national painting and opened the way to globalization.

Key-words: fine arts, painting, plastic language, stylistics, color treatment.

Reieșind din ideea că, ființa umană este o fire curioasă, atrasă mereu de nou, deducem că artiștii plastici sunt permanent deschiși spre descoperirea noului, spre găsirea soluțiilor în rezolvarea anumitor probleme, spre schimbarea viziunii despre lume, unicul impediment al acestei tendințe intrinseci fiind condițiile social-politice și istorice în care activează ei. Un asemenea spirit „neliniștit” aparține plasticienei **Valentina Rusu-Ciobanu** care anul curent a împlinit vârsta onorabilă de 100 ani (n. 28.10.1920).

Evoluând în diferite segmente cronologice, și indiferent de conjunctura politică, ideologică, culturală a fiecărui din ele, D-ei și-a urmat traseul profesional (anevoios dar totodată fericit) și a reușit să „scrie” o pagină deosebită în arta plastică a țării noastre.

Inițial pictura sa, ca și întreaga cultură din spațiul post-sovietic, reflecta ecoul esteticii „realismului socialist” cu reglementările sale normative impuse în materie de tematică, stilistică, tratare coloristică etc. Aceste restricții impuse mențin arta basarabeană în limitele tradițiilor academiste, în parte, ale picturii „peredvijniciste”, iar imaginea lumii înconjurătoare este reprezentată cu mijloace plastice specifice viziunii realiste, unde concretul imaginativ este narativ și redat prin intermediul clarobscurului. Treptat, pictorii, chiar dacă respectă principiul narativului impus de organele de control, își modifică optica artistică. Plasticienii tinerei generații își realizează, deseori, lucrările prin prisma viziunii impresioniste, inspirată din creația lui N. Grigorescu sau mai târziu, acelei postimpresioniste, foviste.

Într-o cheie „impresionistă” sunt rezolvate lucrările *Fata la fereastră* (1954-1955), *Portretul Mariei Brovina* (1958-1959), *Portretul scriitorului A. Busuioc* (1957-1958), *La joc* (1957) ș. a. unde imaginea este redată expresiv, grație modelajul plastic temperamental asociat tehnicii „a la prima...” cu „tușele impulsiv aplicate pe suprafața pânzei” [4, p. 24]. Lucrările au un aspect ușor teatralizat datorită poziționării personajelor în format, a gradăției eclerajului, a structurii compoziționale etc. (*La bal mascat* (1956), *La joc* (1957) ș. a.



Fata la fereastră, 1954
u/p., 60×50,5 cm

În perioada respectivă, autoarea apelează la gradațiile tonale pentru a înfățișa planurile în registre ale spațiului perspectival al tabloului, la forme cu contur moale, difuz, tușe dinamice dar recognoscibile. Raportul culorilor în asemenea lucrări nu este conflictual, chiar dacă gradul lor de intensitate este uneori destul de puternic, ele se bazează pe armonia relațiilor organice ale culorilor apropiate spectral ce au proprietăți de integritate tonală.



La joc, 1957 u/p., 1150x2400 cm, MNAM

Caracterul „de impresie”, plein-air-ist al lucrărilor de debut (anii '50 ai sec. XX) pe parcurs se modifică radical și gravitează spre latura „expresivă” cu stilizări decorative (anii '60-'70) ancorate în estetica artei moderne europene (expresionism, fovism), dar și în valorile tradiției artei populare (*Portretul E. Surujiu* (1960), *Bărbatul cu pocal și țigară*/*Portretul lui A. Busuioc*) (1966), *Portretul E. Pogolșa* (1969) ș.a.).



Bărbatul cu pocal și țigară, 1966

Noua viziune își manifestă caracterul „inovator” prin adresarea la unele mijloace plastice specifice artei populare – decorativism, monumentalism, rigiditate și simplitate a formelor, desen naiv, expresiv ș. a. (*Plantarea pomilor* (1961), *În parc* (1966), *Tinerețe* (1967), *Foc de artificii* (1966), *Setea* (1967), *Portretul crescătorului de vite T. Tolici* (1963-1964), *Portretul lui Dumitru Fusu* (1963-1964) ș. a..



Plantarea Pomilor, 1960-



Foc de artificii, 1966



În parc, 1966



Setea, 1967

Fiind permanent atrasă de nou, Valentina Rusu-Ciobanu

își schimbă atitudinea și modul de receptare și înțelegere a lumii. Plasticiana în anii '70-'80 își modifică viziunea artistică și estetică și optează pentru o percepere conceptuală a lumii. Ea nu se mulțumește cu imagini de suprafață ce trezesc anumite vibrații în sfera emoțională, ci caută să pătrundă în structura, în esența lucrurilor, utilizând deseori un limbaj plastic bazat pe influența diverselor curente artistice moderne (foto-realism, pop-art, abstracționism, suprarealism ș.a.).



Autoportret cu ochelari, 1974, detaliu

În această perioadă operele plasticiei au un desen riguros, meticolos, detaliat, tușe dense și factură foarte fină, culorile sunt pure, compoziția „renascentistă” cu precădere, a Renașterii din Țările de Jos (utilizează frecvent motivul ferestrei întâlnit la pictorii Renașterii), (*Vizita medicului* (1971), *Dimineața. Micul dejun* (1979), *Prietenie* (1974), *Autoportret cu ochelari* (1974) ș.a.). În unele lucrări sunt folosite și elemente din Pop-art cu efecte de trompe l'oeil și colaj din imagini (*Imponderabilitate* (1974), *Saltimbancul* (1976), *Amintiri* (1979) ș.a.).

V. Rusu-Ciobanu permanent îmbină metodele de tratare plastică tradiționale cu cele netradiționale, creând formule plastice noi specifice limbajului picturii moderne.

Subiectele tematice abordate de către artistă variază de la naturi statice, peisaje (*Flori pe fundal roșu* (1966), *Natură statică cu sticlă* (1973), *Cătuș în dealuri* (1969), *Vale adâncă* (1969) ș. a.), la portrete, compoziții de gen, compoziții ornamentale, decorative, compoziții conceptuale „istorice” și contemporane etc. (*Compoziție decorativă – II* (1966-1967), *Compoziție „Cub”* (1969-1970), *Geometrie* (mijlocul anilor '80), *Capatic* (1969-1970), *Amintiri* (sfârșitul anilor '70-începutul anilor '80), *Dualitate* (1973), *Sfântul Gheorghe* (1993) ș.a.).

Lucrările realizate în anii '70, deseori prezintă imagini iluzionist-fantastice a subiectelor și figurilor, majoritatea descriind o imagine metaforică a societății „naive” din perioada sovietică (*Lunomobilul* (1970), *Copii și sportul* (1970-1971), *Prietenie* (1974), *Glie și oameni* (1974-1975) ș. a.).

În genul **portretului** V. Rusu-Ciobanu a reprezentat o serie de personalități din sfera artistică ai neamului nostru (Gr. Vieru, I. Druță, A. Busuioc, I. C. Ciobanu, E. Loteanu, D. Fusu, V. Druc, V. Ioviță, ș. a.). Modalitatea de tratarea plastică a portretelor este diversă și vine să exprime monologul interior al fiecărui personaj. Artistă reușește să redea izbucnirile forței spirituale, oscilațiile spiritului rebel consacrat creației care reușește să evadeze din realitatea istorică și să-și împlinească dorul (*Portretul lui Gr. Vieru* (1972), *Portretul lui I. Druță* (1972), *Portretul lui D. Fusu* (1963-1964), *Portretul lui E. Loteanu* (1966-1967), *Portretul lui G. Sainciuc* (1973), *Portretul regizorului Vlad Druc* (1975) ș.a.).

În portrete pictorița dezvoltă o nouă concepție artistică, exprimată prin prisma simbolismului culorii și a metaforei plastice. Unele portrete (în funcție de perioadă) sunt realizate într-un caracter postimpresionis sau chiar fauvist (*Portretul lui D. Fusu* (1963-1964), *Portretul lui E. Loteanu* (1966-1967), altele, deși „active” cromatic, sunt „subtile” prin prestația formală (*Portretul lui Gr. Vieru* (1972), *Portretul lui I. Druță* (1972), *Portretul lui S. I. Șcurea* (1973) ș.a.).

Spre exemplu, în *Portretul actorului Dumitru Fusu* (1963-1964) V. Rusu-Ciobanu apelează la o interpretare metaforică, încercând să pătrundă în universul spiritual al personajului. Ea recurge la mijloace plastice „expresioniste”, redate atât prin cromatica tabloului, cât și prin poziția neobișnuită a actorului, aranjată într-un racursiu complex și nefiresc. „Nervozitatea” chipului reflectă firea temperamentală a actorului gata în orice clipă să-și ia zborul prin geamul deschis în care privește. Motivul geamului, utilizat în mai multe lucrări (*Fată la geam* (1954), *Portretul lui A. Lupan* (1970), *Dimineața. Micul dejun* (1979) ș.a.), semnifică, în funcție de subiect, două dimensiuni, delimitate de cadrul ramei, și exprimă universul interior al personajului și lumea din afara (reală sau imaginară), spre care el tinde sau care rămâne a fi „un tărâm al viselor”.

Un exemplu de expresie a emoției și rațiunii, credem că prezintă lucrarea *Portretul regizorului Emil Loteanu* (1966-1967), unde se întâlnește o nuanță de roșu persistent ce vine să ne comunice un mesaj ce ține de micro-lumea spirituală a personajului. Alături de rezonanțele sale psihoafective, această culoare poate exprima forța, înflăcărea, eroismul, abnegația [5, p. 87], chiar provocarea la bătaie, semnificație care în simbolistica icoanei exprimă forma chipului biruitor [12, p.



Portretul actorului Dumitru Fusu, 1963-1964



Portretul regizorului Emil Loteanu, 1966-1967 u/p., 118x113 cm, MNAM

123]. Totodată, această nuanță, grație efectului optic caloric, ar putea urmări nevoia de comunicare a regizorului, dar mai poate sugera și o potență a spiritului [3, p. 173], ce obține o stare de tensiune, de zăbucium și frământare. Concordanța culorilor din tablou (roșu, albastru, alb) grupate între ele, constituie după opinia noastră, structuri simbolice ce reprezintă în fond dualismul ființei umane sau antagonismul lumii spirituale și materiale, realizat în dialectica staticii și mișcării evolutive, confirmată totodată, și de structura compozițională a lucrării, și de formatul aproape pătrat al tabloului ce-i conferă stabilitate și echilibru (ca o figură anti-dinamică, el ar putea semnifica și oprirea sau clipeazmul său [3, p. 51]. Astfel, portretul devine un chip-idee și nu reprezintă doar o imagine plastică a unei persoane reale.

O încărcătură conotațională ce are la origine amprenta mentalității poporului nostru poartă și „*Portretul lui Ion Druță*” (1972), tratat într-un stil naiv, ușor șarjat, cu o vădită influență din icoana populară (imaginea Soarelui și a Lunei, fundal auriu ș.a.). Concepută într-o gamă aproape acromatică, înțeasă ca expresie a structuri psihice a scriitorului, lucrarea se prezintă ca un proces de meditație cu coloratură filosofică asupra problemei existențiale. V. Rusu-Ciobanu „încătușează” scriitorul într-o „cutie” cu multiple deschizături ce amintesc configurația unei ferestre (un poliptic sau icoană „biografică”), prin care se întrevăd „reperele” spirituale ale omului – casa părintească, fântâna, a cărei apă cristalină potolește setea, dorul exprimat prin Dragostea a doi adolescenți și prin imaginea drumului ascendent ce deschide calea pribegiei sufletului, însetat de cunoaștere. Portretul propriu-zis redat într-o gamă monocromă, apare ca o imagine fotografică, ca o „iluzie” a ființei umane care efectuează un „transfer temporar” prin imagine, ce constituie „cheia” tabloului și totodată „esența” personajului.



Portretul lui Ion Druță,
1972

Aceeași tendință de manifestare printr-un limbaj simbolic, rațional o întâlnim și în „*Portretul lui Gr. Vieru*” (1972), *Portretul lui S. I. Șcurea* (1973), artista încercând astfel să scoată în relief lumea psiho-spirituală a personajelor.

Fără a cere eforturi intelective, realizat într-un registru cromatic restrans, aproape monocrom, este conceput și „*Portretul lui Gr. Vieru*” (1972). Plasticiana încearcă prin structura cromatică a lucrării, bazată pe dominanta unui alb obsesiv, să evidențieze rezumativ calitățile spirituale ale poetului: sinceritatea sentimentelor, puritatea sufletească, care grație tonalităților deschise ale spațiului compozițional sunt incluse într-un dialog de transcendență între lumea reală și cea ireală. În cazul dat, culoarea alba al cadranelor „geometrizat” din spatele cărora apare chipul poetului, ar putea avea și semnificația atemporalității, iar negrul cercului prin care trece mâna și porumbelul - timpul [3, p. 408]. Conotația intelectuală a tabloului e dublată și de inscripția în limba latină „Dacă nu cunoști numele lor, pieri și cunoașterea lucrurilor”, și „Cognitio” [4, p. 42].



Portretul lui Grigore Vieru,
1972

Portretul lui S. I. Șcurea (1973) este prezentat ca un erou nostalgic cu spirit calm ce tinde către absolut prin muncă, creație, reflectând, astfel, tendința către ascensiune spirituală. Personajul realizat în spiritul portretelor Renașterii Timpurii este reprezentat în ipostaza unui „monolog interior” ce-i dezvăluie diferite laturi ale caracterului și sufletului. Plasticiana plasează figura regizorului în fața unei rame de tablou, apelând astfel, la

principiul „ieșirii din tablou” [4, p.45], a evadării din limitele cotidianului și banalului. [4, p.45]. Plasarea figurii în prim-plan contribuie la identificarea totală a spectatorului cu personajul, care ar trebui să-i preia „interesele” și „frământările”, exprimate vizual prin citatul scris în limba engleză „A fi sau a nu fi, iată întrebarea” și prin formule matematice cu prezența simbolului Σ (sigma) și infinit ce semnifică – suma infinită și absolută a universului [4, p.46] și care conferă tabloului conotații filosofice referitor la problema existenței umane.

Deși, aparent comune, subiectele „preferate” de către maestră constituie imagini cu valoare de simbol (chiar și portretele), ce reflectă principiile universale precum ar fi viața, dragostea, munca, armonia, creațiaș. a. Diapazonul modalităților de abordare a tematicii „cotidiene” (compoziția de gen) este variat, artista recurgând la vocabularul metaforei, alegoriei, simbolului. Plasticiana încearcă să releve aspectul spiritual și moral cu cote informaționale simbolice ale problemei existențiale, abordând cu precădere subiecte eterne și atemporale, dar cu vădite rezonanțe în actualitate.

Fiind în concordanță cu cerințele vremii, dar și cu propriile porniri conceptuale, autoarea își focusează atenția pe subiecte „eterne” precum este - reînnoirea naturii, ce se asociază cu transformarea omului, el devenind protector al naturii, cu satisfacția individuală și prosperitatea socială (omul făurindu-și mediul și viața) sau cu ideea continuității vieții exprimată prin motivul săditul Pomilor (*Plantarea pomilor* (1961) ș.a.). Tabloul *Plantarea pomilor* (1961) prin ideea promovată devine simbol al speranței și împlinirii. Conform spiritualității arhaice, datoria omului este de a proteja pământul și vegetația lui, contribuind, astfel, la prosperarea și continuitatea vieții. Prin subiectul aparent simplu, autoarea a încercat să atragă atenția asupra unor probleme majore, asupra responsabilității omului față de sine, de societate, de univers.

Deseori, fondul ideatic al tablourilor sale proiectează spectatorul într-o zonă atemporală, într-un univers spiritual unde prozaicele probleme ale existenței umane sunt sacralizate. Spre exemplu, tabloul *Tinerete* (1967), prezintă metafora unui spațiu sacru, a unui mic paradis, a circuitului etern al vieții. Personajele visătoare, însuflețite și fascinate de farmecul vieții (specific vârstei adolescenței) sunt plasate într-un spațiu mitic, ele contopindu-se cu natura (cerul, păsările, pământul, copacul), ce prezintă sensul existenței. Această impresie „de basm” este dublată și de coloritul tabloului bazat pe contrastul caloric, generat de petele mari de albastru (fundalul) și roșu de diverse nuanțe (figurile), cu efect termodinamic opus. După opinia lui Kandinsky, „tonalitatea albastră trezește în spectator dorința de puritate” [3, p. 79], evocând totodată un climat al irealității, incertitudinii, fapt ce concordă, în cazul nostru, cu ideea propusă de plasticiană.



Tinerete, 1967, u/p., 100×220 cm, MNAM

Uneori, plasticiana manifestă o atitudine „critică” față de subiectele „impuse” de guvern care trebuie să reflecte „prosperitatea” atât socială, cât și spirituală pe plan individual al omului sovietic, și conferă tematicii o nouă interpretare. Această stratificare voită a implicat iminent schimbarea caracterului perceperii ideii tabloului, accentul punându-se nu atât pe conținutul tematicii, cât pe intensitatea trăirii ei.

Un diapazon de valori etice se întâlnește în tabloul *Prietenie* (1972), unde plasticiana redă exagerarea sentimentelor de dragoste, prietenie, fericire a eroilor săi, exprimată prin poze și gesturi declamatorii, teatralizate. Deși ideea tabloului este „impus artificială”, lucrarea nu poate fi ignorată complet, aspectul relațiilor dintre oameni (tineri) rămânând unul de importanță majoră, îndeosebi în timpul nostru.



Prietenie, 1972

Problema educației tinerei generații, a personalității prin muncă, odihnă activă este redată în tabloul *Copiii și sportul* (1971, u/p., 247×160 cm., MNAM), unde autoarea ca și în prima lucrare utilizează un limbaj plastic de factură primitivistă, tabloul însăși obținând un aspect „naiv”.



Oameni și glie, 1974, u/p.,
130×185 cm, MNAM

Într-o optică asemănătoare, condiționată de sugerările ideologice, este realizat și tabloul cu o alură de fericire completă, *Oameni și glie* (1974), și care, scoate în evidență așa valori ca dragostea de muncă, de pământ, de țară, de neam etc. Acest mesaj este cu atât mai actual, cu cât în prezent asemenea valori de natură atemporală își pierd din importanță. Deși, aparent tabloul relevă o percepție liric-romantică a lumii, el reflectă subtil reacția autoarei asupra problemelor sociale existente la acea vreme (oamenii sunt redați ca niște manechine,

iar peisajul se aseamănă cu o machetă) [4, p.39].

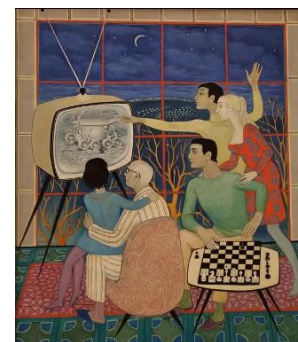
Forța impactului ideii asupra receptorului depinde de gradul de familiarizare a lui cu subiectul propus în tablou. De aceea, artista recurge la teme comune pe care le reprezintă într-o optică „naivă”. Fiind atrasă de „naivitatea artei populare, V. Rusu-Ciobanu nu transpune mecanic acest limbaj „naiv”, în vogă în anii '70, ci mai degrabă îl utilizează conștient, voit cu scopul evocării unor adevăruri deghizate după „masca” iluzorie a realității socialiste.

Pentru a „apropia” spectatorul de subiectul înfățișat, artista, deseori „focusează fotografic” personajele în diverse ipostaze „instantanee” simple și comune. Deși tratate într-o formulă literar-narativă, unele tablouri poartă conotații subtile cu privire la anumite valori general-umane sau în redarea metaforică a naivității „cetățeanului sovietic” (*Lunomobilul* (1970), *Vizita medicului* (1971) ș. a.). Spre exemplu, subiectul aparent banal, cotidian din tabloul *Vizita medicului* (1971) relevă o idee mult mai profundă –



Vizita medicului, 1971

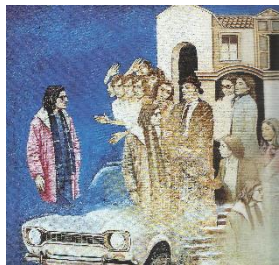
continuitatea generațiilor reprezentată prin personajele mamei, copilului, bunicii, viitorul „sănătos” al societății redat prin intermediul medicului care „supraveghează” viața. Ceea ce la prima vedere pare a fi o imagine narativă a vieții private a cetățeanului sovietic, este de fapt sugestia metaforică a dialecticii vieții. Artista, prin elementele „suplimentare”, structura compozițională curbată ș. a. reprezintă scurgerea timpului în ascensiune (ceasul în colțul de sus al tabloului), speranța într-un viitor luminos, dar la moment



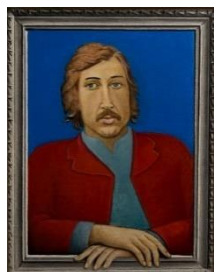
Lunomobilul, 1970

„îndepărtat”/ ascuns după draperia din cadrul ușii (cadranlele ușii, ferestrei pe fundalul căreia se profilează figurile femeilor tinere și a copilului), legătura dintre generații (femeia bătrână ce vine parcă dintr-o altă dimensiune temporară cu apa – izvorul vieții).

O exprimare metaforică a ideii se întâlnește și în lucrările *Citate din istoria artelor* (1978,u/p., 91×113,5 cm, MNAM), *Amintiri*, (încep. an.'70), *Dualitate* (1973) ș. a.



Amintiri, încep. an. '70,
55x60



Portretul lui V. Druc, 1974-1975



Saltimbancul,
1975-1976



1990. Anno Domini, 1990,u/p.,
154x173

În aceste tablouri aspectul polivalent al conținutului este exprimat prin intermediul alegoriei și asociației, artista renunțând la formula literar-narativă a imaginii. V. Rusu-Ciobanu recurge la o îmbinare neordinară a imaginii, constituită din mai multe cadre ce se asociază diferitor medii cultural-valorice (*Citate din istoriaartelor* (1978) ș.a.) și spațial-temporare (*Amintiri*, *Portretul regizorului Vlad Ioviță* (1982-1983,u/p., 69x79) ș.a.). Pentru a exprima mai clar ideea subiectului plasticiana apelează la principiul „stop-cadrului” sau a „montajului” cinematografic a imaginilor în compoziție, fapt ce implică o percepere aluzivă a conținutului, generată, fie de secvențe derivate din amintiri (figuri „parțiale” (tors, față) estompeate în „ceața” timpului), fie de imaginile neordinare „stratificate”, ce sfidează orice noțiune de timp și spațiu.

Considerând că, arta este o neconținută, ucenicie, plasticiana tinde să fie „în pas cu vremea”, ea experimentează cu diverse mijloace de expresie, ajungând în pragul suprarealismului. Viziunea creativă a V. Rusu-Ciobanu axată pe formula iluzorie a realității, favorizată uneori de dinamica cromatică, alteori de modelajul suprarealist și tehnica trompe-l'oeil se întâlnește și în lucrările *Portretul lui V. Druc* (1974-1975), *Saltimbancul* (1975-1976), *Dualitate* (1973), *Imponderabilitate*, *1990. Anno Domini* (1990) ș. a.

Fără să prezinte o ruptură între percepție și interpretarea intelectual-imaginativă, lucrările sale totuși nu sunt reproduceri mimetice ale unor imagini concrete, ci transmit expresia subiectiv-convențională a acestei imagini, redată într-o cromatică vie de factură expresionistă (*Portretul lui V. Druc* (1974-1975), *Saltimbancul/Saltul* (1975-1976) ș.a.). În unele tablouri (*Dualitate* (1973), *1990. Anno Domini* (1990) ș. a.) artista îmbină absurdul și realul, redat prin imagini figurative aparente, aranjate haotic în compoziție și care trebuie să exprime, fie spiritul societății contemporane, fie esența umană.

Varietatea **modalităților de tratare plastică** a compozițiilor și forma convențional-metaforică a ideii a imprimat personalitate picturii V. Rusu-Ciobanu. Pictura sa a variat de la o etapă la alta atât sub aspect conceptual, cât și plastic, ea însumând caracteristicile a două modalități de expresie: cea „optică” – senzitivă, și cea „conceptuală” - rațională.

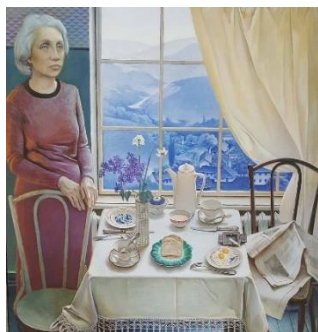
Inițial, în perioada anilor '60, artista apelează la simbioza esteticii și creației populare cu cea preluată de la postimpresioniști, foviști ș. a. Deoarece impactul cu tradițiile artei populare în anii '60 a determinat transformări importante în concepția estetică a artiștilor din republică,

și V. Rusu-Ciobanu pune accent (în unele lucrări) pe expresia culorii, mizând pe spontanietatea și dinamismul ei. Totuși, ea evită preponderența accentelor folclorice intuitiv-emoționale și cultivă, cu precădere la sfârșitul deceniului șase, o viziune cu afinități în arta modernă, pe care o expune într-un vocabular cromatic „rațional”.

Treptat, pentru a obține un grad mai înalt de inteligibilitate a conținutului lucrării, artista recurge la abolirea intenționată a culorii vii și sonore, deoarece din punct de vedere psihologic efectul ei predispozează spectatorul la o vitalitate majoră și-i înclină percepția mai mult spre sfera emoționalului decât spre cea a raționalului. Cu timpul, în a doua jumătate a anilor '70-începutul anilor '80, pictorița preferă o cromatică redusă la variația a două sau trei tente (roșu, albastru, alb, brun/negru ș.a.) cu rol pe culoarea albastră, ce constituie caracteristica cromatică spațială a multor lucrări. Această „modulare estetică” a culorii se datorează, după părerea noastră, specificului motivului ce ține cu precădere de zona imaginarului intuitiv (subconștient, vis, memorie, mister, incertitudine ș. a.) (*Amintiri* (încep. an.'70), *Clepsidra cerului* (1984), *Scense-fiction* (a doua jum. a an.'80) ș.a.).

Uneori, în scopul de a atribui ideii profund conceptuale o citire lizibilă, artista recurge la rolul informativ al culorii. Pentru a reda un motiv ce tine de trecutul istoric, plasticiana apelează la o formulă coloristică bazată pe nuanțele unui albastru translucid, realizând astfel o atmosferă de infinit. Fiind cea mai imaterială dintre culori, albastrul - prin forța sa dematerializatoare - transformă realul în imaginar, sugerând în cazul dat ideea unei irealități fenomenale. Astfel, prin această tratare cromatică a spațiului compozițional, plasticiana încearcă să extindă semnificația semantică a imaginii, caracterizând-o drept simbolism al memoriei, pe care o ridică la nivel de concepție filosofică. (*Amintiri* (încep. an. '70) ș. a.).

În aceiași parametri de percepere „cromatică” a imaginii se încadrează și lucrarea *Dimineața. Micul dejun* (1979). Aici finețea albului arhaic corespunde unei stări conștiente de tristețe, reflectată tangențial de gravitatea tulburătoare a conținutului - figura femeii, într-o poziție statică, imobilă, obiectele de pe masă (vesela, florile, țigara aprinsă ș. a.), scaunele, ziarul, peisajul panoramic glaciar și arid de factură renescentistă din cadrul geamului ș. a.



Dimineața. Micul dejun,
1979, u/p., 125×120 cm,
MNAM

Deși se poate de atribuit culorii un rol primordial în citirea unei lucrări, credem ca, pentru a asigura comprehensiunea deplină a ideii, este nevoie uneori de o completare a sensibilității primare necondiționate cu o asociație de ordin rațional. În cazul tabloului *Dimineața. Micul dejun* (1979), pe lângă „elementele” deja menționate din cadrul compoziției, un rol important îl are și formatul aproape pătrat al pânzei (125×120 cm), care prin caracterul său anti-dinamic implică involuntar senzația de stagnare și ar putea semnifica oprirea sau clipa smulsă [3, p. 51], ce corespunde scopului de fixare a momentului.

Pentru a poetiza motive, deseori aparent banale, artista recurge la gândirea asociativă, la metafore, idei alegorice, la elemente „ajutătoare” în citirea ideii. Asemenea „elemente” cu funcție, atât informativă, cât și plastică sunt imaginea geamului reprezentat direct sau indirect (reflectat, asociat), (*Portretul lui D. Fusu* (1963-1964), *Autoportret cu ochelari* (1974),



Clepsidra cerului, 1984

Dimineața. Micul dejun (1979), *Portretul lui A. Lupan* (1970) ș. a.), motivul tablei de șah propriu-zis sau asociativ, al draperiei ș.a. (*Portretul lui E. Loteanu* (1966-1967), *Compoziție cu ramură de gutui* (1968-1969), *Lunomobilul* (1970), *Dualitate* (1973), *Imponderabilitate* (1974), *Vizita medicului* (1971) ș. a.).

În așa fel, conchidem că, picturile din anii '70-'90 nu se limitează doar la simple imagini plastice, ci dețin profunde mesaje sociale. Limbajul plastic utilizat de artistă în acea perioadă este neobișnuit și foarte complex, bazat pe efecte optice ireale, fotorealiste, pe efecte cromatice și plastice noi. Într-un tablou pot coexista imagini suprapuse în spații plastice diferite, suprafețe concave și convexe etc.- procedee ce au menirea să sublinieze mobilitatea și dinamismul omului în lumea contemporană (*1990. Anno Domini* (1990), *Desuetitudine* (1990), *Citate din istoria artelor* (1978) ș.a.).



Compoziție cu ramură de gutui, 1968-1969

Concluzie: Creația V. Rusu-Ciobanu prin amalgamul de tendințe și modalități de expresie, prin raportul conceptual și percepția metaforică a lumii, prin caracterul „modern” al formulei plastice, a diversificat aspectul picturii naționale și i-a deschis calea spre globalizare. Iar Valentina Rusu-Ciobanu, după cum a menționat criticul de artă Constantin Ciobanu în studiul său la albumul „Valentina Rusu Ciobanu”, este un „artist plastic care la etapa actuală poate fi considerată drept una dintre cele mai reprezentative personalități ale picturii basarabene din ultima jumătate de secol” [4].

BIBLIOGRAFIE

1. BRIGALDA-BARBAS E. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945-2000)*. Chișinău: Ed. Știința, 2002, p. 111.
2. CEZZA L. *Pictura moldovenească*, Chișinău: Ed. Cartea Moldovenească, 1966, p. 132.
3. CHEVALIER J., Gheerbrandt A. *Dicționar de simboluri*, vol. I, București: Ed. Artemis, 1995, p. 503.
4. CIOBANU C. *Maeștri basarabeni din sec. XX - Valentina Rusu-Ciobanu*, Chișinău: Ed. ARC, 2004.
5. MUREȘAN P. *Culoarea în viața noastră*. București: Ed. Ceres, 1988, p. 294.
6. PURICE L., *Zbârciog V. A 4 dimensiune*, Chișinău: Ed. Hiperion, 1991.
7. ROCARCIUC V. *Tematica operelor în creația plasticienilor moldoveni în perioada sovietică*. În: *Arta*, 2004, Chișinău: Ed. Epigraf, 2004, p. 42-47.
8. STĂVILĂ T. *Arta basarabeană între medieval și modern sau între est și vest*. În: *Arta, Arte vizuale*, 2007, AȘM, Chișinău: Ed. Epigraf, 2007.
9. TOMA L. *Viața artistică și pictura din R.S.S.M. (anii 1955-1963)*. În: *Arta'98*. Chișinău: Ed. Atelier, 1999, p. 38.
10. TOMA L. *Tendințe noi în pictura Moldovei în anii '70 - prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX*. În: *Arta. Arte vizuale*, 2005. Chișinău: Ed. Epigraf, 2005, p. 55-63.
11. TOMA, L. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000). Pictură. Sculptură. Grafică*. Chișinău: Combinatul poligrafic, 2019, p. 247.
12. ДАНИЭЛЬ С. *Искусствовидеть*. Ленинград: Искусство, 1990, стр. 223.