UNIVERSITATEA
PEDAGOGICĂ DE STAT
ION CREANGĂ
DIN CHIȘINĂU

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC - DIMENSIUNI CULTURALE ȘI IDENTITARE

MATERIALELE SIMPOZIONULUI ARTISTICO-ȘTIINȚIFIC NAȚIONAL
CU PARTICIPARE INTERNAȚIONALĂ

28 octombrie 2025

Chișinău – 2025

Recomandat pentru publicare de către Senatul Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă” din Chișinău din 27.11.2025, proces-verbal nr. 3.

ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC - DIMENSIUNI CULTURALE ȘI IDENTITARE

MATERIALELE SIMPOZIONULUI ARTISTICO-ȘTIINȚIFIC NAȚIONAL CU PARTICIPARE INTERNAȚIONALĂ

Editarea materialelor Simpozionului artistico-științific național cu participare internațională *„Învățământul artistic - dimensiuni culturale și identitare”* este finanțată de Agenţia Naţională pentru Cercetare şi Dezvoltare, RM, în cadrul proiectului Stimularea excelenței cercetărilor științifice 2025–2026, 25.80012.0807.55SE *Dimensiuni culturale și identitare ale valorificării artelor vizuale în învățământul artistic superior.*

Colegiul de redacție:
Ana SIMAC, dr., prof. univ., UPS „Ion Creangă” din Chișinău
Eleonora BRIGALDA, dr., prof. univ., UPS „Ion Creangă” din Chișinău
Ludmila MOKAN-VOZIAN, dr., conf. univ., UPS „Ion Creangă” din Chișinău
Rodica URSACHI, dr., conf. univ., UPS „Ion Creangă” din Chișinău
Tehnoredactare: Ludmila MOKAN-VOZIAN

RESPONSABILITATEA PENTRU CONȚINUTUL MATERIALELOR PUBLICATE REVINE ÎN EXCLUSIVITATE AUTORILOR

RESPONSABILITATEA PENTRU CORECTITUDINEA INDICĂRII REFERINȚELOR BIBLIOGRAFICE REVINE ÎN EXCLUSIVITATE AUTORILOR

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

„Învățământul artistic - dimensiuni culturale și identitare”, simpozion artistico-științific național (2025; Chișinău). Învățământul artistic - dimensiuni culturale și identitare: Materialele simpozionului artistico-științific național cu participare internaţională, 28 octombrie 2025 / comitetul ştiinţific: Ana Simac [et al.]. – Chișinău: [S. n.], 2025 (CEP UPSC). – 237 p. : fig., tab.

Antetit.: Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă" din Chișinău. – Texte: lb. rom., engl., rusă. – Rez.: lb. rom., engl. – Referinţe bibliogr. la sfârşitul art. – Finanțat de Agenţia Naţională pentru Cercetare şi Dezvoltare, RM. – [100] ex.

ISBN 978-9975-48-307-0.
37.0:7(082)=135.1=111=161.1
Î-59

Tipărit la Centrul Editorial-Poligrafic al Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, str. Ion Creangă, nr. 1, MD-206

Copyright © Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, 2025

Instituția organizatoare:

- Facultatea Arte Vizuale şi Design, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, Republica Moldova

Simpozion organizat în cadrul proiectului Stimularea excelenței cercetărilor științifice 2025–2026, 25.80012.0807.55SE *Dimensiuni culturale și identitare ale valorificării artelor vizuale în învățământul artistic superior*, finanțat de Agenţia Naţională pentru Cercetare şi Dezvoltare, RM

Parteneri:

- Agenţia Naţională pentru Cercetare şi Dezvoltare, RM
- Universitatea de Vest din Timișoara, România
- Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România
- Universitatea „Constantin Brâncuși” din Târgu-Jiu, România
- Universitatea Națională de Tehnologii și Design din Kiev, Ucraina
- Universitatea Umanitară Internațională, Odesa, Ucraina
- Universitatea Națională Tehnică din Lutsk, Ucraina
- Universitatea Tehnică Națională din Herson, Ucraina
- Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova
- Universitatea Tehnică a Moldovei, Republica Moldova
- Institutul Patrimoniului Cultural, Republica Moldova
- Clubul Profesorilor Artiști, Iași, România

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Ana SIMAC, dr., prof. univ., UPS „Ion Creangă” din Chișinău, Republica Moldova	ORCID:0000-0002-2627-6756
Eleonora BRIGALDA, dr., prof. univ., UPS „Ion Creangă” din Chișinău, Republica Moldova	ORCID: 0009-0007-0593-2316
Ludmila MOKAN-VOZIAN, dr., conf. univ., UPS „Ion Creangă” din Chișinău, Republica Moldova	ORCID: 0000-0001-5350-4921
Rodica URSACHI, dr., conf. univ., UPS „Ion Creangă” din Chișinău, Republica Moldova	ORCID: 0000-0001-6084-9506
Ludmila MOISEI, dr., conf. univ., UPS „Ion Creangă” din Chișinău, Republica Moldova	ORCID: 0000-0003-0856-7186
Elena PUZUR, dr., conf. univ., UPS „Ion Creangă” din Chișinău, Republica Moldova	ORCID: 0000-0002-1406-4406
Aniela BĂLĂCESCU, dr., prof. univ., Universitatea "Constantin Brâncuși" din Târgu Jiu, România	ORCID: 0000-0002-2937-4917
Kalyna PASHKEVYCH, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Tehnologii și Design din Kiev, Ucraina	ORCID: 0000-0001-6760-3728
Tetiana PETUKHOVA, dr., conf. univ., Universitatea Umanitară Internațională, Odesa, Ucraina	ORCID: 0000-0001-5300-0539
Gloria GRATI, dr., conf. univ., Universitatea de Vest din Timișoara, România	ORCID: 0009-0000-3590-6900
Valeria BARBAS, dr. în studiul artelor și culturologie, Institutul Patrimoniului Cultural, Republica Moldova	ORCID: 0000-0003-3895-112X
Ofelia HUȚUL, dr. în estetică, Clubul Profesorilor Artiști, Iași, România	ORCID: 0009-0001-2648-3376

CUPRINS

Ludmila MOKAN-VOZIAN
ARTISTIC EDUCATION AS A VECTOR OF CULTURAL SHAPING AND IDENTITY CONSOLIDATION 8

Eleonora BRIGALDA
MATRICEA SPIRITUALĂ A BUGEACULUI ÎN CREAȚIA ECATERINEI AJDER 16

Ana SIMAC, Cristina PASCALOVA
ROLUL TEHNOLOGIILOR INOVATIVE ȘI INTERACTIVE ÎN FORMAREA IDENTITĂȚII CULTURALE PRIN PRISMA EDUCAȚIEI ARTISTICE ȘI MUZEALE 23

Rodica URSACHI
VALORIFICAREA PATRIMONIULUI CULTURAL NAȚIONAL ÎN ARTELE PLASTICE DIN REPUBLICA MOLDOVA 37

Ludmila MOISEI
CULTURAL AND IDENTITY ARCHETYPES IN THE EMBROIDERY OF THE *CĂMAȘĂ CU ALTIȚĂ*. A JUNGIAN APPROACH 50

Tatiana FILIPSKI, Angela MUNTEANU
MUSEUM EDUCATION AS AN IMPORTANT VECTOR IN DEVELOPING THE CULTURAL IDENTITY OF ARCHITECTURE STUDENTS 60

Daniela ROȘCA-CEBAN
VALORIFICAREA MONUMENTELOR ARHITECTURALE LOCALE ȘI A EDIFICIILOR DE INTERES SPORIT ÎN CADRUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI ARTISTIC EXTRAȘCOLAR 70

Oxana DIACONU-CATAN
DEZVOLTAREA IMAGINAȚIEI CREATIVE LA STUDENȚI PRIN INTERMEDIUL TEHNICILOR DE GRAVURĂ 73

Yuliia SYLENKO, Marharyta IVANOVA
THE USE OF FIGJAM AS A MEANS OF INTERACTIVE COLLABORATION IN THE PROFESSIONAL EDUCATION OF FUTURE MULTIMEDIA DESIGNERS AT KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF TECHNOLOGIES AND DESIGN 81

Ana-Irina IORGA
MOARTEA LUI ORFEU. O INVESTIGAȚIE ARTISTICO-RELIGIOASĂ 91

Zinica NOUR APOSTOL
ARTA VIZUALĂ CA MEDIU DE RECONSTRUCȚIE IDENTITARĂ
ÎN ERA DIGITALĂ: DE LA TRADIȚIE LA METAVERS 98

Nicoleta VASILIEV, Milena TROȘCHINA
ANALIZA DIVERSITĂȚII TEHNICILOR UTILIZATE ÎN PROCESUL
DE CREARE A BENZILOR DESENATE.....103

Olena SLITYUK, Alina LUNKO
ETHNOCULTURAL CODE IN DIGITAL DESIGN: CHARACTER
DEVELOPMENT BASED ON UKRAINIAN TALISMANS 114

Светлана ЖЕЛЯСКОВА
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНКЛЮЗИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ
ОБРАЗОВАНИИ.....119

Valentin MASLOV
CURENTE ARTISTICE ALE CULTURII DE LARG CONSUM, ÎN PRAG
DE MILENII 131

Rodica URSACHI
ECOURI ALE FOLCLORULUI PLASTIC NAȚIONAL ÎN CREAȚIA
PLASTICIENEI IRAIDA CIOBANU 145

Ion JABINSCHI, Eleonora BRIGALDA
STUDIUL ÎN PLEIN-AIR CA METODA FORMATIVĂ ÎN EDUCAȚIA
ARTISTICO-PLASTICĂ: DIMENSIUNI PERCEPTIVE, CULTURALE ȘI
IDENTITARE 152

Ludmila MOKAN-VOZIAN
ARTA VIZUALĂ CA REFLECȚIE A IDENTITĂȚII CULTURALE.....159

Алёна ТИМУЦА
ВЛИЯНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ AI НА ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ-ГРАФИКОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ
КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ.....175

Angela MUNTEANU, Tatiana FILIPSKI
PROMOTING ARCHITECTURAL HERITAGE FROM THE PERSPECTIVE
OF FORMING THE CULTURAL IDENTITY OF ARCHITECT STUDENTS 183

Ștefan BÎLBA
METALUL CA VECTOR AL IDENTITĂȚII ȘI EXPRESIEI CONTEMPORANE
ÎN EDUCAȚIA ARTISTICĂ.....195

Сергей ГОРБАЧЕНКО
СИНТЕЗ МАТЕРИАЛОВ В СКУЛЬПТУРЕ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ФАКТОР В РЕКОНФИГУРАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА 207

Igor CAPRIAN, Eleonora BRIGALDA
PICTURA MURALĂ BISERICEASCĂ: UN REPER IDENTITAR ŞI O PROVOCARE PEDAGOGICĂ ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC CONTEMPORAN.....217

Mariia ARTEMENKO, Olena CHEPELYUK
THE DESIGN OF VIRTUAL MEMORIALS IN UKRAINIAN EDUCATIONAL INSTITUTIONS AS A TOOL FOR COMMEMORATIVE PRACTICES DURING WARTIME.....223

Emanuela ILIE
DINCOLO DE ÎNTUNERIC, „FILTRE DE LUMINĂ”. SENSURI ŞI MIZE ALE UNUI PROIECT ARTISTIC MARCA VALERIA BARBAS.....232

ARTISTIC EDUCATION AS A VECTOR OF CULTURAL SHAPING AND IDENTITY CONSOLIDATION

EDUCAȚIA ARTISTICĂ CA VECTOR DE MODELARE CULTURALĂ ȘI DE CONSOLIDARE A IDENTITĂȚII

Ludmila MOKAN-VOZIAN, dr., conf. univ.,
UPS "Ion Creangă" din Chișinău
Ludmila MOKAN-VOZIAN, PhD, Associate Professor,
"Ion Creanga" SPU of Chisinau
ORCID: 0000-0001-5350-4921
e-mail: mokan-vozian.ludmila@upsc.md

CZU: 37.015:7=111

Rezumat. Acest articol explorează rolul fundamental al învățământului artistic în conturarea dimensiunilor culturale și identitare ale individului și ale societății în ansamblu. Într-o lume marcată de globalizare și de o complexitate socială în creștere, educația prin artă devine un pilon esențial în formarea unor personalități creative, critice și conștiente de propria moștenire culturală. Analizând intersecția dintre practicile pedagogice artistice, politicile educaționale și contextele socio-culturale, lucrarea argumentează că învățământul artistic nu este un lux, ci o necesitate pentru dezvoltarea armonioasă a personalității și pentru consolidarea coeziunii sociale. Studiul investighează modul în care arta, în diversele sale forme contribuie la transmiterea patrimoniului cultural, la stimularea dialogului intercultural și la construirea identităților individuale și colective. Ne propunem să demonstrăm că o integrare robustă a disciplinelor artistice în curriculumul școlar poate genera beneficii pe termen lung, atât la nivel micro, prin dezvoltarea competențelor socio-emoționale ale elevilor, cât și la nivel macro, prin cultivarea unei societăți mai empatice, inovatoare și atașate de valorile sale culturale. Astfel, educația artistică este văzută ca un catalizator pentru o societate viitoare mai echilibrată și mai umană.

Cuvinte-cheie: *învățământ artistic, identitate culturală, educație estetică, patrimoniu, creativitate, competențe transversale, politici educaționale.*

Abstract. This article explores the fundamental role of art education in shaping the cultural and identity dimensions of the individual and society as a whole. In a world marked by globalization and growing social complexity, art education becomes an essential pillar in the formation of creative, critical personalities aware of their own cultural heritage. Analysing the intersection between artistic pedagogical practices, educational policies and socio-cultural contexts, the paper argues that art education is not a luxury, but a necessity for the harmonious development of the personality and for the consolidation of social cohesion. The study investigates how art, in its various forms, contributes to the transmission of cultural heritage, to the stimulation of intercultural dialogue and to the construction of individual and collective identities. We aim to demonstrate that a robust integration of arts disciplines into the school curriculum can generate long-term benefits, both at the micro level, by developing students' socio-

emotional skills, and at the macro level, by cultivating a more empathetic, innovative and culturally-engaged society. Thus, arts education is seen as a catalyst for a more balanced and humane future society.

Keywords: *artistic education, cultural identity, aesthetic education, heritage, creativity, transversal competences, educational policies.*

Education represents the foundation on which the future of a nation is built, and within this complex process, artistic education occupies a special, often underestimated place. Far from being a simple prerogative of innate talent or a secondary discipline, art education is a powerful vector of cultural and identity shaping. In an era of rapid change and overwhelming information flows, the ability to interpret symbols, express complex emotions and understand cultural diversity becomes essential. Art, through its universal but deeply personal language, provides the necessary tools for this complex navigation in contemporary reality.

In analysing the cultural and identity dimensions of artistic education, we start from the premise that art is not only an aesthetic product, but also a dynamic process through which individuals and communities negotiate and affirm their identity. Thus, we explore how systematic contact with art in the formal and non-formal educational environment contributes to:

• ***The construction of personal identity*** by developing sensitivity, critical thinking, creativity and the capacity for self-reflection.

• ***Strengthening collective identity*** by understanding and transmitting national and universal cultural heritage, developing a sense of belonging and promoting social cohesion.

• ***Cultivating intercultural competences*** by opening up to other cultures, understanding diversity as a source of enrichment and developing empathy.

The issue is of special relevance in the current context, in which education systems are subject to constant pressure to adapt to the demands of the labour market, initially orienting themselves towards STEM disciplines (science, technology, engineering and mathematics). In this paradigm, the arts risked being marginalized, thus ignoring their crucial role in the complex formation of the human being. Today we speak of STEAM education (science, technology, engineering, ART and mathematics). The introduction of art into the original STEM structure (without the "A") is not a simple aesthetic addition, but a profound transformation of the way learning is conceived and applied. STEAM education represents an integrative approach that responds to the needs of contemporary society, emphasizing the formation of transversal, interdisciplinary and adaptable skills [6]. In this regard, we recall the opinion of Herbert Read, an important theorist in the field, who developed the idea that the purpose of education is not to produce artists, but to use art as a means of education [5]. Therefore, an in-depth analysis of the cultural and identity benefits

of artistic education is not only opportune, but also necessary to reaffirm its intrinsic value in the modern educational project.

As for the cultural dimension of art education, it is worth exploring as a bridge between the past and the future, as art education functions as a vital mechanism for the transmission and reinterpretation of culture. It is not limited to teaching techniques or reproducing styles, but opens windows to the history, values, and worldviews that have shaped human civilization. Through art, students enter into dialogue with past generations, understanding the context in which the works were created and the messages they carry.

Every work of art – whether it is a Renaissance painting, a folk song, or a modern play – is a cultural document. It embodies the beliefs, conflicts, ideals, and innovations of its era. In an educational context, the analysis of these works becomes a form of cultural archaeology. Students not only learn about artistic trends, but also discover the complexity of the social, political, and spiritual life of different historical periods. For example, the study of Cucuteni pottery in schools in Romania and the Republic of Moldova is not only a lesson about the Neolithic, but also a direct connection with a millennial aesthetic and symbolic heritage, a fundamental element of local identity.

According to L.S. Vîgotsky, "art is the social in us" [9]. When a student recreates a traditional pattern on a ceramic object or performs a folk song, he does not perform a simple mechanical exercise. He internalizes a cultural language, actively participating in its perpetuation. This process is essential for what anthropologists call enculturation – the process of assimilating a form of culture, through training and education, throughout life; cultural adaptation. [1].

Artistic education is, par excellence, a space of active and creative enculturation.

In a globalized world, intercultural competences are indispensable. Here too, artistic education offers an ideal framework for their development. Art often transcends language barriers, allowing for direct emotional and conceptual communication. By studying Egyptian art, Japanese Kabuki theatre, or Latin American music, students discover different perspectives on the world, learn to appreciate diversity, and challenge stereotypes.

This intercultural dialogue is not just about reception. Collaborative art projects involving students from different cultural backgrounds can create spaces for cultural negotiation and synthesis. For example, a textile design project that adapts the geometric motifs and chromatics specific to Bessarabian (scoarță-type) carpets and integrates them into abstract and dynamic compositions influenced by Scandinavian minimalism to create a series of modern tapestries not only produces an innovative visual work, but also teaches participants to collaborate, respect different perspectives, and create a new hybrid cultural product. Thus, arts education becomes a laboratory for global citizenship, promoting "unity in diversity" that is essential for international peace and understanding. UNESCO,

in its programmatic documents, constantly emphasizes the role of arts education in promoting intercultural dialogue as an essential condition for sustainable development. In the same vein, it is specified that "arts education encourages both cultural awareness and promotes cultural practices and is the means by which knowledge and appreciation of arts and culture are transmitted from one generation to another" [8, p. 6].

Culture is not a static monolith, but a living organism, constantly transforming. Arts education plays a crucial role in this process of renewal, encouraging not only the preservation of heritage, but also its creative reinterpretation. When students are encouraged to express their own vision by drawing inspiration from traditional elements, they ensure their relevance for their generation. A telling example is the integration of traditional motifs into modern clothing design, street art (murals) or contemporary musical productions.

These practices demonstrate that tradition is not a relic, but a source of inspiration. By stimulating creativity, arts education forms not only consumers of culture, but also ***producers of culture***. Students learn that they have an active role in shaping the cultural landscape, that their voice matters and that they can contribute to the cultural dialogue of their time. "Creativity is the greatest gift of human intelligence. The more complex the world becomes, the more creative we must be to meet its challenges," argues Sir Ken Robinson, a prominent advocate of educational reform and international advisor on arts education [7, p. 22]. In a cultural context, creativity is the engine that ensures the vitality and adaptability of culture to new challenges.

If the cultural dimension refers to the broad context in which the individual develops, the identity dimension aims at the intimate and complex process through which each person constructs a coherent and authentic "self". Arts education is an exceptional catalyst for this process, operating simultaneously at the personal and collective levels.

The process of artistic creation is, in essence, an exercise in introspection and self-discovery. In order to paint, compose or play a role, the individual must access his or her inner world: emotions, memories, ideas, conflicts. Art provides a universal, symbolic language through which these internal experiences, often non-verbal and difficult to articulate, can be externalized, explored, and understood. A teenager who paints a self-portrait that expresses certain emotions, states, not only produces an image, but also clarifies his own feelings, gives them a visual form through colours, lines, and textures, and, in doing so, gains a certain control over them.

This process has multiple benefits for personality development:

• ***Emotional intelligence:*** Art helps students identify, understand, and manage their own emotions and those of others. Howard Gardner's theory of multiple intelligences emphasizes the existence of an intrapersonal and an

interpersonal intelligence, both of which are directly stimulated through artistic practices [4].

• ***Critical thinking and problem solving:*** Any act of creation involves choices. Students learn to evaluate options, experiment, accept failure as part of the process, and find original solutions. These are essential transferable skills in any area of life.

• ***Self-esteem:*** Completing an artistic project generates a sense of accomplishment and pride, strengthening self-confidence and encouraging creative risk-taking.

As psychologist Elliot Eisner has demonstrated, the arts "educate human sensibilities" and teach us that "problems can have more than one solution and questions can have more than one answer" and that "small things can have big effects" [2, pp. 70-92]. Thus, artistic education contributes to the formation of a flexible, resilient and authentic personal identity.

Identity is not only an individual construct, but also a social one. We define ourselves in relation to the groups to which we belong: family, local community, nation. Artistic education plays a fundamental role in strengthening these collective identities, especially the national one.

Through music, fine arts or literature classes, students come into contact with the ***national cultural canon:*** the works, artists and symbols that are considered representative of the spirit of a people. Knowing the paintings of I. Vieru, the music of E. Doga, the poetry of M. Eminescu or the sculptures of C. Brâncuși is not a simple act of accumulating information, but a form of initiation into a community of meaning. These works form a ***collective memory***, a set of common references that bind the members of a nation and give them a sense of historical continuity.

Participation in group artistic activities – painting circle, folk ensemble, theatre troupe – further strengthens this sense of belonging. Working together for a common artistic purpose, students develop social bonds, learn the value of collaboration and experience the joy of being part of a whole greater than the sum of its parts. School holidays, celebrations and festivals that include artistic moments inspired by local or national traditions are modern rituals that reaffirm and celebrate community identity.

It is important to note that a modern approach to identity-based arts education involves the critical understanding and creative reinterpretation of cultural heritage, placing it in a universal context. National identity, built through quality arts education, is open, self-confident and capable of dialogue with other cultural identities.

Despite the theoretical recognition of its importance, arts education faces numerous challenges. These challenges threaten to undermine its ability to fulfil its cultural and identity functions.

One of the biggest problems is the tendency to consider artistic subjects as secondary compared to "hard" subjects (mathematics, science). This perception often translates into:

• ***Low number of hours:*** insufficient time allocated to the arts in the school timetable, which makes an in-depth approach impossible.

• ***Underfunding:*** lack of adequate teaching materials, art workshops, etc.

• ***Teacher status:*** teachers of artistic subjects are sometimes less valued than their colleagues in other subjects.

This marginalization is fuelled by a utilitarian view of education, which prioritizes skills that are considered directly applicable in the labour market. This ignores the fact that, in an innovation-driven economy, creativity, critical thinking and emotional intelligence – skills that are eminently cultivated by the arts – are extremely valuable. A review of the literature on innovation and creativity in education and technology in EU member states ranked creativity among the most important skills for the future, an idea widely supported by modern education theorists who call for a rebalancing of the curriculum [3].

Another important aspect is that modern arts education should focus on the process, not just the product. It should encourage experimentation, personal exploration and risk-taking.

Assessment is another major challenge. How can creativity or depth of emotional expression be quantified? It is necessary to develop complex assessment methods, such as portfolios, self-assessment, formative assessment and constructive feedback, which more accurately reflect the holistic development of the student.

Despite these challenges, there are also many opportunities to revitalize arts education. A first direction is ***cross-curricular integration***. Arts should not remain isolated in dedicated classes; they can be a powerful tool for teaching concepts from other fields. This approach, known as STEAM, demonstrates the relevance of the arts and enriches the learning process as a whole.

A second direction is to ***strengthen partnerships*** between schools and cultural institutions (museums, theatres, philharmonics), as well as with artists in the community. "Artist-in-residence" programs, workshops led by professionals, or interactive museum visits can provide students with authentic and inspiring experiences that complement classroom learning. These collaborations anchor arts education in the vibrant cultural life of the community.

Finally, ***a change in mindset at the level of educational policies*** is essential. Policymakers must understand that investing in arts education is a long-term investment in the human and cultural capital of a nation. The development of coherent national strategies that ensure adequate resources, quality teacher training and a modern curriculum is an indispensable condition for arts education to reach its full potential.

Arts education is therefore much more than a simple component of a balanced curriculum; it is a fundamental pillar in the process of constructing individual and collective identities and an essential vehicle for the transmission and dynamization of culture. Through artistic practices, students not only acquire technical skills, but also develop their sensitivity, critical thinking, creativity and emotional intelligence. They learn to explore their own inner world and express themselves in unique and personal ways, thus building an authentic and resilient identity.

At a collective level, art functions as a bridge between generations, ensuring the continuity of cultural heritage and shared memory. It strengthens the sense of belonging to a community and provides a framework for the celebration of the values and symbols that define a nation. At the same time, by exposing people to the diversity of artistic expressions from around the world, arts education cultivates openness, empathy and intercultural dialogue, preparing young people for a harmonious life in a globalized society.

It is imperative that decision-makers, educators and society as a whole recognize that neglecting this dimension of education means depriving future generations of essential tools for their full development and for their active participation in cultural and social life.

In conclusion, investing in arts education means investing in the cultural and identity future of a society. It means forming not only competent future professionals, but also creative, empathetic and deeply connected personalities to their cultural heritage, capable of navigating the complexity of the contemporary world and contributing to building a better society.

Bibliography

1. *Dicționar explicativ al limbii române.* Online. Available: https://dexonline.ro/definitie/encultura%C8%9Bie [accessed 2025-10-11].
2. EISNER, E. W. *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven: Yale University Press, 2002.
3. FERRARI, A.; CACHIA, R & PUNIE Y. *Innovation and Creativity in Education and Training in the EU Member States: Fostering Creative Learning and Supporting Innovative Teaching.* Online. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities, 2009. Available: https://www.researchgate.net/publication/265996963_Innovation_and_Creativity_in_Education_and_Training_in_the_EU_Member_States_Fostering_Creative_Learning_and_Supporting_Innovative_Teaching_Literature_review_on_Innovation_and_Creativity_in_ET_in_the_E [accessed 13.10.2025].
4. GARDNER, H. *Multiple Intelligences: The Theory in Practice.* New York: Basic Books, 1993.
5. READ, H. *Education Through Art.* 3rd edition. New York: Pantheon Books, 1958.
6. REVISTA PROFESORULUI: Despre educația STEAM. Delimitări conceptuale și exemple. Online. Available: https://revistaprofesorului.ro/despre-educatia-steam-delimitari-conceptuale-si-exemple/ [accessed 15.10.2025].

7. ROBINSON, K. Out of Our Minds: Learning to be Creative. Capstone Publishing Ltd, 2011. [online] Available: https://lib.zu.edu.pk/ebookdata/Media%20Sciences/Marketing/Out%20of%20Our%20Minds_%20Learning%20to%20be%20Creative-by%20Ken%20Robinson.pdf [accessed 12.10.2025].
8. UNESCO. Road Map for Arts Education. The World Conference on Arts Education: Building Creative Capacities for the 21st Century. Lisbon, 6-9 March, 2006 [online]. Available: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384200/PDF/384200eng.pdf.multi [accessed 10.10.2025].
9. VÎGOTSKI, L. S. *Psihologia artei.* Pitești: Editura Paralela 45, 2004.

MATRICEA SPIRITUALĂ A BUGEACULUI ÎN CREAȚIA ECATERINEI AJDER

THE SPIRITUAL MATRIX OF BUGEAC IN THE CREATION OF ECATERINA AJDER

Eleonora BRIGALDA, dr., prof. univ.,
UPS "Ion Creangă" din Chișinău
Eleonora BRIGALDA, PhD, Professor,
"Ion Creanga" SPU of Chisinau
ORCID: 0009-0007-0593-2316
e-mail: brigalda.eleonora@upsc.md

CZU: 74/.75(478)Ajder

Abstract. Ecaterina Ajder, Master of Art (Republic of Moldova), draws her creative juices from the spiritual matrix of Bugeac. The artist, with a vision based on the vein of Romanian art, excels in tapestry and painting. Her defining approach is treating textile art as a species of painting, managing to paint by weaving. Her creations, deeply inspired by national traditions, are articulated with a high lyricism and a symbolic charge, reinterpreting the native mythological universe through stylized and abstract forms. Through her work, she consistently promotes the preservation and valorization of authenticity.

Keywords: *spiritual matrix, tapestry, painting, collage, textile art.*

Matricea spirituală în arta românească reprezintă un complex de valori și simboluri adânc înrădăcinate în tradiția ortodoxă și în substratul folcloric autohton. Dimensiunea spirituală a fost fundamentată și teoretizată de filozofia culturii. Lucian Blaga a argumentat că spiritualitatea românească este intrinsec legată de spațiul mioritic, un concept ce depășește geografia fizică. Așa cum afirma Blaga, acest spațiu „e un spațiu ondulat, fără o dominantă statică, un spațiu sufletesc care predispune la o anume rezonanță melancolică, dar echilibrată" [1]. Matricea spirituală nu este o simplă temă în arta românească, ci un cadru existențial care a modelat și a oferit coerență actului creator. Ea este liantul care asigură continuitatea și identitatea profundă a culturii artistice române.

Secolul al XX-lea a marcat o redefinire majoră a acestei matrice, aducând-o în dialog cu modernitatea universală. Constantin Brâncuși a realizat sinteza cea mai notabilă, transformând formele arhetipale ale artei populare în structuri universale.

Creația Ecaterinei Ajder, personalitate marcantă a artei contemporane din Republica Moldova și deținătoare a titlului onorific *Maestru în Artă*, își extrage forța și autenticitatea din matricea spirituală a Bugeacului, spațiul său natal din zona Cahul. Această origine geografică și culturală constituie temelia viziunii

sale artistice, definită de o sinteză originală între tradiția autohtonă și limbajul modern.

Studiile artistice le-a început la Şcoala de arte plastice pentru copii din Cahul, fiind îndrumată de Gheorghe Huzun şi Petru Berdiu (1972- 1976). „De la ei am învăţat să desenez, să amestec culorile, să pictez şi să modelez, să surprind farmecul vieţii în culori” – îşi aminteşte cu recunoştinţă autoarea. Urmând chemarea talentului şi îndemnul dascălilor, a studiat la Colegiul Naţional de Arte Plastice „I. Repin” (actualmente „A. Plămădeală”) în clasa profesorilor Stanislav Babiuc, Alexandru Grigoraşenco şi Mihail Tihonciuc (1976-1980). Studiile superioare le-a urmat în cadrul Universităţii Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, la Facultatea Arte Plastice, unde i-a avut ca profesori pe Constantin Crăciun, Petru Severin, Alexandru dialogul artelor 145 Cuzmin (pictură) şi Andrei Negură, Emil Negară (tapiserie), cărora le poartă mereu un respect deosebit. [2,p.144]

Artista și-a început cariera la începutul anilor '80. În climatul artistic din Chișinău ea s-a remarcat și a devenit cunoscută ca autor de tapiserii. În 1990 a devenit membru U.A.P. la secția Artă Decorativă.

Opera artistei demonstrează concludent că esența spirituală autohtonă nu reprezintă o limitare, ci servește ca punct catalitic de plecare pentru edificarea unei viziuni artistice moderne și profund atemporale.

Figura 1: *Sfânta Familie,* ulei pe pânză, tehnică mixtă, 650x850 mm, 2017

Bugeacul – un colț de stepă din sudul Republicii Moldova, delimitat de Prut, Nistru, Dunărea de Jos și Marea Neagră – este conceput de artistă nu doar ca un spațiu geografic, ci ca un pământ arhetipal, încărcat de săruri, mituri și o istorie zbuciumată. Diversitatea etnică (moldoveni, bulgari, găgăuzi, ucraineni) și mozaicul de suflete migratoare care s-au adunat aici, "uniți de destin și de dorul unui spațiu liber," oferă operei Ecaterinei Ajder o substanță culturală profund eterogenă, dar unitară în expresia ei vizuală.

Viziunea Ecaterinei Ajder este promovată cu precădere în tapiserie și pictură, domenii în care artista realizează un transfer conceptual remarcabil.

Elementul definitoriu al operei sale rezidă în capacitatea de a transforma arta textilă într-o *specie a picturii*, reușind, în esență, să picteze prin a țese.

Tapiseriile artistei, create sub semnul unui lirism elevat adus în pragul dramaticului, posedă o încărcătură ideatică simbolică și metaforică. Procesul artistic textil este asimilat unei desfolieri a straturilor culturale naționale, prin care creația depășește simpla reprezentare, angajând o reevaluare și reinterpretare a universului mitologic autohton. Acest recurs la trecut nu este o simplă nostalgie, ci un dialog dinamic cu istoria.

Criticul român Valentin Ciucă subliniază caracterul explorator al demersului său: „Temperamentul sau lasă impresia unei permanente căutări a esențelor, a descoperirii unui univers de viziuni și de exprimare. Accesibilitatea simbolurilor sale, îndeosebi cele din tapiserie, recuperează vechi modele românești, dar aduce și o viziune, unde se identifică sugestii din cultura tradițională basarabeană.” [3, p.62]

Repertoriul artistic al Ecaterinei Ajder se distinge printr-o remarcabilă forță imaginativă și o libertate a spiritului asociativ, elemente care facilitează încorporarea conștientă în prezent a elementelor unor vechi civilizații. Această practică nu este doar un recurs tematic, ci o metodă de explorare a matricelor arhetipale.

Creația Ecaterinei Ajder în domeniul tapiseriei se singularizează printr-un lirism elevat care transcende adesea spre pragul dramaticului. Chiar și în compozițiile caracterizate de armonii cromatice discrete sau subtile, lucrările nu sunt lipsite de o tensiune structurală sau semantică latentă. Această capacitate de a capta și sublima profunzimile condiției umane este confirmată de critica de specialitate. Conform afirmației lui Gheorghe Mardare, artista posedă: „darul de a sesiza drama vieții, chiar și în scara vastă a frumosului și a sublimului.” [4, p.51]

Figura 2: *Veronica,* lână, tehnică clasică, 1100x850 mm, 2000

Tapiseria *Veronica* a Ecaterinei Ajder dezvăluie o profundă integrare a matricei spirituale, transpunând o dramă personală într-o meditație asupra efemerității vieții și a puterii memoriei eterne. Concepută ca un *remember* în urma decesului prematur al prietenei autoarei, Veronica, opera este mai mult decât un portret; este un act de catharsis spiritual realizat prin limbajul artistic. Această orientare către eternitate, prin *nemurirea amintirii*, rezonează cu matricea spirituală românească, care a integrat profund dimensiunea pomenirii și a trecerii dintre lumi Compoziția tapiseriei este dominată de simbolul râului, un arhetip care semnifică curgerea, timpul, viața și tranziția, iar cromatica rece accentuează ideea de transcendență și de puritate a spiritului, în timp ce transparența evocă fragilitatea ființei și eliberarea sufletului.

Dintr-o perspectivă a artei neolitice, în special a culturii Cucuteni, sunt realizate tapiseriile *Nostalgie arhaică*, *Geneza* și *Orgoliul Umbrelor.* Pentru a transmite mesaje metaforice profunde, artista utilizează adesea forme stilizate și aplatizate. Această metodă rezonează izbitor cu reprezentările antropomorfe și zoomorfe regăsite în ceramica Cucuteni, unde detaliul figurativ era subordonat esențializării geometrice și ritmului decorativ.

Figurile 3, 4, 5: *Nostalgie arhaică*, serie 6 piese, lână, tehnică clasică 1500x800 mm, 2005

Abordarea tridimensională a tapiseriei se realizează prin transpunerea elementului decorativ într-o variantă abstractizantă și geometrică, generând astfel compoziții spațial-volumetrice. Compziția *Etnodor*, realizată din trei volume, din lână în dimensiuni variabile (h-95cm, h-75 cm, h-50 cm), reprezintă o sinteză plastică ce echilibrează rigoarea abstractă cu ecoul simbolic al moștenirii culturale.

Artista Ecaterina Ajder se menține constant pe calea căutărilor, găsind formule și structuri expresive inovatoare în domeniile Pâslei și al Colajului Textil. Colajele sale sunt spectaculoase prin modul inspirat în care reușește să gestioneze o diversitate de materiale: tradiționale, cât și netradiționale.. Prin

aceste soluții plastice, surprinzătoare și incitante, Ecaterina Ajder demonstrează că pâsla poate fi un mediu de sinteză originală, fuzionând elemente din arta populară cu limbajul abstract, rezultând un impact decorativ deosebit . Tapiseria „Tradiție" a Ecaterinei Ajder celebrează ia românească ca arhetip cultural și matrice spirituală, și nu ca pe un simplu obiect vestimentar. Artista folosește materialul non-convențional al pâslei pentru o reinterpretare formală și texturală a veșmântului. Structura compozițională este esențializată, fiind marcată de implantarea unor fragmente ale covorului tradițional– incluzând arhetipuri precum Pomul Vieții – alături de achizițiile formale ale artei moderne.

Tema memoriei culturale și a spiritualității este evidentă și în tapiseria Legendă. Prin fuziunea dintre textura ancestrală a lânii, simbolismul sonor al ceramicii și rigoarea structurii din lemn, Ecaterina Ajder creează o poveste veche transpus în limbajul abstract și tactil al artei contemporane

În pictură, artista explorează tehnica picturii în straturi succesive de culoare, realizează lucrări în serie și transpuneri reciproce între pictură și tapiserie Creația picturală a Ecaterinei Ajder propune frecvent numeroase improvizări coloristice, de textură și factură, introducând detalii de un grafism cromatic elevat, adesea organizate într-un fundal de tip colaj cromatic. Artista utilizează o tehnică mixtă, combinând frecvent pictura în ulei cu elemente de colaj textil. Fragmentarea fondalului sugerează prezența unor textile tradiționale (posibil lăicere sau scoarțe). Factura matierată și *impasto*, realizată prin straturi de culori suprapuse în ședințe de lucru repetate, amplifică dimensiunea decorativă și etno-culturală în structura compozițională a lucrărilor.

Ecaterina Ajder are un mod distinct de a înțelege lumea rurală, pe care o abordează nu doar ca pe un spațiu geografic, ci ca pe o matrice spirituală autentică. În viziunea sa artistică, universul rural devine sursă de identitate și de forță creatoare, un reper de stabilitate și continuitate.

Seria *„Etno Bugeac"* se configurează ca o metaforă vizuală a identității feminine și culturale din sudul Moldovei, un elogiu adus comunității rurale și tradiției autohtone. Figurile feminine din compozițiile artistei nu sunt portrete individuale, ci simboluri arhetipale ale feminității rurale, purtătoare ale memoriei colective și ale spiritului comunitar. Fețele lor simplificate conferă imaginii un caracter universal, depășind granițele etnice și temporale. Portul popular reprezentat în lucrări nu semnalează apartenența la o etnie specifică, ci reflectă specificul cultural amalgame al zonei Bugeacului. Prin paleta cromatică caldă, artista evocă lumina și atmosfera sudului, în timp ce contrastele de roșu-verde **și** albastru-oranj valorifică dinamica decorativă a costumului popular din spațiul sudic al Republicii Moldova.

Figura 6: *Etno de Bugeac,* ulei pe pânză, tehnică mixtă, 900x750 mm, 2015

Seria de tablouri cu îngeri din creația Ecaterinei Ajder reprezintă o meditație asupra condiției umane și a relației profunde dintre teluric și spiritual. În viziunea artistei, prezența îngerilor nu are un caracter religios strict, ci un sens simbolic și interiorizat, exprimând legătura subtilă dintre lumea vizibilă și cea invizibilă, dintre real și transcendent.

Realizată sub forma unui diptic, compoziția *„Baladă cu îngeri”* se înscrie în registrul poetic și metaforic al creației sale, evocând comuniunea dintre om și înger. Cele două figuri angelice sunt organic integrate în structura decorativă a fundalului, devenind parte dintr-un univers plastic unitar, unde forma, textura și ritmul vizual se află într-o permanentă rezonanță.

Figurile 7, 8: *Baladă cu îngeri,* diptic ulei pe pânză,
tehnică mixtă, 850x1700 mm, 2016

Prin armonizarea registrelor cromatice – tonuri neutre de ocru, brun și verde, îmbinate cu nuanțe luminoase de albastru și alb – artista creează un spațiu de contemplație și echilibru. În acest cadru, materialul și spiritualul coexistă într-o perfectă armonie poetică.

Pentru naturile statice, artista realizează o selecție personală a elementelor din inventarul tradițional – de la obiecte de uz casnic (vase, lăicere, scoarțe, ouă încondeiate) la produse ale naturii (flori de câmp, fructe „domnești", inclusiv mere, pere, gutui, culese din grădina bunicii). Acest demers ancorează lucrările într-o referință directă la spațiul familial și la matricea spirituală rurală. De altfel, titlul „Mere Domnești" conferă fructelor o valoare arhetipală, simbolizând rodul pământului și esența substanțială a lumii ancestrale.

Ecaterina Ajder este o artistă plastică notorie, al cărei parcurs artistic este solidificat de o amplă activitate expozițională și numeroase premii. Pe lângă creația personală, ea joacă un rol important în mediul academic, ocupând poziția de conferențiar universitar la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" și contribuind activ la formarea profesională a viitoarelor generații de artiști. Prin demersul său cultural, a cultivat dezvoltarea gustului estetic, reușind să integreze cu succes estetica tradițiilor autohtone în expresia artistică modernă

Bibliografie

1. BLAGA, L. *Trilogia Culturii*. București: Humanitas, 2011
2. BRIGALDA, E. Creația Ecaterinei Ajder: tradiție și modernitate. În: *Limba română*, nr.7-8, anul XXI, 2011 p.144-147
3. CIUCĂ, V. Ecaterina Ajder. În: *Album de artă*, Centul de Cultură "George Apostu" Bacău, 2019, p.51
4. MARDARE, Gh. Ecaterina Ajder. În: *Album de artă*, Centul de Cultură "George Apostu" Bacău, 2019, p.51
5. PRUT, C. Ecaterina Ajder. În: *Națiunea,* 1997.

ROLUL TEHNOLOGIILOR INOVATIVE ŞI INTERACTIVE ÎN FORMAREA IDENTITĂȚII CULTURALE PRIN PRISMA EDUCAŢIEI ARTISTICE ŞI MUZEALE

THE ROLE OF INNOVATIVE AND INTERACTIVE TECHNOLOGIES IN THE FORMATION OF CULTURAL IDENTITY WITHIN ART AND MUSEUM EDUCATION

Ana SIMAC, dr., profesor univ.,
UPS „Ion Creangă" din Chișinău
Ana SIMAC, PhD, Professor,
„Ion Creanga" SPU of Chisinau
ORCID: 0000-0002-2627-6756
e-mail: simac.ana@upsc.md

Cristina PASCALOVA, asistent universitar,
UPS „Ion Creangă" din Chișinău
Cristina PASCALOVA, Assistant Professor
„Ion Creanga" SPU of Chisinau
ORCID: 0009-0000-6699-3752
e-mail: pascalova.cristina@upsc.md

CZU: 37.015:069+004

Abstract. The transformations generated by the rapid evolution of digital technologies have redefined the structure and purposes of artistic and museum education, requiring a reconceptualization of teaching and learning strategies in accordance with the needs of digital generations. Contemporary education promotes experiential, interactive, and learner-centered approach, making use of innovative resources that stimulate active involvement, creativity, and engagement with art, science, and culture.

Art museums have become essential resources for teaching, learning, and appreciating art, surpassing their traditional functions and transforming into educational partners accessible to all categories of the public. The integration of new technologies into the museum environment has generated modern forms of educational interaction that complement traditional activities with digital and synesthetic experiences. Mobile applications and platforms, digital devices with sensors, augmented and virtual reality, 3D printers, as well as interactive and explorative activities, provide captivating multisensory approaches that enhance traditional experiences.

The study analyzes the impact of these technologies on experiential and participatory learning in relevant international and national museums (Musée du Quai Branly, Victoria and Albert Museum, Interactive Museum of Industry in Gabrovo, Rijksmuseum, Cleveland Museum of Art, museums in the Republic of Moldova), as well as their role in the development of visitors' cultural identity.

The results indicate that museums become complex spaces for exploration and dialogue between tradition and technology, amplifying educational, creative, and inclusive potential.

Keywords: *museum, innovative and interactive technologies, experiential learning, cultural identity.*

În contextul societății contemporane, marcat de transformări tehnologice accelerate și de o reconfigurare continuă a valorilor estetice și culturale, rolul educației artistice și muzeale dobândește un rol semnificativ și strategic în procesul de formare și consolidare a identității culturale.

Noile tehnologii au pătruns considerabil în viața noastră, inclusiv în educația artistică și muzeală. Tânăra generație este absorbită de posibilitățile digitale inovative și manifestă o lipsă de interes tot mai acută pentru metodele didactice tradiționale și pentru studiu în general. Pentru a capta atenția și interesul educabililor, paradigmele educației moderne promovează principiile învățării experiențiale, participative, interactive care sunt centrate pe educabil și pe necesitățile acestuia. Acest aspect a dus la necesitatea identificării și implementării unor metode, tehnologii și resurse inovative, pentru a potența experiența de învățare interactivă, a crește interesul educabililor pentru cultură, artă și știință și a fi adaptată nevoilor generațiilor digitale.

Muzeul a constituit dintotdeauna un pilon esențial în procesul de formare culturală a personalității. Funcțiile acestuia pe lângă cele de explorare, cunoaștere a obiectelor, fenomenelor, de păstrare, conservare, promovare a patrimoniului, culturii naționale și universale, au fost completate de-a lungul timpului și de cea educativă, în spiritul promovării valorilor, percepțiilor și trăirilor emoționale față de timp și temporalitate. [1, p. 45; 3, p. 348; 4, p. 437; 16, p. 185]

În timp, rolul acestuia s-a extins, devenind și un partener pentru mediul educațional. Acest aspect a contribuit la apariția unei noi ramuri a pedagogiei, Educația muzeală. Aceasta valorifică spațiul muzeal ca mediu educațional pentru toți educabilii indiferent de vârstă, statut social, gen, cultură, etc. [17, p. 45; 3, p. 348]

Muzeele de artă au devenit una dintre cele mai importante resurse în predare, învățare și valorizare a artei. Acestea îmbină funcția tradițională de transmitere a patrimoniului cultural, dar în același timp devine un cadru dinamic de interacțiune dintre educabili, tehnologii și cultură. Vizitele la muzeu, oferă posibilități de observare directă a operelor de artă și flexibilitate în modul de explorare: individual sau ghidat. Prima permite libertatea de a alege conținutul, consecutivitatea și momentul implicării, este bazat pe observația și activitatea proprie, învățare, divertisment, experiență, exprimare personală și creație. Altă posibilitate fiind învățarea cu sprijinul personalului specializat al muzeelor, în cadrul unor activități de comunicare directă și activă, alternând învățarea independentă cu cea ghidată. [24, p. 18]

De asemenea în cadrul muzeelor, galeriilor, educabilii au uneori posibilitatea să participe în cadrul atelierelor de creație sau alte experiențe interactive care implică metode muzeal-pedagogice, realizate împreună cu artiști plastici, meșteri

populari invitați sau angajații acestora. Activitățile de acest tip au loc în încăperi echipate corespunzător pentru a facilita aplicarea variatelor materiale și tehnici, inclusiv și a celor moderne, care adesea nu pot fi folosite în interiorul sălilor de expoziție ale muzeului. În multe muzee ale lumii aceste activități au loc ocazional, iar în altele fac parte din oferta educațională. Cele care fac parte din oferta educațională, se desfășoară la interval regulat (săptămânal, lunar, în timpul vacanțelor, etc.) sau sunt integrate în timpul turului educațional, când vizitatorilor li se poate propune să conceapă un obiect, să se implice într-o activitate, în timp ce cineva îi conduce prin obiecte/colecții sau ca etapă finală a programului educațional. Acest aspect presupune că vizitatorii, după ce analizează exponatele muzeale, trec de la o formă de învățare pasivă la una experiențială și participativă.

Aceste activități se completează reciproc și contribuie la sensibilizarea educabililor față de mediul muzeal, contribuind astfel la diversificarea metodelor didactice de predare, dinamizare și la creșterea performanței [2, p. 187; 15, p. 24; 16, p. 185; 17; 22, p. 43; 24, p. 18]

Dezvoltarea tehnologiilor, descoperirile și inovațiile care au apărut în toate sferele vieții, au marcat și mediul muzeal. Acestea au fost introduse treptat și în muzeu, oferind noi experiențe vizitatorilor. Acest proces de transformare digitală se produce gradual și continuu, în ritm propriu în mod diferit pentru fiecare stat și muzeu.

Muzeele virtuale, platformele și aplicațiile digitale prin care pot fi realizate tururile virtuale, activitățile interactive și explorative, planșele și tablele interactive și cu senzori de mișcare, sistemele audio, realitatea augmentată și cea virtuală sunt doar câteva din inovațiile digitale care au schimbat percepția asupra acestuia și asupra posibilităților sinestezice pe care le oferă.

Multe din muzeele lumii oferă astfel de activități interactive realizând o simbioză dintre tradiție și modernitate. În cele ce urmează vom analiza experiența câtorva muzee din Europa și Statele Unite ale Americii.

Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Franța oferă educabililor cu vârste cuprinse între 6-8 ani posibilitatea să participe la ateliere creative inspirate de arta tribală. (Fig. 1, Fig. 3, Fig.4) Aceste activități presupun mai întâi descoperirea lucrărilor expuse în muzeu specifice artei tribale, (Fig. 2) realizate pe scoarță de copac sau pe pânză, analiza simbolurilor și miturilor aborigenilor, după care realizează propriile lucrări inspirate din experiențele dobândite. În aceste ateliere pot participa inclusiv și copii cu dezabilități motorii și cognitive, făcând din muzeu un spațiu incluziv. [10,11,12]

Figura 1: Anunțul atelierelor [10]

Figura 2: Exponate de artă tribală, Musée du Quai Branly din Paris [10]

Figura 3: Anunțul atelierelor [12]

Figura 4: Anunțul atelierelor [12]

Pentru educabilii de la 12 ani muzeul propune utilizarea aplicației „Museum Investigation”. [18] Aceasta permite utilizatorilor să exploreze muzeul prin intermediul unei tablete, să se familiarizeze cu diverse culturi și să rezolve mistere. (Fig. 5, Fig. 6)

Figura 5: Aplicația Museum Investigation [18]

Figura 6: Aplicația Museum Investigation [18]

Pentru elevii de liceu, instituția propune un program de cercetare pentru un an școlar. Scopul acestui proiect este explorarea lucrărilor din muzeu ghidată de profesioniști din domeniu (cercetători, istorici, antropologi, angajați ai muzeului) pentru a înțelege mai profund artele și civilizațiile Africii, Asiei și Americii și a dezvolta interesul pentru cultură, prin intermediul diferitor forme de exprimare și evenimente (instrumente digitale online, expoziții organizate în instituțiile lor, etc.) [11]

Victoria and Albert Museum din Londra, Marea Britanie, oferă posibilitatea completării aspectelor tradiționale cu cele moderne. Educabilii pot analiza, atât fizic cât și virtual diferite artefacte istorice, bijuterii, textile,

ceramică, după care pot participa ocazional în cadrul atelierelor de creare a bijuteriilor digitale prin modelare (Tinkercad) și imprimare 3D, inspirate din forme tradiţionale din colecţie sau modernizate, aplicând finisaje proprii. [25,26] Un exemplu în acest sens a fost atelierul „Digital Jewellery", realizat de Silvia Weidenbach, artistă și angajata instituției care realizează bijuterii inspirate de fractali. (Fig. 7, Fig. 8)

Figura 7: Bijuterii realizate în cadrul atelierelor,
Victoria and Albert Museum din Londra [25]

Figura 8: Bijuteriile Silviei Weidenbach,
Victoria and Albert Museum din Londra [26]

Pentru adolescenți (13-15 ani), muzeul oferă posibilitatea realizării unor ateliere online în care învaţă tehnici de modelare 3D specifice arhitecturii, prin instrumente digitale gratuite. Inspirație pentru aceste ateliere sunt expoziţiile din cadrul muzeelor. [5, 26]

De asemenea muzeul organizează anual săptămâna Weekend-ului de Design Digital. În această perioadă sunt organizate workshop-uri gratuite, instalaţii interactive, experienţe imersive, pentru toate vârstele, dedicate celebrării artei și designului digital contemporan.

Un alt muzeu care oferă activități pentru publicul de vârstă diferită este Rijksmuseum din Amsterdam, Olanda. În incinta lui există un centru educațional-Teekenschool. Acesta promovează conceptul „Learn to look by doing"/„Învăță să privești prin a face" și oferă posibilitatea educabililor (copii, adolescenți, tinerilor) să participe în programele educaționale care includ: workshopuri, cursuri de desen, fotografie, proiecte bazate pe explorarea colecțiilor muzeului și realizarea propriilor lucrări. [21,25] Un exemplu în acest sens sunt atelierele de modelare în lut, propuse copiilor cu vârstă între 5-12 ani, însoțiți de un părinte. Aceștia, analizează picturile muzeului, realizează schițe preliminare, după care creează propriile lucrări inspirate din colecțiile muzeului. [26]

Nu mai puțin captivante sunt activitățile propuse de muzeele din Statele Unite ale Americii, în care noile tehnologii sunt introduse cu succes de câteva decenii, în majoritatea Statelor, completând activitățile tradiționale cu cele inovative, iar accesul la multe dintre ele este gratuit.

Muzeul de Arte din Cleveland (CMA) are variate exponate, grupate pe perioade istorice și civilizații. Datorită dimensiunii sale impunătoare, acesta oferă

o tablă senzorială (touchscreen) interactivă, ArtLens Wall, care afișează toate lucrările de artă din colecția permanentă, oferind posibilitate vizitatorilor să creeze propriile tururi personalizate. (Fig. 9, Fig. 10)

Figura 9: ArtLens Wall, CMA
Sursa: arhiva personală

Figura 10: ArtLens Wall, CMA
Sursa: arhiva personală

Acest muzeu oferă mai multe studiouri de artă tradițională, cât și de explorare a tehnologiilor inovative, în cadrul cărora se desfășoară ateliere interactive, concepute pentru a stimula creativitatea și pentru a încuraja învățarea prin explorare practică. ArtLens Studio, este un studiou inovativ din cadrul muzeului, dotat cu planșe și dispozitive digitale interactive în care educabilii pot aplica cunoștințele obținute în urma vizionarii expozițiilor în diverse activități interactive: simularea digitală a modelării vaselor din ceramică, realizare portretelor digitale, realizarea compozițiilor digitale prin intermediul mișcărilor și care îmbină mai multe simțuri, precum și jocuri în baza creațiilor artiștilor. Activitățile pot fi realizate de educabili independent sau alături de părinți sau angajații muzeului. (Fig. 13)

Una dintre activitățile realizate în acest studiou sunt cele de modelare a vaselor de ceramice într-un mediu virtual în care utilizatorul poate explora principiile designului tridimensional, proporției și simetriei. (Fig. 11) Acesta are în față un ecran vertical pe care se afișează un obiect tridimensional, o masă asemănătoare cu roata olarului care servește drept interfață tactilă, care permite utilizatorului să modeleze forma tridimensională afișată pe ecran, prin mișcări sau comenzi tactile, imitând gesturile specifice modelării lutului. Acesta poate ajusta dimensiunea, curburile și aplica elemente de design pe obiect. (Fig. 12) Vizitatorul poate înțelege caracteristicile tehnicii, consecutivitatea realizării elementelor fără echipamente, instrumente și materiale suplimentare pe care le impune varianta tradițională. Astfel, această activitate combină cu succes aspecte de artă tradițională cu tehnologia digitală, dezvoltând percepția volumetrică în rândul educabililor.

Figura 11: ArtLens Studio, CMA
Modelare virtuală

Figura 12: ArtLens Studio,
Sursa: arhiva personală

Figura 13: ArtLens Studio
Modelare virtuală

Tot în cadrul acestui atelier inovativ, vizitatorii pot realiza portrete digitale cu ajutorul ecranului tactil, combinând expresia artistică tradițională cu resursele digitală interactivitate. Educabilul utilizează un ecran tactil, desenând direct cu degetul. Imaginea obținută este proiectată pe un panou vertical, amplificând experiența vizuală. Această metodă păstrează spontaneitatea și plasticitatea liniilor, care imită desenul în cărbune, transpunându-le într-un context tehnologic. (Fig. 14, Fig. 15) Vizitatorul explorează întregul proces fără a avea nevoie de resurse suplimentare, procesul fiind la fel de important ca produsul final.

Figura 14: ArtLens Studio,
Portret digital
Sursa: arhiva personală,

Figura 16: ArtLens Studio,
Portret digital
Sursa: arhiva personală

Figura 15: ArtLens Studio,
Compoziție digitală
Sursa: arhiva personală

La fel de captivant este și realizarea compozițiilor digitale prin intermediul limbajului corpului. Această activitate implică nu doar mâinile, fiecare mișcare a membrelor devine un instrument de comunicare artistică. În timpul mișcării ecranul care se află în față, reprezintă linii plastice fără a fi atins, iar în baza caracterului mișcării, selectează culorile asociate acestor mișcări, combinate cu

un fondal sonor. (Fig. 16) Această relație dintre senzațiile, simțurile implicate, care se completează în plan afectiv, creează adevărate experiențe sinestezice.

De asemenea, vizitatorii se pot implica în jocuri interactive și colaje digitale, printre care puzzle-urile în baza lucrărilor studiate în muzeu. Activitățile bazate pe experiențe ludice în care sunt implicați, potențează procesul educațional, făcându-l-l mai acces și atrăgător.

Aceste inovații sunt aplicate în majoritatea marilor muzee de artă din SUA, unele din ele fiind incluse și în sălile expoziționale, nu doar în ateliere separate. În acest sens, oferim drept exemplu Muzeul din Cincinnati, SUA. (Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig.20)

Figura 17: Activitățile interactive din sala expozițională, Muzeul de Arte din Cincinnati
Sursa: arhiva personală

Figura 18: Activitățile interactive din sala expozițională, Muzeul de Arte din Cincinnati
Sursa: arhiva personală

În una din sălile cu exponate specifice civilizației elene, în timp ce vizitatorii analizează artefactele din diferite perioade, pot transpune cunoștințele obținute prin intermediul unor activități interactive pe ecrane cu senzori, în care educabilii pot identifica tipurile de vase specifice: amfore, cratere, etc., dar și elementele specifice ale acestora - forma, culoarea, motivele ornamentale și ulterior pot decora un vas în format digital. De asemenea pot vedea pe ecran exponatele clasificate pe perioade, făcând învățarea mai ușoară. (Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig.20)

Figura 19: Decorarea digitală a vaselor inspirate din cultura elenă, Muzeul de Arte din Cincinnati

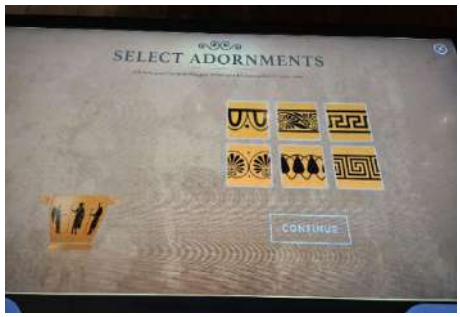


Figura 20: Decorarea digitală a vaselor inspirate din cultura elenă, Muzeul de Arte din Cincinnati

Aceste tehnologii corespund nevoilor muzeelor, oferind experiențe captivante, o interacțiune eficientă între muzeu și vizitatori și amplifică rolul educativ al muzeelor.

Alte tehnologii care vin să îmbunătățească experiențele muzeale sunt muzeele virtuale, aplicațiile digitale muzeale, Realitatea Augmentată și Virtuală, care se completează reciproc. Acestea nu sunt folosite pentru a înlocui exponatele și experiențele tradiționale, ci extinde posibilitățile lor. Ele pot fi benefice din mai multe perspective. Una din ele este eliminarea barierelor lingvistice pentru turiști și pentru persoane din medii culturale diferite, prin faptul că sunt accesibile în mai multe limbi de circulație internaționale, oferind posibilitatea directă fără serviciile unui ghid, care ar reprezenta un cost suplimentar.

Aplicațiile muzeale sunt folosite încă din anii 2000, ghidează vizitatorii prin spațiile muzeelor, oferind informații suplimentare cu referire la exponate, permițând explorarea în ritm propriu și permițând selectarea traseului individual. În ultimul deceniu acestea oferă posibilitatea combinării mediul real cu conținut digital dinamic și interactiv, folosind dispozitive purtabile pe cap, camere, QR-coduri, ghiduri audio, senzori GPS și conexiune la internet prin dispozitive mobile, trezind interes în special publicului tânăr [6, p. 67; 24, p. 22]

Datorită faptului că mulți tineri în cadrul vizitelor școlare nu au vizitat anterior muzeele, pot întâlni dificultăți în înțelegere, fără ghidare și cunoștințe cu referire la subiect. Aplicațiile mobile servesc drept instrument de introducere în lumea obiectelor expuse și de stimulare a implicării în relație cu exponatele. Vizitatorii sunt invitați să interacționeze cu expozițiile de artă prin intermediul telefoanelor, oferind posibilitatea reutilizării, remixării, distribuirii și a descărcării imaginilor. [6, p. 67; 24, p. 22] Acestea sunt diferite, iar fiecare țară are propriile preferințe în legătură cu utilizarea acestora fiind orientate spre public diferit. Unele însă sunt atât de captivante încât trezesc interes și sunt utilizate în mai multe țări.

Useeum este o aplicație mobilă Daneză, accesibilă în mai multe limbi, concepută pentru a fi folosită de vizitatorii mai multor muzee atât în incinta lor, cât și în alte locații istorice sau de divertisment. Prin intermediul ei utilizatorii pot accesa jocuri și activități interactive, pot asculta povești, dar îl pot utiliza și ca portal de procurare a biletelor. De asemenea poate servi ca ghid audio, suport pentru scanarea QR- codurilor pentru a activa mai multe informații privind exponatele (texte, filme, audio), dar și modalități de fixare a cunoștințelor în urma analizării acestora prin intermediul jocurilor interactive. Un exemplu în acest sens este „The Museum Mystery", în care vizitatorii trebuie să rezolve o sarcină, ghicitoare într-o expoziţie. [23; 6, p. 69]

Una dintre primele aplicații destinate copiilor și familiilor în Norvegia este Kunstporten. [6] Aceasta a fost lansată în 2013 și a fost inspirată de abordarea educațională bazată pe dialog. La dezvoltarea au contribuit șapte muzee norvegiene. Aplicația combină explorarea digitală cu interacțiunea fizică și ajută

educabilii să creeze legături vizuale între lucrări, să identifice aspecte comune și distincte ale exponatelor, dar și să descrie, deseneze și să fotografieze.

În ultimii ani, muzeele au recunoscut și implementat potențialul realității augmentate și al realității virtuale. „Street Museum" este o aplicația de realitate augmentată concepută pentru Muzeul din Londra. Această utilizează fotografii alb-negru ale colecțiilor muzeului, suprapunându-le peste cele ale străzilor actuale, (Fig. 21, Fig. 22) pentru a înțelege cum arăta orașul în trecut. [24, p. 45]

Figura 21: Reprezentarea Londrei prin RA, Muzeul din Londra [24, p. 45]

Figura 22: Reprezentarea Londrei prin RA, Muzeul din Londra [24, p. 45]

În Țările de jos, Rijksmuseum din Amsterdam, oferă diverse experiențe interactive. Muzeul a creat o aplicație, dedicată activităților artistico-educative în familie numită „Family Quest". Acesta presupune un joc care necesită implicarea a doi sau patru jucători și este nevoie ca participanții să utilizeze un dispozitiv digital în muzeu. (Fig. 23, Fig. 24) Oferă posibilitate participanților să se simtă exploratori, descoperind secretele obiectelor muzeale. Succesul activității este bazat pe colaborarea în echipă [21; 24, p. 45]

Figura 23: Aplicația „Family Quest" [21]

Figura 24: Aplicația „Family Quest" [21]

În context mondial, există mai multe programe (Erasmus+, USAID) care vin să sprijine muzeele și instituțiile culturale în adoptarea instrumentelor tehnologice inovative, pentru a implica publicul și a prezenta colecțiile lor. Printre ele este MuseumAR, care propune să reducă decalajul dintre lumea muzeelor și cea a educației, instruind profesorii, angajații muzeului, pentru

integrarea instrumentelor digitale, software și scenariilor de activitate pentru integrarea AR în practica educațională și culturală. [7]

Aceste tendințe mondiale, se implementează gradual și în Republica Moldova. În 2022, a fost lansat programul „Muzeele Viitorului”. Scopul acestuia este integrarea tehnologiilor inovative, precum aplicațiile digitale, experiențele imersive bazate pe RA și RV, metode digitale și de new-media art, holograme/streaming în timp real, senzori (mișcare, sunet, atingere).

Proiectul asigură conexiunea dintre specialiștii din industriile creative și muzee pentru crearea conținutului cultural digital inovator. Datorită acestui proiect, a fost posibilă crearea unor noi experiențe care îmbină tradiția cu modernitatea și explorarea sinesteziei în artă prin intermediul resurselor digitale. [8, 9, 13]

Oxana Căpățînă și Anastasia Nicușin au animat 10 lucrări cu tehnologiile RA (realitate augmentată) și RV (realitate virtuală) a întemeietorilor Şcolii basarabene de arte frumoase (Vladimir Ocușco, Dimitrie Sevastianov, Auguste Baillayre, Eugenia Maleşevschi, Ada Zevin, Igor Vieru, Valentina Rusu-Ciobanu, Mihail Grecu, Aurel David și Mihai Petric) au fost readuse la viață prin AR. [8,9]

Pavel Brăila a animat picturile „O zi de Toamnă” de Mihail Grecu și „Prietenia” de Valentina Rusu-Ciobanu, prin intermediul realității virtuale care amplifică experiența senzorială. Aceste lucrări au fost expuse în cadrul expoziției augmentate „Arta prinde viață”, realizate în incinta Muzeul Național de Artă al Moldovei. Expoziția devenită una permanentă, poate fi admirată cu ajutorul tabletelor interactive și ochelari de realitate virtuală (RV), cu care a fost asigurată instituția prin intermediul proiectului Muzeele Viitorului, alături de alte 18 muzee naționale și regionale. [8,9]

Fig.25 Aplicația Artivive [14]

Fig.26 ex. Ministrul Culturii, Sergiu Prodan la deschiderea expoziției „Arta prinde viață” [8]

Aceasta poate fi explorată și propriul telefon și în alte locații, nu numai în muzeu, descărcând gratuit aplicația „Artivive”. Prin intermediul aplicației, lucrările prind viață, unele elemente se mișcă, picturile sunt însoțite de un suport

audio cu un fondal sonor și descrierea lucrărilor în limba engleză, conectând percepția vizuală cu alte simțuri și senzații. (Fig. 25, Fig. 26) Această aplicație cuprinde lucrări ale mai multor muzee din Republică, din România, dar și din alte țări.

Aceste aspecte îmbogățesc experiențele oferite unui public larg, inclusiv a turiștilor, tinerilor și vin să completeze aspectele tradiționale cu cele inovative.

Deși tehnologiile inovative devin omniprezente în viața noastră, iar beneficiile lor educaționale sunt evidente, atât în educația artistică cât și în cea muzeală, acestea sunt privite cu scepticism. Inovațiile digitale nu vin să înlocuiască aspectele tradiționale ale artei, dar le extind, facilitând învățarea interactivă și experiențială. Acestea transformă muzeului dintr-un spațiu fizic, în unul de formare a identității culturale care îmbină eficient și armonios tradiția cu modernitatea.

Bibliografie

1. COSMA, A.; PUNGĂ, D.; VARGA, M. și V. SIMION. Pedagogia muzeală între deziderate și realitate. Programe și perspective. În: *Revista Muzeelor*, nr. 3–4, 2003, pp. 45–50. București: Centrul pentru Formare, Educare Permanentă și Management în Domeniul Culturii. ISSN 1220-1723. Disponibil: https://biblioteca-digitala.ro/reviste/revista-muzeelor/revista-muzeelor-2003-03-04_045.pdf [accesat: 2025-10-22].
2. CUCOȘ, C. *Educația estetică*. Iași: Polirom, 2014. ISBN 978 973 46 4978 5.
3. FILIPSKI, T. Educația muzeală a copiilor în cadrul familiei și școlii. În: *Consilierea și educația familiei*, pp. 348–351. Chișinău: CEP UPSC, 2022. ISBN 978-9975-46-672-1. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/P-348-351.pdf [accesat: 2025-10-22].
4. FILIPSKI, T. Educația muzeală ca factor important al profesionalizării studenților din domeniul artelor vizuale. În: *Science and education: new approaches and perspectives,* Ed. 27, 27-28 martie 2025, Chișinău. Chișinău: CEP UPSC, 2025, Seria 27, Vol.1, pp. 437-443. ISBN 978-9975-48-267-7. ISSN 978-9975-48-268-4. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/437-443_7.pdf [accesat: 2025-10-22].
5. GOLDSMITHS' CENTRE. Interview: Silvia Weidenbach. Disponibil: https://www.goldsmiths-centre.org/news/interview-silvia-weidenbach/ [accesat: 2025-10-26].
6. IRANOWSKA, J. One Mobile App – Seven Art Museums. A Case Study of Kunstporten. Nordic Museology, nr. 2, 2020, pp. 67–81, DOI: 10.5617/nm.8443. [accesat: 2025-10-20].
7. KMOP – SOCIAL ACTION & INNOVATION CENTRE. MuseumAR. Disponibil: https://www.kmop.gr/projects-vf/museumar [accesat: 2025-10-18].
8. MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA. Expoziția Arta prinde viață. Disponibil: https://www.mc.gov.md/ro/content/arta-prinde-viata-

expozitie-marca-muzeele-viitorului-inaugura
ta-la-muzeul-national-de-arta [accesat: 2025-10-18].
9. MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA. Disponibil: https://www.mc.gov.md/ro/content/programul-muzeele-viitorului-se-extinde-11-muzee-regionale-se-alatura-iar-18-muzee-au-fost [accesat: 2025-10-23].
10. MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC. Disponibil: https://www.quaibranly.fr/fr/informations-pratiques/aller-plus-loin/visites-et-ateliers/ateliers/details-de-levenement/e/atelier-peindre-le-reve-35907 [accesat: 2025-10-26].
11. MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC. Disponibil: https://www.quaibranly.fr/en/education/develop-your-journey/ [accesat: 2025-10-26].
12. MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC. Disponibil: https://www.quaibranly.fr/en/useful-information/go-further/tours-and-workshops/workshops
/event-details/e/atelier-chasseurs-de-fantomes-38631 [accesat: 2025-10-26].
13. MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL MOLDOVEI. Lansarea programului „Muzeele Viitorului”. Disponibil: https://www.nationalmuseum.md/ro/news/arhive/lansarea _programului_ muzeele_viitorului [accesat: 2025-10-23].
14. MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL MOLDOVEI. Pagina oficială Facebook. Disponibil: https://www.facebook.com/MuzeulNationalDeArtaAlMoldovei [accesat: 2025-11-12].
15. NIKONANAU, N. și BOUNIA, A. Creating Learning Experiences in Museums: Discussing – Inquiring – Participating. London: Routledge, 2020. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/347356877_Creating_Learning_Experiences_in_Museums_Discussing_-Inquiring_-Participating [accesat: 2025-10-19].
16. ONICA, D. Metode interactive de educație muzeală prin și pentru patrimoniu cultural. În: Învăţământ superior: tradiţii, valori, perspective: Științe Socio-umanistice și Didactica Științelor Socio-umanistice, 29-30 septembrie 2020, Chişinău. Chișinău: Universitatea de Stat din Tiraspol, 2020, Vol. 3, pp. 184-192. ISBN 978-9975-76-311-0, 978-9975-76-314-1. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/114829 [accesat: 2025-10-22].
17. PLOŞNIŢĂ, E. Istoria, muzeul de istorie și educația muzeală – abordări moderne. În: Cercetarea istorică și culturologică în spațiul unitar european: paradigme, realități, perspective, 30 august 2023, Chişinău. Chișinău: CEP UPS „I.Creangă”, 2023, pp. 44-55. ISBN 978-9975-46-817-6. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/44-55_5.pdf [accesat: 2025-10-22].
18. https://www.pandasuite.com/showcase/museum-investigation-app [accesat: 2025-10-26]
19. RIJKSMUSEUM. Klei-schilderij in het Rijksmuseum. Disponibil: https://www.museum.nl/en/rijksmuseum-amsterdam/workshop/klei-schilderij-in-het-rijksmuseum [accesat: 2025-10-27].

20. RIJKSMUSEUM. Disponibil la: https://www.rijksmuseum.nl/en/support/funds-and-foundations/projects/education [accesat: 2025-10-27].
21. https://www.kissthefrog.nl/portfolio/rijksmuseum [accesat: 2025-11-15]
22. VERDE, Ana și J. M. VALERO. Virtual Museums and Google Arts & Culture: Alternatives to the Face to Face Visit to Experience Art. International Journal of Education and Research, Vol. 9, nr. 2, februarie 2021, pp. 43-54. Disponibil: https://www.ijern.com/journal/ 2021/February-2021/05.pdf [accesat: 2025-10-20].
23. VÁRY, B. Design Research on Engaging and Educative Museum Experiences with the Use of Games within Museum Applications: A Case Study of a Treasure Hunt Game within the Nationalmuseum's Application. Teză de masterat. Stockholm: Södertörn University, School of Natural Sciences, Technology and Environmental Studies, 2021. Disponibil: https://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:1607126/FULLTEXT02.pdf [accesat: 2025-10-27].
24. VLACHOGIANNI MARINOS, F. Digital Culture, Smart Cities, IoT and Advanced Digital Technologies. Teză de masterat. Piraeus: University of Piraeus, Department of Informatics, 2023. Disponibil: https://dione.lib.unipi.gr/xmlui/bitstream/handle/unipi/15996/ Master%20Thesis_%20%20%20

VALORIFICAREA PATRIMONIULUI CULTURAL NAȚIONAL ÎN ARTELE PLASTICE DIN REPUBLICA MOLDOVA

VALORIZATION OF NATIONAL CULTURAL HERITAGE IN THE VISUAL ARTS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Rodica URSACHI, dr., conf. univ.
UPS „Ion Creangă" din Chișinău
Rodica URSACHI, PhD, Associate Professor,
"Ion Creanga" SPU of Chisinau
ORCID: 0000-0001-6084-9506
e-mail: ursachi.rodica@upsc.md

CZU:75(478)

Abstract. Every people have centuries-old traditions preserved and perpetuated from generation to generation by its members. These traditions are transmitted through various channels – ethnography, folklore, visual arts and fine arts. The connection with folk traditions is closer and more visible among peoples with an agrarian way of life in which a "rural" mentality persists. The rural environment has strongly influenced the artistic vision of artists from the Romanian-Bessarabian space, who have resorted to various subjects from ethno-folklore in their creations. A special interest in this theme has been observed in plastic art from the Republic of Moldova since the 1960s. Artists approach subjects that reflect the traditions, customs, and customs of our people. They interpret such "eternal" subjects through the prism of their own visions and render them in a varied plastic language – monumental-decorative, symbolic-philosophical, etc. (Hospitality (1967), Recruits (1964-1965), M. Grecu, Popular Theater – Malanca (1973), E. Bontea, Engagement Time (1970), I. Vieru, Miorița (1988), E. Rotaru, Casa Mare (1987), E. Ajder, Christmas with the Star and the Little Red Riding Hood (2016), M. Statnîi, The Third Day of Easter (2020), G. Șoitu, etc.).

Some artists focus on subjects that reveal national spirituality (Barbu Lăutaru (1968-1970), Meșterul Manole (1981), I. Vieru, Meșterul Manole (1993), I. Zderciuc, Ancestral, I. Platon, (2005), Goddess of Abundance E. Samburic, (2019), The Thinker E. Brigalda, Writing (2001), A. Lazarev, Portrait of the poet G. Vieru (1972), Portrait of the writer I. Druță (1972), V. Rusu Ciobanu, M. Eminescu's monument (1996), Tudor Cataraga, etc.).

A motif of national identity is the land of the ancestors with its "local" nature, reflected in the landscape through images of hills and hills, with rural architecture (churches, houses, gates, fountains), and urban with historical and artistic value (Moldovan House (1970), Old Mill (1975), M. Grecu, Mill at Cernoleuca (1967), I. Vieru, Red Mill (1987), V. Moșanu, White Church (1992), P. Jereghea, Water Castle (2021), N. Procop, etc.).

The plastic arts of the Republic of Moldova reflect the Romanian artistic cultural treasure and contribute to the transmission of the aesthetic and spiritual values of our people.

Keywords: *creation, artist, plastic expression, national value, people.*

Problema valorificării patrimoniului cultural național asistă în vizorul artiștilor români-basarabeni din a doua jumătate a secolului XX. Acest patrimoniu cultural național este prezent ca un fir roșu în creația unor artiști plastici din Republica Moldova, care prin opera lor păstrează și transmit aceste valori ce își au izvorul în filonul tradițiilor populare. Se cunoaște că, conexiunea cu tradițiile populare este mai strânsă la popoarele care duc un mod de viață agrar, în care prevalează o mentalitate „rurală". Mediul ambiental „rural" și-a lăsat amprenta și asupra mentalității artiștilor plastici din Republica Moldova, ei inspirându-se și apelând la subiecte „naționale" cunoscute din copilărie. Artiștii plastici reflectă în lucrările lor tradițiile și obiceiurile populare, studiază și păstrează tezaurului cultural-artistic specific acestui areal (*La joc* (1957), V. Rusu Ciobanu, *Hora* (1964), V. Obuh, *Mărţişor* (1972), I. Vieru*, Mărțișor* (1998), A. Negură, *Poarta bunelului* (2022), Gh. Șoitu, ș.a.). Tradițiile oricărui popor înglobează întreaga sa experiență - religioasă, socială, cosmică, psihologică, și sunt generate atât de spiritualitatea națională, cât și de cultura materială a oamenilor. Ele pot fi transmise prin diverse filiere – etnografie, folclor și arte vizuale. În artele plastice din Republica Moldova, interesul sporit pentru tradițiile populare a determinat transformări importante în concepția estetică și percepția despre lume a artiștilor. Începând din anii '60 ai secolului XX, artiștii româno-basarabeni se orientează spre filonul „etnografic" al folclorului plastic naţional, deși încă în a doua jumătate a deceniului șase G. Sainciuc a folosit în tabloul său *Masa mare* (1954-1960) (Fig. 1) o optică folclorică cu imagini generalizate și decorative, unde este reflectat unul din obiceiurile importante din viaţa omului „Nunta", eveniment ce consolidează temelia comunității prin unirea tuturor membrilor ei şi care sugerează continuitatea vieţii (*Nunta* (1965), E. Rotaru, *Tinerii* (1966), V. Zazerskaia, *Nuntașii* (1967), G. Guzun, *Călăreții* (1971, tapiserie), L. Odainic*,* ș.a.). În lucrările cu tematică „etnofolclorică", plasticienii încearcă să releve aspectul spiritual și moral al problemelor existențiale, abordând, îndeosebi, subiecte eterne și atemporale - ritualuri legate de nuntă şi moarte, numeroase datini populare, copacul şi spicul de grâu, pământul cu propriul destin, dorul nestins către frumos ș. a. - M. Grecu, *Ospitalitate* (1965-1967), *Recruţii*/ *Petrecerea* (1964-1965) (Fig. 2), *Masa pomenirii* (1976), *Nunta de aur* (1987), ciclul „Porților" – *Porțile inimilor, Porțile păcii, Porțile mâhnirii, Poarta privirii, Porțile strămoșilor, Poarta celor două lire, Porțile ce veghează, Poarta Orheiul Vechi* (1977), *Ritualul petrecerii recruților satului Văleni* (1986); E. Romanescu, *Pregătiri pentru întâmpinarea eroilor* (1975); I. Vieru*, Balada despre pământ* (1969); E. Bontea*, Teatrul popular – Malanca* (1973) (Fig. 3), *Dansul zestrei la Camenca* (1987); M. Statnâi, *Călușul* (1989), *Crăciunul cu Steaua și Colinde* (2016), *Seara de Anul Nou în Moldova* (2020); S. Vrânceanu, *Malanca* (1971, tapiserie); S. Zamșa, *Colinda* (1994); N. Bichir*, Sărbători de paști* (1999); A. Negură, *Colind* (2000); Alexandru Tinei *Bocetul* (1998;

Performance, acompaniat de sunete de tobă și bocetul ritualic de înmormântare al geților interpretat de surorile Osoianu) (Fig. 4); Gh. Șoitu, *A treia zi de paști* (2020) ș.a.

Alteori, artiștii plastici contemporani recurg la valențele estetice ale folclorului, pentru a prezenta teme comune - peisaj, scene de gen, compoziții tematice etc.-, „impuse" la acea vreme de guvern, transpunându-le prin prisma propriilor trăiri. Apelând la fondul psihologic al poporului nostru, plasticienii conferă tematicii „naționale" o nouă interpretare, accentul fiind pus deseori pe intensitatea trăirii emoționale (*Băiatul cu boi* din tripticul „Istoria unei vieţi" (1967), *Ciutura de aur* (1976), *Descoperirile Orheiului Vechi* (1977), M. Grecu, *Poartă la Orheiul Vechi*, I. Morărescu, *Gustul vinului,* (vitraliu din restaurantul „Prietenie"), F. Hămuraru, *Motiv popular* (2017), I. Ciobanu, ș.a.).

Fig.1. *Masa mare*, 1954-1960, G. Sainciuc

Fig. 2. *Recruţii*, 1964-1965, M. Grecu

Fig. 3. *Teatrul popular-Malanca*, 1973, E. Bontea.

Fig.4. *Bocetul*, 1998, A. Tinei, [4, p. 16]

În perioada contemporană, în arta națională se pune accent pe exprimarea Eului propriu al artistului, unde primordialitatea este acordată mijloacelor de exprimare - colorit, forma liniilor, factura tuşelor, structura compoziţională.

Această transfigurare ale artelor plastice se datorează, în parte, artei unionale, care la acel moment se racordează unor valori estetice cu puncte de

tangenţe în fondul etnofolcloric (al fiecărei republici unionale) [2, p. 60]. Noua viziune îşi manifestă caracterul „inovator” prin adresarea la unele mijloace plastice specifice artei populare (decorativism, monumentalism, rigiditate şi simplitate a formelor, desen naiv, expresiv ş.a.) (*Moară la Cernoleuca* (1974) (Fig. 5), *Vânturi basarabene* (1979), I. Vieru; *Mărgăritare* (1967) (Fig. 6), *Găgăuzoaică* (1972), Ada Zevin, *Cor sătesc* (1968, tapiserie), M. Saca-Răcilă, *Plai* (1988), L. Odainic, ș.a.).

Fig. 5. *Moară la Cernoleuca*, 1974, I. Vieru

Fig. 6. *Mărgăritare*, 1967, A. Zevin, foto

Fig. 7. *Mioriţa*, 1977, E. Bontea

Fig. 8. *Ospitalitate*, 1965-1967, M. Grecu

Decorativismul şi caracterul picturii naive se întâlneşte aproape în toate lucrările picturale din anii’60 ai sec. XX, unele având detalii sugestive specifice ţesăturilor populare, altele, împrumutate din arhitectura rurală [11, p. 53] (*Natură statică pe covor vechi* (1964), *Mioriţa* (1977) (Fig. 7), E. Bontea, *Compoziţie decorativă* (1964), V. Rusu Ciobanu, *La portiţă* (1967), V. Cojocaru, *Poartă din Butuceni* (1987), L. Ţonceva*, Arhitectură ţărănească* (1993; tehnică mixtă: hârtie, paie de grâu, stofă), A. Lazarev, *Motive moldoveneşti* (1979), *Doină* (1990), M. Saca-Răcilă*, Primăvara* (2017), I. Ciobanu*, Mahalaua de acasă* E. Ajder ș.a.). Cu certitudine, modul în care tematica „populară” a fost reflectată în creaţia plasticienilor şi maniera de realizare a ei, cunoaşte anumite fluctuaţii ce variază pe parcurs de la un artist la altul și de la un gen de artă la

altul (*Mulsul oilor* (1922, lemn), A. Plămădeală, *Fată la geam* (1954), V. Rusu Ciobanu, mozaic de pe fațada hotelului „Struguraș” (1965), A. David, *Roadă, Inima cântă* (1960), *Păcală și Tândală* (1966), I. Vieru, *Iarna copilăriei*, I. Platon, *Peisaj de iarnă*/ *Colind* (2008), E. Robu, *Noapte cu lună,* V. Bolboceanu ș.a.). În faza „exploziei etnografice” arta (pictura, tapiseria) capătă un caracter postimpresionist sau chiar fauvist, ce este în concordanţă cu caracterul optimist, energic al poporului nostru (*Zi de sărbătoare în sat* (1965), E. Romanescu, *Sărbătoare* (1984, tapiserie), E. Rotaru, *Tradiții populare* (1980), *Masa mare* (1982, tapiserie), L. Goloseeva ș.a.). Deşi la prima vedere, toate procedeele folosite par a accentua o anumită dispoziţie, emoţie, dublată şi de aspectul narativ al imaginii, în fond, ele exprimă anumite calităţi de bază ale poporului nostru. Spre exemplu, tabloul *Ospitalitate* (1965-1967), (Fig. 8) de Mihai Grecu, aminteşte de obiceiul poporului nostru de a întâmpina cu bucurie oaspeţii la poartă sau în faţa casei, exprimă calităţile lui spirituale, bunătatea, sinceritatea, puritatea, generozitatea. Prin mijloacele plastice folosite, îndeosebi, a gamei cromatice extrem de deschise în tonuri de alb, artistul a evidenţiat atmosfera morală a poporului nostru, clasând subiectul nu într-un spaţiu-eveniment concret, ci în unul, spiritual. Deşi aparent, subiectul este unul comun pentru mentalitatea noastră, M. Grecu i-a conferit prin structura cromatică folosită, un sens metaforic, ce relevă caracterul şi conştiinţa poporului roman [3, vol. I, p. 75].

Și în tabloul *Meşterul Manole* (1981) realizat de Igor Vieru, folosirea tonalităţilor deschise al albului nuanţat are menirea să scoată în evidenţă seninătatea şi preocupările paşnice ale poporului român, să accentueze o stare de spirit înaltă a eroului. Pentru amplificarea expresivității limbajului metaforic, pictorul apelează la redimensionarea spațiului spiritual prin utilizarea dipticului. Aceste rezonanțe mitice ale eroilor spirituali ai neamului se întrevăd în chipul anumitor personaje-sinteză care încorporează idealurile etice şi estetice ale poporului român (*Drăgaica* (1974), I. Vieru, *Mioriţa* (1967), *Meşterul Manole* (1986), I. Bogdesco, *Făt-Frumos şi pasărea Măiastră, Făt-Frumos şi Ileana Cosânzeana* (1982-1984, vitralii din Palatul Republicii și din biblioteca „Onisifor Ghibu”, Chișinău), F. Hămuraru, *Balada „Mioriţa”* (1985), Ș. Beiu*, Mioriţa* (1988, tapiserie), E. Rotaru, *Haiducii* (1987), I Cojocaru, *Strâmbă-lemne,* (Fig. 9) L. Dubinovschi, *Meşterul Manole* (1993), (Fig. 10) I. Zderciuc, *Manole* (1995), T. Cataraga, *Meşterul Manole* (2000, tapiserie), A. Negură, ș.a.). Deseori, aspectul polivalent al conţinutului este exprimat prin intermediul alegoriei şi a metaforei, artiştii renunţând la formula literar-narativă a imaginii. Plasticienii se racordrază spre „zona etnofolclorică” și relevă nu doar unele motive ce ţin de tradiţia poporului nostru, ci sugerează subtil şi unele valori morale şi spirituale ale lui (*Cap de moldoveancă,* C. Cobizeva, *Limba noastră* (1997), *Legendă I* (2006, ulei pe pânză), A. Negură, *Baladă cu îngeri* (2016, diptic), E. Ajder ș.a.).

Fig. 9. *Strâmbă-lemne*, L. Dubinovschi

Fig. 10. *Meșterul Manole*, 1993, I. Zderciuc

În plan conceptual, artiştii plastici încearcă să pătrundă mai profund în esenţele problematicii identității naționale sub aspect filosofic, să întruchipeze idei de ordin spiritual, unde diversele materiale folosite (lemn, sticlă, argilă, lână etc.) se asociază cu pământul, apa, circuitul vieții (*Ancestrală*, V. Tecuci, *Ancestrală/ Arhaica*, (Fig. 11) I. Platon, *Zeița belșugului* (2005), (Fig. 12), *Geia; Geia II-III* (2008-2019), *Continuitate/ Sămânța vieții* (2019), E. Samburic, *Eternitate* (1998-2002), *Gânditorul* (2019), E. Brigalda, *Arheologie* (1992-1999), *Pasăre* (1999), T. Cataraga, *Cântec de doină* (2023), V. Grama, *Cântare plaiului* (1985), *Arhaică* (2008, u/p), A. Negură, *Motiv arhaic* (pâslă), *Etnodor* (tapisrie volumetrică), E. Ajder, *Moldova-ținut al doinelor* (1975), C. Golovinova, ș.a.).

Fig. 11. *Arhaica*, 1996, I. Platon

Fig. 12. *Zeița belșugului*, 2005, E. Samburic

Un subiect aparte îl prezintă ideea de moarte, reflectată în lucrările *Masa pomenirii* (1976), *În Memoriam* (1974) de M. Grecu, *Nu-mă-uita* (2017) de I. Ciobanu (Fig. 13) ș.a. ce poartă o semnificaţie semantică de memorie, a legăturii omului şi a pomului, unde pomul (cu fructe, păsări pe crengi) devine obiect de veneraţie ca simbol al continuităţii vieţii, a energiei forţelor vitale ale naturii şi

prilej de sărbătoare. Motivul „Arborele vieţii” este unul din cele mai importante și frecvente în tradiţia artistică românească, el fiind prezent în ceremonii şi rituri – la naştere, la nuntă, la moarte ș.a. (*Baladă despre pământ* (1969), *Mărţişor* (1972) (Fig. 14), *Vremea logodnelor* (1970), I. Vieru, *Pomul vieţii*, ciclul „Arbori” (2021)/ *Arbore III* (2021, tehnică mixtă), A. Negură, *Coloana Cerului* (2013), *Axa Lumii,* E. Samburic, *Motiv moldovenesc* (2002, Tapiserie), *Amintiri* (2003), A. Uvarov, *Fereastra* (2012, piele), E. Peicev ș.a.).

Fig. 13. *Nu mă uita*, 2017, foto I. Ciobanu

Fig. 14. *Mărţişor*, 1972, I. Vieru

Valorificarea patrimoniului cultural național în arta din Republica Moldova este axată, după cum s-a relatat deja, pe diverse subiecte, pe care artiștii le abordează în variate reprezentări plastice, utilizând un vocabular când decorativ-convenţional cu stilizări și abstractizări, când unul simbolic, metaforic și care ar trebui să trezească în mintea spectatorului un registru bogat de asociaţii (*Poartă II* (1999), A. Sârbu, *Prohod* (2000), *Pisanie* (2001), *Scârta* (2001), *Ritual* (2003); tehnică mixtă: hârtie, paie de grâu, stofă, Anatol Lazarev, *Bunică din Butuceni* (2022), *Izvorul spiritualităţii*, M. Șendrea, *Tânără din Orhei* (2022), R. Negru, ciclul *Păsările* (cocostârci, boboci ș.a.) (1980-2000), D. Verdianu, *La morişca cea din jos* (1986), A. Negură, *Casa Mare* (1987), *Lie-Ciocârlie* (1992), E. Ajder, *farfurii decorative,* N. Coțofană, *panoul decorativ „Moldova”* din incinta gării centrale din Chișinău, L. Ianțen ș.a.).

În funcție de subiect, artiștii încearcă să scoată la iveală axa valorilor esenţiale, să trezească în sufletul spectatorului o atitudine negativă faţă de rău, un comportament binevoitor faţă de oameni, de natura plaiului natal, o atitudine grijulie faţă de valorile spirituale, dorinţa de a se autoperfecţiona etc. (*Fericirea lui Ion* (1967)*,* I. Vieru, *Omagiu, Tradiţie* (2000), A. Negură, *Porţi la Butuceni I-II, I.* Matei, *La poartă* (2022), *Butuceni,* D. Caisân, *Momentul sacru* (2022), V. Cebotari, *Alegoria peșterii,* V. Frimu ș.a.)

Unele lucrări au menirea de a trezi sentimentul demnităţii naţionale, a conştiinţei naţionale, dragostea faţă de neamul şi ţara sa, tendinţa spre

cunoaşterea adevărului istoric etc. (*Ştefan cel Mare după bătălia de la Războieni,* (1959-1960) (Fig. 15), V. Rusu Ciobanu, *Barbu Lăutaru* (1968-1970), *Meşterul Manole* (1981), I. Vieru, *Dimitrie Cantemir* (1975), *Cetatea Albă* (1972-1973), M. Grecu, *Sub semilună* (1987) (Fig. 16), *Amintire* (1988), A. Mudrea (autorul a încercat să exprime meditaţia sa filosofică despre existenţa aproape infernală și lipsită de speranţă a unui popor, generalizată sub forma unei drame sociale), *Întoarcerea strămbunilor* (1989), V. Moșanu*, Refugiații* (1992), G. Jalbă, *Cetăți* (1990; 1995, tapiserie volumetrică)*, Cetatea albă* (1992, tapiserie volumetrică), *Cetate I* (2002), A. Negură ș.a.).

Fig. 15. *Ştefan cel Mare după bătălia de la Războieni*, 1959-1960, V. Rusu-Ciobanu, foto autor

Fig. 16. *Sub semilună*, 1987, A. Mudrea, foto autor

În categoria operelor axate pe reflectarea identității cultural-naționale se pot include și seria de portrete ale oamenilor de creaţie ai neamului nostru - *Portretul scriitorului A. Busuioc* (1957-1958), *Portretul actorului D. Fusu* (1963-1964), *Portretul regizorului E. Loteanu* (1966-1967) (Fig. 17), *Portretul poetului G. Vieru* (1972) (Fig. 18), *Portretul scriitorului I. Druță* (1972, tratat într-un stil naiv, ușor șarjat, cu o vădită influență din icoana populară), *Portretul scriitorului A. Lupan* (1972), *Fata în roșu/ Portretul L. Lari* (1975), *Portretul regizorului Vlad Druc* (1975), V. Rusu Ciobanu, *Portretul poetului G. Vieru* (1968), *Portretul lui I. Creangă* (1969), *Portretul lui V. Alexandri* (1971), *Portretul poetului A. Mateevici* (1975), I. Vieru, *Portretul M. Bieşu în rolul Cio-Cio-San* (1971-1972), (Fig. 19) V. Zazerscaia*, Portretul poetului Emilian Bucov* (1968), Elena Bontea, *Ctitorii Moldovei* (1987), E. Romanescu ș.a.) - personajele apărând ca exponenţi emblematici ai poporului nostru.

Fig. 18. *Portretul lui Grigore Vieru*, V. Rusu Ciobanu, 1972

Fig. 17. *Portretul lui Emil Loteanu*, V. Rusu Ciobanu, 1967

Fig. 20. *M. Eminescu,* T. Cataraga, 1996

Fig. 19. *Portretul Mariei Bieşu în rolul Cio-Cio San,* V. Zazerscaia, 1971

Un compartiment aparte în genul portretistic îl prezintă imaginea marelui poet român M. Eminescu, care a constituit o sursă de inspiraţie inedită pentru diferite generații de artiști români-basarabeni. Artiștii plastici caută să pătrundă în esenţa personajului, a lumii lui spirituale şi folosesc un limbaj expresiv-simbolic, deseori de manieră abstractă (*gravura „Arborele Eminescu”* (1966), Aurel David (1935-1984), *Luceafărul, Portretul-bust a lui M. Eminescu* (1956, de pe „aleea clasicilor” din parcul Ștefan cel mare și Sfânt), Lazăr Dubinovschi, *bustul lui Mihai Eminescu,* Dumitru Scvorțov-Rusu, *monumentul lui M. Eminescu* (1996) (Fig. 20), *Mihai Eminescu* (1999), Tudor Cataraga, *monumentul lui M. Eminescu şi Ion Creangă. Un ultim adio din Ungheni,* D. Verdianu ș.a.).

Un punct de plecare în creația oricărui artist este, după cum s-a menționat mai sus, mediul său ambiental, care la nivel subconștient rămâne ca o amprentă în mentalitatea creatorului pentru toată viața și generează anumite stări psihoafective (emoții, sentimente), dar și gânduri, amintiri referitor la unele

subiecte sau imagini. Majoritatea plasticienilor români-basarabeni sunt de origine rurală, deci ei nu rămân impasibili la frumusețea plaiului natal, a naturii țării noastre cu mahalale, coline, lacuri etc. pe care le reprezintă într-un diapazon larg de interpretări - calme, triste, lirice, poetice, expresiv-emoționale etc.

Dragostea artiștilor faţă de frumuseţea naturii plaiului natal, respectul faţă de moştenirea culturală naţională este vădită și în peisajul local, reprezentat de obicei într-o optică liric-panoramică - *Dimineaţa în Moldova* (1957), *Dimineaţa pe Nistru* (1957) (Fig. 21), *Drum spre codri* (1959), *Podgorii* (1974), *Stâncile Orheiului Vechi* (1983) de M. Petric, *Seara pe deal* (1967), *Plai natal* (1969), E. Romanescu*, Luna de asupra Orheiului Vechi* (1976) (Fig. 22), *Luna la Butuceni* (1979), M. Grecu ș.a.).

Fig. 21. *Dimineaţa pe Nistru*,1957, M. Petric, foto autor

O parte dintre artiști se concentrează doar pe înfățișarea unor imagini poetice, realizate fie într-o cheie romantică, fie abstractizată, ce creează impresia unui sentiment de liniște, melancolie (*Iarna* (1967), V. Ivanov, *Peisaj rural,* V. Crețu, *Peisaj de iarnă* (2008), E. Robu ș.a.).

Peisajele, îndeosebi cele rurale scot în evidență particularitățile specifice ale reliefului plaiului natal, deși artiștii nu se rezumă doar la redarea directă a naturii aşa cum este ea în realitate, ci îi conferă un anumit conţinut filosofic, lirico-poetic etc. În unele cazuri, peisajul formează o simbioză de elemente autohtone (case, biserici, drumuri, cărări etc.) transpuse într-o viziune artistică modernă, de factură avangardistă (postimpresionism, expresionism, abstracționism etc.), în care culoarea intensă obţine deseori un aspect metacromatic (*Casă moldovenească* (1970), *Moara veche* (1975), M. Grecu, *Casă albastră* (1967), V. Rusu Ciobanu, *Horodişte* (1948), *Nucarii* (1967), *Moara la Cernoleuca* (1967), *Clopotnița de la Călărășeuca* (1969), *Noapte de iulie* (1972), *Griji de primăvară* (1975), *Toamnă la Cernoleuca* (1979), I. Vieru, *Porți. Satul Sângera* (1987), L. Țoncev, *Toamnă provincială* (1991) (Fig. 23), I. Platon*, Biserica albă* (1992), P. Jereghea, *Poartă*, V. Palamarciuc, ș.a.).

Fig. 22. *Descoperirile Orheiului Vechi*, 1977, M. Grecu, foto autor

Fig. 26. *Toamnă provincială*, 1991, I. Platon, foto autor

Un gen aparte îl prezintă peisajele cu cadru arhitectural urban, îndeosebi cu „chipul" orașului Chișinău, care reflectă patrimoniul cultural național prin intermediul arhitecturii „istorice" [12, p. 145] (*Catedrala din Chișinău* (1930), A. Plămădeală, gravurile *Biserica Mazarache, Casă din vechiul Chișinău* (1932), Ș. Cogan, *Catedrala din Chișinău* (anii'20), E. Maleșevschi ș.a.). În perioada contemporană crește interesul față de peisajul urban, deoarece odată cu trecerea timpului, artiștii devin conștienți de „îmbătrânirea" caselor și a bisericilor și totodată de creșterea valorii lor istorice, artistice și spirituale. Construcțiile vechi ale Chișinăului apar în arta plastică ca un caleidoscop cu multiple fațete, ele reprezentând un oraș al contrariilor, cu o diversitate de stiluri arhitecturale (Biserica „Constantin și Elena" (2016), Primăvara pe strada S. Lazo (2015), V. Ignatenco, Peisaj cu biserica „Sfântul Harlampie" (1990; 1997), L. Țoncev, Chișinăul vechi (1964), Chișinăul noaptea (1971), M. Grecu, Moara Roșie (1987), V. Moșanu, Casa Herța (2016), V. Grisciuc, Castelul apei (2021), Chișinăul din amintire (2021), N. Procop ș.a.).

În secolul al XXI-lea, preocuparea față de problema identității naționale persistă, ea fiind abordată deseori într-o cheie „originală", nonconformistă. Lucrările prezintă persistența memoriei unui anumit mod de viață, de cultură și mentalitate, ele exprimă asociații subtile de natură diversă (socială, existențială, metafizică etc.), chiar dacă uneori trimit la anumite arhetipuri cunoscute (pomul, apa, pâinea/ mămăliga ș.a.). Artiștii recurg la materialele non-artistice utilizate - produse comestibile, saci/ pânză de sac ș.a. (Obiecte MM (2008-2011; cu mămăligă), (Fig. 24) Gh. Popescu, Mămăliga, D. Verdianu ș.a.).

Fig. 24. *Performance*, 2008, G. Popescu

Concluzie. Prezența și reprezentarea tezaurului, a identității culturale naţionale în artele plastice poate fi clasificată după categorii:

1) Tradiții seculare – obiceiuri, datini, folclor (nașterea, nunta, moartea, pomul vieții ș.a.);

2) Evenimente istorice/ personalități istorice;

3) Personalități/ oameni de cultură, de artă care păstrează, îmbogățesc și transmit tezaurul cultural al poporului nostru prin operele sale;

4) Natura/ peisajul plaiului natal (peisaj rural, urban cu arhitectură tradițională, de cult etc.).

Prin lucrările sale artiștii contemporani contribuie la valorificarea şi păstrarea tezaurului culturii naţionale, deoarece se știe că idealurile promovate în societate, formează deprinderile, convingerile membrilor acestei societăți, le „spiritualizează" atitudinile. Artiștii au rolul de salvatori ai identității etnice a poporului român, ei axându-se pe subiecte naționale, pe probleme general-umane, pe care le tratează prin prisma viziunii liric-poetice și filosofice. Prezentate în multitudinea faţetelor ideinice (simbolic-poetică, estetic-filozofică), tradiţiile populare reflectate în arta plastică basarabeană au menirea de a revitaliza sistemul atrofiat al culturii naţionale şi al salva de dispariție (în epoca modernă). Cunoașterea valorilor eterne și a culturii tradiționale românești (folclor, obiceiuri, datini etc.), cristalizate în mentalitatea poporului nostru, menține legătura „genetică" dintre generații și păstrează tezaurul național lăsat de către strămoșii noștri.

În prezent, tânăra generație este adesea atașată de norme și tradiții pseudo-culturale, fără a avea cunoștințe sigure despre conținutul, potențialul ei spiritual, moral și civic-patriotic. De aceea considerăm că, arta poate să scoată în lumină valori eterne transmise prin tradiţie şi folclor, în speranţa revalorificării lor, şi a racordării consumatorului de artă contemporan la valori estetice și spirituale veridice ce contribuie la perfecţionarea individului.

Bibliografie

1. BRIGALDA-BARBAS, E. *Evoluţia picturii de gen din Republica Moldova (1945-2000).* Chişinău: Ed. Ştiinţa, 2002, p. 111.
2. CEZZA, L. *Pictura moldovenească*, Chişinău: Ed. Cartea Moldovenească, 1966, p. 132.
3. CHEVALIER, J., *Cheerbrandt A. Dicționar de simboluri*, vol. I-III, București: Ed. Artemis, 1995, p. 503.
4. CIOBANU C. *Maeştri basarabeni din sec. XX - Valentina Rusu-Ciobanu*, Chişinău: Ed. ARC, 2004.
5. MALANEȚCHI, V. *Arta corporală în spațiul dintre Prut și Nistru.* În: Atelier, nr. 1-2, 2000, p.16.
6. MARIAN, A. *Sculptura din Republica Moldova*. Chișinău: Universul, 2007. p. 131.
7. ROCARCIUC, V. *Tematica operelor în creaţia plasticienilor moldoveni în perioada sovietică.* În: Arta, 2004, Chişinău: Ed. Epigraf, 2004, p. 42-47.
8. SPÎNU, C. *Arta decorativă din Republica Moldova, Anii 1991-2021*. Chișinău: Ed. Epigraf, 2023., pp. 488.
9. TOMA, L. *Viaţa artistică şi pictura din R.S.S.M. (anii 1955-1963).* În: Arta'98. Chişinău: Ed. Atelier, 1999, p. 38.
10. TOMA, L. *Tendințe noi în pictura Moldovei în anii'70 - prima jumătate ai 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, 2018, p. 247.
12. URSACHI, R. *Imaginea oraşului Chişinău prin prisma monumentelor arhitecturale (sec. XIX-începutul sec. XX).* În: Conservarea și restaurarea Patrimoniului Cultural. Iași: Doxologia, Volumul XXIII, 2022, ISSN 2286 -1459, p. 143-173.
13. URSACHI, R. *Creația feminină în determinarea profilului artistic din Republica Moldova.* Culegere de studii. „Patrimoniul de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine", Iași – Chișinău, 2021, Ediția a III-a, Chişinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2021, p. 37-50. ISSN 2558 – 894X.
14. URSACHI, R. *Transfigurarea plastică și conceptuală a imaginii în opera Valentinei Rusu*. VALENTINA RUSU CIOBANU PROMOTORUL VALORILOR SPIRITUAL-ARTISTICE AL CULTURII NAȚIONALE. În: Culegere de studii dedicată aniversării a 100 ani de la nașterea pictoriței, Chișinău, 2021. Chişinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2021, p. 61-84. ISBN 978-9975-84-144-3.

CULTURAL AND IDENTITY ARCHETYPES IN THE EMBROIDERY OF THE *CĂMAȘĂ CU ALTIȚĂ*. A JUNGIAN APPROACH

ARHETIPURI CULTURALE ȘI IDENTITARE ÎN BRODERIA CĂMĂȘII CU ALTIȚĂ. O ABORDARE JUNGIANĂ.

Ludmila MOISEI, dr., conf. univ.,
UPS „Ion Creangă" din Chișinău
Ludmila MOISEI, PhD, Associate Professor,
"Ion Creanga" SPU of Chisinau
ORCID: 0000-0003-0856-7186
e-mail: moisei.ludmila@upsc.md

CZU:746.34:391.2(498)=111

Rezumat. Costumul tradițional se înscrie în permanențele universului românesc, a cărui geneză poate fi urmărită, de-a lungul istoriei, în straturile succesive ale unei vechi civilizații. Piesa de rezistență a costumului popular femeiesc este cămașa cu altiță, care dintotdeauna, s-a bucurat de un înalt prestigiu social, menținând genele noastre sociale, cât mai aproape de conștiință.

Țesută și cusută din țesături naturale albe, cămașa cu altiță are un potențial artistic înalt, înțeles și valorificat pe măsură de forța creatoare a tradiției. Totodată, privită prin prisma psihologiei analitice a lui Carl Gustav Jung, cămașa cu altiță, prin broderia ce o reprezintă, devine o scriere sacră, o manifestare a miturilor și structurilor psihice fundamentale. Fiecare cămașa este o poveste prin care este reprezentat inconștient un arhetip cultural (arhetipul Sinelui, Eroului, Zeiței-mamă, arborelui) ș.a.

Carl Gustav Jung, fondatorul psihologiei analitice, a postulat că inconștientul colectiv este un strat al psihicului care conține „imagini primordiale" sau arhetipuri, comune tuturor oamenilor, indiferent de cultură sau experiență personală, arhetipuri care sunt conturate în broderia cămășii cu altiță și sunt descrie în prezentul articol.

Cuvinte-cheie: *cămașă cu altiță, broderie, arhetip, inconștient colectiv.*

Abstract. The traditional blouse with altiță, has always high social prestige, because it keeps our social genes as close as possible to our consciousness. It is the garment that has been worn throughout history until now and it gives the feeling of participation in the historical process. Woven and sewn from natural white fabrics, the blouse with altiță has always been loved by young women, those who considered it their own and persevered in its improvement as in their own affirmation. Today she continues to be present in contemporary society, as a source of cultural and social identity. Viewed through the lens of Carl Gustav Jung's analytical psychology, the embroidery of the female shirt becomes a sacred script, a manifestation of fundamental myths and psychic structures.

When we speak about cultural and identitary archetypes through the lens of the traditional blouse (cămașa cu altiță), following C.G. Jung, we are referring to those motifs, symbols, and forms that appear recurrently in popular art, being considered visual manifestations of universal psychic structures present in the collective unconscious (the

archetype of the Self, the Hero, the Mother Goddess). Carl Gustav Jung, the founder of analytical psychology, postulated that the collective unconscious is a layer of the psyche which contains 'primordial images' or archetypes, common to all people, regardless of culture or personal experience, the archetypes that are described in the present article.
Keywords: *blouse with altiță; embroidery, archetypes.*

The traditional blouse with embroidery on the shoulder (altiță) is the most representative piece of the Romanian folk costume worn by women on holidays. It is the most elaborate piece from an artistic point of view and gives character to the whole costume. This blouse is especially preferred by girls and young women, but also older women look good in this cloth. Its antiquity in use by our ancestors is immemorial. However, as a landmark in time can be taken the blouses of Dacian women represented on the ancient monuments of Adamclisi, Romania and on the Column of Trajan in Rome, Italy. In the nearly two millennia of its history, the blouse has been under the protection of tradition, which, as is well known, defends patterns, structures, artistic themes, and meanings through behavioural norms, beliefs and representations, articulating them in traditional culture. Thus, successive generations of women have invested in this garment a lot of creativity, talent and artistic imagination. They perfected the cut, elaborated certain techniques and mythic specific to each of the garment, determined an exemplary structure of the decoration, so that the blouse with *altiță* acquired a general utility. Along the centuries, the blouse with embroidery on the shoulder, it was a holiday dress for millions of women. In the past, it conveyed information about the skill and talent of the working woman the material condition and social position of the wearer marital status. Today, it has mostly aesthetic identity and cultural value. The social and cultural prestige that enjoyed the blouse with altiță in traditional communities ensures them even today a special status, benefiting from special attention in all environments: family, school, vocational and university education.

The generations have always looked with delight at the old folk costume, which speaks for itself about the values encrypted and perpetuated over the time. But they are also capable to make the link between epochs, generations, visions, by identifying from cultural realities and including in museum heritage the treasures of symbols, meanings, texts presented differently than through writing, through artistic means.

The blouse was raised to an aesthetic standard because the whole society participated in the consecration and perpetuation of the tradition of the blouse with *altiță*. The little girls learned to sew, then when grew up they learned the basic models of the local community in their sewing bee, and in the third stage, when they became good connoisseurs of the field, they began to perfect, develop and vary the shapes in the context allowed by tradition. When they went out dance hora (traditional ring dance), as girls ready to marry, they wore blouses and costumes of the highest proof of creativity, as that they would be noticed, first of

all by young men, but also by the community, how diligent and skilled in various artistic crafts they were. The women of the social elites sewed more refined blouses and cloths and used silk, silver and gold threads for embroidery. Those in rural areas, especially the peasants, used coarser materials or, as the case may be, metal threads that mimicked expensive materials in colour. The ladies of the rich courts had time and material possibilities to sew richly ornamented blouses. But common women, who followed them, had also quickly learned the techniques and motives they applied to their blouses. Later, they created blouses of high artistic attire, because they managed to impose themselves through more effort and desire to be seen as part of the community. Thus, refinement and dexterity, meticulousness and diligence, brilliance and insistence have historically worked together in such a way that today we, the inheritors of these traditions, perceive them as a common treasure.

The national costume being indissolubly connected with its bearers way of life and trade , as well as with their geographical position, cannot be the result of only one social class or category, of only one epoch or generation, of only one ethnographic area; it is a summa of the creation of all social class and categories existing as part of a nation, of all generation that evolved in time, of all ethnographic areas, being based on the joint stock of Thracian-Gaeto-Dacian elements [1, p. 65]. This costume had specific features, different from an area to another, in accordance with a complex system of historical, political, social, economic, and local factors.

Romanian men and women permanently wore the national costume from childhood until old age, in week days, in festive days, at wedding parties or funerals, being adequate to each of these events.

I did want to stress that the traditional costume was not only a useful cover of the body, but also an expressive way of the people is creative vision.

The costume has an aesthetic value, first of all thought the semantic significance of its function and through its reference to the taste and aesthetic outlook of the ethnic group to which the folk artisan belongs [2 p. 85].

The blouse with *altiță* is the main part of the traditional women's costume. It is the most expressive dress of our identity, in our close neighbourhood and worldwide. In scientific circles, the blouse with embroidery on the shoulder (altiță) is also called Dacian, Carpathian, Romanian, Wallachian and belongs to a wider area that comprises historical Moldova, Muntenia, Oltenia, southern Transilvania [3 p. 83]. Known and appreciated since ancient times, man has constantly invested in this blouse, bestowing on it a distinct artistic personality.

Since the 19th century, thanks to its originality and beauty, it was remarked by painters (Frederick Arthur Bridgman, Rosenthal, Theodor Aman, Nicolae Vermont, Igor Vieru, Nicolae Grigorescu, Camil Ressu, Francisc Sirato, Ion Theodorescu-Sion and others) and photographers, and in 20th century by filmmakers and fashion designers, in the country and abroad.

For a long time, the question arises: is this dress only a peasant one, as it was mentioned several times? Or was it worn, to speak historically, also by women from other social layers? The documents of the time are not enough consequent as to lead us to a distinct answer. Certain preconceived ideas have guided the research. One did not comment on the fact that this blouse was attested in the dowry inventories of boyars. They only remarked, but did not interpret, the images of several women from the rich families of founders, wearing blouses with *altiță*, in the votive pictures of old church. Like the princesses, daughters of Neagoe Basarab, from the votive picture of the Princely Church from Curtea de Argeș, dating from 1517 [9].

After a hard work of weaving and sewing, besides many other activities performed with the feeling of an accomplished duty, they appeared in it before people, showing the entire truth of their beauty, fused with the beauty of the blouse. She has united society throughout the centuries because it was also worn by women from the social elites and by women from the upper classes a little rich. The difference was made by the materials from which the shirts were made, especially those used to decorate them. Women from the wealthier social strata (boyars, petty boyars, free-holders) sewed the *altița* with gold and silver threads. This is why these blouses were passed down from generation to generation as but for the wedding. Other sewing women have gold and silver metallic threads. Towards the beginning of the 20th century, in order to increase the decorativeness of the clothes, they made details of heights with coloured beads with sequins or with silk threads.

Several facts support the idea that rich classes wore this dress too, in a variant made of refined materials and decor. For centuries, while the Romanian spirit emerged, it was the dress of its unity, including the social layers of elites [9]. Later, it remained under the custody of the rural environment, of the peasantry. It is necessary to distinguish, even gradually, the contribution of each part in this common cooperation. It is known, weaving was a customary activity in the houses of all the persons who lived in the rural environment. Weaving fabrics and materials for clothes was a generalized activity, being practiced in families of peasants, craftsmen, monasteries, and boyar residences. The adornment of clothes with ornaments varied depending on the economic condition of the family, the women's diligence, and the local traditions [2]. The blouse with altiță was common property, but differed as general aspect, as differed the women who stitched and wore it. Because of its refinement, the embroidery was an attribute of girls and women from the high society. The *boierii de țară* [local boyars], *mazilii* [petty boyars], răzeșii [free-holders] also wore pieces of traditional cloth, only that they were more sophisticated, with more elaborate ornaments, made of more expensive fabrics [1].

To generalize, the level at which research has advanced, on the one hand, the popular ornamentation, and, on the other hand, the decoration of the

traditional blouse with *altiță*, in the context of traditional culture, is one that can ensure the advancement of fundamental problem, still unresolved. It has been shown that there is a rich fund of ornaments and ornamental compositions, interpreted in the scientific literature; it has been estimated the number of folk costumes hoarded in museums for preservation indefinitely; private collections of costumes have been brought out, those from the patrimony of families, villages [1]. The ornaments were listed at the regional level, in some works even at the national level, the semantics of the ornamental motifs were examined from different points of view. The growing tendency to forget the old contents of the motifs has been accentuated.

The blouse with *altiță* contains numerous signs and symbols, and during the last decades, we have witnessed society's increasing interest to pinpoint identity marks and learn about their signification. By means of signs we transmit and, accordingly, comprehend promptly the issued message. For the sake of efficient communication, the universe of symbols is fully used. I mean the signs strongly charged with significations, wherein humanity codified its past, memory, wisdom, knowledge, abilities, and so many other civilizing properties [6]. Humankind benefits from them and progressively projects them into the future, so that next generations might learn from them.

Among the communication codes in use, the dress, especially the blouse with *altiță*, one is prolific and continues to have the basic role in displaying the bearer's identity. All traditional blouses with *altiță* are made of white cloth, which provides the body with a certain hygiene [2]. The blouses are cut according to old practices, using both economically width and length of the cloth, the parts of the garment are adapted to the dimensions of the cloth by a lot accuracy, so that no pieces of cloth are left unused.

The blouse is called *cu altiță* from the abounding decoration of the sleeve, which has three registers: altița (embroidery on the shoulder), *încrețul/creții/crețișorii* („smoking") and below, *râurile* („rivers"). From an artistic point of view, *altița* is the most expressive area of the blouse [2]. It is located above the shoulder, has a rectangular shape and consists of several horizontal ornamental rows. To respect the traditional measuring system, the decoration of *altiță*, is the size of palm of a man's hand.

The traditional blouse with *altiță* is an image of the world, a myth-poetical one, because it belongs to immemorial antiquities.

From an ornamental point of view, geometry is the dominant of *altițe*, a sign of their age. Among them, the motif that can be reduced to the symbols of S (zăluță, calea ocolită, cârligul ciobanului, calea robilor, sfăditele, fulgerul), the symbols of birds, celestial stars, of cross in various representation and of highly stylized trees have a remarkable frequency [7]. These are complemented by

various elements that complete the ornamental band. The celestial stars, in the form of crai [„waxing crescent"], luceferi [morning stars], sori [suns], stele [stars], impose themselves as a dominant group theme.

The sign of the cross is a multiple present, even if it is not always obvious. It is dominant and is a tangible reality of the weaving and sewing process. On *altiță*, the cross is sewn or embroidered in several ways, which are better suited to the creative act. Sometimes they are simple even schematic, other times they obvious. As a main motif, along the rhomboid ones, the cross of St. Andrew is incorporated. The image of the tree on *altiță* is more observable on the blouses from the northeast of the research's territory, which previously belonged to Hotin County. It is one of the symbols of the ascention [8], as well as the cross, and it appears in small, schematic, symmetrical variants. The motif of *pasăre* [the bird] on *altiță* is quite common in the area of historical Moldova, being made in different ways and techniques, which ultimately give more poetic images, without being attributed to specific birds, which indicates their age.

Încrețul, creața, crețișorii, încrețitul ["smoking"] is the second well-preserved ornamental register in the structure of the blouse. It is an ornamental band, located below *altiță*, usually three times narrower than it. From a decorative point of view, it has the role of separating *altița* from „rivers" on the sleeve. It is sewn or woven in colours that are different from the registers it separates, preferably in the full range of shades of yellow, from pale yellow to yellow-orange. Through them, the „smoking" relates to the symbolism of the earth and femineity [2].

Râul/ râurile [the river/rivers] is the third concept of ordering and structuring the blouse decoration in ornamental bands, as units and segments well-integrated in the whole blouse. The rivers from blouses are imitations or imageries of the waters of the field, of the mountains, with the symbolic representatives of their vital essence.

The rivers on the sleeves, front and back of the blouse, no matter what motifs they are made of, refer to the idea of water as the primary source of life and as the cradle of the earth, in folk viewpoint. That's why we have so many „rivers" on our sleeves, on front and back of the blouse. Because water is everywhere, on earth, in the sky, underground. And the land, according to the legends, was also made of water by the Demiurge [6]. Nicolae Dunare believes that from a chromatic point of view, each colour indicates the social status of the woman. The yellow colour was worn by little girls [7]. The light red colour was worn by young girls, dark red and light blue by newly married women or those who already had children. The colour black was associated with old age or sad events in a woman's life.

The sewn or woven symbols represented the universe, through its essential components that make up the structure of the world vertically. *Altița* corresponds to the celestial symbolism. The „smoking" has the role of the earth/soil always

ready to bear fruit, and the „rivers" on the sleeves correspond to the subsoil. We must also note that in the ornamental patterns of the blouses, as well as the traditional costume as a whole, there are no shapes that would refer to the image of the human body, which seems very eloquent. The woman wearing the blouse is in the epicentre of this universe of symbols that tend tu summarize the universe. Through these aesthetic values the blouse with *altiță* was and is a true identity card of Romanians through which people can express their territorial and ethnic belonging.

An important role in the embroidery of the traditional blouse with altiță is held by the cultural and identitary archetypes, which, according to the psychologist C.G. Jung, are considered visual manifestations of universal psychic structures present in the collective unconscious.

Viewed through the prism of Carl Gustav Jung's analytical psychology, the embroidery becomes a sacred script, a manifestation of fundamental myths and psychic structures [4].

When discussing cultural and identity archetypes through the lens of the „cămașă cu altiță", according to C.G. Jung, we refer to those motifs, symbols, and forms that appear recurrently in folk art being considered visual manifestations of universal psychic structures present in the collective unconscious. Carl Gustav Jung, the founder of analytical psychology, postulated that the collective unconscious is a layer of the psyche containing „primordial images" or archetypes, common to all human beings, regardless of culture or personal experience [4].

These archetypes are not specific images but rather dynamic patterns that manifest in various symbolic forms. In folk ornamentation, including the embroidery of the „cămașă cu altiță", they become visible through the repetition of certain motifs that seem to resonate deeply with the human experience. For example, the eight-pointed star (or octagon), rosettes, the circle, and the square are often associated with the *Self archetype*, symbolizing totality, integrity, and the psychic centre of the individual [6]. The Self is the central archetype of psychic order and wholeness, representing the potential for integrity and the unification of the conscious and the unconscious [4]. Through its geometry and symbols, the embroidery can be viewed as a representation of cosmic order and integration, aspiring towards the fulfilment of individual and collective potential. It is the goal of the individuation process, the process by which a person becomes a whole, distinct, and indivisible entity.

As the swiss psychologist Caroline Myss, a close collaborator of Jung, mentions, „the symbol of the Self often appears in the form of a circle, square, or other mandalic shapes" [5]. Often placed centrally on the chest or sleeves, it suggests that the wearer carries their own psychic centre visible, in an affirmation of their essential identity.

The Spiral, frequently found in the vertical strips (râuri) of the sleeve or in the altiță's structure, is an archetype of vital energy and cyclic change. It

symbolizes the continuous movement from centre outwards (birth, expansion) and from outwards to the centre (return, death/regeneration), being the visual expression of destiny [5]. The spiral motif, present in a multitude of variations, from simple to double or triple spirals, is another powerful archetype. Jung interpreted the spiral as a symbol of psychological development, evolution, and the dynamism of life. Representing the continuous movement from the centre outwards and vice versa, the spiral illustrates the cycles of nature—birth, growth, decline, and rebirth—and, by extension, the process of individuation [6]. The presence of the spiral in the ie (blouse) embroidery can be understood as an unconscious recognition of the ebb and flow of existence, the constant transformation the human being undergoes.

The Point and the Cross (matter and spirit) are other elements rich in meaning. The Point (the individual stitch) represents the beginning, the centre, and unity [8]. When the points merge to form the Cross or the Quadrilateral, the Mandalic archetype is manifested—the aspiration towards totality, balance, and perfection. The Cross, a symbol of spatial orientation (the four cardinal points) and the union of opposites, is an archetype of universal order [8].

The Tree of Life, although stylized, appears frequently in traditional ornaments, including the ie embroidery. This universal archetype, present in almost all cultures worldwide, symbolizes the connection between sky and earth, the upper world and the lower world, life and death. It represents fertility, growth, knowledge, and the link to ancestors and cosmic forces. In the context of the ie, the Tree of Life can suggest a profound connection of the wearer to their roots, ancestral heritage, and a larger cosmic order, offering a sense of belonging and continuity [7].

Another archetype is that of the *Mother Goddess*. From a Jungian perspective, this archetype refers to the universal maternal principle, which can be both nourishing and protective, as well as destructive. It symbolizes fertility, creativity, nature, the earth, genesis, and from an ornamental perspective, it is found in floral motifs or stylized feminine figures. In the Jungian view, clothes worn on the skin and those covering vital areas are often linked to the Mother Archetype (or Great Goddess), a symbol of protection, fertility, and origin [4]. The „altiță", the most densely embroidered portion covering the shoulder and arm, the area of strength and action, functions as a magic shield against malevolent forces (apotropaic). The blouse, being a garment made from natural materials (white cloth), which preserves our social genes and connects us to history, aligns with the archetype of the Mother as a cultural matrix and source of identity. This protective function corresponds to the Mother Archetype, the one who offers shelter and security.

The fundamental archetype of life and regeneration is that of the Eternal Mother. In embroidery, it is visualized through rhomboidal/solid square motifs, symbol of the matrix, the cultivated field, and fertile earth; vegetal motifs, the

Spike (ear of wheat), the Seed, the stylized Tree of Life. These symbols, placed especially on the chest and shoulders, have the role of conferring protection and spiritual nourishment upon the wearer, and of connecting them to the primordial force of birth and nature.

The geometric and solar motifs (stars, spirals, concentric circles) embroidered on the „altiță" often suggest a *Solar Archetype* or the developing Hero. *The Hero* (the wearer of the blouse) is vested with power by the protective element (the Great Mother/Altiță), reflecting the cosmic cycle of light conquering darkness. The Hero archetype represents the struggle for individuation, the overcoming of obstacles, courage, and transformation [4]. It is found in stylized zoomorphic or spiral motifs. *The Shadow archetype* and the Anima archetype offer a window into the collective unconscious. These „ornamental archetypes" are not merely decorative but are living symbols, loaded with profound meanings. Studying them through the Jungian lens allows us to appreciate not only the aesthetic beauty but also the psychological depth of our cultural heritage [5].

Furthermore, the relationship between the coloured thread and the white cloth can be interpreted as an interaction between the conscious and the unconscious. The white cloth, neutral and receptive, represents the maternal womb, the undifferentiated potential, and is associated with the Anima. It is the substrate on which life is laid. *The Animus* (the masculine element) is the coloured thread (red, black, gold) that cuts and structures the cloth, representing creative will, action, and force—elements associated with the Animus [5]. The act of embroidering is, in itself, a ritual of union (conjunction), where the passive element (the white cloth) is penetrated and transformed by the active element (the needle and the coloured thread). This union creates an aesthetic and functional whole (the blouse), reflecting the psychic aspiration towards Wholeness and the Self.

Another archetype is the *Shadow/The Struggle*. The psyche also includes the instinctual side, brute force, or rejected aspects – the Shadow. This energy is integrated through motifs of strength: ram's horns or saw teeth (zig-zag); broken, angular lines, suggest dynamism, controlled aggression, and defence.

These are not necessarily negative, but rather symbolize the capacity to struggle and confront difficulties, offering a magical shield against negative forces.

In conclusion, we state that the embroidery of the „cămașă cu altiță" is not merely a collection of motifs; it is a series of archetypal symbols whose role is to structure the wearer's identity, integrate them into the cosmic order, and protect them. Through Jungian analysis, the blouse reveals itself as a portable Mandala, a psychological device that maintains the balance and spiritual continuity of a people. Through every stitch, the people rewrite their foundational myth, ensuring the survival of the collective memory. The embroidery, through the symbolic integration of all these archetypes, serves as a psychological map. This is the

process through which a person realizes their unique Self, achieving psychic totality and integrity through the integration of the conscious with the unconscious.

The shirt, through its ritualistic wearing (at celebrations, during major life transitions), aids in the conscious integration of these archetypal forces. It doesn't just clothe us; it shapes our identity.

References

1. BÂTCĂ, M. *Costumul popular românesc.* București: Datini, 1996. ISBN -10 973-0-04723-5.
2. BUZILĂ, V. *Retorică vestimentară: cămașa cu altiță/ Rhetoric of dress: the blouse with „altiță”.* Chișinău: Lexicon-Prim, 2022. ISBN 978-9975163-16-3.
3. CHERCIU, I. *Ia românească: veșmânt, strai, podoabă.* Iași: Pim, 2021. ISBN 978-606-9097-30-4.
4. JUNG, C. G. *Arhetipurile și inconștientul colectiv.* București: Trei, 2016. ISBN 978-9737079428.
5. MYSS, C. *Arhetipuri. Semnificația imaginilor arhetipale.* București: For You, 2024. ISBN 978-606-6396-73-8.
6. PRUT, C. *Calea rătăcită. O privire asupra artei populare.* București: Editura Meridiane, 1991. ISBN 78-9975-108-17-1.
7. DUNĂRE, N. *Ornamentica tradițională comparată.* București: Meridiane, 1979. ISBN 978-973-46-0687-0004.
8. GUÉNON, R. *Simbolismul crucii.* București: Herald. ISBN 2014. 978-973-111-270-1.
9. MOISEI, L. *Imaginea iei în cultura tradițională – aspecte estetice și imagologice.* În: *III-D International Symposium Creativity Technology Marketing.* Chișinău: Bons Birouri, 2014, pp. 17-25. ISBN 978-9975-80-853-8.

Articolul este elaborat în cadrul proiectului „*Valorificarea meșteșugurilor populare în contextul inovației moderne și a educației pentru dezvoltare durabilă”*, cifrul proiectului *25.80012.0807.23TC*, susținut de Agenția Națională de Cercetare și Dezvoltare.

MUSEUM EDUCATION AS AN IMPORTANT VECTOR IN DEVELOPING THE CULTURAL IDENTITY OF ARCHITECTURE STUDENTS

EDUCAȚIA MUZEALĂ CA VECTOR IMPORTANT ÎN FORMAREA IDENTITĂȚII CULTURALE A STUDENȚILOR-ARHITECȚI

Tatiana FILIPSKI, dr., lector univ.,
Universitatea Tehnică a Moldovei
Tatiana FILIPSKI, PhD, University Lecturer,
Technical University of Moldova
ORCID: 0000-0002-6071-5513
e-mail: tanyafilipski@gmail.com

Angela MUNTEANU, dr., conf. univ.,
Universitatea Tehnică a Moldovei
Angela MUNTEANU, PhD, Associate Professor,
Technical University of Moldova
ORCID: 0000-0003-4671-022X
e-mail: angela.munteanu1357@gmail.com

CZU: 378.015:069=111

Rezumat. Articolul reflectă un studiu teoretico-practic centrat pe educația muzeală ca dimensiune importantă în procesul de formare profesională și culturală a studenților-arhitecți, contribuind la dezvoltarea conștiinței estetice și a sensibilității artistice, premise definitorii pentru afirmarea și cultivarea identității culturale. În contextul actual al educației bazate pe experiență și interdisciplinaritate, muzeul se afirmă ca mediu propice de învățare, menit să favorizeze receptarea și înțelegerea operelor artistice, istorice și arhitecturale prin interacțiunea directă dintre știință, artă și patrimoniu. Studiul urmărește elucidarea importanței educației muzeale în formarea identității culturale a studenților-arhitecți prin dezvoltarea conștiinței estetice și a sensibilității artistice. Metodologia aplicată a inclus analiza teoretică a literaturii de specialitate, studii de caz realizate în cadrul activităților formale și nonformale, observația participativă, fotofixări și interviuri semistructurate cu studenți și cadre didactice. Rezultatele obținute au demonstrat sporirea competențelor la nivel de cunoaștere, aplicare și integrare a studenților-arhitecți, privind realizarea educației muzeale care asigură fortificarea conexiunilor dintre tradiție și inovație reflectate în arhitectură, artă și patrimoniu cultural, contribuind astfel la formarea unor profesioniști creativi, flexibili și conștienți de responsabilitatea lor față de trecut, prezent și viitor.

Cuvinte-cheie: *educație muzeală, identitate culturală, studenți-arhitecți.*

Abstract. The article presents a theoretical and practical study focused on museum education as a key dimension in the professional and cultural formation of architecture students, contributing to the development of aesthetic awareness and artistic sensitivity—fundamental premises for the affirmation and cultivation of cultural identity. In the current context of experience-based and

interdisciplinary education, the museum emerges as a favorable learning environment that facilitates the perception and understanding of artistic, historical, and architectural works through the direct interaction between science, art, and heritage. The study aims to elucidate the importance of museum education in shaping the cultural identity of architecture students by fostering aesthetic consciousness and artistic sensitivity. The applied methodology included theoretical analysis of the specialized literature, case studies carried out within formal and non-formal activities, participatory observation, photographic documentation, and semi-structured interviews with students and academic staff. The results obtained demonstrated an increase in the students' knowledge, application, and integration competencies regarding museum education, which strengthens the connection between tradition and innovation as reflected in architecture, art, and cultural heritage. Consequently, this process contributes to the formation of creative, adaptable professionals who are aware of their responsibility toward the past, present, and future.

Keywords: *museum education, cultural identity, architecture students.*

Introduction. In recent decades, paradigm shifts in education have led to a reassessment of alternative sources and resources for training, particularly those involving cultural and artistic dimensions, and university education in this field is placing increasing emphasis on the harmonious development of students, focusing both on professional training and on the promotion of cultural heritage, which is the main vector of national identity. In a globalized society marked by rapid socio-cultural and economic changes, the integration of cultural heritage into the educational process is becoming a major necessity for the promotion of national identity. This objective is also set out in the *European Union Council Recommendation* on key competences for lifelong learning (2018) [15], which recognises cultural awareness and expression as a key competence.

Similarly, the importance of this educational dimension is also supported by *Law No. 262/2017 of the Republic of Moldova on museums* [16], which stipulates those museums are not only cultural institutions focused on research, conservation, and preservation of museum heritage, but are also identified as essential in the education of the younger generation.

According to the same law, museums have multiple functions: *scientific, educational, cultural, social*, etc., through which they actively contribute to the formation/development of a society's cultural identity. The *educational function* of the museum can be achieved by organizing thematic exhibitions, creative workshops, cultural mediation activities, and collaboration programs with educational institutions. Thus, the museum becomes a privileged space for non-formal and experiential learning, which supports and complements formal and informal education, stimulating the mechanisms of knowledge and understanding of national and universal cultural heritage.

From a broader perspective, the *Report on the Cultural Policy of the Republic of Moldova* (UNESCO & EU, 2021) [17] emphasizes that in order to integrate culture and creativity at all levels of the education system, it is necessary to establish and maintain equitable partnerships between schools, universities, and cultural institutions to support the development of young people's cultural, artistic, and civic skills. The same idea is presented in the *Cultural Development Strategy of the Republic of Moldova, Culture 2020* [18], which identifies free access to cultural heritage and its use as an authentic source of education and training for future specialists as one of its key priorities. At the same time, *Culture 2020* emphasizes the role of culture in the sustainable development of society by stimulating creativity, forming/developing awareness, moral and civic behavior, and capitalizing on museum heritage as part of cultural identity.

Based on the above, universities in this field are encouraged to initiate and strengthen collaboration with museums and cultural institutions, turning them into active and dedicated partners in the process of professionalizing future specialists. Our research conducted over several years [4; 5; 6; 7; 9, etc.] has convinced us that such initiatives can significantly contribute to revitalizing the educational process and stimulating learning based on the interconnection of science, technology, and art, and that collaboration between the social and educational institutions involved can be successfully achieved by applying the following principles:

- the principle of respecting diversity of opinion;
- the principle of ensuring equal and fair access to all educational activities;
- the principle of achieving harmonious interactions that are accepted by all partners;
- the principle of promoting effective and transparent communication between participants;
- the principle of clearly defining the roles of each participant in joint actions;
- the principle of coordinating cooperation between partners so that their interaction is balanced, fair, and productive.

By implementing these principles, collaboration becomes a dynamic and structured process that not only facilitates the active participation of all actors involved, but also supports the formation of an educational climate oriented towards knowledge, understanding and promotion of museum heritage, designed to ensure compliance with the *Standards and Guidelines for Quality Assurance* in the *European Higher Education Area* [19] and to respond to the social, economic and cultural challenges of the 21st century.

Shaping the cultural identity of architecture students by capitalizing on museum heritage in the context of creative practice: some pedagogical principles and strategies

A comparative analysis of several definitions and theoretical interpretations [1; 2; 3; 10; 11; 12; 13, etc.] of the concepts of *cultural identity, museum, and museum heritage* has allowed us to identify relevant meanings in which cultural identity can be understood as an expression of an individual's or group's belonging to a system of values, traditions, and symbols that reflect a common cultural heritage and determine how reality is perceived and interpreted, and the museum is defined as a cultural institution serving the community, with the mission of acquiring, preserving, researching, and promoting tangible and intangible heritage for the purpose of education and the cultural and aesthetic development of society. Museum heritage comprises all cultural, tangible, and intangible assets of historical, artistic, and documentary importance, resulting from human creative activity, which preserve evidence of the evolution of human civilization. Similarly, after studying the relevant literature [2; 3; 11, etc.], we have established that museum education integrates specific content, applicable at various levels of the educational system, which contributes to the moral, intellectual, aesthetic, technological, and psychological development of the individual and is configured as one of the desiderata of new education.

Therefore, we find that the relationship between cultural identity, museum heritage, and museum education is one of continuous interdependence: museum heritage provides the content of identity, the museum provides the context for conservation and cultural interaction, and museum education becomes the tool through which cultural values are internalized, reinterpreted, and transmitted to new generations.

In this regard, it should be noted that the importance of the educational function within the museum was recognized as early as the 18th century, with the establishment of the first museum audience, and in the 19th century, the first educational practices took shape, such as guided lessons, explanatory tours, and consultations, focused on the valorization of museum objects and collections, which became classic and have remained relevant to this day, according to museologist E. Ploșniță [13].

The evolution of these forms of education led to the crystallization of the modern concept of museum education, representing one of the essential directions of contemporary education, oriented towards the harmonious development of the human personality through the formation of reflective abilities, critical thinking, aesthetic sensitivity and cultural awareness.

In the context of capitalizing on the cultural heritage preserved in museums, museum education becomes a form of experiential learning, and the museum facilitates direct contact with the heritage object, transforming the process of knowledge into an active experience of discovery, assimilation, adaptation, updating, and promotion of cultural heritage. Educational activities carried out in museums, such as guided tours, thematic workshops, conferences, round tables, and interdisciplinary programs, contribute to shaping the personality of student

architects, providing them with the value, aesthetic, and conceptual benchmarks necessary for designing contemporary architecture in which culture, memory, and innovation coexist in a complementary balance, while also stimulating their interest in research, creation, and the preservation of cultural identity.

In this context, the vision of Russian researcher B. A. Stoliarov [14] is relevant, who argues that museum education for students should be oriented towards the development of a creative personality, capable of relating to cultural heritage in terms of values, based on the following humanistic principles, intended to guide the educational process carried out in museums and to ensure coherence between the cognitive, aesthetic, and axiological dimensions of the cultural formation of the subjects involved:

- ***the principle of personal orientation,*** which emphasizes the importance of knowing the individual profile of each educational actor: their values, interests, behavior, and aptitudes in order to adapt learning methods and content to the needs and potential of each individual;
- ***the principle of differentiation according to individual characteristics and age,*** which involves organizing and conducting museum educational activities in accordance with the specific characteristics of the target group, age, interests, and motivations of the participants;
- ***the principle of developing an active personality***, which aims to stimulate the active involvement of students in museum education activities, transforming them from mere recipients of information into active participants in the process of knowledge and creation;
- ***the principle of cooperation between the actors in the museum education process,*** which involves a mutual and balanced relationship between the museum educator, the heritage object, and the visiting public, with a view to achieving and accumulating quality educational experiences.

In accordance with the researcher's findings and based on the age characteristics of the students, we propose a set of principles for museum education that are relevant to the formation of the cultural identity of architecture students through the promotion of museum heritage:

1. ***The principle of integrating cultural values into the educational process*** involves including museum content in the university curriculum so that cultural heritage becomes an active resource for developing professional skills and shaping the identity awareness of future architects.
2. ***The principle of experiential learning*** aims at learning through direct contact with museum objects and collections, encouraging students to research, understand, and promote cultural heritage in their own projects.
3. ***The principle of interdisciplinary dialogue*** promotes interconnection between the fields of architecture, visual arts, history, museology, and pedagogy, etc.

4. ***The principle of combining tradition with innovation and technology*** seeks to strike a balance between respect for cultural heritage and the ability to creatively reinterpret it in the context of contemporary architectural projects.

5. ***The principle of aesthetic and axiological education*** refers to the cultivation of aesthetic and artistic taste, which provides the basis for the high cultural, moral, and symbolic appreciation of heritage objects.

6. ***The principle of active and reflective participation*** involves the direct involvement of students in museum activities (creative workshops, exhibitions, projects, etc.), encouraging the formation of a positive attitude towards the conservation and promotion of cultural heritage.

7. ***The principle of cultural contextualization*** involves relating cultural heritage to local, regional and universal identity in affirming the professional identity of future architects.

These principles can serve as substantial support in effectively linking the curricular content of the Creative Practice discipline to educational programs carried out in museums, actively involving student architects in research, conservation, revitalization, and reinterpretation of museum heritage, offering them unique opportunities in the process of discovering and rediscovering techniques and technologies used by our predecessors in creating and transmitting cultural heritage.

In the context of the productive implementation of Creative Practice, based on increasing the exploration of museum heritage, the following pedagogical strategies can be applied:

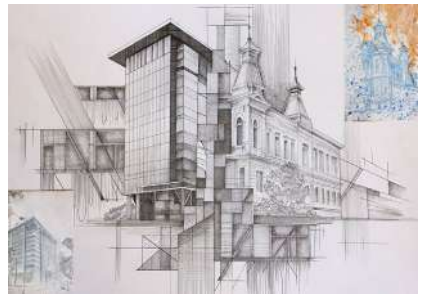
- ***The strategy of efficient planning of educational activities*** for the Creative Practice discipline, by capitalizing on national and universal museum heritage, so that curricular requirements and national educational standards are met, including international protocols and conventions on the integration of museum heritage into education and society.
- ***Strategy for applying interactive methods***, adapted to the specific context and curriculum content, designed to stimulate active learning. This gives students the opportunity to research aspects of museum heritage and transfer theoretical knowledge into practice, while developing their ability to adapt to current and future challenges in society.
- ***The strategy of organizing formal and non-formal activities*** from an inter-, multi- and transdisciplinary perspective, which would promote the integration of museum heritage into curricular disciplines such as: Study of Forms, Painting, Design, Creative Practice, etc., thus strengthening the connection between various artistic and cultural fields.
- ***The strategy of monitoring and evaluating teaching activities***, designed to ensure the relevance of the proposed objectives through the continuous optimization of activities, by capitalizing on the national and universal museum heritage.

• ***The strategy of creating a favorable educational environment***, centered on the four pillars of postmodern education: learning to learn, learning to do, learning to be, and learning to live together with others [8] by adjusting formal educational resources to non-formal and informal ones.

• ***The strategy of developing educational partnerships with museum and cultural institutions,*** aimed at establishing and maintaining effective and productive collaborations that enable research, restoration, revitalization, and integration of cultural heritage into students' creations (painting, drawing, projects, etc.).

The application of these strategies would facilitate the real and active involvement of architecture students in educational activities aimed at exploring and reinterpreting museum heritage. In this sense, museum heritage is perceived not only as an object of study or a source of inspiration, but also as a link between tradition and contemporaneity, contributing significantly to the formation and development of a set of professional skills, aptitudes, and competencies of future specialists.

In this context, and based on our pedagogical experience, we will offer some examples of good educational practices aimed at harmoniously correlating the curricular content of *Creative Practice* with museum heritage, as reflected in the work of student architects. Thus, the architecture students have successfully created a series of compositions inspired by various elements or even important and varied architectural buildings from an artistic, historical, cultural, stylistic, aesthetic, etc. perspective, Figures 1; 2; 3; 4; 5; 6.



Figures 1, 2: Abstract compositions, author Jitaruc Ina, ARH-231

Figures 3, 4: Abstract compositions, author Nicoly Baxaneanu, ARH-231

Figures 5, 6: Abstract compositions, author Mușțiuc Cătălina, ARH-231

As can be seen, in order to develop these creations, the students carried out extensive research and sketching, studying each building and decorative element, which allowed us to affirm that *Creative practice* focused on museum education from the perspective of shaping the cultural identity of architecture students - architects can be carried out on several essential dimensions, which reflect the complexity and interdisciplinarity of this approach:

- *The professional dimension*, which aims to develop the abilities of critical analysis, interpretation, and appreciation of works of art, related to the professional context specific to the fields of architecture, design, visual arts, art history, etc.
- *The scientific dimension*, which takes shape through the involvement of students in research activities, combining methods specific to museology with those specific to their own disciplines.
- *The humanistic dimension*, through the promotion of national and universal cultural values, tolerance, mutual respect, etc.
- *The aesthetic dimension*, which assumes the role of cultivating artistic sensitivity, taste for beauty, and understanding of the concepts of harmony, proportion, expressiveness, etc.

In conclusion, the formation of the cultural identity of architecture students through the valorization of museum heritage in the context of *Creative Practice* has proven to be effective and has been marked by continuous academic advancement reflected in their performance in both formal and informal contexts through participation in various competitions, scientific conferences, exhibitions, etc., nominated for awards and diplomas.

Bibliography

1. CUCOȘ, C. Building cultural identity through education. Premises, opportunities, difficulties. In: Didactica Pro. Journal of educational theory and practice. 2022, no. 1(131), pp. 2–8.
2. FILIPSKI, T. Museum education. Collaboration between educational institutions, museums, families, and communities. Monographic study. Chișinău: CEP, USM, 2021. 149 p. ISBN 978-9975-158-51-0.
3. FILIPSKI, T. Museum education: A constructivist approach. Methodological guide. Chișinău: CEP, USM, 2023. 146 p. ISBN 978-9975-62-541-8.
4. FILIPSKI, T.; L. CUZNEȚOV. Some pedagogical aspects of museum education of pupils and students from the perspective of collaboration between the art museum and learning institutions. In: Creative Education, vol. 13, no. 3, 2022, pp. 794–802. ISSN Online: 2151-4771; ISSN Print: 2151-4755. DOI: 10.4236/ce.2022.133052.
5. FILIPSKI, T. Valorizing Museum education through organizing and conducting exhibitions for students in the context of interaction between museum–family–community–educational institution. In: Creative Education, vol. 12, no. 11, 2021, pp. 2518–2528. ISSN Online: 2151-4771; ISSN Print: 2151-4755.
6. FILIPSKI, T.; A. MUNTEANU. Beauty and aesthetic values: their impact on the education of architecture and design students. In: Values, Education, Responsibility. Pedagogical Research. Eikon Publishing House, 2024, pp. 103–107.
7. FILIPSKI, T.; A. MUNTEANU and L. CUZNEȚOV. Promoting architectural heritage from the perspective of museum education in the context of initial training of architecture and design students (the restoration of Balioz manor, v. Ivancea, Orhei). In: Journal of Social Sciences, vol. 7, no. 4, Chișinău, 2024, pp. 54–63. DOI: https://doi.org/10.52326/jss.utm.2024.7(4).05.
8. JOIȚA, E. Cognitive education: Fundamentals. Methodology. Iași: Polirom Publishing House, 2002.
9. MUNTEANU, A.; T. FILIPSKI. National values promoted in contemporary education through the triarchical conception of the morphological stylistics of the creative arts. In: Values, Education, Responsibility. Pedagogical Research. Eikon Publishing House, 2024, pp. 121–130.
10. POP, R. S. Public access to museum cultural heritage. Baia-Mare: Ceconii Publishing House, 2016. 200 p. ISBN 978-606-725-090-9.
11. POP, I. L. Management and sustainable development of museums. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană Publishing House, 2017. 398 p. ISBN 978-606-37-0288-4.

12. PLOȘNIȚĂ, E.; M. URSU. Encyclopedia of Museology of the Republic of Moldova. Chișinău: Bons Offices Printing House, 2011. 308 p. ISBN 978-9975-80-526-1.
13. PLOȘNIȚĂ, E. The Museum and the Public: History and Reality. National Museum of History of Moldova. Chișinău: Bons Offices Printing House, 2015. 252 p. ISBN 978-9975-87-047-4.
14. СТОЛЯРОВ, Б. А. Museum pedagogy. History, theory, practice. Textbook. Moscow: Higher School, 2004. 216 p. ISBN 5-06-005235-4.
15. Council Recommendation on Key Competences for Lifelong Learning Available: https://education.ec.europa.eu/focus-topics/improving-quality/key-competences?utm_source [accessed on 19.10.1025].
16. Law on Museums No. 262/2017 of the Republic of Moldova. In: Official Gazette of the Republic of Moldova, No. 441–450, Art. 750, of 15.12.2017. Available: https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=104179&lang=ro [accessed 19.10. 2025].
17. UNESCO & European Union, 2021: Cultural Policy Review of the Republic of Moldova. Available: https://www.culturepartnership.eu/en/article/cultural-policy-review-of-the-republic-of-moldova [accessed 19.10. 2025].
18. Culture 2020 Development Strategy. Available: https://mc.gov.md/sites/default/files/strategia_culture_2020.pdf [accessed 19.10.2025].
19. Standards and guidelines for quality assurance in the European Higher Education Area. Available: https://ehea.info/page-standards-and-guidelines-for-quality-assurance [accessed 17.08.2025].

VALORIFICAREA MONUMENTELOR ARHITECTURALE LOCALE ȘI A EDIFICIILOR DE INTERES SPORIT ÎN CADRUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI ARTISTIC EXTRAȘCOLAR

VALORIZATION OF LOCAL ARCHITECTURAL MONUMENTS AND BUILDINGS OF GREAT INTEREST WITHIN THE FRAMEWORK OF EXTRA-SCHOOL ARTISTIC EDUCATION

Daniela ROȘCA-CEBAN, profesor grad didactic I,
Școala de Arte Plastice "Alexei Șciusev", Chișinău
Daniela ROȘCA-CEBAN, First-degree teacher
"Alexei Șciusev" School of Fine Arts, Chisinau
ORCID: 0000-0002-0486-8793
e-mail: roscaceband@gmail.com

CZU: 72.01:111.852:374

Abstract. "Valorization of local architectural monuments and buildings of high interest within extracurricular artistic education" highlights the importance of heritage education as a means of aesthetic, cultural and civic training of students. Within extracurricular artistic activities, local monuments and buildings become living sources of inspiration, their study contributing to the development of visual sensitivity, the spirit of observation and respect for cultural values. Through drawing, painting, photography, modeling or interdisciplinary projects, students are encouraged to rediscover traditional and modern architecture, to analyze its style, symbolism and role in the community. This approach promotes a direct connection between art and the local cultural environment, stimulating the involvement of young people in the protection and reinterpretation of heritage. Thus, the valorization of monuments becomes a complex educational tool, uniting knowledge, creativity and cultural identity.

Keywords: *cultural heritage, local architecture, artistic education.*

În epoca modernă, patrimoniul cultural, în special monumentele arhitecturale și clădirile de mare interes, devine din ce în ce mai relevant nu doar pentru turism sau conservarea patrimoniului cultural, ci și pentru educație. Valorificarea lor în cadrul educației artistice extracurriculare permite tinerilor să se familiarizeze cu identitatea locală, estetica și istoria localității lor, precum și cu oportunități de exprimare creativă. În acest sens, abordarea implică nu doar conservarea fizică a monumentelor, ci și transformarea lor într-o resursă pedagogică pentru învățarea elevilor.

Scopul acestui articol este de a analiza metodele, beneficiile și provocările integrării monumentelor și clădirilor de mare interes în activitățile artistice extracurriculare și de a oferi câteva recomandări metodologice practice pentru profesorii de artă. Patrimoniul cultural, inclusiv monumentele arhitecturale locale, are multiple valori educaționale: memoriale, de autoidentificare, estetice

și formative. În contextul educației extracurriculare, care include activități extracurriculare, aceste valori pot fi relevate prin activități artistice, excursii și proiecte interdisciplinare. Activitățile extracurriculare sunt recunoscute ca complementare studiilor academice și contribuie la dezvoltarea personală a elevilor: „Activitățile extracurriculare... oferă o mai mare libertate în structurarea învățării” [1, p. 5].

Acestea promovează participarea creativă a elevilor, consolidează abilitățile de colaborare și dezvoltă o înțelegere a mediului, istoriei și patrimoniului. În contextul educației pentru patrimoniul cultural, s-a observat că școlile și instituțiile de învățământ sunt responsabile pentru informarea și creșterea gradului de conștientizare a elevilor cu privire la semnificația siturilor de patrimoniu cultural. De exemplu, un studiu realizat în Republica Moldova a constatat că doar 24,5% dintre respondenți aveau o „bună” cunoaștere a valorii istorice a monumentelor din zona lor. […] [2, p. 117] (această figură ilustrează necesitatea intervenției educaționale). Dintr-o perspectivă juridică și instituțională, educația extracurriculară este reglementată ca parte a activităților informale care îmbunătățesc învățarea elevilor, deoarece „complexitatea obiectivelor educaționale necesită o combinație de activități academice și extracurriculare” [3, p. 1].

Astfel, valorificarea monumentelor arhitecturale locale devine nu doar o inițiativă de patrimoniu, ci și o componentă importantă a educației artistice și culturale extracurriculare. Integrarea monumentelor arhitecturale și a clădirilor de interes în activitățile de educație artistică extracurriculare se poate realiza în mai multe moduri: cercetare vizuală, intervenție artistică, documentare de cercetare, prezentare publică și parteneriat comunitar. Elevii pot participa la vizite la monumente sau clădiri cu semnificație arhitecturală dintr-o anumită zonă pentru a studia elementele lor stilistice, structurale, decorative și funcționale. Această activitate de teren creează un context pentru cunoaștere directă, emoție estetică și dialog cu spațiul. Ca parte a unui club de artă sau a unei activități extracurriculare, vizitele pot culmina cu schițe, fotografie, intervenții artistice temporare sau mici expoziții în interior.

Documentare de cercetare și proiecte interdisciplinare. Aceste activități pot fi concepute ca proiecte extracurriculare: elevii cercetează un monument sau o clădire de interes, documentând starea, istoria, stilul arhitectural și semnificația sa pentru comunitate; creează materiale (postere, broșuri, videoclipuri) sau opere de artă inspirate de clădire. Acest lucru promovează dezvoltarea abilităților de cercetare, prezentare, colaborare și responsabilitate civică.

De exemplu, un articol despre educație axat pe conservarea patrimoniului cultural, în cadrul unui proiect didactic, menționează că „dezvoltarea competenței de a conserva și valorifica patrimoniul național și local” poate fi realizată prin proiecte informale axate pe elevi. [4, p.150]

Activități artistice inspirate de monumente. În contextul educației artistice extracurriculare (arte plastice, design, arhitectură miniaturală, arte decorative), monumentele și clădirile pot servi drept sursă de inspirație: elevii pot crea opere de artă (desen, pictură, sculptură, colaj) pe temele „un monument din cartierul meu", „transformarea creativă a unei clădiri vechi" și „renașterea prin artă". Aceasta stabilește o legătură între patrimoniu, artă și educație. Parteneriatul cu comunitatea locală și organizarea de expoziții publice Un nivel mai avansat implică colaborarea cu autoritățile locale, serviciile de patrimoniu cultural, muzeele locale sau centrele culturale pentru a organiza expoziții, vernisaje și expoziții.

Bibliografie

1. CHIRICA, A. Educaţia pro-patrimoniu în cadrul proiectului «Chişinăul Marii Uniri». Revista Studii Formative, 3 (24-25) 2023, p.150-155.
2. COMENDANT, V. Valorificarea monumentelor de patrimoniu cultural cu încărcătură arhitecturală şi istorică. Teză de licenţă, 2021.
3. DUMITRESCU, G. Rolul activităţilor extraşcolare în procesul educaţional. Suport de curs/ Speranţa…, vol. 2, Martie 2019. Disponibil: https://edituradart.ro/wp-content/uploads/2023/08/Carte-Rolul-activitatilor-extrascolare-in-procesul-educational-Martie-2019-Vol.2.pdf
4. Repere metodologice privind formele de organizare a activităţilor extraşcolare în instituţiile de învăţământ general în anul de studii 2022-2023. Chişinău, 2022. Disponibil: https://mecc.gov.md/sites/default/files/repere_educatia_extrascolara_2022-2023_final.pdf
5. Educaţia prin artă: exprimarea artistică şi sensibilizarea cultural-artistică a copiilor/tinerilor. În: *Studiul Artelor şi Culturologie*, nr. 2 (37), 2020, p. 204. Disponibil: https://revista.amtap.md/wpcontent/files_mf/160882466630.cotovitcaiapogolsa.exprimareaartistica.pdf

DEZVOLTAREA IMAGINAȚIEI CREATIVE LA STUDENȚI PRIN INTERMEDIUL TEHNICILOR DE GRAVURĂ

THE DEVELOPMENT OF STUDENTS' CREATIVE IMAGINATION THROUGH ENGRAVING TECHNIQUES

Oxana DIACONU-CATAN, drd., lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Chişinău
Oxana DIACONU-CATAN, PhD Student, University Lecturer,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chisinau
ORCID: 0009-0008-5645-9888
e-mail: oxana.diaconu.catan88@gmail.com

CZU: 76:378.02

Abstract. The article highlights the importance of creative imagination in student training and the relevance of competencies acquired in the field of graphic arts, which support the development of creativity both as a process and as a result. The cultivation and enhancement of the creative abilities of future graphic designers represent major challenges for art education and must be consistently addressed throughout instruction, particularly through the use of engraving techniques. Combining engraving with modern technologies enhances creative stimulation and expands the imaginative capacity of students specializing in graphic arts. The development of creative imagination emerges as a complex process that involves the full mobilization of the student's personality. This formative dimension requires a systematic and multidimensional approach, carried out both within curricular activities and through extracurricular engagements, aimed at fostering artistic competencies and strengthening creative potential. The text provides a concise overview of the emergence of the concept of creative imagination and highlights. the researchers who, over time and up to the present, have shown interest in this subject. Creative imagination develops through the interplay of tradition, represented by engraving techniques, innovation brought by contemporary technologies, and systematic education. This interaction promotes the formation of a mature artistic personality, capable of creating and expressing originality.

Keywords: *creativity, imagination, creative imagination, engraving, engraving techniques, graphic design students.*

Dezvoltarea competențelor creative ale individului se conturează drept una dintre problematicile majore, reprezentând nu doar un obiectiv central al educației artistice, ci și o temă fundamentală a pedagogiei moderne. Această dimensiune formativă implică abordări interdisciplinare și metodologii inovatoare, menite să susțină afirmarea potențialului creativ ca element esențial al procesului educațional contemporan.

Creativitatea presupune valorificarea calităților gândirii, imaginației, capacității de cercetare, precum și exprimarea inițiativei și a fanteziei studentului, prin depășirea tiparelor deja cunoscute. Dezvoltarea competențelor creative

reprezintă obiectivul central al educației, în special în cadrul învățământului artistic, unde fiecare disciplină integrată în curriculum contribuie la realizarea acestui scop fundamental.

Imaginația se află într-o legătură directă cu creativitatea, fiind o dimensiune esențială a structurii personalității. Putem considera imaginația elementul central al procesului creativ.

Conexiunea dintre creativitate și imaginația creatoare este subtilă, ambele constituind componente indispensabile ale vieții de zi cu zi a artiştilor plastici din domeniul artelor.

Limbajul gravurii și al tehnologiilor tiparului – precum tiparul înalt, tiparul adânc și tiparul plan [9, p.14], deține un rol esențial în formarea artistică a studenților din domeniul graficii, contribuind la dezvoltarea competențelor creative, la cultivarea unei atenții susținute și la intensificarea capacității de concentrare pe parcursul procesului de realizare a lucrării. Prin aceste exerciții, studentul își antrenează imaginația, ceea ce conduce la extinderea orizontului de cunoaștere și la stimularea unei gândiri mai creative. Imaginația creatoare poate fi definită ca o formă de gândire liberă, inovatoare și originală.

Problematica dezvoltării potențialului creativ se înscrie între temele fundamentale ale cercetării contemporane, fiind abordată de specialiști din diverse domenii precum filosofia, psihologia, sociologia, pedagogia, estetica, istoria, literatura și critica de artă. În viziunea noastră, potențialul creativ al individului se definește ca o trăsătură integrativă a personalității, care reflectă evoluția gândirii creatoare, imaginaţiei creatoare, independența cognitivă și interesul pentru cunoaștere.

Creativitatea reprezintă o condiție esențială pentru progresul cunoașterii și pentru evoluția societății. În prezent, societatea se află într-un proces permanent de transformare, manifestat în toate sferele vieţii. Adaptarea la o asemenea realitate dinamică presupune un nivel înalt de flexibilitate, strâns legat de capacitatea creativă a individului.

Enciclopedia Britannica prezintă o definiție concentrată pe obiectivele activității creative: creativitatea este abilitatea de a face sau, altfel spus, de a produce ceva nou, fie o nouă soluție a unei probleme, fie o metodă sau un dispozitiv nou sau un nou obiect artistic ori o nouă formă artistică [2].

Deși termenul creativitate este relativ nou, interesul pentru acest concept își are originea în filosofia antică. Pentru gânditorii din acea perioadă, creativitatea se manifesta în două dimensiuni: una divină, legată de actul nașterii, și una umană, reflectată prin artă și meșteșug. De-a lungul istoriei, creativitatea, înțeleasă ca expresie a minții și a sufletului, a evoluat de la o interpretare mistică și religioasă în Antichitate, la o îmbinare între artă și știință în Renaștere, devenind astăzi o funcție complexă a activității cerebrale. Astfel, fiecare epocă istorică a adus o contribuție distinctă la modul de înțelegere și exprimare a creativității.

Relația dintre creativitate și imaginația creatoare se configurează ca una complexă, dar esențială, ambele constituind dimensiuni indispensabile ale existenței cotidiene. Această interdependență se manifestă în viața de zi cu zi prin capacitatea individului de a transforma experiențele obișnuite în resurse pentru dezvoltarea personală și culturală.

Imaginația se defineşte ca o capacitate umană de a crea noi reprezentări sau idei, pe baza percepțiilor, reprezentărilor ori ideilor acumulate anterior [3].

Problema imaginației creative a atras și continuă să atragă atenția atât a cercetătorilor străini, cât și a celor autohtoni. Printre cercetătorii străini îi putem evidenția pe Théodule Armand Ribot (1839–1916), Wilhelm Wundt (1832–1920), Ernst Meumann (1862–1915), Serghei Leonidovici Rubinstein (1889–1960), Jean Piaget (1896–1980), Lev Semionovici Vîgotski (1896–1934), Rudolf Arnheim (1904–2007) ș.a. În spațiul autohton, contribuții importante au fost aduse de Florian Ștefănescu-Goangă (1881–1958), Nicolae Mărgineanu (1905–1980), Paul Popescu-Neveanu (1926–1994), Mielu Zlate (1937–2006), Ioan Nicola (1938–2004), Petru Jelescu (1948–2024) ș.a.

Théodule Armand Ribot (1839–1916), psiholog francez, este considerat unul dintre pionierii cercetării imaginației în cadrul psihologiei. În lucrarea sa *Imaginația creatoare (L'imagination créatrice, 1901),* autorul analizează natura imaginației și evidențiază rolul acesteia în procesul creativ, subliniind importanța ei atât în știință, tehnologie cât și în artă [7, p. 25].

Théodule Ribot evidențiază două laturi esențiale ale imaginației: disocierea și asocierea. Disocierea reprezintă o fază preliminară, prin care experiența senzorială este fragmentată, proces ce apare spontan și se manifestă încă din percepție. Ribot exemplifică acest fenomen prin faptul că aceeași realitate poate fi interpretată diferit de un artist, un sportiv sau un comerciant. Asocierea, dimpotrivă, constă în reunirea acestor elemente într-o structură unitară, generând combinații și imagini noi.

Ribot analizează imaginația ca un mecanism psihic capabil să transforme experiențele anterioare și informațiile actuale, generând idei noi. El distinge trei dimensiuni ale imaginației creatoare: cea intelectuală, asociată gândirii și raționamentului; cea afectivă, determinată de emoții; și cea inconștientă. Théodule Armand Ribot consideră că imaginația creatoare este rezultatul interacțiunii dintre intelect, emoție și inconștient, fiecare având un rol esențial în apariția ideilor noi.

Wilhelm Wundt (1832–1920), psiholog german, este considerat fondatorul psihologiei experimentale, iar studiile sale asupra imaginației au contribuit la înțelegerea modului în care mintea umană creează noutate. Termenul „fantezie", pentru Wundt, înseamnă „capacitatea creativă". În cartea sa *Fantezia ca bază a artei*, el descrie fantezia ca o forță activă și productivă, care stă la baza întregii creații artistice, a mitologiei și a dezvoltării culturale. Wundt consideră fantezia creativă motorul fundamental al artei [12].

Rudolf Arnheim (1904–2007) a fost o figură proeminentă în psihologie și teoria arte. A investigat rolul imaginației vizuale în creația artistică, contestând ideea tradițională conform căreia arta este doar o expresie a emoțiilor sau o imitare mecanică a realității. Este cunoscut pentru aplicarea principiilor *Psihologiei Gestalt* în înțelegerea artei și a percepției vizuale. El a susținut că imaginația vizuală este puntea dintre senzație și intelect. Lucrări sale principale sunt: *Arta şi percepţia vizuală: O psihologie a ochiului creator* (Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye, 1954) [1] și *Gândirea vizuală* (*Visual Thinking*, 1969). Rudolf Arnheim a demonstrat că imaginația vizuală constituie o formă de gândire creatoare, indispensabilă pentru artă și cultură, subliniind totodată că percepția vizuală are un caracter activ, constructiv și inovator.

Serghei Leonidovici Rubinștein (1889–1960) vede imaginația creatoare ca o capacitatea și o necesitatea a omului de a crea ceva nou. Rubinștein consideră că *imaginația, în sensul său propriu și specific, este o facultate exclusiv umană, care poate exista doar la om* [13, p. 368]. Această formulare a autorului scoate în evidență ideea că imaginația creatoare este un atribut definitoriu al ființei umane. În lucrarea sa *Bazele psihologiei generale,* Rubinștein analizează imaginația ca un proces psihic fundamental, subliniind rolul ei în diferențierea tipologică și individuală a personalității. Autorul subliniază că imaginația nu este doar un fenomen secundar, ci ca un element definitoriu al personalității, care reflectă atât trăsăturile generale ale tipului psihologic, cât și particularitățile unice ale fiecărui individ [13, pp. 366–381].

Jean Piaget (1896–1980) a considerat imaginația creativă ca fiind esențială pentru procesul educațional, echivalentă cu creativitatea. O formă de gândire activă, care permite copilului și adultului să depășească limitele cunoașterii existente. Imaginația creativă constituie fundamentul inovației, cercetării și progresului.

Lev Semionovici Vîgotski (1896–1934) subliniază rolul imaginației în activitatea creatoare umană, afirmând că tot ceea ce este realizat de om și aparține culturii, spre deosebire de natură, reprezintă un produs al imaginației și al creației umane. Vîgotski afirma că imaginația creatoare depinde de bogăția și diversitatea experiențelor trecute, deoarece acestea oferă materialul necesar pentru construcțiile fanteziei. Cu cât experiența unei persoane este mai amplă, cu atât imaginația are mai multe resurse pentru a crea. El considera imaginația creatoare un proces fundamental al dezvoltării umane, strâns legat de cultură, educație și experiența socială [11].

Deși definirea imaginației este dificilă, literatura psihologică românească oferă numeroase încercări în acest sens. Printre acestea se află și contribuția lui Paul Popescu-Neveanu (1926–1994), care, în *Dicţionarul de psihologie* (1978), descrie imaginația ca un proces psihic ce operează cu imagini mentale, prin combinarea și construcția lor, având ca scop generarea de noutate sub forma unor

reconstrucții imagistice, tablouri mintale, planuri iconice sau proiecte [8, p. 324]. Psihologul Paul Popescu-Neveanu, pe lângă *Dicţionarul de psihologie*, oferă o analiză amplă și detaliată a conceptului de imaginație creatoare în lucrarea *Tratat de psihologie generală*.

Psihologul Mielu Zlate (1937–2006) defineşte imaginaţia ca un proces prin care datele provenite din experiențele anterioare sunt combinate și reconfigurate, generând imagini noi, fără un corespondent în realitate sau în experienţa noastră personală. Legătura dintre imaginație și gândire este analizată în două planuri: genetic și funcțional. Din perspectivă genetică, M. Zlate arată că între cele două procese există o alternanță, imaginația constituind premisa necesară pentru apariția gândirii logice. În volumul *Psihologia mecanismelor cognitive*, Zlate analizează imaginația ca parte integrantă a proceselor cognitive, alături de percepție, memorie și gândire [10, pp. 366–381].

Nicolae Mărgineanu (1905–1980) analizează imaginația ca proces psihic dinamic, aflat între memorie și gândire. În cadrul lucrării sale *Psihologia persoanei* (1940), autorul susţine că *formele pe care imaginaţia le poate îmbrăca, sunt foarte numeroase; ele merg de la simpla reverie sau fantezie liberă la imaginaţia logică, care termină în gândire. Spre deosebire de gândire, care e o înlănţuire de conţinuturi abstracte, imaginaţia este o înşirare de imagini sau conținuturi concrete. De fapt, însă, imaginaţia si gândirea nu sunt două categorii de operații aparte, ci două clase de operații înrudite. Gândirea, de obicei începe cu imaginația, așa precum imaginaţia adeseori termină cu gândirea* [5, p.124].

Florian Ștefănescu-Goangă (1881–1958) a analizat imaginația creativă din perspectiva psihologiei experimentale, evidențiind rolul ei activ în formarea personalității și în procesul de creație artistică și științifică. El considera că imaginația creativă nu se reduce la reproducerea unor imagini mentale, ci presupune combinarea și transformarea experiențelor trecute. Goangă sublinia importanța cultivării imaginației în școală și în mediul cultural, pentru a stimula creativitatea. Florian Ștefănescu-Goangă a abordat problematica imaginației creative în mai multe lucrări de psihologie experimentală și aplicată, precum *Psihologia* (1929) şi *Psihologia aplicată* (1937), în care analizează rolul imaginației în activitățile educaționale și culturale, accentuând importanța cultivării ei pentru dezvoltarea creativității.

Ioan Nicola (1938–2004) vede imaginația ca un element esențial al creativității. El evidențiază o formă specifică de imaginație, și anume imaginația creatoare, care reflectă cel mai bine natura fenomenului imaginativ și diferența lui față de alte funcții psihice. În viziunea sa, imaginația creatoare se identifică cu invenția [6].

Imaginația se află într-o relație de interdependență cu toate procesele și funcțiile psihice, în special cu memoria, gândirea și limbajul, contribuind la formarea personalității și la stimularea creativității.

Arta gravurii, pe parcursul evoluției sale, a influențat direct dezvoltarea socială și culturală a omenirii. Ea îmbină cu iscusință teoria și practica de execuție. Pentru a înțelege o operă de artă tipărită, este important să se cunoască procesul de lucru și tehnica de execuție prin care aceasta a fost realizată.

Gravura, prin definiţie, reprezintă arta şi tehnica de a trasa, inciza sau grava desenul pe un material, fie în adâncime, în relief sau plan. Florin Stoiciu evidențiază faptul că tipurile fundamentale de gravură – în înălțime, în adâncime și plană, s-au transformat, de-a lungul timpului, în tot atâtea tipuri distincte de tipar.

Rolul pedagogului nu se limitează la transmiterea informației, ci presupune orientarea procesului de învățare al studenților către valori etice și estetice. Astfel, actul educațional devine nu doar cognitiv, ci și formativ, contribuind la dezvoltarea personalității. Studenţii nu doar recepționează informația, ci o transformă în reprezentări proprii, proces ce constituie fundamentul dezvoltării imaginației.

Pentru studenții graficieni, cunoaşterea tehnicilor de gravură este fundamentală și influențează în mod semnificativ formarea şi dezvoltarea imaginației creative. Stăpânirea tehnicilor gravurii favorizează dezvoltarea creativității, cultivând percepția artistică și facilitând educația ulterioară. Limbajul gravurii și al tiparului ocupă un loc esențial în formarea artistică și estetică a studenților din domeniul graficii.

Lucrul practic se află într-o strânsă legătură cu studierea tehnicilor gravurii. În acest context, putem menționa ideea lui Petru Jelescu (1948–2024), potrivit căreia imaginația creatoare a omului a apărut și s-a dezvoltat în procesul activității de muncă. Activitățile de producție presupun anticiparea proceselor și a rezultatelor [4].

Dezvoltarea imaginației creative la studenții graficieni presupune îmbinarea unei formări tehnice riguroase cu stimularea expresivității artistice. Acest proces se realizează prin exerciții practice, prin explorarea diverselor materiale și prin cultivarea gândirii vizuale, elemente care contribuie la consolidarea unei viziuni personale și la formarea competențelor creatoare.

Putem menționa câteva dintre cele mai eficiente modalități de stimulare a imaginației creative la studenții graficieni:

- stăpânirea tehnicilor tradiționale – tiparul înalt, tiparul adânc și tiparul plan, reprezintă un fundament esențial pentru formarea artistică;
- explorarea materialelor și instrumentelor specifice tehnicii studiate;
- crearea unui mediu favorabil de studiu;
- exersarea constantă, care dezvoltă abilități practice și contribuie la cultivarea atenției și concentrării studentului în procesul de lucru;
- reflecția critică și autoevaluarea;
- studiul literaturii şi a lucrărilor marilor maeștri – analiza gravurilor clasice și moderne pentru a înțelege diversitatea stilurilor și tehnicilor;

- utilizarea tehnologiilor digitale, prin integrarea gravurii tradiționale cu instrumente digitale (scanare, prelucrare grafică) contribuie la diversificarea posibilităților creative;

- abordarea individuală a studentului în timpul studiului tehnicilor gravurii;

- activitățile extracurriculare, precum vizitarea muzeelor și atelierelor artiștilor plastici, participarea la evenimente artistice din domeniul graficii (concursuri, expoziții, bienale, simpozioane, masterclass-uri ș.a.), îi motivează pe studenți să-și depășească limitele și să-și dezvolte stilul personal.

Stăpânirea tehnicilor gravurii, a procesului de lucru și experimentarea contribuie la dezvoltarea creativității, hrănind o cultură a percepției culorilor și a gustului artistic, și ajută la stăpânirea spațiului și a formei. Imaginația creativă se dezvoltă atunci când studenții sunt provocați să experimenteze, să îmbine diverse abordări și să reflecteze critic asupra propriilor lucrări.

O strategie pedagogică deosebit de importantă este abordarea individuală a studentului, care presupune organizarea procesului educațional în funcție de nivelul de pregătire, interesele și potențialul fiecărui elev. Această metodă urmărește valorificarea resurselor individuale și stimularea dezvoltării armonioase a competențelor cognitive, afective și creative ale studentului.

Profesorul poate fi considerat un dirijor al procesului cognitiv, care armonizează informația cu valori, pentru ca rezultatul să fie o imaginație creatoare, nu doar reproductivă. Inovarea în învățământ se realizează prin valorificarea experiențelor acumulate și prin experimentarea unor metode noi, menite să stimuleze creativitatea și să adapteze procesul educațional la cerințele contemporane.

Imaginația creatoare constituie un element esențial și reprezintă fundamentul tuturor formelor de activitate creativă ale omului. Una dintre problemele majore ale învățământului este formarea și dezvoltarea imaginației creative a studenților, care, prin valorificare, conduce la afirmarea și consolidarea potențialului creativ al fiecăruia. Problema imaginaţiei creatoare poate fi soluţionată printr-un şir de metode şi procedee specifice, propuse de profesor în dependenţă de particularităţile individuale a studentului. Inițierea studenților în tehnici noi de lucru stimulează curiozitatea și conferă activităților artistico-plastice un caracter mai atractiv și creativ. Stăpânirea limbajului plastic și a diferitelor tehnici de gravură favorizează dezvoltarea creativității și facilitează materializarea ideilor în creații artistice originale.

Bibliografie

1. ARNHEIM, Rudolf. Arta și percepția vizuală: O psihologie a văzului creator. Iași: Polirom. 2023. p. 504. ISBN 978-973-46-9635-2.
2. Creativity. Britannica. Online. Disponibil: https://www.britannica.com/topic/creativity [accesat 2025-11-11].
3. Imaginaţie. Dexonline.ro. Online. Disponibil: https://dexonline.ro/definitie/imagina%C8%9Bie/definitii [accesat 2025-11-11].

4. JELESCU, Petru. Psihologia generală, Chişinău: Tipografia centrală. 2007. p. 160. ISBN 978-9975-48-040-6.
5. MĂRGINEANU, Nicolae. Psihologia persoanei. Bucureşti: Ştiinţific. 1999. p. 569 ISBN: 973-44-0252-8.
6. NICOLA, Ioan. Tratat de pedagogie școlară. Bucureşti: Aramis. 2003. p. 480. ISBN: 973-8473-64-0.
7. PERCIUN, Andrei. Evoluția conceptului de imagine în filosofie. Teză de doctor în filosofie. Chișinău, 2016. Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/ 2016/ 24076/andrei_perciun_thesis.pdf [accesat 2025-11-12].
8. POPESCU-NEVEANU, P. Dicţionar de psihologie. București: Albatros, 1978. p. 387.
9. STOICIU, Florin. Tehnici și maniere în gravură. București: Polirom, 2010. p.252. ISBN 978-973-46-1840-8.
10. ZLATE, Mielu. Psihologia mecanismelor cognitive. Iaşi: Polirom. 1999. p. 528. ISBN 973-683-278-3.
11. ВЫГОТСКИЙ, Лев. Воображение и творчество в детском возрасте. Москва: Просвещение, 1991. 93 с. ISBN 5-09-003428-1.
12. ВУНДТ, Вильгельм. Фантазия как основа искусства. Санкт-Петербург: Издание Товарищества М.О. Вольфа, 1914. p. 146. 00199000009003814717.
13. РУБИНШТЕЙН, Сергей. Основы общей психологии. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 712 с. ISBN 978-5-459-01141-8.

THE USE OF FIGJAM AS A MEANS OF INTERACTIVE COLLABORATION IN THE PROFESSIONAL EDUCATION OF FUTURE MULTIMEDIA DESIGNERS AT KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF TECHNOLOGIES AND DESIGN

UTILIZAREA PLATFORMEI FIGJAM CA MIJLOC DE COLABORARE INTERACTIVĂ ÎN FORMAREA PROFESIONALĂ A VIITORILOR DESIGNERI MULTIMEDIA LA UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE TEHNOLOGII ȘI DESIGN DIN KIEV

Yuliia SYLENKO, Senior Lecturer,
Kyiv National University of Technologies and Design
Yuliia SYLENKO, lector superior,
Universitatea Națională de Tehnologii și Design din Kiev
ORCID: 0000-0002-5535-176X
e-mail: sylenko.yv@knutd.edu.ua

Marharyta IVANOVA, Assistant Professor,
Kyiv National University of Technologies and Design
Marharyta IVANOVA, asistent univ.,
Universitatea Națională de Tehnologii și Design din Kiev
ORCID: 0000-0001-7484-7317
e-mail: ivanova.ms@knutd.edu.ua

CZU: 378.126:004.928(477)=111

Rezumat. Articolul fundamentează teoretic și analizează eficiența utilizării tablei online FigJam ca instrument de colaborare interactivă în formarea profesională a viitorilor designeri multimedia de la Universitatea Națională de Tehnologii și Design din Kiev. Studiul examinează potențialul designului interactiv pentru dezvoltarea competențelor comunicative, analitice și creative ale studenților.

Metode de cercetare. Metodele analitice au fost utilizate pentru a generaliza sursele teoretice privind învățarea interactivă și platformele digitale; metodele comparativ-descriptive au permis identificarea capabilităților și avantajelor FigJam; analiza sistem-structurală a fost aplicată pentru a examina funcționalitatea platformei ca mediu educațional interactiv; iar experiența pedagogică a fost generalizată pentru a evidenția principalele direcții de utilizare academică.

*Rezultatele cercetării***.** Constatările arată că FigJam crește implicarea studenților, îmbunătățește colaborarea, gândirea vizuală și rezolvarea creativă a problemelor. Aplicațiile principale includ brainstormingul, studiile de caz, hărțile mentale și vizualizarea informațiilor. Utilizarea practică a platformei favorizează un mediu colaborativ în care studenții generează, discută și evaluează activ idei.

Concluzii și perspective. FigJam este un instrument eficient pentru dezvoltarea competențelor profesionale în design multimedia, sprijinind creativitatea, gândirea flexibilă și comunicarea vizuală. Cercetările viitoare se vor concentra pe crearea de șabloane și plug-in-uri specializate pentru educația în design și pe evaluarea empirică a

impactului mediilor interactive asupra abilităților creative și comunicaționale ale studenților.

Cuvinte-cheie: *învățare interactivă, platforma FigJam, educația în design multimedia, competențe creative, mediu de învățare colaborativ, pedagogie digitală.*

Abstract. The article theoretically substantiates and analyzes the effectiveness of using the online whiteboard FigJam as a tool of interactive collaboration in the professional training of future multimedia designers at the Kyiv National University of Technologies and Design. The study examines the potential of interactive design for developing students' communicative, analytical, and creative competencies.

Research Methods. Analytical methods were used to generalize theoretical sources on interactive learning and digital platforms; comparative-descriptive methods helped identify the capabilities and advantages of FigJam; system-structural analysis was applied to examine its functionality as an interactive educational environment; and pedagogical experience was generalized to outline the main directions of its academic use.

Research Results. The findings show that FigJam increases student engagement, enhances collaboration, visual thinking, and creative problem-solving. Key applications include brainstorming, case studies, mind maps, and information visualization. Practical use of the platform fosters a collaborative environment in which students actively generate, discuss, and evaluate ideas.

Conclusions and Prospects. FigJam is an effective tool for developing professional competencies in multimedia design, supporting creativity, flexible thinking, and visual communication. Future research will focus on creating specialized templates and plug-ins for design education and empirically assessing the impact of interactive environments on students' creative and communication skills.

Keywords: *interactive learning, FigJam platform, multimedia design education, creative competencies, collaborative learning environment, digital pedagogy.*

Relevance of the study. Today, the development of education is marked by significant changes driven by the rapid advancement of information technologies, globalization, and the transition to new forms of organizing the educational process in higher education institutions. Accordingly, one of the key aspects is the implementation of interactive technologies that not only facilitate the acquisition of theoretical knowledge, but also foster the development of practical skills through the active participation of students in the learning process. It is particularly important that interactive platforms promote the development of communicative, analytical, and creative competencies, which are crucial for future multimedia designers.

The process of acquiring professional knowledge, skills, and abilities is an important stage in the formation of specialists in various fields, who play a key role in the comprehensive development of the state. This process is not only highly significant, but must also be continuously modernized, taking into account the specific characteristics of new generations and the implementation of

contemporary technologies. In this context, special attention is drawn to tools that ensure not only the transmission, but also the active production, discussion, and evaluation of information by students, thereby enhancing their reflective engagement.

Analysis of recent publications and research. Contemporary studies in pedagogy and professional education highlight the increasing role of digital learning environments and interactive tools in developing both general and professional competencies among educators and students. Research addressing the needs and expectations of educational professionals emphasizes the importance of continuously updating the content and formats of learning, particularly through the integration of digital services that support active interaction, collaboration, and reflection [1]. Studies focused on the training of future designers underscore the significance of combining blended learning, practice-oriented tasks, and flexible educational pathways to foster interdisciplinary competencies [7].

A separate group of works is devoted to the theoretical and methodological foundations of multimedia design and the role of interactive design within the contemporary visual environment. Scholars note that interactive design functions as a means of visual communication that fundamentally transforms user interaction with content and contributes to the emergence of new formats of educational practices [14, pp. 697-700]. The theoretical and methodological principles of designing multimedia objects are examined through the lens of system integrity, coherence of visual solutions, and user-experience orientation, which is particularly important for design training in digital contexts [11, pp. 118-123]. Research exploring the professional and practical preparation of designers emphasizes the importance of multimedia technologies in developing creative thinking, visual literacy, and the ability to interpret complex visual messages [12, pp. 163-167]. Immersive exhibition formats are viewed as innovative spaces for multimedia design, where practices of interactivity, immersion, and visual storytelling form the basis for new educational strategies [5, pp. 58-67].

A significant body of research is devoted to the use of digital platforms, Web 2.0 services, and specialized software tools in the training of designers. Studies demonstrate that training based on Canva, Figma, and similar instruments enhances students' ability to create creative visual content, strengthens learning motivation, and supports the development of practice-oriented skills [4, pp. 35–45]. Research on interactive educational platforms in the preparation of graphic design students positions Figma as a core tool for organizing collaborative work, prototyping, and visualizing ideas, enabling the modelling of professional design scenarios already during the learning process [2, pp. 119-132]. Additional publications emphasize the role of new technologies for teaching computer graphics and web design, particularly in the context of constructing practical tasks that simulate real project cases [10, pp. 497-531].

In contemporary research, increasing attention is given to the integration of artificial intelligence and adaptive digital tools into design education. Scholars describe the experience of organizing practical classes using innovative AI tools in multimedia design courses, which contributes to developing the ability to work with advanced technologies, reflect on one's own design decisions, and improve the quality of visual solutions [13, pp. 691-700]. Studies on the preparation of UX designers examine instructional models that combine the flipped classroom, computer-based scaffolding, and multimodal generative technologies, which support student experimentation, expand the possibilities of prototyping, and structure the learning experience [3, pp. 1-11].

Within the specific context of interactive collaborative platforms, researchers analyze methodological approaches to identifying informational needs in research projects, emphasizing the importance of co-constructing knowledge in visually structured environments [9, pp. 1-13]. Other works dedicated to image caption generation and the organization of visually rich content demonstrate how tools of figurative visualization and precise structuring of graphic materials can enhance data interpretation and support the learning process [8, pp. 2792-2804]. These findings indirectly point to the potential of interactive online whiteboards as environments that combine visualization, annotation, collaborative analysis, and joint decision-making.

At the same time, despite the presence of research on interactive design, multimedia technologies, and the use of Figma and other digital platforms in the professional training of designers, the targeted use of FigJam as an independent online whiteboard for organizing interactive collaboration in the training of future multimedia designers remains insufficiently explored. In existing publications, FigJam is generally viewed as part of the broader Figma ecosystem or as an auxiliary tool for group work, without a detailed analysis of its didactic potential, its applicability for various teaching methods, and its impact on the formation of communicative, analytical, and creative competencies. This underscores the need for a dedicated study focused on the theoretical justification and analysis of the effectiveness of FigJam in the professional training of future multimedia designers within the Ukrainian university context.

The purpose of the study is to provide a theoretical justification and analysis of the effectiveness of using the FigJam online platform as a tool for interactive collaboration in the professional training of future multimedia designers at the Kyiv National University of Technologies and Design (Kyiv, Ukraine), as well as to determine its educational potential for developing communicative, analytical, and creative competencies.

Research objectives: 1) to analyse the theoretical foundations of interactive learning and the capabilities of modern digital platforms for organizing student learning interaction; 2) to characterise the functional features of FigJam and summarise existing research on its application in educational

environments; 3) to identify the advantages of using FigJam in the training of multimedia designers, particularly in developing visual thinking, creativity, and collaborative skills; 4) to describe practical forms and methods of work that can be implemented in FigJam (brainstorming, case studies, mind maps, information visualization); 5) to evaluate the pedagogical potential of FigJam in creating an interactive, inclusive, and reflective educational environment.

Research methods: theoretical analysis and synthesis (to examine scholarly sources on interactive learning, digital platforms, and tools of design education); comparative-descriptive method (to compare FigJam with other interactive platforms such as Miro and Mural and determine its specific advantages for design training); system-structural analysis (to investigate FigJam's functionality as an integrated environment for learning interaction); generalisation of pedagogical experience (to describe real educational practices at the Kyiv National University of Technologies and Design involving the use of FigJam in the training of students majoring in Multimedia Design).

The methodological framework of the study includes: the competence-based approach, which emphasizes the development of professional, communicative, creative, and visual-analytical competencies of multimedia designers; the interactive-communicative approach, which considers learning as a process of active engagement and co-construction of knowledge; the design-oriented approach, which assumes the use of digital platforms as environments for visual thinking, prototyping, and collaborative creativity; and the digital-pedagogical approach, aimed at integrating Web 2.0 tools and online whiteboards into the educational process with consideration of the flexibility, accessibility, and inclusiveness of contemporary learning.

Presentation of the main research material. Interactive design, as a tool of visual communication, has become an integral component of the modern environment, enhancing interaction and user experience [14, p. 698]. It contributes to the creation of an effective and engaging educational space by offering new possibilities for organizing learning in various formats. The development of visual thinking, associative connections, and the ability to rapidly structure information is one of the key outcomes of using interactive platforms in the training of designers.

Interactive learning in the modern digital environment is understood as a process of active engagement between the student, the learning material, the instructor, and the group, grounded in the principles of collaboration, dialogicity, reflection, and knowledge visualization. Researchers emphasize that such technologies ensure a higher level of student engagement and contribute to the formation of learning autonomy, as well as the development of critical thinking and flexible cognitive skills [1]. In the context of professional design training, interactive learning is associated with continuous modelling of visual solutions, analysis of examples, collaborative prototyping, and the exploration of creative

scenarios. Digital platforms such as Figma, Canva, Miro, and Web 2.0 tools function not only as environments for content creation but also as spaces of co-creation that simulate the professional context of designers' work and support the development of collaborative interaction and reflective decision-making.

One of the tools that is gaining popularity in educational settings is the FigJam platform. The use of FigJam as a platform for educational interactive collaboration has so far been the subject of only a limited number of studies [9, pp. 3-7]. Compared to platforms such as Miro or Mural, FigJam has several advantages for design education due to its close integration with Figma, its user-friendly interface, and its extended capabilities for visual prototyping. In comparison with other collaboration boards, FigJam provides a more coherent workflow for design students, as it combines sketching, diagramming, real-time interaction, and seamless transition to detailed prototyping in Figma without switching environments. This reduces cognitive load, increases the speed of task execution, and brings the learning process closer to real professional practice.

Considering the limited amount of existing research, the purpose of this study is to analyse the effectiveness of using the FigJam online whiteboard as a tool of interactive collaboration in the professional training of future multimedia designers at the Kyiv National University of Technologies and Design. To achieve this, analytical, comparative-descriptive, and system-structural methods were applied, along with the generalisation of pedagogical experience, which made it possible to comprehensively assess the platform's capabilities and the specifics of its use in the educational process.

FigJam is an online whiteboard integrated into the Figma service and represents an example of interactive design. It provides a convenient environment for collaborative work, visualisation, and discussion of learning materials. The platform can be accessed from various devices – PCs, laptops, smartphones, and tablets – creating a flexible, accessible, and inclusive learning environment.

The use of FigJam in the educational process reflects the core principles of interactive-communicative and design-oriented approaches. The interactive-communicative approach is implemented through the possibility of simultaneous participation of all group members in creating a shared visual space, ensuring equitable interaction, collective decision-making, and reflection on individual contributions. The design-oriented approach is manifested through a wide range of tools for visual modelling, prototyping, creating compositional structures, and analysing user scenarios. This combination makes it possible to design learning situations that closely simulate real conditions of creative and project-based activity, which is critical for preparing future multimedia designers [7].

The platform offers extensive functionality: from adding visual elements (stickers, annotations, shapes, images, arrows, hand-drawn notes) to tools for structuring content and organising space (timer, section dividers, background music player) [1]. To facilitate rapid onboarding, the service provides a set of

templates for structuring elements according to different tasks. This simplifies the use of FigJam in team-based learning across various fields of training – design, pedagogy, management, psychology, and others. The platform also supports integration with plug-ins that extend its capabilities; for example, Timer + Voting allows for time-limited voting, which is useful for collaborative projects.

Using FigJam in the professional training of designers directly contributes to the development of key competencies required in today's creative industries. Owing to the visual nature of the work, students develop visual thinking skills and the ability to structure and interpret complex information [2, pp. 120-130]. Interactive tools foster the development of communication skills: learners practice reaching consensus, presenting ideas, justifying visual choices, and working under time constraints and shared responsibility [4, pp. 36-38]. The flexibility of the FigJam environment stimulates creativity by enabling students to quickly create visual scenarios, experiment with compositions, and obtain immediate feedback during the prototyping stage [13].

Owing to its adaptable functionality, the FigJam board can support the following methods of professional training and knowledge acquisition.

Brainstorming. This method is one of the most effective for generating ideas and finding solutions in the learning process. For example, students may develop a marketing strategy for a new brand by writing ideas on sticky notes, grouping them into categories (target audience, advertising channels, budget), and then voting for the best proposals. To enhance visual clarity, students can add images, stickers, and hand-drawn elements. An example of such a project is shown in Fig. 1.

Case study. This method involves analysing real or hypothetical situations to develop analytical thinking and decision-making skills. For example, in FigJam students may analyse a company's financial crisis: working in groups, they create a flowchart outlining the factors that led to the crisis and potential solutions, using interactive diagrams and block schemes.

Figure 1: Example of brainstorming on a FigJam board in the educational process of the authors at the Kyiv National University of Technologies and Design
Source: authors' development.

Mind maps. This method effectively supports knowledge structuring, the formation of associative links, and the development of creative thinking. For instance, students may be tasked with creating a mind map on the topic "Foundations of Multimedia Design", where each branch represents a separate aspect – colour, typography, composition, etc. Participants add examples, links to real projects, and discuss relationships between the elements.

Information visualisation. Presenting learning material in visual form significantly improves comprehension and retention. FigJam offers a wide range of tools for creating graphic schemes, flowcharts, tables, and diagrams, which can be used both by instructors and students within the learning process.

The educational experience of the Kyiv National University of Technologies and Design demonstrates that FigJam is effectively integrated into courses related to multimedia design, composition, UX/UI foundations, visual communications, and storytelling. During practical sessions, students complete group tasks such as constructing compositional grids, analysing visual solutions, creating website information architectures, building empathy maps, and developing prototypes of interactive pages. The use of FigJam enables a rapid transition from idea generation to structuring and visually presenting solutions. Instructor observations indicate increased student engagement, higher-quality group projects, reduced communication time, and an improved level of reflection during the evaluation of project decisions.

FigJam also supports inclusive interaction, as it allows work from any device and accommodates varying levels of prior digital experience. Students can join the shared board synchronously or asynchronously, leave comments, vote, work on specific project fragments, and review group outcomes. This contributes to equal access to the learning process, supports students with diverse educational needs, and fosters a flexible collaborative environment.

Conclusions. The use of the FigJam online platform in the professional training of future multimedia designers has proven effective as a tool for interactive collaboration that integrates visual modelling, collective discussion, and flexible organisation of the educational process. Analysis of FigJam's functionality demonstrates its potential for developing key professional competencies – visual thinking, creativity, analytical skills, and communication abilities – while practical learning formats (brainstorming, mind maps, case studies, information visualisation) ensure a high level of student engagement and bring the learning process closer to real project-based activities. The experience of using the platform at the Kyiv National University of Technologies and Design confirms its capacity to create an inclusive and reflective learning environment, enhance teamwork, and improve the quality of student projects. Therefore, FigJam can be considered an important tool of digital pedagogy in design education, and its further development and adaptation to the specifics of educational disciplines open promising opportunities for improving teaching practices and developing new interactive solutions in the training of specialists for the creative industries.

Given the wide range of available plugins and templates, future work may involve the creation of new tools and extended functionalities tailored to the needs of multimedia design disciplines, particularly for building interactive projects and prototypes.

Bibliography

1. ALEKA, H. Zapiti ta potreby pedahohiv ZDO ta ZZSO shchodo rozvytku zahal′nykh i profesiinykh kompetentnostei: zvit za rezultatamy doslidzhennia. Kyiv: UIRO, 2024.
2. BORYSOVA, S.; V. BORYSOV; S. KOCHERGINA; O. SPASSKOVA; N. KUSHNAROVA. Involvement of interactive educational platforms in the training of graphic design students using the Figma platform as an example. *International Journal of Education and Information Technologies*. 2024, 18, pp. 119–132. DOI: 10.46300/9109.2024.18.12.
3. IANTORNO, M.; V. PANDELIEV**.** Teaching software to diverse UX design cohorts: From flipped classrooms to computer-based scaffolding. În: *Proceedings of the 6th Annual Symposium on HCI Education (EduCHI '24)*. New York: ACM, 2024, Article 13, pp. 1–11. DOI: 10.1145/3658619.3658632.
4. IBRAHIM, N.; A. Y. CHANDRA; E. M. SAARI; P. T. PRASETYANINGRUM și I. PRATAMA. The effectiveness of Web 2.0 tools training workshop using

Canva and Figma in developing creative visual content. *Asian Journal of Assessment in Teaching and Learning*. 2023, 13(2), pp. 35–45.
5. IVANOVA, M. și Y. SYLENKO**.** Imersyvni vystavky yak prostir innovatsii u sferi multymediinoho dyzainu Ukrainy. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*. 2025, 4, pp. 58–67. DOI: 10.32782/uad.2025.4.6.
6. JIANG, J. și G. VERHULSDONCK**.** Augmenting user experience design with multimodal generative artificial intelligence: A study of technical communication students. *Technical Communication Quarterly*. 2025, pp. 1–20. DOI: 10.1080/10572252.2025.2473503.
7. LI, Y. Adaptation of Blended Learning to the Needs of Forming Interdisciplinary Competence of Future Graphic Designers. *Akademichni vizii*. 2025, 43.
8. QIAN, X.; E. KOH; F. DU; S. KIM; J. CHAN; R. ROSSI și T. LEE. Generating accurate caption units for figure captioning. În: *The Web Conference 2021 – Proceedings of the World Wide Web Conference*. New York: ACM, 2021, pp. 2792–2804. DOI: 10.1145/3442381.3449923.
9. ROCHA, N.; L. de A. ALVES; T. E. N. BRAGA. Metodologia colaborativa para levantamento de necessidades informacionais em projetos de pesquisa. *Revista Juventude e Politicas Publicas*. 2023, pp. 1–13. DOI: 10.22477/vi.widat.76.
10. ROMANIUK, O.; Y. KOVALOVA. New technologies for teaching computer graphics and web design. În: *Science and Education in the Third Millennium*. Lublin: Institute of Public Administration Affairs, 2025, vol. I, pp. 497–531. DOI: 10.5281/zenodo.16942369.
11. SHAPOVAL, A.; Y. SYLENKO; M. IVANOVA**.** Teoretyko-metodolohichni zasady proiektuvannia obiektiv multymediinoho dyzainu. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2025, 83(3), pp. 118–123. DOI: 10.24919/2308-4863/83-3-17.
12. STEINER, T.; A. LISOGOR; Y. SYLENKO. Profesiino-praktychna pidhotovka dyzaineriv: formuvannia kreatyvnoho myslennia ta vizualnoi hramotnosti. *Molod' i rynok*. 2025, 1(233), pp. 163–167. DOI: 10.24919/2308-4634.2025.322714.
13. SYLENKO, Y. Innovatsiini instrumenty AI u profesiinii pidhotovtsi maibutnikh dyzaineriv. *Graal' nauky*. 2025, 57, pp. 691–700. DOI: 10.36074/grail-of-science.17.10.2025.077.
14. SYLENKO, Y.; M. IVANOVA. Interaktyvnyi dyzain u suchasnomu vizualnomu seredovyshchi: tendentsii ta innovatsii. *Graal' nauky*. 2024, 45, pp. 697–700. DOI: 10.36074/grail-of-science.01.11.2024.103.

MOARTEA LUI ORFEU.
O INVESTIGAȚIE ARTISTICO-RELIGIOASĂ

THE DEATH OF ORPHEUS.
AN ARTISTIC AND RELIGIOUS INVESTIGATION

Ana-Irina IORGA, doctor în sociologie, gradul didactic I,
Liceul Teoretic „Dimitrie Cantemir”, Iași
Ana-Irina IORGA, PhD in Sociology, Teaching Degree I,
"Dimitrie Cantemir" Theoretical High School, Iași
ORCID: 0009-0005-8483-2545
e-mail: ana.irina.iorga@gmail.com

CZU: 2-43:299.92

Abstract. The analysis of the silver kantharos from the 5th century BC, discovered in Bulgaria, reveals clothing details that make it possible to associate it with signs and symbols present in the Cucuteni-Tripolie, Vinča-Turdaș, Gumelnița, Sălcuța cultures, but also in today's Romanian folk costumes, which places the event of death in the late Neolithic or Eneolithic. The Orpheus soteriology is in opposition to the religion of the Great Goddess shared by the female characters in the image. The analysis demonstrates the following aspects: Orpheus' violent death is explained by his new anti-cyclical religion, a preparatory soteriology of Christianity, Orpheus's murderers practiced the Dionysian religion of cyclical rebirths and the silversmith was, most likely, a woman.

Keywords: *Orpheic soteriology, anticyclical religion, challenging the Great Goddess, Neolithic female clothing, ritual death*

Introducere. Un artefact tracic, care atrage atenția prin numeroase detalii interesante și prin semificațiile pe care acestea le adaugă problematicii soteriologiei orfeistice este un *kantharos* de argint cu reprezentarea morții lui Orfeu. Obiectul, lucrat în tehnica inciziei, este datat în 420 – 410 î. Hr. și se află în Colecția Vassil Bojkov din Sofia, fiind descoperit în Bulgaria (*Figura 1*).

Figura 1. Kantharos de argint.
Sursa: Gorgonchica, Own work, CC BY-SA 4.0,
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=69120937

Din punct de vedere al formei, vasul are un corp adânc, cu două torți subțiri supraînălțate și un picior destul de robust, care îi conferă stabilitate. Arta inciziei, prezentă pe suprafața unui perete al vasului, se caracterizează prin măiestria formei și prin cunoașterea detaliată a mitului. Se observă, de asemenea, o multitudine de zgârieturi intenționate, realizate probabil cu ceva semănător unei perii de sârmă, care atenuează reflexiile luminii pe metal și permit cuprinderea vizuală a întregii scene.

Tematica uciderii lui Orfeu, pe care o găsim deseori în ceramica secolului al V-lea î. Hr. abordată într-un mod formal, este tratată aici cu o atenție deosebită acordată detaliilor. Acestea indică realități istorice și religioase, de cultură și civilizație tracică, prin intermediul obiectelor sacre și a celor artistice reprezentate. Acestora li se alătură artele apolonice implicite: muzica (ce presupune compoziția, interpretarea la liră și, probabil, tehnica declamării sau a recitativului), poezia și meșteșugul construirii instrumentelor muzicale cu coarde.

Compoziția artistică, aflată pe unul din pereții vasului de argint, se caracterizează printr-un echilibru dinamic, conferit de personajele care se află într-o mișcare violentă. Scena reprezentată este alcătuită din două registre.

Registrul din stânga, care ocupă aproximativ două treimi din imagine, este rezervat celor două femei înarmate, prima cu o piatră, a doua cu o secure de luptă. Mișcarea veșmintelor însoțește mișcarea corpurilor aflate într-o alergare plină de forță, de furie, de parcă întregul câmp al conștiinței li s-ar fi îngustat iremediabil. Furia de tip orgiastic, abolirea oricărei rațiuni a celor două menade nu reiese din trăsăturile fețelor, ci din limbajul trupului.

Registrul din dreapta acoperă restul de o treime din întreaga scenă. Aici se află Orfeu într-o mișcare de apărare, iar în spatele său o *herma*, o sculptură de formă dreptunghiulară, prevăzută cu un cap bărbătesc și cu organul genital masculin.

Deasupra întregii scene, sub buza vasului, este un motiv decorativ apolinic, cel al ramurii de dafin, ceea ce poate fi o cheie a interpretării uciderii lui Orfeu, folosită de artistul argintar.

Femeia cu piatra în mână. Identitatea primei femei din stânga *(Figura 2)* este dată de veșmintele alcătuite dintr-o fustă, o bluză și o mantie scurtă și largă. Materialul din care sunt confecționate este unul subțire și fluid, poate in. Detaliile modelelor cusute sunt absolut surprinzătoare! Se regăsesc aici semne similare celor care apar pe artefacte preistorice din zona de sud-est a Europei, ca în culturile Cucuteni-Tripolie, Vinča-Turdaș, Gumelnița, Sălcuța sau în costumele populare românești.

Pe mantia scurtă și foarte amplă sunt șiruri alternative de *cercuri* și *svastici*. Cercurile au un punct în centru. Semnificația lor este perfecțiunea. Soarele poate fi reprezentat în acest fel, dar și lumea în întregul ei, lumea frumoasă, ordonată, *cosmos*-ul. Svasticile sunt sub forma unor cruci sau x-uri cu vârfurile teșite. Ele

simbolizează puterea absolută, infinită și eternă, care se autoregenerează veșnic, un fel de ”motor nemișcat” aristotelic (*Figura 3*).

Figura 2. Kantharos de argint, detaliu.

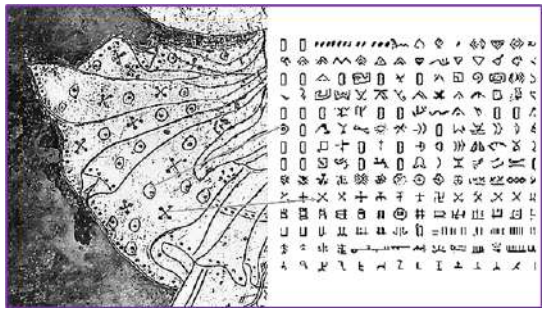


Figura 3. Detaliu vestimentar asociat cu semnele Vinča.

Svastica este prezentă și în costumul nostru popular sub denumirea de *vârtelniță*. Vârtelnița, la rândul ei, este și un obiect casnic, specific gospodăriei tradiționale, folosit la depănarea firelor de lână, de cânepă, in sau bumbac. Ea are forma unei cruci cu patru brațe. Fiecare braț este prevăzut cu niște dinți de lemn care fixează firele. Simbolistica vârtelniței conține mai multe idei asociate: mișcarea circulară, de învârtire în jurul axului propriu; antrenarea unor entități care, asemenea firelor, sunt parte a unei țesături; un fel de *perpetuum mobile* care poate reprezenta baza imaginării veșnicei reîntoarceri, a renașterii, a trecerii de la viață la moarte și de la moarte la viață. Paradigma este una de inspirație vegetală.

Caracterul arhaic al acestor modele de veșminte indică faptul că purtătoarea lor are o legătură cu ceea ce reprezentau ele – în epocă sau odinioară, și anume o religie de tip neolitic, a Marii Zeițe, atestată în toată regiunea sud-est europeană, anatoliană și mediteraneeană.

Sub mantia scurtă, femeia poartă o fustă lungă și largă peste care se află o bluză tip tunică, fixată în talie cu un cordon subțire. Atrag atenția modelele din partea de jos a fustei, ordonate pe **cinci nivele**: puncte, meandre, puncte acoperite de unghiuri, cercuri ce alternează cu svastici și, chiar în zona inferioară, a tivului, iarăși puncte. Unghiurile care seamănă cu niște căciuli țuguiate sau acoperișuri ascuțite sunt asemănătoare unor semne din cultura Vinča. În vecinătatea vârtelniței, ele pot semnifica dinții prin care trece firul vieții în depănarea lui, obstacolele care apar inevitabil și care, dată fiind infinitatea mișcării, se pot converti din dificultăți în șanse și din noroc în nenorocire.

De cingătoarea femeii sunt legate *ramuri de iederă*, simbolul dionisiac, masculin, al renașterii. Așadar, acest personaj semnifică tradiția neolitică a credinței într-o veșnică regenerare sub conducerea Marii Zeițe căreia i se alătură, ulterior, un Zeu nou, în acest caz Dionisos, din a căror hierogamie ciclică lumea re-naște mereu. Hierogamia este esențială pentru menținerea existenței.

Fata cu securea în mână. A doua femeie se află mai în față. Este mai tânără, mai agresivă, mai hotărâtă. Ea poartă o tunică scurtă, cu modele simple reprezentate de puncte. Ceea ce atrage atenția aici sunt tatuajele de pe brațe, antebrațe, gambe și tălpi.

Putem deduce că pe fiecare braț sunt tatuate câte două rozete, una pe interiorul și cealaltă pe exteriorul brațului. Rozetele sunt, de fapt, stele în opt colțuri, un simbol al ciclicității și al energiei regeneratoare. O astfel de stea, cu numele de *roata morii*, se întâlnește și în cusăturile tradiționale de la noi, cu aceeași semnificație (*Figura 4*).

La încheieturile mâinilor, pe gambe și tălpi sunt tatuate unghiuri ascuțite ca niște dinți. Poate că au un rol apotropaic, de îndepărtare a duhurilor rele. Dar dacă aceste unghiuri simbolizează *dinții lupului* din costumul nostru popular, atunci semnificația este cea a coexistenței celor două principii: viața și moartea, lumina și întunericul, binele și răul, susul și josul. Alternanța acestora este perpetuă, conform mișcării fără oprire a roții morii. Este prezent acest motiv cu rol de sacralizare a spațiului și în artefactele culturii Gumelnița/Karanovo VI. În Muzeul Civilizației Gumelnița au fost reconstituite case pe pereții cărora sunt prezenți atât *dinții lupului* cât și *vârtelnițe*.

Un element interesant pentru această discuție este reprezentat de un așa-zis „sigiliu", datat în mileniul III î.Hr., descoperit la Pella, un obiect metalic care servea la imprimarea unui mesaj pe piele, pe haine sau, poate, și pe alte obiecte [5, p. 247], ce conține aceleași semne de unghiuri ascuțite. În cazul sigiliului, semnele sunt însoțite de diacritice, sub formă de puncte, ceea ce indică o inscripționare. Nu este exclus ca atât tatuajele fetei cât și semnele de pe veșmintele primei femei să fi fost realizate prin imprimare și să aibă semnificații lizibile, bine cunoscute membrilor comunității.

Dar detaliile atât de minuțioase ale semnelor de pe hainele femeilor nu exclud posibilitatea ca ele să fi fost, de fapt, cusute. Oricum ar fi, precizia lor se explică prin preocupare, cunoaștere și competență. De aceea tind să cred că putem vorbi despre o autoare a acestui artefact, o argintăreasă al cărei talent atestă existența unei puternice conștiințe religioase pe care o exprimă cu o remarcabilă forță estetică.

La fel ca prima femeie din registrul din stânga, și fata este purtătoarea aceleiași tradiții neolitice a ciclicității veșnice, înnoită prin hierogamia Marii Zeițe cu Tânărul Zeu. Spre deosebire de aceea care, conform semnelor de pe veșminte, pare a avea un grad mai înalt al gnozei și devoțiunii față de Marea Zeiță aflată în hierogamie, aceasta este o novice care, cel mai probabil, vrea să-și demonstreze adeziunea totală față de cultul dionisiac.

În neoliticul dunărean Marea Zeiță apare în cel puțin două ipostaze: ca Zeiță cu aripi, existență divină absolută și singulară, în cultura Cucuteni-Tripolie; și ca Zeiță însoțită de un iubit sau un logodnic, în cultura Gumelnița-Karanovo. Ulterior, Marea Zeiță este venerată, în sudul Dunării, ca aflându-se deja într-o

sacră hierogamie. Tot acest spațiu cultural dunărean nu este străin de narațiunea mitică a existenței lui Orfeu. **Contestarea Marii Zeițe, pe care el o operează, este o adevărată revoluție gnozică.** Detronarea ei este o condiție esențială pentru soteriologia pe care o Orfeu o cântă: eliberarea definitivă din ciclurile vieții și ale morții. De observat că imaginea analizată reflectă un moment al conștiinței religioase, cel în care se impunea o alegere; iar opțiunile sunt: ciclicitatea veșnică a regenerării și salvarea forței vitale impersonale sau ieșirea din această ciclicitate și salvarea existenței personale. Altfel spus: infinite reînvieri/reîncarnări *versus* înviere definitivă.

Așadar, femeile care îl ucid pe Orfeu au picioarele goale, semn al legăturii cu vitalitatea impersonală de tip htonic și sunt, probabil, femei trace inițiate în cultul lui Dionisos. Ele împărtășesc credința într-o veșnică ciclicitate și regenerare a lumii care este posibilă doar datorită hierogamiei divine. Condiția regenerării fără sfârșit a lumii este hierogamia. Dar această hierogamie este manifestată, la rândul ei, sub forma unor gamii concrete care se produc atât natural, cu efect în microuniversul familiei, cât și ritualic, în forme dionisiace de tip orgiasic, cu efect în macrounivers.

Orfeu cu lira în mână. Despre Orfeu s-a spus că ar fi fost și el inițiat în cultul dionisiac, dar că, la un moment dat s-ar fi distanțat de acesta, susținând că singurul zeu pe care îl recunoaște este Apolo, fiul Soarelui, cel care simbolizează înțelepciunea și frumusețea, simetria și serenitatea, armonia și ordinea, muzica și poezia, și totodată cel care l-ar fi învățat să cânte la liră.

În partea dreaptă a scenei analizate, Orfeu, având înfățișarea unui tânăr cu veșminte grecești și sandale în picioare, este surprins în momentul dramatic al atacului. El se apleacă ușor spre spate pentru a se feri de lovituri, ridicând ambele mâini. Lira este deja stricată, cu o coardă ruptă (*Figura 5*).

Figura 4. Kantharos de argint, detaliu.

Figura 5. Kantharos de argint, detaliu.

Artista surprinde un **dialog al privirilor** între Orfeu și femeia tânără cu tatuaje. Ei se află față în față. Profilurile lor simetrice și asemănătoare vorbesc despre multitudinea elementelor comune. Obiectele pe care le au în mână vorbesc despre diferențele majore dintre ei. Femeia are o secure, Orfeu are o liră *(Figura 6).* Securea este un simbol al morții, al distrugerii, lira un simbol al armoniei, al

creației. În cele din urmă artista argintăreasă ne prezintă o ipostază tragică a confruntării celor două principii fundamentale, care ocultează o cultură a sexualității sacramentale lovită în centrul său de putere.

Figura 6. Kantharos de argint, detaliu.

Soteriologia orfică a generat sentimente de ură de o intensitate uriașă pentru că, printre altele, salvarea definitivă a omului din ciclurile infinite ale vieții și ale morții presupune anularea hierogamiei și, deci a oricărei gamii. Întreaga scenă conține o difuză problematică a sexualității. Menadele, ca ipostaze ale feminității Marii Zeițe, vedeau în Orfeu o masculinitate ratată și, mai mult decât atât, o masculinitate retractilă care punea în pericol mecanismul universal, vârtelnița cosmică, roata lumii. De aceea el trebuie să moară, iar lumea să-și continue regenerarea ciclică. Artista argintăreasă a ales să-și exprime punctul de vedere cu privire la această problemă consemnând numelui lui Orfeu, dar nu și pe cel al femeilor care l-au omorât.

Altarul cu pietre. *Herma* este o statuie dreptunghiulară, care reprezintă, într-o formă simplificată, un personaj masculin. Zeul Hermes era adesea reprezentat în acest fel, dar sunt cunoscute astfel de artefacte și pentru reprezentarea altor zei.

În partea dreaptă a *kantharos*-ului scena se încheie cu o statuie de tip *herma*, poate un zeu trac, cu părul lung sub căciula specifică, cunoscută sub numele de căciulă frigiană, atribuită și lui Orfeu, cu mustață și cu ochii larg deschiși. Corpul de piatră alungit, care amintește de stâlpii ritualici, are incizată/scobită o formă rectangulară în dreptul inimii. La bază este o altă piatră, de mari dimensiuni, ca o stelă, iar în fața acesteia opt pietre mai mici, rotunde, clădite una peste alta, ca un posibil altar.

Tot acest ansamblu sugerează un sanctuar în aer liber, poate chiar al lui Sabazios, zeul trac numit *Eliberatorul,* cu funcții solare, uraniene, regeneratoare și fertilizatoare. Asocierea lui târzie atât cu Dionisos cât și cu Soarele indică o *coincidentia oppositorum* interesantă. Ar rezulta că Orfeu se închina ipostazei solare sau „apolonice” a lui Dionisos, în timp ce alți inițiați, printre care și menadele ucigașe, s-ar fi închinat ipostazei sale întunecate, htoniene, hiper-sexualizate.

Ansamblul de pietre, atât de minuțios reprezentat, poate fi asociat cu un text atribuit uneori lui Orfeu, alteori unui Pseudo-Orfeu, intitulat *Lithica*, în care sunt descrise proprietățile speciale ale pietrelor, cum ar fi caracterul lor

cosmogonic, terapeutic, oracular sau resurecțional [4. p. 112]. Acest detaliu, pe care artista argintăreasă a intenționat să-l prezinte explicit, poate fi pus în relație și cu mențiunea mitică despre muzica lui Orfeu care mișca pietrele și copacii, cele mai stabile forme din natură, cele mai neclintite forme de existență. Capacitatea lui de a anula nemișcarea aparent absolută a pietrelor, prezentă în conceptul artistic analizat, îl face un înnoitor al înțelegerii lumii, un adevărat „revoluționar".

Concluzii. Orfeu nu este prezentat, aici, în desenul de argint al vasului, atât ca un erou întemeietor al unei noi religii, deși esențialmente el așa este, cât ca un deconstructor al unui tip „tradițional" de gândire religioasă. Ceea ce construiește el este o **soteriologie**, o religie a recuperării nemuririi persoanei și a salvării ei. Narațiunea târzie a eșecului de salvare a Euridicei cred că trebuie interpretat în sensul în care religia Marii Zeițe, folosită de Orfeu în contextul pierderii soției sale și a dorinței de a o aduce înapoi, se dovedește neputincioasă. Instrumentul acestei religii este doar *vârtelnița*, regenerarea periodică, nu salvarea definitivă. De aceea, Orfeu se îndreaptă spre altceva, spre o altă înțelegere și o altă putere de acțiune. Pentru el, într-un alt plan decât cel regenerator, Euridice este salvată deja, este mereu vie, ceea ce menadele, s-a spus, i-au reproșat constant. Existența permanentă a Euridicei, în sufletul său dar și într-un înalt registru existențial, face inoperabilă orice altă gamie în orice alt registru existențial.

Transmutarea din planul repetiției ontologice în cel al înnoirii ontologice este un pas radical ce definește viziunea lui Orfeu. Iar Orfeu poate fi înțeles ca un moment de *răsucire* a conștiinței religioase dinspre panteism înspre personalism. Cauza morții sale este tocmai soteriologia resurecțională și anti-ciclică, cea care îl înscrie pe linia pregătitoare a creștinismului.

Bibliografie

1. GRAF, F. *Orphism***.** În "The Oxford Classical Dictionary", ed. Simon Hornblower, Antony Spawforth, și Esther Eidinow, Oxford University Press, 2012
2. HARRSCH, M. *Spurned Women: The violent death of Orpheus*. Online. Disponibil: https://ancientimes.blogspot.com/2021/06/spurned-women-violent-death-of-orpheus.html [accesat 21.10. 2024]
3. KAPACH, A. *Greek Musician Orpheus*. Online. Disponibil: https://mythopedia.com/topics/orpheus [accesat 10.09. 2024]
4. KOSTOV, R. I. *Orphic "Lithica" as a Source of Late Antiquity Mineralogical Knowledge*. În "Annual of the University of Mining and Geology *St. Ivan Rilski*", Vol. 51, Part I, Geology and Geophysics, 2008
5. MERLINI, M. *Semiotic approach to the features of the 'Danube Script'*. În "Documenta Praehistorica", XXXII, 2005, UDK 903.2(4-12)"633\634":003:291.37
6. ORFEU, *Imnuri,* trad. Ion Acsan, Editura Univers, București, 1972

ARTA VIZUALĂ CA MEDIU DE RECONSTRUCȚIE IDENTITARĂ ÎN ERA DIGITALĂ: DE LA TRADIȚIE LA METAVERS

VISUAL ART AS A MEDIUM FOR IDENTITY RECONSTRUCTION IN THE DIGITAL ERA: FROM TRADITION TO METAVERSE

Zinica NOUR APOSTOL, drd.,
UPS „Ion Creangă" din Chișinău
Școala gimnazială nr.3, Galați
Zinica NOUR APOSTOL, PhD student,
"Ion Creanga" SPU of Chisinau
Secondary School No. 3, Galati
ORCID: 0009-0003-6766-9251
e-mail: zinicanour@yahoo.com

CZU: 37.016:7+004.4

Abstract. Contemporary artistic education faces an essential challenge: that of integrating the cultural and identity heritage of communities in the context of a world marked by accelerated globalization and extensive digitalization. In such a framework, visual art becomes a privileged tool for the reconstruction of identity, as it facilitates the dialogue between cultural memory and new forms of expression generated by technology. The way in which the visual tradition, with its heritage values and symbols, can be reactivated and reinterpreted through emerging media, such as augmented reality, virtual reality and the metaverse, becomes a duty for contemporaries. These innovative educational spaces do not replace the classical dimension of artistic training, but complement it, offering possibilities for interdisciplinary experimentation and affirmation of cultural specificity in global contexts. The artistic educational process must be conceived as a permanent negotiation between the preservation of tradition and openness to innovation, between the affirmation of local identity and participation in the universal cultural circuit. Thus, artistic education, overcoming its strictly conservative role, becomes a dynamic identity pedagogy, capable of forming critical, creative and intercultural individuals.

Keywords*: artistic education, visual art, cultural identity, digitalization, metaverse.*

Învățământul artistic a fost dintotdeauna un spațiu al întâlnirii dintre moștenirea culturală și creativitatea individuală. Dacă în trecut formarea artistică se sprijinea aproape exclusiv pe transmiterea directă a modelelor și tehnicilor consacrate, astăzi, ea trebuie să răspundă unor provocări fără precedent. Globalizarea, digitalizarea și explozia mediilor vizuale online transformă nu doar modul în care arta este creată și percepută, ci și felul în care indivizii își construiesc identitatea.

În spațiul nostru cultural, tradiția vizuală se constituie într-un adevărat „alfabet identitar", un limbaj al simbolurilor și motivelor prin care comunitățile au transmis de-a lungul secolelor valori, credințe și forme de sensibilitate. Fie că

vorbim despre motivele populare țesute în covoare și broderii, despre iconografia religioasă sau despre arta decorativă prezentă în arhitectura tradițională, aceste expresii vizuale nu reprezintă doar obiecte estetice, ci și depozitare de memorie colectivă. În contextul educației artistice universitare, tradiția vizuală devine o resursă pedagogică de neînlocuit, întrucât ea permite legătura dintre formarea tehnică a studentului și dimensiunea culturală a creației sale.

Integrarea tradiției vizuale în procesul educațional nu presupune simpla repetare a unor modele consacrate, ci mai ales încurajarea reinterpretării. Atunci când studenții sunt provocați să creeze lucrări inspirate de motivele broderiei populare sau de simbolurile artei medievale, ei nu sunt chemați să imite, ci să reactiveze un cod vizual care continuă să transmită sensuri identitare. Prin această practică pedagogică, tradiția devine un teren de experiment, unde trecutul se întâlnește cu prezentul și unde identitatea culturală se reconstruiește într-o formă actualizată.

Această abordare are o valoare dublă. Pe de o parte, ea contribuie la formarea unui respect autentic față de patrimoniu. Studentul înțelege că motivele decorative nu sunt doar simple ornamente, ci simboluri cu o încărcătură spirituală și socială. Pe de altă parte, reinterpretarea acestor simboluri prin desen, pictură, grafică digitală sau instalații contemporane deschide calea către o creație originală, care îmbină tradiția cu inovația. Astfel, procesul educațional artistic devine un spațiu de mediere între memoria culturală și creativitatea individuală.

Exemplele pedagogice pot varia de la exerciții de transpunere a motivelor populare în limbaje grafice moderne, până la proiecte interdisciplinare în care patrimoniul vizual local este integrat în design contemporan sau în artă digitală. Spre exemplu, motivele solare și vegetale din țesăturile moldovenești pot fi valorificate în crearea unor logouri, afișe sau animații 3D, care circulă apoi în mediul online, devenind parte a unei identități vizuale contemporane. În acest fel, ceea ce părea un simbol arhaic capătă o nouă viață și o nouă vizibilitate.

Mai mult decât atât, tradiția vizuală are și un rol formativ în planul dezvoltării gândirii critice. Atunci când studenții compară simboluri autohtone cu expresii vizuale din alte culturi, ei descoperă asemănări și diferențe care le lărgesc orizontul artistic și intercultural. Această experiență comparativă le permite să înțeleagă că tradiția nu este un spațiu închis, ci o parte a unui patrimoniu global în care fiecare cultură își aduce contribuția.

Prin urmare, tradiția vizuală ca resursă pedagogică nu trebuie privită doar ca un obiect de conservare, ci ca o forță de inspirație și de reconstrucție identitară. În educația artistică universitară, ea devine fundamentul pe care se clădește un dialog între generații și între culturi, pregătind studenții să devină nu doar artiști, ci și păstrători și inovatori ai propriei identități.

Reconstrucția identitară prin educația artistică nu poate fi înțeleasă doar ca o întoarcere spre trecut sau ca o simplă valorificare a patrimoniului vizual național. Ea presupune, în egală măsură, deschiderea către alteritate, către

întâlnirea cu alte forme culturale și estetice. Într-o lume globalizată, identitatea nu mai este o realitate fixă, ci una negociată continuu, aflată în dialog permanent cu celălalt. Aici intervine rolul formativ al spiritului critic și intercultural.

Prin activitățile universitare, studenții-artiști au ocazia să intre în contact cu limbaje vizuale provenite din culturi diferite. Atelierele interculturale, mobilitățile academice sau chiar expozițiile virtuale internaționale creează contexte în care un student din Republica Moldova poate descoperi, compara și asimila elemente de estetică japoneză, africană sau sud-americană. Într-un asemenea cadru, identitatea proprie nu este anulată, ci repusă în valoare prin contrast și dialog.

Un exemplu semnificativ îl reprezintă proiectele educaționale comune între universități europene și cele din spații extraeuropene, în care studenții creează lucrări colective inspirate atât de motive locale, cât și de simboluri universale. De pildă, broderia moldovenească, cu motivele sale geometrice, poate fi pusă în dialog cu estetica vitraliilor medievale franceze sau cu minimalismul japonez, rezultatul fiind lucrări hibride care surprind prin originalitate și prin forța lor identitară.

Spiritul critic, format în aceste contexte, îi ajută pe studenți să evite atât pericolul imitației sterile, cât și tentația izolării culturale. Ei învață să recunoască valoarea tradiției proprii, dar și să aprecieze aportul altor culturi, dezvoltând astfel o identitate flexibilă și interculturală. În acest sens, educația artistică devine nu doar un proces de transmitere de cunoștințe, ci o școală a dialogului și a respectului pentru diversitate.

Una dintre cele mai mari provocări ale educației artistice actuale este adaptarea la instrumentele digitale. Realitatea virtuală, realitatea augmentată, inteligența artificială și metaversul nu sunt simple tendințe trecătoare, ci au devenit deja medii prin care arta este produsă, expusă și receptată. Însă, în același timp, aceste instrumente pot conduce la uniformizare culturală dacă nu sunt utilizate conștient și reflexiv.

În mediul educațional universitar, rolul profesorilor este acela de a transforma tehnologia într-un mijloc de expresie identitară, nu într-un scop în sine [1, p. 232]. De exemplu, o expoziție virtuală organizată de studenți poate fi construită în jurul unei teme identitare – „Satul copilăriei", „Memoria locului" sau „Mituri și legende locale". Platforma digitală permite accesul global la aceste lucrări, dar specificitatea culturală rămâne vizibilă și valorizată.

Un alt exemplu relevant îl constituie utilizarea inteligenței artificiale pentru reinterpretarea motivelor tradiționale. Studenții pot antrena algoritmi generativi să combine simboluri etnografice cu forme vizuale moderne, obținând imagini inedite. Însă valoarea acestui proces depinde de reflecția critică asupra rezultatului: dacă studentul nu înțelege semnificația culturală a simbolului, lucrarea riscă să devină un produs decorativ lipsit de identitate. În schimb, atunci

când tehnologia este ghidată pedagogic, ea devine un instrument de regenerare a memoriei vizuale.

În plus, realitatea augmentată și realitatea virtuală oferă posibilitatea de a recrea experiențe culturale dispărute. Printr-un proiect VR, un student poate readuce la viață un ritual tradițional, o sărbătoare populară sau chiar un spațiu arhitectural distrus. Acest tip de experiență nu doar conservă patrimoniul, ci îl transformă într-o resursă accesibilă pentru generațiile digitale, care pot „participa" la trecut printr-o experiență imersivă.

Astfel, valorificarea instrumentelor digitale fără pierderea specificului cultural înseamnă folosirea tehnologiei ca punte între memorie și inovație. În acest cadru, educația artistică formează artiști capabili să creeze într-un mediu globalizat, dar și să-și afirme identitatea locală, evitând riscul uniformizării vizuale.

Reconstrucția identitară prin artă nu poate fi privită ca un act izolat, ci ca un proces educațional complex. În universitățile de profil, această reconstrucție presupune un echilibru între memoria culturală și noile limbaje vizuale, între local și global, între tradiție și tehnologie. Procesul poate fi analizat în trei direcții fundamentale:

Primul pas al reconstrucției identitare este raportarea la patrimoniu. Fără a-și cunoaște rădăcinile, studentul-artist riscă să devină un simplu imitator al modelelor globale [3, p.394]. De aceea, integrarea patrimoniului vizual național în proiectele digitale devine o condiție esențială a formării. Exemple concrete includ utilizarea motivelor ornamentale tradiționale moldovenești în grafica digitală sau proiecte de realitate augmentată care reconstituie patrimoniul arhitectural istoric.

Reconstrucția identitară nu presupune doar întoarcerea spre patrimoniu, ci și deschiderea spre alteritate. Studenții trebuie să fie capabili să compare și să negocieze propria identitate în raport cu alte culturi. Exemple sunt atelierele interdisciplinare internaționale sau participarea la expoziții virtuale globale, unde studenții își descoperă specificitatea culturală în dialog cu alte tradiții.

Cea mai mare provocare este ca instrumentele digitale să fie folosite ca mijloace, nu ca scop în sine. Expozițiile virtuale tematice, aplicațiile educaționale VR sau utilizarea inteligenței artificiale pentru reinterpretarea motivelor tradiționale sunt exemple relevante. Astfel, tehnologia devine un sprijin pentru tradiție, nu un substitut al ei. Studii de caz și exemple aplicative

Pentru a demonstra relevanța direcțiilor menționate anterior, este important să prezentăm câteva exemple aplicative care arată cum procesul educațional artistic contribuie efectiv la reconstrucția identitară în era digitală.

La Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" s-au derulat în ultimii ani proiecte experimentale în care studenții au realizat expoziții virtuale inspirate din tradițiile locale. Un exemplu îl reprezintă un proiect dedicat simbolisticii

covoarelor moldovenești, unde studenții au creat animații și modele 3D care redau dinamica motivelor tradiționale într-un limbaj digital.

Colaborările internaționale, desfășurate în format hibrid, au permis studenților să intre în contact cu alte culturi vizuale. Într-un atelier virtual comun cu o universitate din Franța, studenții moldoveni au comparat motivele decorative din arta populară locală cu estetica vitraliilor franceze medievale. Rezultatul a fost realizarea unor lucrări hibride care combină elemente identitare diferite, demonstrând astfel cum dialogul vizual poate reconstrui identitatea într-o manieră inovatoare.

Un alt exemplu îl reprezintă utilizarea realității virtuale pentru a reconstitui ritualuri tradiționale. Prin intermediul unor experiențe VR, studenții și vizitatorii au putut „participa" la scene de nuntă, la sărbători populare sau crearea, deși controversată, de vieți artificiale [2, p.25]. Acest tip de proiect nu doar conservă memoria culturală, ci o transformă într-o experiență accesibilă și atractivă pentru noile generații.

Aceste studii de caz confirmă că reconstrucția identitară nu rămâne doar un concept teoretic, ci devine o realitate palpabilă în cadrul învățământului artistic contemporan. Reconstrucția identitară prin artă vizuală în era digitală este un proces aflat încă în plină desfășurare. El presupune eforturi continue din partea cadrelor didactice, a studenților și a instituțiilor educaționale, care trebuie să găsească echilibrul între rădăcini și orizonturi, între tradiție și tehnologie. Viitorul educației artistice depinde de capacitatea noastră de a valorifica tehnologiile emergente fără a pierde specificitatea culturală. În acest sens, reconstrucția identitară este nu doar un obiectiv academic, ci și o responsabilitate culturală.

Învățământul artistic superior se află în fața unei provocări majore: aceea de a îmbina tradiția culturală cu inovația digitală [1, p.89]. Arta vizuală devine un mediu ideal de reconstrucție identitară, unde trecutul și viitorul se întâlnesc. Tradiția oferă rădăcini, iar tehnologia deschide orizonturi. Împreună, ele formează o pedagogie artistică relevantă pentru secolul XXI.

Bibliografie

1. CULATTA, R. *Ghid de educație digitală. Cum pregătim copiii pentru o lume supertehnologizată*. Iași: Polirom, 2023
2. GRAU, O. *Virtual Art: From Illusion to Immersion.* Cambridge, MA: MIT Press, 2021
3. HALL, S. *Cultural Identity and Diaspora*. In K. Woodward (Ed.), Identity and Difference. London: Sage, 1997

ANALIZA DIVERSITĂȚII TEHNICILOR UTILIZATE ÎN PROCESUL DE CREARE A BENZILOR DESENATE

ANALYSIS OF THE DIVERSITY OF TECHNIQUES USED IN THE PROCESS OF CREATING DRAWN STRIPS

Nicoleta VASILIEV, cercetător științific stagiar., asis. univ.,
Universitatea Tehnică a Moldovei
Nicoleta VASILIEV, Junior Researcher, Assistant Professor,
Technical University of Moldova
ORCID: 0009-0009-3491-6408
e-mail: nicoleta.vasiliev@dip.utm.md

Milena TROȘCHINA, cercetător științific stagiar., asis. univ.,
Universitatea Tehnică a Moldovei
Milena TROȘCHINA, Junior Researcher, Assistant Professor,
Technical University of Moldova
ORCID: 0009-0002-0814-1345
e-mail: milena.troschina@dip.utm.md

CZU: 778.534.66:004.928

Abstract: This paper examines the diversity of traditional artistic techniques and digital technologies employed in the creation of comics by local artists from 1960 to 2025. The main objective of the research is to highlight the ways in which technological transformations have influenced the artistic practice and visual expressiveness of this visual-narrative genre of fine art. The study traces the transition from traditional methods and techniques – based on freehand drawing and conventional materials – to digital technologies that define much of the contemporary comic production in the Republic of Moldova.

The analysis of traditional materials and techniques used in comic creation, such as paper, graphite pencils, ink, and watercolor – characteristic of the late 1950s to early 2000s – has facilitated the identification of aesthetic solutions characterized by firm contours, strong contrasts of color and form, and a limited color palette. The manual process of comic creation, carried out in distinct stages (sketching, outlining, and coloring) by artists such as Alexei Grabco, Margareta Chițcatîi, Iurie Simac, Valeriu Curtu, Alexei Sainciuc, and others, was constrained by the technical possibilities of the time, visibly influencing the graphic style and narrative complexity.

At the same time, the study of digital comic-making technologies highlights the profound transformations brought about by the use of specialized software (Clip Studio Paint, Adobe Photoshop, Procreate, Krita) and modern equipment (graphic tablets, styluses, interactive devices). These modern tools, employed by young artists such as Octavian Curoșu, Alex Buretz, Cristiana Grati, Inna Sacali, Călin Enachi, Valentin Enachi, and Anghelina Ciubotaru, integrate all stages of the production process within a unified environment, offering extended possibilities for editing, correction, storage, and publication. Moreover, the digital medium enables the simulation of traditional textures, the use of 3D models, the creation of complex visual effects, and the adaptation of works for multiplatform distribution – from print to webtoons and interactive formats –

allowing artists to remain relevant within national and international comic art exhibitions.

Thus, we conclude that the digitalization of the comic art field in the Republic of Moldova has not led to the complete disappearance of traditional techniques but rather to their synthesis, resulting in hybrid forms of visual expression. Contemporary local comics are configured as a space of convergence between traditional art, technology, and narrative complexity, reflecting the dynamic evolution of visual media in the digital age.

Keywords: *comics, visual narrative, traditional techniques, digital art, graphic tablet, visual artists.*

Introducere. Benzile desenate reprezintă lucrări, care combină în sine arta vizuală, literatura și tehnologia. De-a lungul timpului, nu doar stilul grafic și conținutul narativ au suferit modificări, ci și materialele pentru realizarea acestora. Evoluția suporturilor și a instrumentelor de lucru a influențat în mod direct atât estetica benzilor desenate, cât și accesibilitatea lor pentru publicul larg.

De la primele publicații pe hârtie de ziar, realizate cu mijloace tipografice rudimentare și palete cromatice limitate, până la utilizarea hârtiei de calitate superioară, a cernelurilor sintetice și, ulterior, a platformelor digitale, traseul benzilor desenate reflectă atât progresul tehnologic, cât și adaptarea mediului artistic la schimbările culturale și economice. În acest context, materialele utilizate pot fi privite ca indicatori relevanți ai modernizării continue a acestei forme de expresie artistică.

Tehnici tradiționale. La începutul dezvoltării benzilor desenate, principalul suport utilizat pentru reproducerea tipografică a fost hârtia de ziar, utilizată în principal datorită costului său redus și a capacității de a furniza informația pe scară largă. Totuși, caracterul său tehnic se dovedea limitat de rezistența scăzută la uzură și fragilitatea materialului. Aceste neajunsuri, au influențat în mod direct estetica benzilor desenate, impunând o paletă cromatică redusă și prezența contururilor ferme și clare, care să asigure lizibilitatea imaginilor.

În ceea ce privește tehnicile tradiționale de realizare, artiștii foloseau un proces de creație manual, bazat pe etape distincte. Desenul inițial era realizat cu creion grafit/mecanic pe foi de carton tehnic sau hârtie de desen de calitate superioară (exemplu, hârtia *bristol)*, capabile să suporte ștergeri și corecturi repetate [9]. Pe lângă hârtie, creioanele de diferite grade de durabilitate (H, HB, B) joacă un rol esențial. Creioanele dure (H-9H) sunt potrivite pentru schițe, deoarece lasă linii fine, ce pot fi șterse. Pe de altă parte, creioanele moi (B-9B) sunt perfecte pentru contururi și umbre. Liniile sunt intense și pigmentate, lucru ce adaugă profunzime desenului. Iar creioanele, HB, prezintă o combinație dintre durabilitatea medie și o nuanță de gri închis [8-9]. Creioanele mecanice, sunt disponibile după grosimi: 0,2-5 mm. Grosimile mici (0,3-0,5 mm) sunt utilizate pentru detalii fine, cum ar fi firele de păr, cele groase (0,7-2mm) pentru accent și umbre ușoare.

După finalizarea schiței, contururile principale erau trasate cu peniță de tuș sau pensule subțiri, utilizând tuș negru rezistent la lumină și apă. Această etapă, numită colorare, avea un rol esențial în claritatea vizuală a desenului, fiind adaptată ulterior la cerințele procesului tipografic [1, 3, 7].

Pentru colorare, în perioada etapa pre-tipografică, artiștii recurgeau la tehnici în acuarelă, creioane colorate, guaș sau tușuri colorate, aplicate manual pe copii ale desenelor originale. În faza industrială, însă, colorarea se realiza prin tehnici mecanice de separare cromatică, care foloseau plăcile de tipar pentru fiecare culoare primară (cyan, magenta, yellow-galben și key-negru – sistemul CMYK). Limitările acestor procedee explică de ce benzile desenate timpurii prezentau tonuri vibrante, dar puține nuanțe intermediare.

Astfel, în rezultatul analizei multiplelor benzi desenate care au fost create și publicate în perioada anilor 1950-2000, s-au identificat lucrări realizate *în creion de grafit/mecanic, în tuș/cu peniță subțiri, în acuarelă, în creioane colorate, în guaș* (fig.1-4)**.**

Benzi Desenate – tehnica desen în tuș. Studiul axat pe analiza diversității tehnicilor utilizate în procesul de creare a benzilor desenate în Republica Moldova a condus la constatarea faptului că de-a lungul deceniilor, pe plan național, s-au făcut remarcați în acest domeniu prin utilizarea tehnicilor tradiționale artiștii plastici precum: Alexei Grabco, Valeriu Curtu, Margareta Chițcatîi, Iurie Simac, Lică Sainciuc, Ana Evtușenco, Aurel Guțu, N. Romanovschi, N. Tighineanu și alții. Printre aceștia plasticianul Alexei Grabco (1936-2016) s-a evidențiat, în decurs de mai bine de cinci decenii, prin multitudinea de benzi desenate publicate în revistele *„Scânteia leninistă”, „Steluța”, „Alunelul”,* precum și în edițiile de carte *„Aventurile lui Trică și Ciupică”* (1960), *„Noile aventuri ale lui Trică și Ciupică”* (1963), *„Trică și Ciupică”* (1989).

În albumul *„Aventurile lui Trică și Ciupică”,* ediția 1960 (fig. 1c), graficianul Alexei Grabco utilizează tehnica desenului în tuș, caracterizată printr-o paletă monotonă, menită să păstreze unicitatea și plasticitatea liniei. Stilul artistic al lui *Alexei Grabco* se caracterizează prin utilizarea liniilor subțiri, clare și expresive, care reușesc să transmită atât dinamismul mișcării, cât și emoțiile și stările sufletești ale personajelor prin intermediul expresiilor faciale și a gesturilor. Compozițiile sale sunt structurate în cadre succesive, atent organizate pentru a crea un ritm vizual coerent, alternanța dintre cadranele largi și cele restrânse generează un flux narativ natural, în care expresivitatea gesturilor și a mimicilor suplimentează, sau chiar înlocuiește, necesitatea textului. Prin intermediul combinației între claritate, expresivitate și ritm vizual, stilul său devine distinct și adaptat pentru a capta atenția și a comunica eficient cu publicul tânăr.

a) Desen de Margareta Chițcatîi, ziarul *„Alianța Moldova noastră”*

b) „*Trică face sport”,* desen de Alexei Grabco, revista „Scînteia leninistă”, nr. 2, februarie 1958

c)Seria *„Aventurile lui Trică și Ciupică - pisica”*, de Alexei Grabco, 1960

Figura 1: Exemple de benzi desenate - tehnica desen în tuș

Benzi Desenate - tehnică mixtă (în acuarelă și tuș) Analiza benzilor desenate din edițiile de carte *„Noile aventuri ale lui Trică și Ciupică”* (1963), *„Trică și Ciupică”* (1989) (fig. 2) a evidențiat faptul că graficianul Alexei Grabco adoptă o tehnică mixtă de realizare. Astfel, aplicarea tehnicii în acuarelă și tuș a favorizat apariția, în seria de istorioare despre relația de prietenie a băiețelului Trică și a cățelușului Ciupică, a unor pete cromatice calde și luminoase, menite să confere o notă jucăușă și copilărească acestor benzilor desenate. Artistul recurge, de asemenea, la procedee de umbrire prin hașuri fine și la alternanța contrastantă dintre suprafețele albe și cele negre, conferind astfel lucrărilor volum și profunzime. Îmbinarea acestor mijloace plastice definește un limbaj vizual distinct, impregnat de umor și rafinament, prin care artistul plastic Alexei Grabco reușește să transfigureze situațiile cotidiene în veritabile poeme vizuale.

a) Ediția de carte „*Trică și Ciupică*”, 1989, de Alexei Grabco

b) Ediția de carte *„Noile aventuri ale lui Trică și Ciupică*”, 1963, de Alexei Grabco

Figura 2: Exemple de benzi desenate realizate în tehnică mixtă de Alexei Grabco

Urmărind multicriterial evoluția benzilor desenate contemporane se observă afirmarea impetuoasă în acest gen special al artelor plastice a pictoriței Margareta Chițcatîi (n. 1967) alături de plasticienii Lică Sainciuc, Aurel Guțu, Valeriu Curtu, Iurie Simac și Ana Evtușenco. E de remarcat faptul că, pe parcursul carierei sale artistice, Margareta Chițcatîi realizează și publică multiple benzi desenate pe paginile edițiilor periodice *„Săptămâna”, „Momentul”, „Chipăruș plus”, „Cucu”, „Alianța”* ș.a. Vorbind despre creațiile artistei din domeniul benzilor desenate se poate remarca faptul că dumneaei adesea apelează la tehnicile tradiționale de realizare în acuarelă, în tuș, în creioane colorate, utilizate atât separat, cât și într-un demers mixt de expresie vizuală. Lucrarea *„Dreptul la asociere”* (fig. 3a), de Margareta Chiţcatîi, se remarcă printr-un stil realistic-naiv, realizat prin tehnica acuarelei. Petele de culoare redau umbrele și luminile, astfel prin redarea culorilor calde (predominant galben și roșu), pictorița creează o atmosferă caldă și prietenoasă pentru a favoriza perceperea și memorizarea ușoară a mesajului de către copii. Dialogurile – încadrate în bule de vorbire rotunjite cu coadă – sunt scurte, reflectând modul de gândire al copiilor, iar structura în șase panouri asigură o lectură fluentă și logică. Utilizarea unui font fără serife în textul mesajului contribuie la redarea unei lizibilități accesibile și a unei tonalități prietenoase. Limbajul simplu și accesibil contribuie la transmiterea mesajului educativ fără a deveni moralizator. Tonul general al benzii desenate în cauză este pozitiv și constructiv, promovând valori precum cooperarea, respectul reciproc și participarea activă la viața comunității.

a) *Dreptul la asociere*” (2007), de Margareta Chiţcatîi

b) *„Crenguță dă-mă huța”*, de Lică Sainciuc, revista Alunelul, nr. 11, 1990

c) Desen de Ana Evtușenco, revista Alunelul, nr. 10, 1997

Figura 3: Exemple de benzi desenate realizate în tehnică mixtă

a) Desen de Valeriu Curtu, revista Alunelul, nr.11, 1990

b) *„Alunelul felicită toți copii cu Anul Nou”*, de Valeriu Curtu, revista Alunelul, nr.11-12, 1993

Figura 4: Exemple de benzi desenate realizate în tehnică mixtă de Valeriu Curtu

Tehnici digitale. Tehnologiile digitale pentru realizarea benzilor desenate au modificat profund modul de lucru al artiștilor, influențând atât procesul de creație, cât și cel de distribuție. După cum se poate observa în *Tabelul 1*, care evidențiază diferențele dintre tehnicile tradiționale și cele digitale, instrumentele moderne permit integrarea etapelor de desen, colorare, aranjare în pagină și publicare într-un singur mediu digital. Această trecere de la tehnicile tradiționale realizate manual la cele digitale asistate de computer oferă artiștilor mai multă flexibilitate, un timp de lucru redus și costuri de producție mai mici, contribuind totodată la o mai ușoară adaptare a conținutului pentru mediul online.

Tabelul 1: Analiza comparativă a tehnicilor tradiționale și digitale

№	Parametri	*Tehnici tradiționale*	*Tehnici digitale*
1.	**Materiale**	Hârtie, cerneală, acuarelă, creioane	Tabletă, stilou, software grafic
2.	**Corecturi**	Limitate, adesea ireversibile	Nelimitate, cu funcția „undo”
3.	**Viteza de lucru**	Mai lente, necesită uscare și scanare	Mai rapide, procese automatizate
4.	**Cheltuieli**	Costuri permanente pentru materiale	Investiții inițiale în echipamente
5.	**Stocare și publicare**	Copii fizice, arhive	Fișiere digitale, stocare în cloud/drive, cu posibilitatea de acces online

Tranziția de la tehnicile tradiționale la cele digitale în realizarea benzilor desenate a fost facilitată de apariția și dezvoltarea unor programe specializate, descrise în *Tabelul 2*, precum *Clip Studio Paint, Adobe Photoshop, Procreate, Adobe Fresco, MediBang Pro și Krita* [10-13]. Aceste aplicații, utilizate

împreună cu echipamente hardware performante – cum ar fi tabletele grafice, iPad, Wacom Cintiq, Huion sau XP-Pen – au permis artiștilor să integreze desenul, colorarea și editarea într-un flux de lucru digital coerent și eficient.

Tabelul 2: Aplicații ale software-ului

№	Denumirea software-ului	Aplicații
1.	**Clip Studio Paint**	Program complet pentru crearea de benzi desenate și ilustrații digitale. Include instrumente pentru schițe, contururi, modele 3D și grafică vectorială, oferind linii clare și precise. Ideal pentru artiști profesioniști și amatori.
2.	**Adobe Photoshop**	Aplicație versatilă pentru ilustrații și benzi desenate digitale. Permite lucrul cu pensule, straturi și efecte de umplere, oferind control detaliat asupra culorilor și texturilor.
3.	**Procreate**	Aplicație de desen digital cu peste 130 de pensule personalizabile și sistem avansat de straturi. Ideală pentru realizarea rapidă a ilustrațiilor și compozițiilor complexe pe iPad.
4.	**Krita**	Program gratuit pentru desen și benzi desenate, cu suport pentru grile, panouri și storyboard-uri. Include pensule personalizabile și straturi multiple, oferind un mediu creativ flexibil
5.	**MediBang Pro**	Aplicație ușor de folosit pentru benzi desenate și ilustrații. Oferă pensule, straturi și stocare în cloud, permițând colaborarea online și accesul la proiecte de pe diferite dispozitive.

Noile tehnologii oferă posibilitatea de a lucra la rezoluții înalte și cu un număr nelimitat de straturi, permițând crearea unor efecte vizuale complexe. În procesul de lucru, artiștii creatori de benzi desenate pot imita materiale tradiționale – creioane colorate, cerneală, markere, acuarelă sau guaș – în format digital, iar modelele 3D facilitează construirea perspectivei și a fundalurilor, contribuind la detalierea spațiului.

Aceste tehnici moderne nu doar că sprijină procesul creativ, dar integrează toate etapele producției într-un mediu unitar, oferind posibilități extinse de editare, corecție, stocare și publicare. Astfel, tinerii artiști precum Octavian Curoșu, Alex Buretz, Cristiana Grati, Inna Sacali, Călin Enachi, Valentin Enachi, Anghelina Ciubotaru și alții valorifică pe deplin avantajele tehnologiei digitale. Ulterior aceștia pot să exploreze și forme interactive de prezentare a benzilor desenate, prin webtoon-uri, benzi desenate AR sau grafică NFT.

Tabelul 3: Exemple de lucrări realizate prin intermediul tehnicilor digitale

№	Autor	Exemplu lucrări
1	2	3
1.	Octavian Curoșu - ilustrator, creator de benzi desenate [14]	
2.	Cristiana Grati - autoare de benzi desenate care a colaborat cu revista COMICS [15, p.27-28]	
3.	Valentin și Călin Enachi - autori de benzi desenate care au colaborat cu revista COMICS [15, p.18]	
4.	Alex Buretz - autor de benzi și caricaturi [15, p.10-11]	

Crearea digitală a benzilor desenate combină etapele artistice, tehnice și editoriale într-un singur mediu de lucru. Datorită programelor și dispozitivelor moderne, toate etapele pot fi realizate fie într-o singură aplicație, fie cu ajutorul unor instrumente integrate. În fazele inițiale, se realizează o schiță preliminară în programe precum Storyboard, Procreate sau Clip Studio Paint. Liniile fine și

dinamice, care reacționează la presiunea stiloului, se trasează de obicei pe tablete grafice precum Wacom, Huion sau iPad cu Apple Pencil.

După aprobarea schiței, urmează procesul de conturare, realizată cu pensule digitale care imită tușul sau markerele tradiționale, folosind programe precum Clip Studio Paint sau Photoshop. Lucrul pe straturi permite separarea conturului de fundal și culoare, ceea ce oferă mai mult control asupra fiecărui element vizual.

În etapa de colorare, artiștii pot folosi culori intense și precise, folosind palete CMYK pentru tipar sau RGB pentru mediul digital. Programele oferă instrumente pentru crearea de măști și umpleri automate, ceea ce face colorarea mai rapidă. Tehnologiile digitale permit și adăugarea de fundaluri sau elemente 3D. Photoshop este folosit pentru aplicarea texturilor, iluminării și efectelor vizuale, iar uneori se combină fotografii cu desene digitale pentru scene mai realiste.

Aplicațiile oferă și posibilitatea creării rapide a bulelor de dialog, cu fonturi care pot sublinia tonul emoțional al scenei. După finalizarea tuturor elementelor vizuale, se realizează corecția finală a culorilor și exportul. De exemplu, Photoshop și Clip Studio Paint permit exportul paginilor în formate TIFF, PDF, PNG sau WEBTOON. Pentru tipar se folosește CMYK, iar pentru publicarea online – RGB.

Benzile desenate realizate digital pot fi ușor traduse, adaptate pentru diferite formate și publicate pe platforme precum Webtoon, Tapas, Instagram Comics și ArtStation, sau tipărite în format fizic.

Concluzii. Prezenta lucrare evidențiază transformările suferite de benzile desenate din Republica Moldova între anii 1960 și 2025, ca urmare a progresului tehnologic. Studiul demonstrează că, de la tehnicile tradiționale bazate pe desen manual și materiale convenționale, s-a realizat o tranziție către utilizarea tehnologiilor digitale, care permit integrarea tuturor etapelor procesului de creație într-un mediu unitar și extind posibilitățile estetice și narative ale artiștilor contemporani.

Digitalizarea procesului artistic a modificat însăși natura benzilor desenate ca mediu de exprimare. Aceste transformări se desfășoară într-un mod dinamic, însă metodele tradiționale nu dispar, ci sunt tot mai frecvent combinate cu cele digitale, generând forme hibride de narațiune vizuală, adaptate culturii și tehnologiilor contemporane.

Prin urmare, banda desenată contemporană autohtonă se configurează ca un spațiu de convergență între arta tradițională, tehnologia digitală și complexitatea narativă, reflectând evoluția mediilor vizuale și relevanța acestui gen artistic în patrimoniul cultural național.

Bibliografie

1. MCCLOUD, Scott. Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels. New York: HarperCollins/William Morrow Paperbacks, 2006. ISBN 978-0-06-078094-4.
2. MCCLOUD, Scott. Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form. New York: HarperCollins (William Morrow Paperbacks), 2000. ISBN 978-0-06-095350-8.
3. NIȚĂ, Dodo; CIUBOTARIU, Alexandru. Istoria benzii desenate românești 1891-2010. București: Vellant, 2010. ISBN 978-973-1984-64-3.
4. POPA, E. Evoluția benzilor desenate în spațiul digital din Europa de Est. București: Editura Arta Vizuală, 2022.
5. ADASCALIȚA, L. Aspecte ale graficii satirice în creația pictorițelor Valentina Rusu-Ciobanu, Elena Rotaru, Natalia Bahcevan și Margareta Chițcatîi. În: Conferința tehnico-științifică a studenților, masteranzilor și doctoranzilor, 27-29 martie 2024, Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: „Tehnica-UTM", 2024. Vol. 4, pp. 2215-2219. ISBN 978-9975-64-462-4 (vol. 4). ISBN (pdf) 978-9975-64-458-7. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/2215-2219.pdf [accesat 2025-0-16].
6. IONEL, A. Tendințele în arta digitală din Republica Moldova. Revista Artă și Tehnologie, Chișinău, 2023.
7. SCHMIDT, P. *Step-by-Step Guide: My Comics Process.* [online]. 2018. Disponibil: https://comicsforbeginners.com/step-by-step-guide-my-comics-process/ [accesat 2025-10-6].
8. ION, L. *Tipuri de creioane și caracteristicile lor.* Online. 22 noiembrie 2024. Disponibil: https://curatorial.ro/arta/tipuri-de-creioane-si-caracteristicile-lor/ [accesat 2025-10-10].
9. „Instrumentele esențiale pentru desenul Manga: ghid pentru desenatorii de benzi desenate." Online. 12 mai 2025. Disponibil: Instrumentele esențiale pentru desenul https://www.pictorshop.ro/blog/instrumentele-esentiale-pentru-desenul-manga-ghid-pentru-desenatorii-de-benzi-desenate/ [accesat la 2025-10-6].
10. Clip Studio Paint Official Blog. *Digital Comic Creation Workflow.* Online. Mai 2022. Disponibil: https://www.clipstudio.net/ [accesat 2025-10-7].
11. Krita.org. *Tools You Need to Grow as an Artist.* Online. 2019. Disponibil: https://krita.org/en/ [accesat 2025-10-10].
12. MediBang Pro - official site. Disponibil: https://medibangpaint.com/en/pc/ [accesat 2025-10-10].
13. Procreate. Creative Tools Made for You. [online]. 2025. Disponibil: https://procreate.com [accesat 2025-10-10].

14. CUROȘU, O. *Ilustrator, Comic Book Artist, Background Artist.* Online. 2025. Disponibil: https://www.behance.net/OctavianCurosu?tracking_source=search_projects%7Cromanian+illustration [accesat 2025-10-16].
15. Revista COMICS. *Nr. 40 (Mai 2021).* Online. Disponibil: https://www.calameo.com/books/007528577f59e673a7ff5 [accesat 2025-10-20].

The study was conducted within the research and innovation project 25.80012.0807.53SE – Valorization and safeguarding of comics from the Republic of Moldova from 1945 to 2025, as an integral part of the national cultural heritage.

ETHNOCULTURAL CODE IN DIGITAL DESIGN: CHARACTER DEVELOPMENT BASED ON UKRAINIAN TALISMANS

COD ETNOCULTURAL ÎN DESIGNUL DIGITAL: DEZVOLTAREA PERSONAJELOR BAZATĂ PE TALISMANE UCRAINENE

Olena SLITYUK, PhD, Associated Professor,
Kyiv National University of Technologies and Design
Olena SLITYUK, dr., conf.univ.,
Universitatea Națională de Tehnologii și Design din Kiev
ORCID: 0000-0001-9058-9979
e-mail: elena1200elena@gmail.com
Alina LUNKO, *student,*
Kyiv National University of Technologies and Design
Alina LUNKO, *studentă,*
Universitatea Națională de Tehnologii și Design din Kiev
e-mail: lunkoalinaden@gmail.com

CZU: 7.05:004.92:390.3(477)=111

Rezumat. Lucrarea prezintă procesul de creare a unei serii de personaje bazate pe amulete populare ucrainene. Scopul studiului este de a identifica rolul designului etnic în modelarea culturii vizuale contemporane și de a regândi simbolurile tradiționale în contextul artei digitale. Sunt luate în considerare fundamentele teoretice ale designului personajelor ca instrument de comunicare vizuală și sunt analizate caracteristicile estetice și simbolice ale principalelor amulete populare. În cursul studiului, sunt determinate caracteristicile culturale și semiotice ale pysanka, motanka, svishchik, horseshoe și didukh-ului și este stabilit potențialul lor pentru stilizarea ulterioară a designului. Pe baza sintezei motivelor etnoculturale și a metodelor moderne de artă grafică, s-a format conceptul autorului de transformare a simbolurilor tradiționale în personaje moderne, potrivite pentru utilizare în ilustrație, branding, media digitală și conținut multimedia. Partea practică a lucrării implică dezvoltarea unui concept pentru o serie de personaje stilizate pe baza amuletelor tradiționale ucrainene. În această etapă, au fost determinate caracteristicile semiotice, formative și coloristice cheie ale simbolurilor și au fost formulate principiile stilizării și abordările interpretării lor digitale.

Cuvinte-cheie: *etno-design, caracter, amulete ucrainene, pysanka, motanka, ilustrație digitală.*

Abstract. The paper presents the process of creating a series of characters based on Ukrainian folk amulets. The aim of the study is to identify the role of ethnic design in shaping contemporary visual culture and to rethink traditional symbols in the context of digital art. The theoretical foundations of character design as a tool of visual communication are considered, and the aesthetic and symbolic features of the main folk amulets are analysed. In the course of the study, the cultural and semiotic characteristics of pysanka, motanka, svishchik, horseshoe and didukh are determined, and their

potential for further design stylisation is established. Based on the synthesis of ethnocultural motifs and modern methods of graphic art, the author's concept of transforming traditional symbols into modern characters suitable for use in illustration, branding, digital media, and multimedia content has been formed. The practical part of the work involves the development of a concept for a series of characters stylised on the basis of traditional Ukrainian amulets. At this stage, the key semiotic, formative and colouristic characteristics of the symbols have been determined, and the principles of stylisation and approaches to their digital interpretation have been formulated.

Keywords: *ethno-design, character, ukrainian amulets, pysanka, motanka, digital illustration.*

The problem of reviving Ukrainian cultural identity through visual art is becoming particularly relevant in the context of globalisation processes. Today's world is saturated with new forms of communication, digital tools and visual codes that are changing dynamically. The contemporary visual space is characterised by a hybridity of styles, cultures and techniques. Design, illustration, cinema, advertising and new media form a polyphonic system in which local and global elements are intertwined. In this context, the preservation of the national visual language is not only an act of imitation, but also a conscious cultural choice that determines the place of Ukrainian art in the global cultural field [6]. It is ethno-design — as an integrative direction of contemporary art — that allows for the harmonious combination of traditional symbolism, archetypal forms, and innovative technologies. It forms a new cultural narrative based on the values of authenticity, spirituality, and heritage.

Analysis of previous studies. The issue of ethno-design as a tool for preserving national identity is actively discussed in the works of Ukrainian scholars who study the interaction between traditional culture and contemporary artistic and design practices. In contemporary approaches, ethno-design is defined not only as the stylisation of folk motifs, but also as a way of understanding cultural memory in digital media [1, 6].

An important basis for this is the research of I. Syvash, which interprets ethno-design as an integrative cultural process that combines archetypes of the past and contemporary visual codes, forming a special language of Ukrainian artistic tradition [6]. The author emphasises that ethno-design serves as a means of self-expression for the nation and contributes to the preservation of spiritual unity in a globalised visual environment.

A significant contribution to the study of the development of graphic design was made by M. Kolosnichenko, O. Yezhova, K. Pashkevich and A. Ostapenko, who analyse the evolution of visual communications in the 21st century and the role of digital technologies in the formation of new artistic means [3]. In this context, folk motifs become a source of form creation that can be easily integrated into the digital environment. I. Bondar considers ethno-design as a way of preserving images of folk art in the context of globalisation, emphasising the

cultural significance of folklore motifs in the contemporary visual space [1]. This approach is consistent with the concept of visual representation of Ukrainian symbols in digital media, which is key to the development of characters based on amulets. The materiality of digital images has been studied in detail in the works of I. Varyvonchik, who analyses the interaction of image and texture in the digital environment. The author argues that realistic rendering of texture — clay, fabric, metal - enhances the authenticity of ethnocultural images, which is especially important in ethnodesign [2]. S. Pryshchenko's conclusions on the use of ethno-style in advertising design, where ethnic symbols are considered as a means of forming creative communication strategies, are also valuable [5]. Research by O. Mikhailova and Y. Plisyuk confirms the relevance of traditional symbolism in contemporary interior design thanks to the combination of national motifs and digital visualisation methods [4].

A summary of scientific works shows that ethnic design today is an important tool for cultural communication and adaptation of traditional symbols to the conditions of digital culture. In this context, the interpretation of Ukrainian amulets as a basis for creating modern characters is a logical step in the development of nationally oriented design [1, 3, 5, 6].

The aim of the work is to substantiate the role of ethno-design as a tool for preserving cultural heritage and to identify ways of integrating traditional Ukrainian images into modern digital character creation practices.

Results and discussion. The study showed that ethno-design can be used as an effective method of artistic reinterpretation of the spiritual and cultural symbols of the Ukrainian people through the language of character design. Thanks to its ability to personify abstract concepts, character design has proven to be an effective tool for visual communication, allowing ethno-cultural meanings to be conveyed to the modern viewer [1, 3]. It is particularly important that the character form contributes to the emotional immersion of the user, allowing them to more deeply comprehend the meaning of traditional symbols and their place in cultural memory. This opens up the possibility of integrating ethnocultural images into modern media formats, where visual content plays a key role.

A comprehensive analysis of five traditional amulets - pysanka, motanka, svishchik, horseshoe, and didukh - showed that they all have a deep semiotic and archetypal structure related to life cycles, ancestral memory, protective functions, and natural rhythms. It has been found that these symbols have high potential for modern character design due to their recognisable form, ornamentality, cultural significance, and emotional expressiveness [7]. Their continuity in folk tradition and the universality of their symbolic meaning allow them to be adapted to different contexts, from children's illustrations to art brands.

Stylistic modelling has made it possible to identify the key formative features of each amulet: rhythmic ornamentation and warm colours in pysanky;

rounded shapes and textile texture in motanki; the plasticity of clay and playful palette in svishchik; symmetrical strength and metallic textures in horseshoes; verticality, golden palette and grain structure in didukh [1, 4, 6]. It has been established that texture is a critically important carrier of authenticity: clay, straw, metal, and fabric in digital interpretation enhance the tactility and cultural recognisability of images [5]. This compensates for the loss of physical materiality in the digital environment, enhancing the effect of presence and engagement.

The results of the study confirmed that the method of stylisation – generalising the form while preserving the core meaning – is the most effective for transforming folk symbols into modern digital images. It has been proven that the use of ornamental composition, proportionality, rhythm, and symbolic colouring not only ensures the visual integrity of the series but also allows traditional cultural codes to be adapted to the needs of the digital media environment [3, 5]. This makes it possible to create visual systems that simultaneously meet the aesthetic requirements of the modern world and preserve the continuity of traditional imagery.

The concept of the future series of characters demonstrates that the combination of Ukrainian talisman archetypes with digital graphics can form new communication models relevant to branding, illustration, multimedia, and visual communications. It has been proven that the integration of ethnocultural symbols into digital design contributes to the preservation of cultural memory, strengthens national identity and expands the possibilities for representing Ukrainian spiritual values in the global cultural space [1, 3, 6]. In addition, such images can perform educational and promotional functions, introducing a wide audience to traditional Ukrainian culture.

Further work will include the creation of search sketches, the development of morphological variants, and the preparation of final visual solutions that will demonstrate the possibility of organically combining ethnocultural codes with modern digital graphics techniques. Based on the analysis, it can be argued that ethno-design has high potential for actualising and modernising Ukrainian cultural heritage, and the future series of characters will be practical confirmation of the ability of digital technologies to preserve and reinterpret traditional images.

Conclusions. The study proves that ethno-design is an effective means of artistically reinterpreting Ukrainian cultural heritage in a digital environment. Analysis of traditional amulets has shown that each of them has a deep semiotic structure that can be effectively transformed into character design without losing cultural content. As a form of visual communication, characters allow symbols to be personified and enhance their ability to convey ethno-cultural meanings to modern viewers. Practical modelling of images has shown that the stylisation method is optimal for adapting folk symbols to digital graphics. The combination of ornamental structures, proportionality, rhythm and symbolic colouring

ensured the integrity of the series of characters and at the same time allowed the creation of modern, technologically adapted visual solutions. Of particular importance is the transmission of texture – clay, straw, fabric, metal – which enhances the authenticity and tactility of digital images. The planned series of characters is intended to demonstrate that the combination of ethnocultural archetypes with the capabilities of digital technologies can open up new formats for representing Ukrainian spiritual values in visual media, illustrations, and branding. The future integration of traditional symbols into digital design is intended to contribute to the preservation of cultural memory, the development of contemporary Ukrainian identity, and the promotion of national heritage in the global cultural space.

Bibliography

1. BONDAR, I. Ethno-design as a form of preserving folk art images in the context of globalisation // *Demiurg: ideas, technologies, design perspectives*, 2020. Vol. 3, No. 2, pp. 192–201. Online. Available: https://pdfs.semanticscholar.org/6cb7/ba608f8c7f406fe171ee501b140a5b24b94b.pdf
2. VARYVONCHIK, I. *Materiality and Image in the Digital Environment: Monograph*. Kyiv, 2022. (Electronic resource from your files).
3. KOLOSNICHENKO, M. I., YEZHOVA, O. V., PASHKEVICH, K. L. et al. *Graphic design in the information and visual space: monograph*. Kyiv: KNUTD, 2022. 226 p.
4. MIKHAILOVA, R. D., PLISYUK, YU. O. Ukrainian Ethnic Elements in the Design of Modern Hotel Interiors: Origins and Features // *Art and Design*. 2019. No. 4. P. 57–68.
5. PRYSHCHENKO, S. Ethnostyle in advertising design: methodology and creative strategies // *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. 2018. Issue 38. Pp. 112–126. Online. Available: https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/2018-38/visnyk-lnam-no-38-2018-svitlana-pryshchenko-112-126-stor.pdf
6. SYVASH, I. O. Ethno-design as a component of the formation of scientific ideas about Ukrainian national style: the beginning of the 20th century // *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*. – 2018. No. 2. P. 319–323. Online. Available: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/162797
7. SLIUTYUK, O. O., LUNKO, A. D., SKLYARENKO, V. O., LAVRUSENKO, S. P. Adaptation of mythological images of Ukrainian folklore in the composition of works of art and design in the context of historical development. Theory and Practice of Design, (36), 2025. 398–405. Online. Available: https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.39

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНКЛЮЗИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

PROBLEME METODOLOGICE ALE INCLUZIUNII ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ

METHODOLOGICAL PROBLEMS OF INCLUSION IN MUSIC EDUCATION

Светлана ЖЕЛЯСКОВА, доктор пед. наук,
преподаватель высшей дид. ст.,
РМЛ «С.Рахманинов», Кишинёв
Svetlana JELEASCOVA, dr., prof. grad didactic superior,
LRM "S.Rahmaninov", Chișinău
Svetlana JELEASCOVA, PhD, higher teaching degree,
"S. Rachmaninoff" RML, Chisinau
ORCID: 0000-0002-0719-1052
e-mail: swetlanajeleascova@gmail.com

CZU: 37.015:78=161.1

Rezumat. Articolul examinează fundamentele metodologice și provocările incluziunii în educația muzicală ca domeniu prioritar pentru știința pedagogică contemporană. Analizează contradicțiile dintre modelele tradiționale de educație muzicală, bazate pe abordări standardizate și criterii normative, și principiile educației incluzive, care se concentrează pe recunoașterea experienței individuale, a potențialului creativ și a nevoilor educaționale ale fiecărui elev. O atenție deosebită este acordată identificării dificultăților metodologice asociate cu lipsa unui model teoretic holistic al educației muzicale incluzive, limitelor programelor existente în adaptarea conținutului și a metodelor de predare și necesității de a dezvolta pregătirea profesională a profesorilor pentru implementarea practicilor incluzive. Articolul rezumă rezultatele cercetărilor contemporane rusești și internaționale care vizează valorificarea potențialului designului universal de învățare și al predării în comun în educația muzicală. Se remarcă importanța dimensiunii etice a incluziunii, care asigură crearea unei atmosfere educaționale de susținere și acces egal la experiența muzicală pentru toți elevii. Se concluzionează necesitatea îmbunătățirii aparatului metodologic al pedagogiei muzicale incluzive, vizând formarea unor modele de predare flexibile, adaptive și bazate științific, care să asigure dezvoltarea durabilă a sistemului de educație muzicală într-un context incluziv.

Cuvinte-cheie: *incluziune în educația muzicală, nevoi educaționale speciale, design universal pentru învățare, co-teaching.*

Abstract. The article examines the methodological foundations and challenges of inclusion in music education as a priority area for contemporary pedagogical science. It analyzes the contradictions between traditional models of music education, based on standardized approaches and normative criteria, and the principles of inclusive education, which focus on recognizing the individual experience, creative potential, and

educational needs of each student. Particular attention is paid to identifying methodological difficulties associated with the lack of a holistic theoretical model of inclusive music education, the limitations of existing programs in adapting content and teaching methods, and the need to develop teachers' professional readiness to implement inclusive practices. The article summarizes the results of contemporary Russian and international research aimed at unlocking the potential of universal learning design and co-teaching in music education. The importance of the ethical dimension of inclusion, which ensures the creation of a supportive educational atmosphere and equal access to musical experience for all students, is noted. The conclusion is made about the need to improve the methodological apparatus of inclusive music pedagogy, aimed at the formation of flexible, adaptive and scientifically based teaching models that ensure the sustainable development of the music education system in an inclusive context.

Keywords: *inclusion in music education, special educational needs, Universal Design for Learning (URL), co-teaching.*

Введение. Инклюзивное образование на современном этапе развития педагогики является глобальным приоритетом мировой образовательной политики, отражающим стремление к обеспечению равных возможностей для всех учащихся, независимо от их индивидуальных особенностей, когнитивных и сенсорных способностей. Международные нормативные акты формируют стратегическую основу для разработки и реализации инклюзивных образовательных практик, включая музыкальное образование, которое обладает уникальным потенциалом для развития когнитивных, эмоциональных и социальных компетенций учащихся. Фундаментальным документом в области инклюзивного образования является *Саламанкская декларация* (1994), установившая принцип основополагающий принцип инклюзивности в школе [18], принятая на Всемирной конференции в Саламанке (Испания). Она закрепляет принцип «образование для всех» и подчеркивает необходимость интеграции детей с особыми образовательными потребностями в общеобразовательную среду, формируя основу политики доступного образования и модификации педагогических стратегий. *Стратегия «Образование 2030»* [5; 16] определяет глобальные ориентиры для реализации целей устойчивого развития в области образования. Документ акцентирует внимание на обеспечении равного доступа к качественному образованию для всех детей, включая тех, кто имеет ограниченные возможности, и подчеркивает необходимость создания инклюзивных образовательных систем на всех уровнях. Международные соглашения *Конвенция ООН о правах ребёнка* (1989) [4] и *Конвенция ООН о правах инвалидов* (2006) [3] , закрепляют юридическое право каждого ребёнка и человека с инвалидностью на доступное и качественное образование без ограничений. Данные документы формируют нормативную и этическую концепцию для развития педагогических стратегий, учитывающих индивидуальные

образовательные потребности. В рамках Европейского Союза инклюзивное образование рассматривается как ключевой элемент социальной интеграции и обеспечения равного доступа к образовательным ресурсам. Политические документы ЕС и рекомендации по образовательной политике способствуют разработке инклюзивных подходов, внедрению адаптивных учебных программ и профессиональному развитию педагогов [6].

Республика Молдова ратифицировала вышеуказанные международные конвенции и разработала собственную нормативную базу для реализации инклюзивного образования. Кодекс образования Республики Молдова (2014) определяет инклюзивное образование как образовательный процесс, отвечающий индивидуальным особенностям и учебным запросам каждого ребёнка, обеспечивающий равные возможности для доступа к образованию высокого качества. Нормативное регулирование далее зафиксировано в *Программном документе по развитию инклюзивного образования на 2024–2027 годы*, определяющем стратегические направления, стандарты и меры по обеспечению доступности и качества инклюзивного обучения на всех ступенях образования [14].

Особое значение инклюзия приобретает в музыкальном образовании, где педагогические методы и адаптивные подходы могут способствовать развитию когнитивных, эмоциональных и коммуникативных компетенций, а также социальной интеграции учащихся с ООП. Наряду с этим практическая реализация инклюзивного музыкального образования сталкивается с методологическими и организационными барьерами, включая недостаточную подготовку педагогов и дефицит адаптированных учебных программ. Научно-педагогическая доктрина Республики Молдова располагает важными элементами для построения инклюзивной музыкальной методологии: теоретическими моделями [8], педагогическими принципами [2] и этическими основаниями [10]. Следующим шагом становится их *интеграция в единую концепцию музыкального инклюзивного образования,* основанную на принципах равного доступа, вариативности обучения и культурной принадлежности. Таким образом, международные и национальные документы формируют комплексную нормативно-методологическую базу, направленную на создание инклюзивной образовательной среды. На их основе необходимо разрабатывать адаптированные педагогические стратегии, обеспечивающие интеграцию учащихся с ООП в музыкальное образование, что является не только правовой, но и этической необходимостью.

Педагогические стратегии и референции для реализации инклюзии в музыкальном образовании. Эффективная реализация инклюзии в музыкальном образовании требует комплексного подхода,

интегрирующего международные стандарты, педагогические методики и национальные нормативные акты. Международные документы, включая *Саламанкскую конвенцию* (1994) [18] и *Стратегию «Образование 2030»* [16], подчеркивают необходимость создания образовательных условий, обеспечивающих равный доступ к обучению и развитию всех учащихся, включая детей с особыми образовательными потребностями. *Конвенции ООН о правах ребёнка* (1989) [4] *и о правах инвалидов* (2006) [3] закрепляют право на образование в качестве юридического и этического обязательства государства. Документы ЕС дополняют эти стандарты, предлагая рекомендации по разработке адаптивных программ, методик оценки и координации педагогических команд [6]. На основании международных принципов и молдавской нормативной базы, включая *Кодекс образования Республики Молдова* (2014), *Программу развития инклюзивного образования на 2024–2027 годы* [14] и *Strategia Educației –2030* [16], можно выделить следующие педагогические стратегии:

1. Универсальный дизайн обучения (UDL) в музыкальном образовании. Универсальный дизайн обучения (UDL) является педагогической моделью, которая направлена на создание гибкой образовательной среды, учитывающей разнообразие учащихся. В контексте музыкального образования UDL представляет собой использование различных методов представления материала, способов взаимодействия с учащимися и форм оценки, что позволяет каждому ученику учиться наиболее эффективным для него способом [13]. UDL способствует созданию инклюзивной образовательной среды, обеспечивая равные возможности для всех учащихся, включая учеников с ООП, моторные и когнитивные отличия, а также индивидуальные особенности восприятия. В музыкальном образовании это отражается в применении дифференцированных ритмических упражнений, темпов, инструментальной технике и вокалу, в том числе мультимодальных средств обучения (аудио, визуальные и тактильные материалы), использовании различных инструментов и технологий, а также в индивидуализации подходов к обучению.

2. Ко-преподавание (Co-teaching) в музыкальном образовании. Co-teaching (совместное преподавание, ко-преподавание) — представляет собой модель образовательной практики, при которой основной педагог при помощи коллег совместно планируют, проводят и оценивают один и тот же урок [7]. Как правило речь идёт о сотрудничестве предметного учителя (в данном случае - преподавателя музыкального инструмента или теоретических дисциплин) и специалиста по инклюзивному или специальному образованию. Ко-преподавание подразумевает совместную работу с целью обеспечения более эффективного обучения учащихся. В музыкальном образовании это может включать сотрудничество между музыкальными педагогами и специалистами по инклюзивному обучению,

владеющими стратегиями адаптации и поддержки учащихся с ООП, что позволяет более эффективно поддерживать учащихся со специфическими образовательными потребностями [12; 1; 17]. Зарубежные исследователи предлагают 6 моделей *Co-teaching,* и каждая из них может быть адаптирована для процесса музыкального обучения [12]. Ко-преподавание в музыкальном образовании способствует более глубокому пониманию потребностей учащихся и позволяет разрабатывать более эффективные стратегии обучения, что особенно важно для учеников с ООП. Такая модель обеспечивает индивидуальную поддержку учащихся с особыми образовательными потребностями, способствует дифференцированному обучению и социальной интеграции в группе. Данный метод способствует оптимальному сотрудничеству профессиональных компетенций педагогов: музыкальный педагог сосредотачивается на художественно-содержательном аспекте, а специалист по инклюзивному образованию обеспечивает педагогическую поддержку, развитие коммуникативных и когнитивных навыков учащихся с ООП. В музыкальной педагогике «co-teaching» повышает уровень вовлеченности учащихся и качество выполнения музыкальных заданий благодаря возможности гибко реагировать на индивидуальные трудности [12]. В результате создаётся атмосфера равноправного сотрудничества, способствующая активному участию всех детей в музыкальной деятельности и снижению риска стигматизации. Совместное планирование, проведение и анализ уроков развивают у педагогов рефлексивное мышление и профессиональную гибкость, что ведёт к повышению качества образовательного процесса. Таким образом, совместное преподавание выступает как единый педагогический подход, объединяющий художественные и коррекционно-развивающие направления обучения. Он направлен на создание системного, поддерживающего и эстетически насыщенного образовательного пространства, где каждый учащийся может реализовать свой творческий и интеллектуальный потенциал при помощи музыки. В Республике Молдова «co-teaching» постепенно включается в практику инклюзивного образования, вместе с тем в сфере музыкального обучения эта модель пока реализуется точечно. *Программа развития инклюзивного образования (2024–2027)* [14] закладывает возможность междисциплинарного сотрудничества педагогов и ассистентов, что может стать нормативной основой для внедрения совместного преподавания в музыкальных школах.

3. Адаптированные учебные программы. Проблема адаптации учебных программ в контексте инклюзивного музыкального образования остаётся одной из центральных и в значительной мере нерешённых задач современной музыкальной педагогической теории и практики. Она отражает отсутствие единства между необходимостью обеспечения единой

образовательной нормы и потребностью в гибкости учебного процесса, ориентированного на индивидуальные возможности учащихся с ООП. Наиболее остро данный вопрос выявляется в преподавании *групповых музыкально-теоретических дисциплин,* где доминируют коллективные формы работы: сольфеджио, гармония, полифония (требующие синхронное восприятие музыкального материала, слуховой анализ), и ритмика (требующая развитую моторную координацию). В данных условиях педагог сталкивается с необходимостью селекции продуктивных образовательных техник, позволяющих одновременно сохранять целостность музыкально-образовательного содержания и обеспечивать доступность материала для учащихся с различным уровнем когнитивного, сенсорного и эмоционального развития. Отсутствие систематизированных методических рекомендаций по адаптации учебных программ для обучающихся с ООП в музыкальном образовании усиливает сложность этой задачи, особенно в плане их оценки достижений и поддержания мотивации. Таким образом, вопрос адаптации программ по музыкально-теоретическим дисциплинам приобретает *методологическое и этическое значение*, поскольку от его решения зависит возможность реализации принципа равного участия в обучении и формирования инклюзивной образовательной культуры, основанной на уважении к индивидуальному темпу и способу музыкального развития каждого учащегося.

Адаптированные учебные программы включают модификацию содержания, сроков, распределения во времени, методов и форм обучения с учетом индивидуальных потребностей учащихся, когнитивных и сенсорных возможностей учащихся с ООП. Такие модификации учебных программ и оценивания в музыкальном образовании позволяют учитывать индивидуальные особенности учащихся, чем обеспечивают наиболее эффективное обучение и развитие всех учеников. Для учащихся с ООП необходимо разрабатывать учебные модули с поэтапным и пошаговым усложнением материала, значительно растянутым во времени, учитывая субъективный темп усвоения академической программы и специфику когнитивного развития. В музыкальной педагогике адаптация учебной программы может выражаться в изменении сложности музыкального материала, сокращении объёма теоретических заданий, использовании визуальных и аудиальных опор (пиктограммы, карточки, цифровые приложения), а также в интеграции элементов телесного, ритмического и сенсорного восприятия звука. Такой подход не снижает образовательных стандартов, а делает их достижимыми для всех, создавая условия для личного успеха и эмоционального удовлетворения от музыкальной деятельности.

Дифференцированное оценивание – многоплановое использование различных методов оценки, которые учитывают разнообразие учащихся и

их уникальные способности [9]. Данный вид оценивания направлен на определение индивидуального прогресса, а не сопоставление учащихся между собой. Оно предполагает использование разнообразных форм контроля — наблюдение, самооценка, творческие задания, мини-концерты, портфолио достижений и учитывает разную скорость усвоения материала; важным элементом является позитивная обратная связь, ориентированная на поддержание мотивации и уверенности в собственном потенциале. Дифференцированное оценивание осуществляется не только по результатам, но и по прогрессу в навыках исполнения, эмоциональном участии и взаимодействии с музыкальным коллективом при групповых занятиях. Таким образом, адаптированные программы и дифференцированное оценивание выступают как инструменты педагогической честности и объективности, ориентированных на раскрытие индивидуального потенциала учащихся и формирование у них устойчивой положительной самооценки посредством музыкальной деятельности. Они обеспечивают реализацию принципа обучения для всех, закреплённого в международных стратегиях инклюзивного образования [5; 6; 14;16] и служат методологической основой современной инклюзивной среды в музыкальной педагогике.

4. Профессиональное развитие педагогов в области инклюзивного музыкального образования. Вопрос профессиональной готовности педагогов к реализации инклюзивных принципов в музыкальном образовании представляет собой одно из наиболее обсуждаемых и в то же время неразрешенных направлений современной музыкально-педагогической практике. Он затрагивает не только уровень теоретических компетенций, но и глубину методологической, психолого-педагогической и этической подготовки преподавателя. Современная музыкальная школа требует от преподавателя не только высокой музыкальной образованности, но и владения психолого-педагогическими стратегиями, способствующими включению детей с ООП в творческую деятельность. Профессиональное развитие музыкальных педагогов подразумевает включение модуля в области инклюзивного образования в базовое обучение и в курсы повышения квалификации преподавателей, что позволит им разрабатывать и внедрять эффективные стратегии обучения для учащихся с ООП, поспособствует повышению преподавательской компетентности и уверенности в обучении учащихся с ООП, что, в свою очередь, улучшит качество образования. Профессиональное развитие в данной сфере объединяет три ключевых компонента: повышение инклюзивной компетентности, развитие рефлексивных навыков и междисциплинарное сотрудничество. *Инклюзивная компетентность педагога* предполагает знание особенностей различных категорий обучающихся (детей с нарушениями слуха, зрения, аутистического спектра, интеллектуальными

нарушениями и др.), умение адаптировать музыкальные задания и использовать технологии универсального дизайна обучения (UDL). Обучение преподавателей должно включать практико-ориентированные модули, позволяющие педагогам разрабатывать собственные адаптированные упражнения, партитуры или формы оценивания. *Рефлексивная практика* помогает педагогам осознавать эффективность своих методов и взаимодействия с учащимися. Совместный анализ уроков, супервизия и методические объединения учителей музыки благоприятствуют формированию критического мышления и этической эмпатии — ключевых составляющих педагогической культуры в инклюзивной среде. *Междисциплинарное сотрудничество* (включая ко-преподавание) обеспечит педагогам возможность обмена опытом с другими преподавателями музыки, дефектологами, психологами, логопедами и терапевтами. Это позволит выстроить комплексные стратегии поддержки учеников и создать интегративные модели обучения, сочетающие музыкальные, когнитивные и коммуникативные аспекты развития. В Молдове данный процесс отражён в национальных стратегиях и методических рекомендациях Министерства образования и исследований «Strategia Educației Incluzive 2022–2030» [14], где подчеркивается необходимость развития компетенций учителей музыки в области работы с детьми с ООП. Таким образом, профессиональное развитие педагогов в сфере инклюзивного музыкального образования является не просто направлением модернизации системы подготовки дидактических кадров, но и этическим принципом современного образования. Оно формирует новый педагогический эталон - гуманный, гибкий, междисциплинарный и ориентированный на раскрытие часто скрытого потенциала креативности каждого ученика, включительно учащихся с ООП.

5. Мониторинг и координация. Эффективная реализация принципов инклюзивного музыкального образования предусматривает наличие системного и непрерывного мониторинга, направленного на оценку педагогических практик и условий, обеспечивающих доступность и качество образовательного процесса. Мониторинг должен носить комплексный характер, охватывая когнитивные, эмоционально-ценностные и социально-коммуникативные аспекты развития учащихся. Он позволяет выявлять динамику индивидуальных достижений, эффективность адаптационных мер и степень вовлечённости обучающихся с ООП в коллективную музыкальную деятельность. Координация инклюзивных процессов на уровне национальных органов образования требует: создания устойчивой методологической базы работы с детьми с ООП в музыкальном образовании; обеспечения методической поддержки музыкальных образовательных учреждений; способствования горизонтального обмена педагогическим опытом; формирования

профессиональных сообществ по взаимодействию специалистов в области музыкальной педагогики, инклюзивного образования и специальных психопедагогов. Важным направлением является разработка и внедрение инструментов оценки качества инклюзивного музыкального образования, основанных на международных стандартах и принципах универсального дизайна обучения. Ключевыми стратегиями выступают совместное преподавание («co-teaching»), позволяющее объединить усилия музыкального педагога и специалиста по инклюзии; адаптация и модификация учебных программ с учётом когнитивных и сенсорных особенностей учащихся; дифференцированное оценивание, ориентированное на индивидуальный прогресс; а также системное повышение квалификации педагогов в области инклюзивных методик. В долгосрочном плане мониторинг и синхронизация инклюзивных практик становятся не только инструментом контроля качества, но и механизмом устойчивого развития системы инклюзивного музыкального образования в контексте европейских образовательных ценностей.

Вывод. Методологические проблемы инклюзивного музыкального образования представляют собой сложный и многомерный феномен, отражающий противоречия между традиционной академической моделью музыкального обучения и современными гуманистическими тенденциями, ориентированными на принцип равного доступа к образованию для всех. В рамках проведённого анализа было выявлено, что основная трудность заключается в необходимости переосмысления самой *концепции музыкальной педагогики* - перехода к модели, ориентированной на разнообразие обучающихся, их индивидуальные образовательные потребности и уникальные формы музыкального выражения. В современной научной и педагогической литературе подчёркивается, что инклюзия в музыкальном образовании требует не только технической или организационной перестройки учебного процесса, но и глубокой *методологической трансформации мышления педагога* [7; 13; 19]. Эта трансформация включает признание множественности разновидностей музыкальных способностей учеников с ООП, расширение понимания музыкальности как формы человеческой коммуникации и самовыражения. В этом контексте инклюзивное музыкальное образование становится не только инструментом эстетического развития, но и территорией для социальной и культурной интеграции, а также межличностной коммуникации. С методологической точки зрения, ключевым направлением решения обозначенных проблем является разработка и внедрение адаптированных образовательных программ, основанных на принципах универсального дизайна обучения и дифференцированного подхода. Эти модели обеспечивают гибкость содержания и методов, позволяя педагогам создавать альтернативные образовательные пути,

доступные для учеников с разными когнитивными и сенсорными возможностями. Однако адаптация в музыкальном образовании требует не только технических изменений (например, модификации заданий или инструментов), но и переосмысления педагогических целей, где в центре внимания находится не уровень академического результата, а процесс музыкального развития и степень участия ребёнка в коллективной музыкальной деятельности.

В Молдове вышеуказанные методологические вызовы приобретают особую актуальность в связи с процессами реформирования национальной системы образования и приведением её в соответствие с европейскими стандартами. Документы *Strategia–2030 u Codul Educației al Republicii Moldova (2014)* закрепляют принципы равного доступа и индивидуализации обучения, однако в области музыкального образования реализация этих принципов требует дополнительных методических разработок, межведомственного взаимодействия и подготовки специалистов.

Таким образом, можно заключить, что методологические проблемы инклюзивного музыкального образования носят комплексный характер и требуют системного подхода, включающего:

- концептуальное переосмысление целей музыкального образования;
- разработку адаптивных программ и критериев оценивания;
- институциональную поддержку профессионального роста педагогов;
- внедрение инновационных форм преподавания и мультисенсорных методик;
- развитие этико-методологической культуры педагогического взаимодействия.

Решение этих задач позволит перейти от декларативной инклюзии к подлинно интегративной модели музыкального образования, в которой каждый учащийся, независимо от уровня развития, физических или когнитивных особенностей, сможет стать активным участником музыкально-творческого процесса. Такая модель не только укрепляет гуманистический потенциал искусства, но и формирует новую педагогическую среду, основанную на принципах уважения, сотрудничества и справедливости - фундаментальных ценностях современного образования и общества в целом.

Библиография

1. ANASTASIOU, K. și HAJISOTERIOU, C. Enhancing inclusion through the collective activity of collaboration: a cultural historical activity theory perspective. 2020. In: Research Papers in Education 37(1):1-27 Disponibil: DOI:10.1080/02671522.2020.1849368 [accesat 2025-09-10].

2. BALAN, V.; BORTĂ, L.; BOTNARI, V. Educaţie incluzivă: Unitate de curs. Chişinău. 2017. 308 p. ISBN 978-9975-87-298-0.
3. Convention on the rights of persons with disabilities. Site web. Disponibil: https://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-e.pdf [accesat 2025-09-19].
4. Convention on the Rights of the Child. Site web Disponibil: https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-child [accesat 2025-08-11].
5. Education 2030: Incheon Declaration and Framework for Action for the implementation of Sustainable Development. Disponibil: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000245656 [accesat 2025-09-14].
6. EUROPEAN COMMISSION/EACEA/EURYDICE, 2023. Promoting diversity and inclusion in schools in Europe. Eurydice report. Luxembourg: Publications Office of the European Union. Disponibil: https://saltoinclusion.eu/wp-content/uploads/2023/10/Promoting-Diversity-and-Inclusion-in-Schools-in-Europe.pdf [accesat 2025-09-19].
7. FRIENDS, M. Co-Teaching: Classroom Partnerships for Student Success. 2014. Disponibil: https://wyominginstructionalnetwork.com/wp-content/uploads/2018/05/Mon-Dr-Friend-Co-Teaching-Basic.pdf [accesat 2025-09-10].
8. GAMURARI, P. Metodele moderne de predare a obiectelor muzicale teoretice. În: Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică, 2020, nr. 1(36), pp. 51-55. ISSN 2345-1408.
9. HOLLINGWORTH, K. J. Adjustments of Elementary Music Instruction for Students with Disabilities. Texas Music Education Research. 2022. Disponibil: Disponibil: https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1392582.pdf [accesat 2025-08-12].
10. MIHAILOV, V. Etica professională a cadrului didactic: principii și norme. În: Univers Pedagogic Nr. 3 (55) 2017 pp.49-53. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Etica%20profesionala%20a%20cadrului%20didactic%20principii%20si%20norme.pdf [accesat 2025-09-10].
11. MURAWSKI, W. Collaborative Teaching in Elementary Schools. Corwin Press. 2010. ISBN: 978-1-4129-6809-6
12. NAPOLES, J. Co-Teaching: A Review of the Literature In: Journal of Music Teacher Education. 2024, V.43 Disponibil: https://doi.org/10.1177/87551233231226131[accesat 2025-08-19].
13. PRIYADHARSINI, V. și SAHAYA MARY, R. Universal Design for Learning (UDL) in Inclusive Education: Accelerating Learning for All. International Journal of Arts, Science and Humanities. 2024. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/380810176_Universal_Design_for_Learning_UDL_in_Inclusive_Education_Accelerating_Learning_for_All [accesat 2025-08-16].
14. Program de dezvoltare a educației incluzive în Republica Moldova 2024 – 2027. HG Nr. 950. 2023. Disponibil: https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=141025&lang=ro [accesat 2025-07-19].

15. ŞIMBARIOV, A. Problema educaţiei muzical-estetice în şcolile şi liceele cu profil muzical-coral din Republica Moldova. În: Artă şi Educaţie Artistică, 2011, nr. 1(16), pp. 28-34. ISSN 1857-0445.
16. Strategie de dezvoltare „Educația 2030" Disponibil: Disponibil: https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=136600&lang=ro [accesat 2025-09-12].
17. STROGILOS, V. și STEFANIDIS, A. Co-teachers' Attitudes towards Planning and Instructional Activities for Students with Disabilities. În: European Journal of Special Needs Education 2016. 31(3). Disponibil: DOI:10.1080/08856257.2016.1141512 [accesat 2025-09-10].
18. The Salamanca statement and framework for action on special needs education. Disponibil: https://www.european-agency.org/sites/default/files/salamanca-statement-and-framework.pdf [accesat 2025-09-10].
19. VANWEELDEN, K. și WHIPPLE, J. Music Educators' Perceived Effectiveness of Inclusion. În: Journal of Research in Music Education. 2014. Disponibil: DOI:10.1177/0022429414530563 [accesat 2025-08-13].

CURENTE ARTISTICE ALE CULTURII DE LARG CONSUM, ÎN PRAG DE MILENII

ARTISTIC CURRENTS OF MASS CONSUMER CULTURE ON THE MILLENNIUM THRESHOLD

Valentin MASLOV, professor de educație plastică,
IP Liceul Teoretic "Liviu Deleanu", Chișinău
Valentin MASLOV, art education teacher,
"Liviu Deleanu" Theoretical High School, Chisinau
ORCID: 0009-0005-2270-7554
e-mail: valentin.maslov@gmail.com

CZU: 7.038.6:316.72(100)"19"

The reason this text was written from a personal publicist experience dating back 40 years (1980), based on the evaluation of texts and illustrations from magazines such as "Техника молодёжи" (Technology for Youth), "Юный техник" (Young Technician), and "Наука и жизнь" (Science and Life), which the author browsed during adolescence. A little later, in his youth, he also became acquainted with "Юный художник" (Young Artist), "Искусство" (Art), "Ровесник" (Contemporary), "Экран" (Screen), "Студенческий меридиан" (Student Meridian), "Наука и религия" (Science and Religion), "Orizontul" (Horizon), and Arta (Art) (originated in Romania).

In particular, "Студенческий меридиан" and "Ровесник" contained sections devoted to the evolution and branching of contemporary musical trends. The scale of the journalistic perspectives in those periodicals constructed within the young author's consciousness an optical panorama of cultural phenomena, later perpetuated throughout his artistic or academic activity in a series of articles and informative notes.

The informal brotherhood of Moldova - inscribed within Soviet, Eurasian, Independent, or Pro-European contexts - has experienced a chain of stylistic transformations influenced by external cultural nucleus (of foreign genetic origin). To localize the nature of these focal points, an attempt is made to describe contemporary cultural movements, together with their preceding and subsequent side effects. The objectives pursued are semantically related: to outline the origin and dynamics of the movements studied by the author, and also to define the artistic form or message through which these movements express their character.

Particular attention will be given to such cultural phenomena as plastic and cinematic neorealism, vocal-instrumental ensembles of the USSR, socialist plastic symbolism, alternative musical genres, film soundtrack composers, new wave, electronic music, trip-hop, and related styles. Where possible, comparative trajectories of genres will be traced - characteristic of the USA, Europe, and Eurasia - from dramatic to ecstatic phases, sometimes coexisting or evolving from one another in a spontaneous manner. The variability of cultural waves will help reveal the political intonation of geographic zones, later reflected in social events or preserved permanently in the layers of historical archives.

It is necessary to clearly define the informational sources through which Western influence was assimilated by the post-Soviet receiver - especially from the USA -

compared to European cultural events, which were relatively accessible during the governance of Nikita Khrushchev and Leonid Brezhnev. Moldovan residents fluent in Russian still had the opportunity to read periodicals distributed in Moscow, Leningrad, or Kyiv, though the circulation of certain editions was limited for economic or geopolitical reasons (for example, "Юность" or "Роман-газета"). The so-called period of ideological relaxation in the USSR lasted roughly ten years (1960s) and was repeated during the era of restructuring (1990s), again for about a decade. Usually, magazines were purchased by individuals already established in substantive content, while the general public was informed mainly through TV, partially oriented toward the youth contingent. "Взгляд" (Viewpoint), "Музыкальный ринг" (Musical Ring), "До и после полуночи" (Before and After Midnight), and "Вид" (View) can certainly be regarded as windows of Western cultural influence.

We should not ignore the fact that in the Soviet Union operated institutes of culturological research, with a colossal amount of scientific work covering the breadth of most of the civilized world—at a level enviable to the contemporary researcher. At least the funding of those institutes enjoyed considerable state support. With democratization, ideological structures became much less bureaucratized, but they lost significantly in depth and refinement. And, of course, the foundation of most research was based on the cataloguing and classification of areas, trends, and eminent personalities - later published in official bulletins and rankings... a format that we Moldovans, as well as neighboring states, lost sight of during the transition period, and now attempt to recover, unfortunately relying mostly on individual administrative sources.

Local magazines such as "Moldova", "Sud-Est" (South-East), "Contrafort", and "Dialogica" promote separately artistic phenomena and personalities, without the aim of comparatively evaluating the status of renowned local figures. This, in turn, causes an isolation of the intellectual community from the general public, and consequently fails to connect the province to authentic culture - as opposed to that of mass consumption.

Keywords: *artistic trends, styles, modernism, jazz, avant-garde, neorealism.*

Conținutul acestui material provine din sentimentul continuității culturale curmate - un sentiment frecvent retrăit în ultimii 40 de ani, reproclamat în repetate surse literare, dar și rezult din oscilația evenimentelor politice a ultimelor decenii. Cel puțin autorul acestui articol, își asumă funcția descrierii aproximative a continuității culturale a secolului trecut, cu tendințele sale specifice, mult mai omogene (după părerea sa) decât caracterul posterior al similitudinilor curente.

Dea lungul ultimilor secole, înăuntrul paradigmei eurocentriste s-au reliefat 4 coordonate cruciale culturale, în care schimbul de idei își lasă amprenta asupra trăirii occidentale ca fenomen general; a) în perioada Evului mediu – dominanta administrativă a dinastiilor monarhice (prin sprijinul bisericii) cu toate atributele juridice specifice, b) în perioada colonială - anexarea continentelor noi la paradigma europeană imperială, c) Republica și promulgarea valorilor iluministe, d) conflictul de clasă al Epocii industriale. [8, p.29]

În acest sens, o categorie de referință ne-ar putea servi - mediul academic convențional, semnificativ autoritar în relațiile interstatale ale acelor timpuri

(secolului 18). [11, p. 5] Geopolitica curentă, tot mai puțin se raportează la această autoritate academică, cu anii regresând către o ritorică mai populistă și mai de larg consum [11, p. 270]. Ceea ce ne sugerează o interdependență directă a continuității tradițiilor culturale cu mediul academic, actualmente vizibil dezintegrate în variate mainstream-uri, promulgate din motive de conjunctură. Reacția cadrelor academice ar putea fi calificată drept moft tipic al timpurilor trecute, dacă contemporaneitatea ne-ar fi oferit institute sociale de compensare a crizei culturale, pe care nu suntem în stare să o conștientizăm din motive de vârstă... iar asemenea pseudo institute deocamdată poartă doar caracter exclusiv economic, cu calități dictatoriale de piață, sprijinite de industria informațională digital [9, p. 93].

Pentru a defini chiar și aproximativ - mecanica relațiilor culturale de astăzi, vom avea nevoie de o privire în trecutul nu atît de depărtat, în care agenda culturală, semnifica o implicare politică sesizabilă, independent de caracterele cataclismelor sociale destabilizante.

Harta traseelor culturale strategice din a doua jumătate a secolului 20, de unde vom începe descrierea noastră... poate fi separată în trei ascendente diferențiate, aliniate la geografia Statelor Unite, a Europei și a Eurasiei. Diferența dată o determină factorii tradiției naționale, a condiției economice și a predispozițiilor politice de dreapta sau stânga. Aici - caracterul formal al narativului dat se consumă, odată cu relatarea manifestărilor culturale concrete, cu oameni vii și reanimări reale de caz.

În anii 50 paradigma ideologică occidentală a suportat schimbări radicale pe două colaterale geopolitice ale continentului american dintr-o parte și a Europei de Vest din alta; pentru SUA - războiul din Vietnam, provoacă mișcări pacifiste extremiste, concomitent cu revoltele studențești de peste ocean din Franța, cauzate de conservatismul cadrelor didactice din universitățile postbelice. Natura fenomenelor respective se distanțează substanțial printr-o sumă de particularități inconfundabile, dar motivele ideologice ale instrucțiunilor menționate… conțin trăsături inseparabile în maniera propriei manifestări publice. Mai pe înțeles… motivele rebeliunilor studențești de pe ambele continente au rădăcini diferite, dar se aseamănă prin formă. Și aceste rădăcini, acest declanșator al cataclismelor respective … ajunge către receptor cu mare întârziere, prin intermediul acțiunilor artistice, de obicei asimilate involuntar prin stil și nu întotdeauna pătrunse în esență. Preluând formele exterioare ale unui fenomen politic, artiștii îi transpun imaginea în limbaj vizual, performând impulsul ideologic în direcție artistică. Așa se naște *rock-and-roll*-ul, ca consecință a edictelor lui Robert Kennedy, în favoarea etniilor de culoare. Dar și mai înainte, se plăsmuiește *jazz*-ul, ca revelație spirituală a păturilor afroamericane. În această privință, abilitatea pătrunderii aprofundate în manifestul artistic, joacă un rol formativ în educația civică, unde opera se recepționează inseparat de factorul obiectiv sau subiectiv.

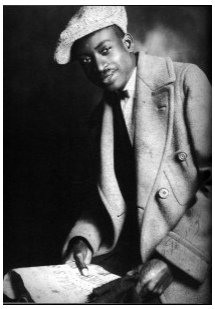


Figura 1: Thomas A. Dorsey – părintele gospel

Tradițional în sumarele publicistice cel mai frecvent, figurează reprezentanții culturii de masă a Statelor Unite ale Americii - flegmonul pieței culturale, absolutmente cointeresate în promovarea obiectelor de uz, de larg consum. În acest sector geografic se observă un fenomen paradoxal, unde chiar și tendințele de protest social față de politica consumistă, în final se transform-ă în brand-uri comerciale. De la tezaurul minoritar al etniilor negre - jazz-ul și blues-ul, ajung la rang oficial al genurilor de cult, cu toate aderentele stilistice referitoare la tradiția afroamericană și statutul ei politic. *Jazz*-ul derivă din gospel și soul, (figura 1) ca manifestări ale retrăirilor spirituale, proprii poporului negroid în condiții de discriminare, pe parcursul a câtorva secole lungime. Și jazz-ul se formează ca un limbaj de eliberare spirituală, exprimat prin improvizații, ritmate specific. Eliberarea ideinică a negrilor - se naște dint-o suferință prelungită, adică ea - eliberarea este motivată istoric, chiar genetic, dar cu toate astea ajunge calificată de cei albi, drept o lozincă politică de eliberare spirituală universală. Și iarăși, jazz-ul va servi drept una din origini, pentru rebelul rock-n-roll, preliminat intermediar de rockabilly și bi-bop (Figura 2). De la rațiune și suflet - ritmurile coboară tot mai jos, spre picioare, tot mai des preluate de către interpreții albi, ca formă de exprimare liberă. Pe răstimpul a 30 de ani, prin intervenția genurilor albe - *blues și country*... forma secretă a unui cerc restrâns de persoane - *cântecul afroamerican bisericesc* se trezește, reinterpretat la rangul de dans distractiv, cum ar fi *swing*-ul sau *twist*-ul. (Ragtime, Milos Forman, 1981) (Figura 3).

Figura 2: Charlie Parker și Dizzy Gillespie – fondatorii bi-bop-ului

Figura 3: Duke Ellington – unul din corifeii swing-ului

America dispune de mai multă pace, pentru a echilibra contradicțiile culturale, comparativ cu Europa acelor timpuri, suportând doar depresia economică (1930) și mai târziu, conflictul armat cu japonezii, relativ mult mai inofensiv decât cel european. Continentul nord american a servit o platformă favorabilă, la o etapă extrem de importantă pentru toată arta universală, odată cu apariția cinematografiei, care nu doar combină în sine variate ramuri artistice, dar și menținea industrial - funcționarea lor în diferite direcții posibile noi (*musical, scenografie de cinema, orchestră cinematografică*...) [10, p.22] Reieșind din faptul că nici guvernările actuale din secolul XXI, nu persevereză să-și asigure grupările artistice cu ateliere de stat, suficiente comenzi, aliniate într-o structură industrială... realizăm că Hollywoodul s-a prezentat drept o primă formă de cooperare a managerilor și artiștilor în grup, de o influență cu adevărat dominatoare ideologic. Anume cinematograful devine consumat de masele largi, înăuntrul căruia se promovează nenumărate personalități artistice, iar imaginea, sunetul sau jocul au posibilitatea de a se performa continuu. Datorită actorilor, relația publicului cu arta devine mult mai apropiată, ridicând statutul autorilor și respectiv condițiile lor economice.

Anume în SUA ajung comercializate la o cotă extra înaltă - influențele importate ale *cubiștilor* sau *futuriștilor* europeni cum ar fi Pablo Picasso sau Gino Severini, curente ce se înscriu armonios în cadrul performanțelor industriale pe ambele continente, cu necesitatea de a fi promulgate. [6, p. 374]

La cât de tânără nu ar părea cinematografia pentru anii 1920, deja concomitent cu linia generală industrială; mai aproape de noi aici în Europa, se disting primele tentative experimentale de jonglare cu simbolul artistic, prin oferta *dadaiștilor/suprarealiștilor* „francezi" cum ar fi Luis Bunuel și Salvador Dali (Câinele Andalusian, 1929). [4, p. 224] Mai spre est, pe latitudinea tinerei republici sovietice, valoarea socială a cinematografului, prin promoția lui Vladimir Lenin, se ridică la rang de direcție ideologică (Sergei Eisenstein, Crucișătorul Potemkin,1925) (figura 4) direct sau indirect prevestind apariția *new vawe*-ului francez, *neorealismelor* italian și sovietic. [2, p. 5] Intercalându-se, genurile artistice fundamentale au generat genuri sincretice noi, tot mai des provocând tinerele ambiții pentru simbioze creative, frământări, și căutarea posibilităților noi de exprimare vizuală. [10, p.18] *Suprematismul, pictura analitică, pictura metafizică* (1910-1940)…de la demontarea și metaforizarea subiectului, printr-o forțare intensivă de abordări tehnice, sub presiunea factorilor geopolitici… doar în perioada interbelică traversează segmentul *modernis*t - deplasând valoarea produsului artistic de la forma sa tradițională obiectivă - la semnificație filosofică, adesea totalmente independentă de condiția materială.[13, p. 69]

Despre cum se deosebește direcția cinematografică a Statelor Unite, vis a vis de cinematografia europeană ne indică efectul *noir* al romanelor polițiste, în

mare măsură derivate din atmosfera Marei depresii, pe dinăuntrul căreia se cizelează antagonismul delicventului corupt, alături de protagonistul justițiar; ambii născuți în același sistem ambiguu - pe dinafară, dar identic ca orientare către valoarea materială. Din zona obscură respectivă, producing-ul americănesc reușește să iasă deja după al 2-lea Război Mondial și anume datorită participării în acest război. Paleta întunecată a spațiilor închise, oferă locul panoramelor vaste a *epopeilor istorice costumate*, împlinite în lumina, culoare și pathos glorios. La capitolul cinema, din punct de vedere tehnologic, americanii se proclamă pe poziția de frunte, față de colegii săi europeni, iar începând cu anii 1960 indiscutabil mai avansat decât industriile chineză sau indiană. Însă ca fabulă - producția hollywoodiană ni se arată imatură, pe fundalul operelor *neorealiste* italiene sau a filosofiei cinematografice japoneze a acelor ani (Akiro Kurosawa). [4, p.212] Maeștrii neorealiști gen Vittorio de Sica sau Luchino Visconti și-au pronunțat tragismul național prin evenimente trăite nemijlocit, nu doar ca impresie vizuală a războiului internațional, dar și conflict de clasă, retrăit prin sărăcie și foamete. [2, p.113] Cu toate astea, limbajul clarobscur al acestui gen, peregrinează și în piesele dramatice burgheze cu tentativă existențială, în cazul lui Michelangelo Antonioni (Noaptea 1961), (Figura 5) [2, p. 371]. Anume din aceste surse, tentativa actualizării locului personalității în societatea postbelică, ajunge preluată de *Noul val francez* (Jean-Luc Godard), iar această deplasare neobservată de la *realism* poetic (1930) și *neorealism* - la *new wave*... marchează schimbul cardinal de viziuni optice, pentru toată tagma culturală a contemporaneității. [4, p. 228] Abordarea existențialistă a evenimentelor, enunță trecerea civilizației europene de la *modernism* - la *postmodernism*.

Figura 4: Regizorul Sergei Eisenstein

Figura 5: Michelangelo Antonioni. Noaptea, 1961

Revenind la contribuția arealului pontico-danubian în aceste procese globale, urmează să stabilim gradul de participare a compatrioților în spectacolul cultural mondial... sau să ne recunoaștem rolul inevitabil de observatori permanenți, condamnați la dependență economică și monedă de schimb, dintre curentele politice ale Asiei și Europei. Ar fi posibilă exercitarea funcției de focar cultural sau ne vom satisface doar cu imaginea unei zone geografice de uz - a marilor idei. Calitatea de buffer ne oferă privilegii politice și un anumit confort economic, însă ne lipsește de responsabilitatea pentru influențe substanțiale față de țările vecine. Proporția curentelor artistice autohtone față de cele importate,

ne-ar servi un subiect important pentru cercetare. Cât de mult se mimează culturile slave, europeană sau americană, ba chiar și cea paternă/națională... și cât de analitic se filtrează influențele exterioare de către autorii locali... iată întrebarea.

La începuturile secolului 20 recunoscut fapt, că Parisul și Moscova au manifestat o serie de relații de schimb intensiv de idei și autori. Parisul burghez deja *impresionist* ca modă, i-a adăpostit pe artiștii revoluționari spanioli, italieni, ruși, români, demonstrând ospitalitate generoasă - variator controverse filosofice - prin legalizarea elegantă a contrariilor ideinice și prin conștiința propriul statut de Centru regional cultural. [1, pag.60] Concomitent, pe coordonatele Moscovei, ale Petrogradului și a Vitebsk-ului se conturează o pleiadă de personalități menite să provoace un impact stilistic inconfundabil (*suprematismul, avangardismul*, *pictura analitică*) (Figura 6), nu doar asupra *modernismului* european, ci mai târziu și asupra *postmodernismului* american.

Figura 6: Vasilii Kandinsky. Doi pe un cal, 1906

E paradoxal cum reacțiile pro socialiste, cu aproximativ 150 ani întârziere după Comuna din Paris, reactualizate de democrații ruși… au migrat peste ocean, ca să ajungă cu entuziasm marketizate în folosul propagandei liberale, unde utilitatea majorității, cedează libertății minorităților conclave. [1, p.124] Iar fațadele plastice *abstracționiste* oferă argumente forte pentru asemenea statuturi speciale. Marketizarea stilurilor vizuale, predominant *avangardiste*, încă odată ne indică, că identitățile culturale nu neapărat provin din tradiția populară, chiar dacă utilizează elemente de folclor. Influența americană nu presupune o legătură obligatorie cu amerindienii nativi, stilul francez nu presupune o derivată cu agricultura francă medievală, iar stilul Korean atât de eclectic prin accesorii, nu manifestă mai nimic din continuitatea istorică populară. Simplificând, am reduce totul la contrapunerea mișcărilor neomarxiste - globalismului, astfel eșuând în examinarea mai atentă a motivelor locale de geneză a curentelor. [9, p. 237] Cu certitudine poate fi afirmat un singur lucru, acolo unde statul nu se ocupă de cultură, de ea se ocupă agențiile private, iar în secolul 20 cultura ni se arată mult mai popularizată și mai puțin intelectualizată. Filosofii pretind să reflecte

tendințele culturale, pe când artiștii prolifică anumite tendințe, dacă posedă înțelepciunea de a se integra în comunități profesionale.

Pe meridianul istoric al anilor 60 - 70 se desfășoară trei spectacole culturale importante; revoluția *psihedelică* americană, rebeliunile studențești din Franța și Italia, și reformele sociale maoiste din China. După al Doilea război mondial în SUA se formează o mișcare social literală, contrapusă mediului conformist de succes, caracteristic modului de viață american ca model. *Beat*-nicii se consideră prima mișcare subculturală, inspirată din ritmurile combinate ale *jazz*-ului și *rock-n-roll*-ului, cel mai frecvent exprimată prin romantica turistică literară a lui Jack Kerouac. Ar fi corect să menționăm, că anume în perioada guvernării fraților Kennedy, în literatura americană tot mai des se încroșetează motive referitoare la filosofia indienilor nativi sau a afroamericanilor, un element stilistic asimilat cu pietate de *hippioți* (Figura 7), dar ceva mai târziu. Compilația motivelor muzicale electroacustice, inserate în motivele naționale... ia denumirea de *fusion*. În 1965 George Harrison pentru prima oară își permite să fuzioneze fragmente naționale vestice cu elemente indiene, introducând sitarul în partitură, astfel involuntar generând stări psihedelice de recepție a sunetelor. Din hazard, anume Marea Britanie se pomenește a fi declarată - principala importatoare de tehnici psihedelice în SUA. Anticipat, formațiunile *beat* și *hippi* le-au eliberat - tărâmul prielnic pentru ulterioarele experimente instrumentale celor din The Beatles. Albumul „Abbey Road" a servit un declanșator psihedelic pentru mai multe formații muzicale din America, precum Creedence Clearwater Revival și The Doors. La sfârșitul anilor 60 prin implicarea rebelilor de la Pink Floyd sau Jethro Tull - psihedelicul va reveni în Marea Britanie, bifurcându-se în *rock progresive* și *art rock*, cu susținerea inseparabilă a lui David Bowie.

Compulsările dramatice ale *beat*-nicilor, *hippioților*, *rock*-erilor, în mare măsură sunt inspirate din anturajul literar fantastic, elaborat de scriitorul englez Aldous Huxley, prin promovarea activă a direcției esoterice... de psihanalistul și scriitorul John Lilly. În 1950 -1970 interesul politic al americanilor pentru zona Indoneziei, contribuie la o colaborare mai intensă a intelectualilor de pe ambele poluri. George Harrison (The Beatles) conlucrează cu sitaristul Ravi Shankar, compozitorul american John Cage se regăsește în armoniile naturfilosofice chinezești, filosoful englez Alan Watts - călătorește în Japonia pentru a examina proprietățile buddhism-ului dzen. Se multiplică cazurile de experimentare cu mescalină și psilocibină, moral justificate de experimentatori prin interesul față de tradițiile șamanice ale nativilor americani. [9, pag.300] În același spectru de căutări îl putem plasa și pe columbianul Gabriel Garcia Marquez, educat din adolescență în atmosfera realismului mistic, în viața de zi cu zi - camuflat prin variate ritualuri intrigante. Același *realism magic*, ni se destăinuie destul de manierat, în picturile mexicanei – Frida Kahlo (Figura 8).

Figura 7: Bonnie MacLean. Poster pentru The Yardbirds, The Doors, James Cotton Blues Band, Richie Havens, 1967

Figura 8: Frida Kahlo. Autoportret. 1940

Dacă ar fi să pătrundem mai atent; frecvența interesului tagmei culturale pentru învățăturile mistice orientale și etnice, dispoziția pacifistă a *hippioților*r sub influența ideologiei lui Mahatma Gandi, poziția de protest față de conformismul tipic american - mascat în cumințenia diverselor confesiuni religioase (catolici, protestanți, evanghelişti)... argumentele spirituale ale cărora se consumă deja pentru acea perioadă istorică, iar societatea civilă își manifestă cerința pentru doctrine ideologice noi, reflectoare spiritului politic contemporan.

Către începutul anilor 1970 magistrala muzicală se ramifică, conform unui principiu convențional a produselor comerciale, vis a vis de cele nonconformiste, cel puțin așa o conotație ar prefera-o categoriile de autori, orientați să defăimeze orânduirea politică occidentală a acelor ani. După o serie de decese premature din rândurile fuzioniștilor, în rezultatul consumului excesiv de psihotrope (Janis Joplin, Jim Morrison, Jimi Hendrix...) mișcării *hippie* îi scade mult din popularitate, vizibil reducând simpatiile consumatorilor de cultură... la manifestări artistice mult mai moderate în expresie. Iar ca reacție la fatalismul *rock*-erist, se cristalizează genuri pronunțat afirmative existențial, cu predispoziție către *disco* și *funk* (Figura 9), încărcate în tacturi pro dans. Cei mai devotați adepți ai *rock*-ului, apelând la posibilitățile electronice, își asumă dreptul moral de a intensifica ramura preferată, cu agresivitate, ofensivă poetică, iar uneori disperare exaltată (Led Zeppelin, Deep Purple). Treptat se configurează direcția *hard rock*-ului, prevestitoarea mai multor încrengături ale muzicii grele, cum ar fi *heavy*, *thrash*, *speed* sau *death*... dar ceva mai târziu, către mijlocul anilor 80 și după. În pas cu scena muzicală se mișcă și cinematografia Hollywood-ului, generând un volum ponderat de detective politice și thrillere militare de acțiune. Paul Newman, Robert Redford, Cleant Weastwood, metodic dar justificat, peregrinează din *western*-urile exclusiv specifice istoriei americane - în detective politice ce sensibilizează fenomenul abuzului panamerican asupra altor state. [5, p. 378] S-ar mai putea detalia, că narativul cinematografic al anilor

60-70, transformă statutul juridic al fabulei naționale, din unul geografic cândva colonizat de englezi, francezi, spanioli... în altul diametral, care la rândul său - colonizează. În mai multe domenii artistice se observa disonanța morală a intelectualilor, nemulțumiți de discrepanța dintre ambițiile guvernamentale, intensificate după aplicarea armei nucleare în Japonia... și fațada de hegemon al democrației civilizate [9, p. 218].

Figura 9: Formația „Temptation”, 1967

Contradicțiile interioare ale perioadei postbelice deja după guvernarea fraților Kennedy, intenția acestora de a democratiza societatea educată în paradigma republicană, iar în finală asasinarea acestor politicieni... destul de citeț se deslușește în fluxurile plastice, orientate înafara cultului obiectivist; fie aplicând limbaje vizuale direct extravagante (Jackson Pollock), fie într-o formă mai ironică, subtilă, dar cu același mesaj nonconformist (Andy Warhol) [8, p. 236].

Spre deosebire de Marea Britanie și SUA, continentul european sau mai localizat - latino european, nu este întra-atât de împovărat de fetișurile materialiste, iar în ritorica sa vizuală, mai des utilizează motive figurative ale umanului încadrat în dilemele mentale, provocate de vitrina agrementului burghez (Renato Guttuso) (Figura 10). Pe această undă dramatică se experimentează cu cadrul spontan; dinamic în cazul impulsurilor revoluționare studențești (french new wave) și melancolic, în cazul reflecțiilor intelectuale (italian arthouse) [9, p.155].

Abstractizându-ne de la orice speculație conceptuală ... realizăm că farmecul dominant al anilor 50-70, mai mult în cinematografie decât în literatură, se datorează constelației vaste de opere istorice, de o calitate înaltă a ilustrației chintesențiale precedente, în cadrul căreia publicul are posibilitatea de ași încheia prin actualizare - faza modernă a istoriei noi, marcată de explorări colonialiste și interacțiuni economice internaționale. Segmentul cultural dat, ne bucură doar câteva decenii, metodic diminuat printr-o o criză ideologică generală, cauzată de tendințele globaliste economice, nevoite să-și revigoreze statutul financiar pe

seama redistribuției surselor energetice. Tot mai mult se pune accentul pe informație vs comunicare, pe electronică vs mecanică, pe trans umanism vs etică... Cu toate astea, experiența ne demonstrează că anume ilustrația istorică, mai concret cea cinematografică, a jucat rolul de felicitare pentru Epocă de aur a secolului trecut. Pelicula istorică de costum s-a pomenit ași demonstra nu doar funcția sa comercială, ci și cea formativă, de administrare a datelor istorice, într-un narativ politic [4, p.190].

Conștiente de acest profit ideologic, guvernările socialiste și-au promovat ramurile vizuale, anume în direcția instruirii civile. Dramele industriale colorate din perioada stalinistă, cedează locul dramelor sociale monocrome ale perioadei hrușcioviste, iar acestea la rândul său, ajung înlocuite de melodramele sociale postdecongelative. Și acest eșalon continuu se învecinează altui eșalon remarcabil al muzicii de cinema, în care și-au desfășurat panoramele sonore - orchestrele filarmonice și autorii de muzică electronică delaolaltă (Aram Haciaturian, Eugeniu Doga, Eduard Artemiev). Optimismul sovietic se confirmă și pe liniile plastice ale realismului socialist, în perioada brejnevistă, succedat de *pictura sintetică* (Figura 11) lirică. Puțin câte puțin societatea își revine emoțional de la traumele războiului mondial al 2-ea, manifestând mai mult lirism, chiar și în estradă (Самоцветы, Песняры, Пламя) În anii 70 se urmărește o deplasare a problematicii civile, de la fenomenele industriale de ofensivă, la situații de auto actualizare a relațiilor, când accentele se pun mai des pe impactul interior al categoriilor sociale.

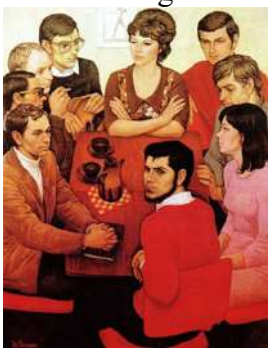


Figura 10: Renato Guttuso, Boogie – woogie,1953

Figura 11: Iurii Racșa, Contemporanii, 1970

Mai la începutul originilor socialiste, încă în anii 20, avangardismul sovietic se desprinde de contextul republican, ridicându-se la înălțime universală... spre deosebire de realismul socialist, pe care criticii îl califică de obicei, drept o direcție propagandistică, în cazul mai multor autori, rămâne un fenomen discutabil. Chiar atunci când alăturăm stilurile plastice sovietice într-un eșalon; *postimpresionismul, arta monumentală, arta populară (Martiros Sarian), neorealismul, pictura dură (Ghelii Korjev)*... în plan general acestea nu se arată la fel de controvers, cum s-ar întâmpla în cazul unui singur stil, scos înafara unei

paradigme politice...ba chiar comparativ cu manifestele artistice de după Restructurare [11, p. 298].

Restructurarea ca fenomen cultural și-a înfățișat chipul său reformant mult mai înainte de publicarea oficială a perioadei restructuriste ca format politic. După Epoca de aur caracteristică mai mult arealului eurasiatic, începe o perioadă îndelungată de deformări sociale și acestea durează mai mult de 40 de ani consecutiv, iar la sfârșitul anilor 90 criza se extinde și peste ocean, în America, confirmând prezența unei regresiuni politice globale. Dar mai înainte, de la sfârșitul anilor 70 și până la sfârșitul anilor 90 – cultura occidentală (inclusiv și cea americană) spre deosebire de fostele republici URSS – se scaldă într-o fază istorică extrem de benefică, ca formă și conținut. Datorită muzicii electronice, a reanimării stilurilor romantice, a unei întineriri politice fără protest agresiv... în primul rând pe suprafața continentului european se desfășoară un spectacol pozitivist, care ne convinge definitiv, că lumea arhaicului, a patriarhalului dogmatic, al conservatismului medieval ... a rămas irecuperabil în trecut.

După faimoasele Abba și Boney M, pe arena muzicală apar formațiuni *electronice pop* de o anvergură mult mai vastă, adică pentru categorii de vârstă foarte diferite, datorită combinării moi a ritmului și a versului liric. Colectivele - Modern Talking, Gazebo, Joy – se includ în categoria de eurodisco sau italodisco. Vestindu-se extrem de recunoscute, dânsele doar prevestesc următorul val de formațiuni *electronice pop* – marcatoare a Noului val cultural, de data aceasta deloc nonconformist.

Pionerii muzicii electronice (Didier Marouani, Jane Michell Jarre, Kraftwerk, Vangelis) au tulburat revoluționar câmpul artistic sonor, în același timp respectând o doză rațională de modestie în activitatea sa concertistică. Pe când urmașii săi, adesea lipsiți de instruire academică, mai proletari... își permit manifestarea ambițiilor pasionariste - echivalente celor din The Beatles sau The Doorz. Noțiunea de *New wave* devine deja un curent muzical și pătrunde în alte direcții artistice. Impactul electronist și-a găsit locul și în URSS (1970-1980) prin truda compozitorilor de cinema, în combinații reușite de sintezatoare și orchestră (Eduart Artemiev, Alexandr Zatsepin). Puțin mai apoi, la mijlocul anilor 80 în cadrul rockclub-ului din Leningrad, cei de la Kino și Nautilus Pampilius, ne evocă pronunțat apartenența sa stilistică la *new wave*, însă dramatismul mesajelor livrate îi calibrează mai aproape de sectorul *newromantic*. Mai la nord vest (Marea Britanie), în unison cu aceștia, se promovează asemenea monștri sacri ca Depeche Mode, Duran Duran sau Pet Shop Boys (Figura 12), plasați în categoria de *synth pop*.

În descendență, ciclurile de stiluri electronice tot mai mult se apropie de *techno*, separându-se în două tabere formale; tabăra instrumentistă a DJ-eilor de *ambient, trance și jungle,* unde accentul se pune pe efectul spațial... și tabăra conceptuală a adepților *pop*-ului *alternativ* sau a *trip-hop*-ului, unde metafora verbală balansează între sensuri reale și hiperrealism (Byork, Massive Attack).

Figura 12: Depeche Mode. Personal Jesus, 1987

Epoca New wave-ului, foarte frumos rămâne imprimată într-un număr ponderat de drame și melodrame, predominant la Hollywood. Modul de comportament al personajelor, precum și vestimentația lor, după cum am mai evidențiat – importată din *barock* ori *victoriană*, ne vorbește despre o suprapunere necamuflată a arhetipurilor estetice asupra personalității reale. Se vede clar că regizorii acelor ani, o dedică scena cinematografică predominant teenaging-ului, acelor straturi de vârstă – melodrama cărora a fost ocolită până atunci, din motive convenționale (The Breakfast Club, 1985. Some Kind of Wonderful, 1987, Benny and Joon, 1993). Chiar și filmele de acțiune polițiste din anii 80, cât de macabre nu s-ar subînțelege ca conflict, oricum ne dăruie o dispoziție optimistă de încredere în justiție, ne arată o societate americană proaspătă, deschisă și mult mai puțin preocupată de problema financiară. Din păcate atmosfera pe care o descriem, aproape că nu și-a lăsat amprenta în artele plastice, cu excepția graficii și modei, dacă ne referim la vizuale.

La mijlocul anilor 90 optimismul cultural mai multor zone geografice, va fi neplăcut poluat de torențiala producțiilor *neonoir, gangster epics și thriller*-uri (Guy Stuart Ritchie, Quentin Tarantino) pline de cinism și cruzime, și această ștafetă ajunge cu entuziasm preluată de industriile private ale Japoniei, Coreei de Sud și Rusiei, rezonând destructiv și asupra cinematografiei altor state [5, p. 410]. Concomitent cu noile culturi banditești, prin binecuvântarea noilor tehnologii informaționale, directorii de cinema continuă să investească în audiența juniorilor, realizând un amalgam de *blockbustere fantasy* cu magie și super eroi contemporani, în toată forța exploatând capacitățile grafice ale programelor vizuale [5, p. 298]. Se creează impresia că narativul istoric tradițional cade pradă unor stihii cosmice ieșite de sub controlul civilizației sau în prim plan se scot figuri politice totalmente lipsite de standardele administrative, cu care ne-am orânduit secole de ani. Majoritatea scenariilor sunt reduse la lupta cu mafia internațională, viitorul civilizației tehnogene sau hegemonia culturală a personalităților. Brusc ne-am pomenit aduși într-o realitate fabricată, lipsită de condiții naturiste la bază, fără coordonate etice obligatorii... Suspansul sfârșitului de mileniu și începutul mileniului nou s-a prelungit circa 15-20 ani, cu o

insistență constantă până în ziua de azi. Doar că la cota anilor 2010 spectrul genetic al artelor, din nou își declamă vigoarea prin expunerea unor direcții mai puțin speculative, mai simple în expresie dar mai sincere în motivația sa de a se autentifica. *Deephouse, rock independent, neosoul, nu jazz* – genuri muzicale destul de diferite ca formă și totodată destul de omogene în etica sa profesională de promovare a valorilor. În rândul criticilor se obișnuiește a afirma, că epoca destructivă a postmodernismului aproape că s-a consumat, oferind spațiu altei paradigme mult mai promițătoare... posibil, dar această întrebare va servi conținut unui alt articol, altui început și altui mileniu, deja.

Bibliografie:

1. BORDEN, D., DUIJSENS, F, GILBERT, T., SMITH, A. *Filmul - regizori, genuri, capodopere. Cinematografia postbelică.* București: Litera, 2010. ISBN 978-973-675-804-1.
2. BORDEN, D., DUIJSENS, F, GILBERT, T., SMITH, A. *Filmul - regizori, genuri, capodopere. Cinematografia de autor*. București: Litera, 2010. ISBN 978-973-675-803-4.
3. BORDEN, D., SMITH, A., ELZANOWSKI, J., LAWRENZ, C., MILLER, D., TAYLOR, J. *Arhitectura - evoluție, stiluri, personalități. Secolul XX*. București: Litera, 2010. ISBN 978-973-675-799-0.
4. BORDEN, D., SMITH, A., ELZANOWSKI, J., LAWRENZ, C., MILLER, D., TAYLOR, J., *Arhitectura – de la Renaștere la secolul XIX*. București: Litera, 2010. ISBN 978-973-675-799-0.
5. MOREL, M., GHEORGHIȚA C., MOKAN-VOZIAN L. et al. *ABeCedar - cum să înțelegem arta de azi.* Cote Saint-Luc. Quebec: Ed. Peisaj, 2013. ISBN 978-2-9811987-7-8.
6. АКСЁНОВА, А. *Искусство 20 века. Ключи к пониманию. События, художники, эксперименты.* Киев: Издательство Киев, 2022. ISBN 978-966-993-806-0.
7. БОГЕМСКИЙ, Г. Д. *Кино Италии. Неореализм 1939-1961*. Москва: Искусство, 1989. ISBN 5-210-00452-X.
8. БЫЧКОВ, Б.Б. *История эстетической мысли.* Москва: Искусство, том 1, 1985. ВВК 87.8 I 90. IB 1358.
9. ЧЕГОДАЕВ, А. Д. *Статьи об искусстве Франции. Англии, США*. Москва: Искусство, 1978. 7I С-34.
10. ДАВЫДОВ, Ю. Н. *Бегство от свободы.* Москва: Художественная Литература. 1978. IB 1048
11. ЯМПОЛЬСКИЙ, М. Б. *Немое кино. Из истории французской киномысли, 1911-1933*. Москва: Искусство, 1978. ВВК 85.373(3).
12. ЛЮБИМОВА, Т. Б. *История эстетической мысли*. Том 3. Москва: Искусство, 1986. ВВК 87.8 I 90. IB 2490;
13. ЛЮБИМОВА, Т. Б. *История эстетической мысли*. Том 4. Москва: Искусство, 1987. ВВК 87.8 I 90. IB 2490.

ECOURI ALE FOLCLORULUI PLASTIC NAȚIONAL ÎN CREAȚIA PLASTICIENEI IRAIDA CIOBANU

ECHOES OF NATIONAL PLASTIC FOLKLORE IN THE CREATION OF PLASTIC ARTIST IRAIDA CIOBANU

Rodica URSACHI, dr., conf. univ.
UPS „Ion Creangă" din Chișinău
Rodica URSACHI, PhD, Associate Professor,
"Ion Creanga" SPU of Chisinau
ORCID: 0000-0001-6084-9506
e-mail: ursachi.rodica@upsc.md

CZU: 75(478)Ciobanu

Abstract. The artists from the Romanian-Bessarabian space are immanently attached to the cultural background of the people from which they draw their roots. Among the artists passionate about the national visual folklore is the painter Iraida Ciobanu, who presents it in a multitude of facets - symbolic-poetic, aesthetic-philosophical, etc. In her paintings, I. Ciobanu transposes into color the traditions, customs and ornamental motifs specific to our people.

The category of images inspired by village life and fueled by the sources of the material folklore of the Romanian people includes paintings in which the motif of the sun, the tree of life, the dove, the rooster, the horse, etc. are represented (the cycle of paintings - *Fruits and Birds* (2013), *Birds and Flowers* (2017), *Gates* (2023-2025) etc. - Festive *Motif* (2012), *Simple Motif* (2017), *Don't Forget Me* (2017), *Dedication* (2017), *Spring* (2017) etc.).

The paintings from the "Gates" cycle have a metaphorical meaning, presenting the essence of the character of our people, their psychological structure, as they are associated with the wisdom, patience, desire, harmony, love of the owner, suggesting the border between the real and the unreal world.

Iraida Ciobanu translates the spirit of national culture and folklore through distinctive picturesque images, in a figurative-abstract plastic language.

Keywords: *art, painting, folklore, people, image, motif.*

Arta plastică profesionistă din Republica Moldova reprezintă partea vizual-spirituală a tradițiilor și obiceiurilor populare românești acumulate dea lungul secolelor, ea având menirea să le valorifice prin motive pictate, sculptate, țesute etc. Plasticienii din spațiul românesc-basarabean sunt imanent ataşaţi de fondul cultural al poporului din care își trag rădăcinile. Ei nu pot rămâne impasibili faţă de unele valori culturale şi estetice proprii poporului nostru. Un factor important în determinarea vectorului creativ al artistului este mediul ambiental în care el s-a format, și care este amprentată în subconștientul creatorului, generând anumite emoții, sentimente, amintiri, gânduri etc.

Printre artiștii pasionați de folclorul plastic național este și pictorița Iraida Ciobanu, care îl prezintă într-o multitudine de fațete - simbolico-poetică, estetico-filozofică ș.a. În tablourile sale, Iraida Ciobanu transpune în culoare tradiţiile, motivele ornamentale, folclorul plastic specific poporului nostru. Deşi forma unora a suferit modificări, spiritul esenţei a rămas încă viabil, fapt ce demonstrează că există valori eterne cristalizate în mentalitatea poporului nostru, ele constituind tezaurul societăţii umane. Prin tablourile sale, autoarea revitalizează sistemul atrofiat al culturii naţionale şi îl salvează de descompunere. Ea reflectă pe suprafața pânzei diverse motive decorative și simbolice, lăsate moștenire de strămoși, creând o atmosferă cromatică palpitantă (*Metamorfoze* (2012), *Dedicație* (2017, 130x80cm, u/p) (Fig. 1), *Sub zodia păsărilor și a Lunii* (2022) ș.a.). Alteori, ea încearcă să imortalizeze cultura tradițională românească prin imagini ce prezintă toate aspectele principale ale vieții – dragostea eternă, armonia, nașterea, nunta, moartea ș.a., și care aduc în vizorul spectatorului potențialul ei spiritual (*Motiv festiv* (2012)*, Motiv de duminică, Motiv țărănesc* (2012, u/p, 70x70cm)*, Festivitate, Nu-mă-uita* (2017, u/p, 130x85cm), - cu imaginea unei forme piramidale asociate unui mormânt, flancată de aşchii de nori/ siluete fantasmagorice de păsări albe ce zboară în jurul florii centrale de un albastru incandescent, înconjurând sanctuarul ca niște gărzi cerești (Fig. 2) ș.a.).

Fig. 1. Dedicație, 2017, foto I. Ciobanu

Fig. 2. Nu mă uita, 2017, foto I. Ciobanu

Tematica creației sale este axată pe motive inspirate din imagistica artei populare și este organizată în cicluri ce explorează rădăcinile culturale ale folclorului românesc. Dintre motivele simbolice cele mai frecvente întâlnite în creația Iraidei Ciobanu sunt „Arborele Vieții” și „Păsările Simbolice” reprezentate ca „Perechi de păsări” ce simbolizează iubirea conjugală, fidelitatea și sufletul (*Păsări și fructe* (2014, u/p, 70x70cm; 2022), *Păsări și flori* (2014, 80x80cm, u/p)*,* (Fig. 3) *Motiv popular* (2016, u/p, 60x60cm), - cu imaginea arborelui vieții, un cocoș (simbol solar și al vigilenței), un element circular, posibil un soare sau o roată, o ramă decorativă din motive de „covor”, ș.a.). Păsările albe-pereche (în

cuib, în fața casei, pe poartă, pe fundal de covor, dantelă etc.) sunt simboluri ale alianței și zborului, ele întruchipează dragostea eternă care înfruntă vitregiile vieții, lumină interioară care nu se stinge, iar în cazul când în compoziție este prezentă și o Lună, Soare, flori, fructe aurii, imaginea sugerează unirea și armonia, abundența metafizică (*Fructe și păsări* (2013)*, Păsări și flori* (2017), *Motiv popular* (2017, u/p, 60x70cm), ș.a.) [1, p. 23].

Fig. 3. Păsări și flori, 2014, foto autor

Fig. 4. Biserică de lemn, 2025, foto I. Ciobanu

Din analiza operei sale deducem că plasticiana este fascinată de arhitectura veche (porți, case rurale, biserici din lemn (Fig. 4) etc.), de simbolurile populare (cocoș, porumbei, arborele vieții, motive stelare ș.a.) și natura domesticită (gâște, turturele, flori – maci, crini, trandafiri, cireș ș.a.), dar pe care le reprezintă conceptual la nivel de simbol – motivele devin arhetipuri - Poarta ca frontieră, Păsările ca suflete, Macii/ florile ca efemeritate, pasiune, fragilitate, Merele/ fructele ca abundență etc. (*Mere și flori* (2009, u/p, 90x60cm), *Poarta albastră* (2023) ș.a.).

În categoria imaginilor inspirate de viața satului și alimentate de sursele folclorului material al poporului român, se includ picturile în care sunt reprezentate - soarele, pomul vieții, porumbelul, cocoșul, căluțul ș.a. (ciclul de picturi - *Fructe și păsări* (2013)*, Primăvara* (2017, u/p, 60x70cm) (Fig. 5), *Păsări și fructe* (2022), *Porțile* (2023-2025) ș.a.). Aceste motive ancestrale, fie stau de veghe în spații deschise frontale, fie se ascund în vegetație printre pete de culoare și texturi aerate de dantelă (*Motiv festiv* (2012), *Motiv popular* (2016, u/p, 60x60cm), *Motiv simplu,* (2017, u/p, 130x85cm)*,* etc.) (Fig. 6).

Fig. 5. Primăvară, 2017, foto I. Ciobanu

Fig. 6. Motiv simplu, 2017, foto I. Ciobanu

În plan formal, artista utilizează un limbaj cu similitudini în arta populară (textile, ceramică, arhitectură), și recurge la stilizare, geometrizare, abstractizare, colorit intens etc., îmbinând temele folclorice cu viziunea contemporană, expresionistă (*Nu-mă-uita* (2017, u/p, 130x85cm), *Dedicație* (2017, u/p, 130x85cm), *Floare albastră* (2013, u/p, 70x70cm), *Motiv rustic* (2009,80x80cm, u/p), *Fereastra copilăriei mele* (2018, u/p, 60x80cm) ș.a.). Artista în lucrările sale juxtapune elemente rustice (case, porți ș.a.) cu motive din folclorul mitologic (păsări, forme spiralate, motive simbolice - romburi, rozete, forme cruciforme (simboluri folclorice ale soarelui, de protecție) etc.), subliniind legătura dintre cultură, credință și peisajul rustic. Ciclul Simbolismului rustic și al ornamentelor etnografice integrează direct motivele artei textile (covor, ștergare brodate) și ceramice în compoziția picturală, lucrările prezentând fie un cadru de natură statică, fie o compoziție metafizică (*Lumea melcilor* (2011, u/p, 85x85cm), la limita exploziei cromatice de inspirație folclorică și a formei abstracte „cosmice”, *O istorie cu motiv simplu* (2020, u/p, 80x80cm) (Fig. 7), *Motiv popular* (2018, u/p, 80x80cm), ș.a.).

Un sens metaforic au picturile din ciclul „Porţile”, la care autoarea lucrează în prezent, inspirându-se din vestigiile ramase prin satele Moldovei. Porțile redate prin forme plastice ambigue, prezintă esenţa caracterului poporului nostru, structura lui psihologică, deoarece ele se asociază cu înţelepciunea, răbdarea, dorinţa, armonia, dragostea proprietarului, ele sugerând hotarul dintre lumea reală şi cea ireală. (*Poarta Albastră* (2023), *Poarta cu trei rozete solare* (2025), *Găște la Poarta Tăcută* (2025), (Fig. 8), ș.a.) [1, p. 115]. Acest ciclu prezintă o verigă de legătură cu strămoşii, și este o explorare a memoriei, graniței și timpului, deoarece Porțile, gardul nu sunt simple obiecte, ci arhetipuri ale protecției, trecerii și intimității omului, ele dezvăluie psihologia spațiului în care și-au trăit destinul.

Fig. 7. O istorie cu motiv simplu, 2020, foto autor

Fig. 8. Gâște la Poata Tăcută, 2025, foto I. Ciobanu

Se poate spune că autoarea încearcă să transpună pe pânză acele „portrete” acoperite de patina timpului și să le readucă în contemporanitate. În prezent, I. Ciobanu manifestă o fascinație constantă pentru acest subiect, ea explorând și transformând o imagine familiară într-o meditație intensă asupra timpului și a memoriei. Prin opera sa artista dezvăluie niște valori suspendate în timp și imortalizează un element din patrimoniul național abandonat sau uitat, trecându-l din planul fizic efemer în planul etern al artei (Fig. 9).

Fig. 9. Poartă cu soare, 2025, foto I. Ciobanu

Imaginea porților este variată, ea poate fi încuiată sau închisă, sugerând o barieră sau o intrare, ori dezvăluind un gol, o cale ascunsă, verticală sau înclinată, flancată de stâlpi-schelete de lemn, martorii memoriei unui destin comun bântuit de vânt și ploi. Indiferent de starea lor „de spirit”, de cromatica activă (albastru indigo, ocru-cărămiziu) sau pasivă (verde-gri, gri, alb perlat), patinarea lor sugerează că nimic nu este veșnic (Fig. 10).

Fig. 10. Poartă albastră cu soare, 2025, foto I. Ciobanu

Fig. 11. Poarta Făgăduinței, 2025, foto I. Ciobanu

Uneori artista contrapune imaginea porții cu natura. Tema centrală este opoziția sau coexistența dintre artificial și natural, dintre construcția umană și ciclul etern al naturii. Poarta veche stă drept frontieră între lumi, despărțind structura rigidă, geometrizată de plantele ce înfloresc, de energia vie a naturii care reînvie, plasticiana redând această opoziție prin contrastul de culoare a tonurilor reci ale porții și cele intense de culoare caldă ale vegetației (*Poarta Făgăduinței* (2025) (Fig. 11) ș.a.). Alteori, plasticiana înlocuiește vegetația reală cu imaginea „floralǎ" împrumutată din arta textilă, integrând-o direct în peisajul arhitectural. Astfel este banda ornamentală din prim-plan ce prezintă o țesătură/ ștergar alb cu motive tradiționale de flori, păsări și care pare a aminti de ritualul invitației în fața porții închise.

În cazul când imaginea porții are conotații simbolice ea devine Poarta-simbol, și este decorată cu simboluri cosmice/ folclorice (cruciforme, solare, stelare, rozete, romburi, păsări), sugerând protecția și spiritualitatea spațiului interior, dar și rădăcinile ancestrale ale spiritualității neamului nostru [1, p. 237]. Pentru amplificarea ideii de protecție magică a spațiului locuinței, artista recurge uneori la multiplicarea panourilor porții și a stâlpilor, fiecare fiind decorat cu câte o rozetă solară sculptată și care uneori strălucește în tonuri de chihlimbar, alteori se dizolvă în ceață ca o amintire de vis **(***Gâște la Poarta Tăcută* (2025), *Poarta cu trei rozete solare* (2025) (Fig.12) ș.a.). Includerea romburilor, a stelelor pe fațada porții (simbolul solar sau al ochiului care veghează), și a păsărilor direct în structura ei, subliniază intenția artistei de a transforma construcția arhitecturală într-un obiect de artă simbolic, apotropaic. Poarta din lemn brăzdat, fiind percepută ca un scut ce a rezistat în fața schimbărilor (*Poartă din Vânători* (2025) (Fig. 13) ș.a.). Dar, uneori, subiectul este prezentat în afara substanţei sale semantice a mesajului său interior, ceea ce duce la accentuarea formei exterioare,

demonstrând că motivul etnografic poate fi baza unei expresii artistice profund personale, moderne.

Fig. 12. Poartă cu trei rozete, 2025, foto I. Ciobanu

Fig. 13. Poartă din Vânători, 2025, foto I. Ciobanu

În plan stilistic, opera Iraidei Ciobanu se înscrie în parametri expresionismul simbolic, având tangențe cu temele de artă metafizică (nemurire, amintire, dragoste etc.), pe care ea le interpretează prin prisma propriei viziuni.

În prezent, plasticiana continuă să se inspire în crearea lucrărilor sale din cultura, arta și tradiţiile populare. Ea transpune spiritul culturii și folclorului național prin imagini pitoreşti distinctive, într-un limbaj plastic figurativ-abstract. Cu certitudine, creația Iraidei Ciobanu alimentează universul spiritual al tinerei generații, ea constituind o verigă de legătură cultural-estetică cu matricea strămoșilor.

Bibliografie

1. CHEVALIER, J., CHEERBRANT, A., *Dicționar de simboluri.* Editura Artemis, București, 1994, vol. III.
2. PROCOP, N. *Motive populare în creația Iraidei Ciobanu*. În: Dialogica, nr 2, 2019, pp.119-124.

STUDIUL ÎN PLEIN-AIR CA METODA FORMATIVĂ ÎN EDUCAȚIA ARTISTICO-PLASTICĂ: DIMENSIUNI PERCEPTIVE, CULTURALE ȘI IDENTITARE

OUTDOOR STUDY AS A TRAINING METHOD IN ARTISTIC-PLASTIC EDUCATION: PERCEPTIVE, CULTURAL AND IDENTITY DIMENSIONS

Ion JABINSCHI, drd., lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Chişinău
Ion JABINSCHI, PhD Student, University Lecturer,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chisinau
ORCID: 0000-0002-4265-5908
e-mail: ion.jabinschi@amtap.md

Eleonora BRIGALDA, dr., prof. univ.,
UPS "Ion Creangă" din Chișinău
Eleonora BRIGALDA, PhD, Professor,
"Ion Creanga" SPU of Chisinau
ORCID: 0009-0007-0593-2316
e-mail: brigalda.eleonora@upsc.md

CZU: 7.047:37.015

Abstract. In the process of artistic and plastic education, plein air study represents one of the most effective and complex methods of training visual perception and aesthetic sensitivity of student artists. The practice of painting outdoors, far from the constraints of the studio, favors the development of a direct relationship with the visual environment, stimulating observation, spontaneous reaction to light and color, as well as the creative interpretation of reality.

This method has not only a technical value, but also a formative and cultural one, because it connects the artist to nature, time and space, becoming an integral experience of perception and expression. The importance of plein air study from an identity perspective lies in its ability to bring together the aesthetic, cognitive and cultural dimensions of artistic training. Through direct experience with the natural environment and by transposing it into plastic language, the student builds his own visual identity, based on belonging to a space and a tradition.

Keywords: *plein air, visual perception, painting, education, cultural identity*

Succesul în formarea unei personalități creative în domeniul picturii, manifestată printr-o imaginație și o gândire spațială dezvoltată, un spirit de observație riguros și o autonomie cognitivă, depinde esențial de un parcurs educațional complet și sistematic. Pentru a asigura atingerea potențialului maxim al studenților în ceea ce privește gustul estetic și capacitățile artistice, se impune studiul integrat și continuu al artelor plastice. Acesta trebuie să debuteze în ciclul primar pentru stabilirea fundamentelor perceptuale, să continue prin ciclurile

superioare de învățământ pentru dobândirea competențelor profesionale și să fie consolidat prin practicarea consecventă a artelor plastice pe parcursul întregii vieți, conform principiului învățării permanente.

Pornind de la cercetarea fundamentală realizată de Vlad Pâslaru în lucrarea sa *Introducere în teoria educației literar-artistice* (2001) [2], s-a evidențiat faptul că paradigma educației artistice a studenților, axată pe dezvoltarea abilităților percepție vizuale în creația picturală, devine un construct viabil și eficient dacă este fundamentată pe următoarele postulate esențiale:

- sursele cunoașterii artistice, manifestate în sfera suprasensibilului, unde domină creația asupra experienței, gândirea reflexivă asupra gândirii determinative;

- raportul specific al subiect-obiectului în creație și receptarea artistică, în care subiectul receptor/subiectul educat se identifică cu obiectul receptării/educației și unde subiectul receptor re-creează/valorifică obiectul receptat, ca și propria esență, prin unitatea valorii estetice/valorii educației;

- natura specifică a limbajului plastic, prin care opera de artă se deschide către privitor ca „loc unde operează survenirea adevărului", unde se produce ființarea ființei, prin capacitatea subiectului receptor de a aborda în mod diferit și inegal opera de artă, în funcție de timpul - spațiul - modalitatea - finalitatea proprie [2, p. 269].

Reeșind din cele menționate, pentru crearea operelor de artă, realizate în sânul naturii, este necesar educația percepției vizuale, care reprezintă o activitate specifică de natură compensatorie, corectivă și de exersare a funcției vizuale, având, complementar, rolul de stimulare a tuturor proceselor cognitive conexe. Această funcție complexă este optimizată îndeosebi prin exersarea în plein air. Dat fiind rolul său major în desfășurarea optimă a activităților instructiv-educative și corectiv-compensatorii, educația percepției vizuale constituie un obiectiv strategic. Scopul fundamental urmărit este integrarea școlară și socio-profesională adecvată, alături de activizarea și mobilizarea întregului potențial vizual. Aceasta vizează maximizarea interrelațiilor dintre capacitatea funcțională reală a vederii și vederea periferică, punându-se un accent deosebit pe redarea mediului înconjurător în funcție de variațiile de lumină solară și de anotimp. Obiectivul se realizează prin dezvoltarea următoarelor componente funcționale la nivelul subiectului educat prin:

- dezvoltarea atenției vizuale;
- dezvoltarea schemelor perceptiv-vizuale;
- dezvoltarea coordonării vizual-motorii;
- dezvoltarea memoriei vizuale operative și a celei de lungă durată, produsă de efectul natural al naturii și starea lăuntrică a fiecăruia la momentul afecțiunii;
- dezvoltarea capacității de structurare perceptivă, de reprezentare spațială și a judecăților operatorii cu specific vizual individual al educatului/studentului [1, p. 126-127]

Conform analizelor întreprinse de Vl. Pâslaru, „Actul de creație plastică, realizează o producere de realitate care transcende (trece dincolo de) planul empiric (bazat numai pe experiență). Prin pictură subiectul creator generează o nouă lume fundamentată pe valorile transcendentale: Adevărul, Binele, Frumosul și Dreptatea. Prin această geneză, creatorul atinge o autentică libertate în propria ființă (conform perspectivei noiciene), modelând concomitent această lume atât în planul său interior, cât și în cel al celorlalți. Această lume creată, fiind de natură suprasensibilă (conform filosofiei kantiene), nu este accesibilă simțurilor fizice (văz, auz, miros, pipăit, gust). Pentru a putea experimenta și „re-crea" această lume metafizică, subiectul receptor trebuie să parcurgă un proces intensiv de formare, care să vizeze o educație emoțională, intelectuală și artistică rafinată. Menținerea strictă în existența fizică limitează ființa umană la stadiul de „natură". Prin depășirea acestui stadiu și accesul la dimensiunea suprasensibilului, individul avansează în cultură, finalizând astfel procesul devenirii umane" [4, p. 32].

Cercetările întreprinse de Vlad Pâslaru, bazat pe relevanța sistemului logic al lui Ștefan Lupașcu, conferă un loc privilegiat afectivității, ca element constitutiv al concepției sale estetice. Conform tezei lui Lupașcu, totul *se face, devine*; doar *afectivitatea* (durerea și plăcerea) *există* ca ceva de ordinul ființei. Punând în evidență importanța viziunii integrală a filosofiei cu privire la esența artei – *imaginea*, care *„pare localizată în subiect", „este considerată esențialmente subiectivă"*, În realitate, consideră Șt. Lupașcu, „*ea* (imaginea - Vl. Pâslaru) *este înăuntrul subiectului, fiind în același timp și obiect*" [4, pp.44-46], care prin influența sa afectivă, face ca subiectul-obiect să devină (prin imagini artistice) un alt mod de abordare a lumii sau o recunoaștere a lumii reale într-o altfel de existență umană – existența metafizică [3, 140 p.]. Această existență metafizică, accesibilă prin intermediul imaginilor artistice, poate fi dobândită și dezvoltată prin educația artistico-estetică. Acest tip de educație reprezintă o formă de angajament deplin al elevului/studentului receptor în propria sa formare-dezvoltare generală și specială. Astfel, educația artistico-estetică revendică un rol crucial în implementarea conceptului de educație centrată pe persoana celui educat [4, p. 36], deoarece activează mecanismele afective și cognitive necesare pentru accesul la dimensiunea estetică și etică a cunoașterii.

Subliniind imperativul actual al educației artistico-estetice, cercetările lui Vl. Pâslaru argumentează necesitatea acesteia prin prisma decalajului valoric existent în societate și prin definirea ontologică a actului creator. Pâslaru evidențiază faptul că, în contextul unei competiții acerbe între utilitate și estetic (util și frumos), pragmatismul tinde să prevaleze, reflectând raționamentul omului comun: prioritatea este supraviețuirea materială („mai întâi să trăim, apoi să trăim și frumos"). Această prevalență a utilului este agravată de utilizarea preponderentă a metodelor și tehnicilor nespecifice cunoașterii artistice în

procesul formativ, fapt care erodează conceptul și viziunea profesională, afectând astfel calitatea formării receptorului de artă [3, p. 37].

Referitor la scopul creației, Pâslaru argumentează că arta nu este destinată simplului act de condamnare sau elogiere a realității fizice și sociale, ci dimpotrivă, creația are menirea de a genera și întreține o altă realitate: existența metafizică, care este spațiul trăirii, gândirii, dorinței, speranței și credinței, formulând o concluzie sintetică cu privire la profilul creatorului, definind talentul ca fiind punctul de convergență și sinteză al extremelor în cazul artiștilor [3, p. 44].

Capacitatea perceptivă a artiștilor constituie un nivel superior de prelucrare și integrare a informației despre lumea exterioară și despre „eul" nostru propriul - universul intim, care constă în crearea unei imagini sintetice, unitare, în care obiectele și fenomenele, acționând direct organele analizatoare, sunt reflectate ca realități determinate - ca obiecte integrale, în individualitatea lor specifică [1, p. 126]. Și, după cum se știe, percepția, se formează conform unor modele complexe bazate pe reguli simple. Când privim un obiect sau un grup de obiecte ca pe o formă, ochiul caută mai întâi conturul acestora, potrivindu-le cu forme și obiecte deja cunoscute anterior. Numai după ce obținem o potrivire concretă, definitorie, începem să identificăm componentele/detaliile din care este alcătuit acest obiect și să-l identificăm. În timp ce creez o lucrare, este necesar să ținem cont de fapt, că privitorii percep mai întâi elementele după forma lor generală, iar o formă simplă, dar bine amplasată în spațiul compozițional, va comunica mult mai multă informație identificatoare decât o formă detaliată cu un contur nedefinit/confuz.

Receptorul privind o lucrare cu un grup de obiecte, percepe vizual mai întâi forma întregului, înainte de a fi percepută forma fiecărui obiect în parte, preferând întregul înaintea formelor din care e compus și chiar și atunci când componentele sunt entități total diferite, căutam să le grupam cumva ca pe un întreg.

Luând în discuție percepția vizuală, precizăm că aceasta este o reflectare subiectivă, o imaginare stocată în conștiința omului a faptelor lui, a obiectelor și fenomenelor din realitatea obiectivă, care acționează direct organele de simț și care sunt categorisite drept analizatori. Imboldul emoțional de a crea o operă plastică depinde de efectul senzorial coerent legat de percepția vizuală, care este acțiunea omului de a percepe lumea prin intermediul viziunii artistului. Sistemul ei constructiv este cel mai important, deoarece atinge starea sufletească și cea psihologică a creatorului, obiectul receptării fiind reflectat în organele de simț și datorită acțiunii vizuale, realizată în coerență cu gândirea creativă [1, p. 126]. Dincolo de dimensiunea formativă și perceptivă, această metodă contribuie în mod esențial la construirea și afirmarea identității artistice și culturale a studentului.

O metodă formativă esențială în cadrul educației artistico-plastice, în special la nivel universitar este studiul în plen-air. Această practică transcende simpla tehnică de reprezentare a naturii, devenind un instrument pedagogic

complex care dezvoltă abilități profesionale și contribuie la formarea integrală a personalității viitorilor specialiști în artă. Studiul subliniază rolul plein-air-ului în aprofundarea cunoașterii vizuale, cultivarea sensibilității estetice și conturarea viziunii artistice individuale în raport cu mediul socio-cultural.

Ieșind la studiu în plen-air, artistul plastic se face măreț nu doar prin capacitatea lui de a reprezenta mediului înconjurător și prin viziunea proprie despre lumea înconjurătoare, reflectată în picturile sale, ci și în capacitatea de a lua din ceea ce este prețios în propriul suflet și a transmite atât privitorului/receptorului cât și discipolilor săi, care vor savura din natură și natura reflectată în pictura realizată în plein-air. Fiind axat pe redarea iluminării în aer liber, a spațialității și a perspectivei aeriene, precum și pe observarea și traducerea nuanțelor de culoare în schimbare, se dezvoltă o viziune artistică a culorii și abilitatea de a lucra rapid, capturând esența afecțiunii momentului. Astfel experiența artistică, căpătată direct în mediul natural/cultural, permite transferul achizițiilor artistico-plastice în contexte educaționale, sociale și culturale mai largi.

Efectul afectiv-vizual produs de mediul înconjurător, asupra artistului plastic, aflat în plen-air, provoacă totodată și la realizarea mai multor variante a lucrărilor, prin diferite interpretări tehnice picturale, prin capacitatea sa de a percepe vizual acest mediu înconjurător, care facilitează și alegerea manierei de lucru, a formatului, a stilisticii și rezolvării creative, în realizarea lucrărilor/picturilor. Concomitent provoacă și la revenirea în același loc, dar în diferite perioade și stări ale anotimpului pentru a avea posibilitatea de a crea și mai multe variante a lucrărilor realizate precedent, care vor fi mereu diferite și cu un plus valoare artistică, chiar dacă sunt realizate din același loc, dar care conțin mesaj diferit (Figura 1-5).

Figura 1. Ion Jabinschi, Hidrocentrala Dubăsari, ulei pe pânză, 50x60 cm, 2022

Figura 2. Ion Jabinschi, Hidrocentrala Dubăsari, ulei pe pânză, 50x60 cm, 2024

Figura 3. Ion Jabinschi, Hidrocentrala Dubăsari, ulei pe pânză, 32x45 cm, 2025

Figura 4. Ion Jabinschi, Vine ploaia,
pastel pe hârtie abrazivă, 42x99 cm, 2017

Figura 5. Ion Jabinschi, O zi cu soare,
pastel pe carton, 50x60 cm, 2017

În cadrul studiului în plen-air, specificăm că prin aplicarea posibilităților tehnice și tehnologice, oferite la realizarea picturii, se însușesc cele mai importante structuri și modele ale tabloului artistic din natură. Contactul direct cu natura și mediul înconjurător permite educatului/ studentului familiarizarea cu sistemul perceptiv-vizual și estetic, însușind structurile și modelele fundamentale ale tabloului artistic din natură, ceea ce este imposibil fără senzațiile produse direct din acest contact.

Sub aspect cultural, plein-air-ul susține procesul de conectare a artei la geografia spirituală a locului. Într-o lume globalizată, în care imaginile tind să se uniformizeze, practica picturii în aer liber reînnoadă legătura dintre artist și spațiul său de apartenență. Fiecare lucrare devine, astfel, o mărturie vizuală a unei identități locale, o expresie a modului în care lumina, relieful, vegetația și atmosfera se transformă în simboluri ale memoriei colective.

Importanța plein air-ului sub aspect identitar constă în capacitatea sa de a uni formarea estetică cu dimensiunea culturală și spirituală a educației vizuale. Această metodă îi oferă artistului în devenire prilejul de a învăța nu doar „cum să picteze”, ci și „ce înseamnă să aparțină” unui loc, unei tradiții și unei culturi vizuale proprii. În acest sens, studiul în plein-air rămâne una dintre cele mai autentice și profunde forme de formare a identității artistice contemporane

În concluzii menționăm că practica picturii în aer liber favorizează o relație directă și autentică cu spațiul geografic și cultural, transformând peisajul într-un mediu al reflecției estetice și al interiorizării. Prin contactul nemijlocit cu natura, lumina și atmosfera locală, tânărul artist nu doar observă, ci se integrează într-un univers vizual care îl formează și îl definește. În acest sens, plein-air-ul devine o experiență identitară — o modalitate prin care creatorul își descoperă propriul raport cu locul, cu timpul și cu tradiția vizuală a comunității din care face parte. Din perspectivă pedagogică, această metodă favorizează dezvoltarea unei conștiințe vizuale locale, întrucât fiecare spațiu natural poartă în sine un specific de lumină, culoare și formă. Astfel, observarea atentă a peisajului autohton devine o formă de asumare a identității culturale prin intermediul viziunii plastice. Artistul în formare învață să identifice valorile estetice proprii mediului înconjurător și să le transpună într-un limbaj artistic personal, contribuind la continuitatea și resemnificarea tradiției vizuale.

Prin exercițiul plein-air-ului, elevii/studenții artă nu doar exersează abilități tehnice, ci și își formează o atitudine reflexivă față de patrimoniul natural și cultural. Observarea, interpretarea și transpunerea vizuală a realității contribuie la conștientizarea faptului că actul artistic este, în esență, o formă de cunoaștere identitară.

Bibliografie

1. JABINSCHI, I. Influența plein air-ului la dezvoltarea percepției vizuale a studenților în pictură In: Învăţământul artistic – dimensiuni culturale: Conferinţa ştiinţifică internaţională, 15 aprilie 2022. Chişinău: Notograf Prim, 2023. – 201 p., pp.123-128 ISBN 978-9975-84-176-4. Disponibil: https://amtap.md/assets/pdf/Invatamant_artistic-dimensiuni_culturale.15.04.2022%20tipar.pdf
2. PÂSLARU, Vl. Introducere în teoria educației literar-artistice. Chișinău: Ed. MUSEUM, 2001. – 273 p. ISBN 9975-906-41-9
3. PÂSLARU, Vl. Gândind gândirea, Gândescum firea. Educația pe scurt – idei, principii, sentințe. Arad: Editura Universității Aurel Vlaicu, 2018. – 140 p.
4. PÂSLARU, Vl. Concepția estetică a lui Ștefan Lupașcu și principiul priorității receptorului. In: Didactica Pro..., nr. 1(15), anul 2001 pp.44-46 Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Conceptia%20estetica%20a%20lui%20Stefan%20Lupascu%20si%20principiul%20prioritatii%20receptorului.pdf

ARTA VIZUALĂ CA REFLECȚIE A IDENTITĂȚII CULTURALE

VISUAL ART AS A REFLECTION OF CULTURALE IDENTITY

Ludmila MOKAN-VOZIAN, dr., conf. univ.,
UPS "Ion Creangă" din Chișinău
Ludmila MOKAN-VOZIAN, PhD, Associate Professor,
"Ion Creanga" SPU of Chisinau,
ORCID: 0000-0001-5350-4921
e-mail: mokan-vozian.ludmila@upsc.md

CZU: 7:008

Abstract. Visual art, in its complexity and diversity, is not just a simple aesthetic product, but a socio-cultural document, a mirror that reflects, deforms, interprets and even creates the cultural identity of a people. Based on theoretical research and an empirical study, we highlight the role of art in consolidating collective memory, in negotiating hybrid identities and in adapting to the challenges of globalization, while offering an interdisciplinary perspective on how art functions as a mirror of cultural identity.

From a theoretical point of view, the work is based on the contributions of Pierre Bourdieu, who highlights the role of cultural capital in the legitimization of aesthetic taste, of Benedict Anderson, who defines the nation as an "imaginary community", and of Stuart Hall, who emphasizes the dynamic character of cultural identity. These conceptual frameworks are applied in the analysis of the evolution of art, from pre-modern religious and popular expressions, to the modernist avant-garde and the challenges of contemporary globalization.

The empirical study, conducted through a questionnaire applied to a sample composed of students and teachers in the field of fine arts and design, reveals nuanced perceptions of art as a vehicle of identity. Respondents identify visual arts and folk music as the most representative forms of cultural expression, value traditional symbols, myths and folk costumes, and recognize the role of art in preserving traditions, but also in challenging and reconfiguring cultural perceptions. The majority consider art a universal language, but also express concerns related to the cultural homogenization induced by globalization.

The analysis of the scenarios proposed in the questionnaire highlights the public's receptivity to hybrid and diasporic identities, as well as a mature understanding of the tension between authenticity and fragmentation in artistic representation. Respondents support cultural pluralism and reject the exclusive promotion of an official vision, advocating for inclusion and diversity.

The study demonstrates that visual art is not just a passive reflection of national identity, but an active space for negotiation, memory and creation. In an interconnected world, art remains a vital tool for articulating belonging, preserving heritage and exploring new forms of collective identity.

Keywords: *cultural identity, visual art, globalization, identity hybridity, heritage.*

Arta vizuală, în toate formele sale – de la picturile rupestre din paleolitic până la instalațiile multimedia contemporane – a fost și rămâne un instrument esențial în articularea identității naționale, fiind intim legată de valorile, credințele, istoria și aspirațiile umane. De-a lungul istoriei, funcțiile sale au oscilat între sacru, decorativ, politic și conceptual. Mai mult, arta vizuală reprezintă o formă de discurs cultural și politic, un spațiu de negociere a valorilor, memoriei și apartenenței. Ea nu doar reflectă valorile și simbolurile unei comunități, ci contribuie activ la modelarea memoriei colective și la negocierea sensurilor culturale. Într-un context marcat de globalizare și mobilitate, întrebarea privind rolul artei în menținerea și transformarea identității devine cu atât mai relevantă.

Or, arta vizuală și identitatea culturală sunt două concepte complexe și interdependente, ale căror definiții au evoluat de-a lungul timpului și continuă să fie dezbătute în mediile academice și artistice. Pentru a înțelege pe deplin relația dintre ele, este esențial să stabilim o bază teoretică, definind fiecare concept în parte și analizând principalele teorii care le explică.

Identitatea culturală, un concept fluid și dinamic, în afirmația autoarei Vivian Hsueh-Hua Chen ”se referă la identificarea cu un anumit grup sau la sentimentul de apartenență la acesta pe baza mai multor categorii culturale, incluzând naționalitatea, etnia, rasa, sexul și religia. Identitatea culturală este construită și întreținută prin procesul împărtășirii cunoașterii colective [...]” [4, p.1]. Aceasta include, dar nu se limitează la, tradiții, obiceiuri, limbă, religie, valori și expresii artistice. Arta vizuală, ca una dintre cele mai puternice forme de expresie, joacă un rol crucial în construirea, menținerea și transformarea identității culturale. Ea oferă o platformă pentru exprimarea sentimentelor naționale, pentru celebrarea istoriei și pentru criticarea aspectelor negative ale societății. Stuart Hall subliniază că identitatea nu este o entitate statică și imuabilă, ci „se construiește în mod continuu prin discursuri culturale” [3, p. 225]. În acest sens, arta vizuală devine un mediu privilegiat de exprimare și negociere a identității.

Arta vizuală, în sensul său cel mai larg, cuprinde toate formele de expresie artistică care se adresează în principal simțului vizual. Aceasta include pictura, sculptura, grafica, fotografia, arta video, arta digitală, instalațiile, performance-ul artistic și multe altele. De-a lungul istoriei, definiția artei a fost subiectul a numeroase dezbateri. În antichitate și în Evul Mediu, arta era adesea asociată cu funcționalitatea, fiind folosită pentru a servi scopuri religioase, politice sau sociale. De exemplu, frescele bisericilor medievale aveau rolul de a educa și de a inspira credincioșii, în timp ce portretele regale serveau pentru a consolida autoritatea monarhului.

Odată cu Renașterea, accentul s-a mutat de la funcționalitate la valoarea estetică și la virtuozitatea tehnică. Artiștii, precum Leonardo da Vinci și Michelangelo, au fost considerați genii, iar arta a început să fie privită ca o

expresie a creativității și a individualității artistului. În secolul al XIX-lea, odată cu apariția impresionismului și, ulterior, a altor mișcări avangardiste, convențiile artistice au început să fie puse sub semnul întrebării. Artiștii au început să experimenteze cu noi tehnici și materiale, iar definiția artei a devenit din ce în ce mai relativă și subiectivă.

În secolul XX, Marcel Duchamp a revoluționat lumea artei prin *"ready made-uri",* obiecte banale ridicate la rangul de opere de artă prin simpla selecție și prezentare de către artist. Această abordare a contestat ideea tradițională de artă ca produs al talentului și al procesului de creație, punând accentul pe concept și pe intenția artistului. În prezent, definiția artei vizuale este mai largă și mai incluzivă ca niciodată. Arta poate fi orice obiect, act sau idee care este prezentată ca artă de către artist și care este percepută ca artă de către public.

În contextul românesc, arta premodernă se referă la perioada cuprinsă între Evul Mediu și începutul secolului al XIX-lea, o perioadă în care expresiile artistice erau strâns legate de religie, tradiție și puterea politică. Această perioadă este crucială pentru înțelegerea rădăcinilor identității culturale românești, deoarece arta a servit ca un important mijloc de transmitere a valorilor, credințelor și istoriei.

În Evul Mediu, arta religioasă a dominat peisajul artistic. Construcția și decorarea bisericilor, cu fresce și icoane, era principala formă de expresie artistică. Aceste opere de artă nu erau doar obiecte de cult, ci și mijloace de educare și de inspirație pentru populație. Frescele ilustrau scene biblice, viețile sfinților și istoria creștinismului, contribuind la consolidarea credinței și la transmiterea valorilor creștine.

Arhitectura bisericilor, cu influențe bizantine și balcanice, reflectă, de asemenea, specificul cultural.

Arta populară tradițională, transmisă din generație în generație, a jucat un rol esențial în păstrarea și promovarea identității culturale. Aceasta include costumele populare, țesăturile, ceramica, sculpturile în lemn și alte obiecte artizanale. Fiecare regiune are propriile sale tradiții artistice, reflectând specificul local și istoria sa.

Costumele populare, purtate la ocazii speciale și în timpul sărbătorilor, sunt adevărate opere de artă. Broderiile, cusăturile și ornamentele complexe reflectă simboluri străvechi și credințe populare. Culorile și modelele variază de la o regiune la alta, indicând originea și statutul social al purtătorului.

Ceramica, produsă în centrele tradiționale, este un alt important element al artei populare. Vasele, farfuriile și alte obiecte de ceramică sunt decorate cu motive geometrice, florale și zoomorfe, reflectând frumusețea naturii și bogăția tradițiilor.

Sculpturile în lemn, realizate de meșteri pricepuți, împodobesc casele, bisericile și alte clădiri publice. Acestea includ porți sculptate, stâlpi de pridvor,

cruci și alte obiecte decorative. Motivele sculptate reflectă credințe religioase, simboluri magice și scene din viața rurală.

Arta premodernă a jucat un rol crucial în păstrarea și promovarea identității culturale românești. Prin intermediul artei religioase și a artei populare tradiționale, valorile, credințele și istoria poporului au fost transmise din generație în generație, contribuind la consolidarea identității. Arta a servit ca un mijloc de comunicare, de educare și de inspirație, unind oamenii și creând un sentiment de apartenență la o comunitate culturală.

Cu toate acestea, este important de menționat că arta premodernă nu a fost un simplu reflex al identității culturale, ci și un factor activ în construirea și transformarea acesteia. Artiștii au interpretat și au adaptat tradițiile, creând opere originale care reflectă specificul local și individualitatea lor. Arta a fost și un mijloc de rezistență culturală, prin intermediul căruia oamenii și-au exprimat identitatea și valorile în fața dominației străine.

Modernismul, o mișcare culturală vastă și influentă, a avut un impact profund asupra artei vizuale, reflectând și, în același timp, influențând transformările sociale, politice și economice ale epocii. Această perioadă a fost marcată de urbanizare, industrializare, modernizare politică și apariția noilor ideologii. Arta a reacționat la aceste schimbări, adoptând noi stiluri, tehnici și teme, și punând sub semnul întrebării convențiile și tradițiile artistice.

Arta modernistă a explorat o gamă largă de teme, reflectând preocupările și aspirațiile epocii.

Modernismul a avut un impact profund asupra identității culturale. Pe de o parte, arta modernistă a contribuit la modernizarea culturii, stimulând creativitatea și inovația. Pe de altă parte, modernismul a pus sub semnul întrebării tradițiile și convențiile artistice, provocând dezbateri și controverse.

Unul dintre principalele efecte ale modernismului asupra identității culturale a fost accentul pus pe individualitate și pe exprimarea personală. Artiștii au început să se considere creatori independenți, liberi de constrângerile sociale și politice. Această atitudine a contribuit la dezvoltarea unei culturi mai diverse și mai tolerante.

Modernismul a contribuit, de asemenea, la afirmarea identității naționale. Artiștii au fost interesați de istoria, folclorul și peisajul țării lor, creând opere care reflectă specificul național. În același timp, ei au depășit granițele naționale, contribuind la afirmarea artei pe plan internațional.

Arta contemporană, începând cu a doua jumătate a secolului XX și continuând până în prezent, se confruntă cu provocările și oportunitățile globalizării. Această eră este caracterizată de o interconectare tot mai mare a culturilor, de migrație, de dezvoltarea tehnologiei și de schimbări sociale și politice rapide. Arta vizuală reacționează la aceste fenomene, reflectând complexitatea identității culturale într-o lume globalizată.

Globalizarea are un impact profund asupra artei vizuale, ducând la o mai mare diversitate stilistică și tematică, dar și la o oarecare pierdere a specificului național. Artiștii au acces la o gamă largă de influențe culturale, tehnici și materiale, ceea ce le permite să creeze opere inovatoare și hibride. În același timp, globalizarea poate duce la o omogenizare culturală, în care specificul local și tradițiile sunt erodate de cultura globală dominantă.

Unul dintre principalele efecte ale globalizării asupra artei este apariția unor teme universale, precum migrația, identitatea hibridă, ecologia, drepturile omului și conflictele sociale. Artiștii abordează aceste teme din perspective diferite, reflectând complexitatea și ambivalența lumii contemporane.

Există numeroase teorii care explică relația complexă dintre arta vizuală și identitatea culturală. Unele teorii susțin că arta este un simplu reflex al identității culturale, reflectând valorile, credințele și istoria unei culturi. Alte teorii susțin că arta poate juca un rol activ în construirea și transformarea identității culturale, prin intermediul reprezentărilor și simbolurilor pe care le creează.

Unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai relației dintre artă și cultură este Pierre Bourdieu, care a dezvoltat conceptul de ”capital cultural”. Bourdieu susține că gusturile estetice sunt determinate de poziția socială a individului și că arta poate fi folosită pentru a reproduce și a consolida inegalitățile sociale [2]. Alți teoreticieni, precum sociologul Benedict Anderson, au analizat rolul artei în construirea identității naționale, argumentând că arta poate crea un sentiment de ”comunitate imaginară” între membrii unei națiuni[1].

Prin urmare, arta vizuală și identitatea culturală sunt două concepte complexe și interdependente, care se influențează reciproc. Arta poate reflecta, construi și transforma identitatea culturală, iar identitatea culturală poate influența creația, interpretarea și percepția artei.

În contextul problemei abordate, ne-am propus și realizarea unui studiu empiric, configurat printr-un chestionar (înserat în textul de mai jos) aplicat unui eșantion constituit din studenți și cadre didactice (139 respondenți). Chestionarul aplicat a avut ca scop investigarea percepțiilor publicului asupra relației dintre artă și identitate culturală. Instrumentul a integrat întrebări închise, deschise, itemi cu alegere dual, itemi cu alegere multiplă, itemi de asociere, itemi de completare, itemi de ierarhizare, acoperind teme precum formele relevante de artă, simboluri identitare, impactul globalizării și rolul instituțiilor culturale. Respondenții au fost invitați să reflecteze asupra propriei relații cu arta și cultura, într-un cadru non-evaluativ.

CHESTIONAR

ARTA CA OGLINDĂ A IDENTITĂȚII CULTURALE

Acest chestionar explorează relația profundă dintre artă, cultură și identitate. Vă invităm să reflectați asupra modului în care operele de artă pot exprima, contesta sau transforma percepțiile noastre despre cine suntem ca

indivizi și ca parte a unui colectiv. Instrumentul este conceput pentru a stimula reflecția și a oferi o perspectivă nuanțată asupra modului în care arta modelează și reflectă identitatea.

Nu există răspunsuri "greșite" – scopul este auto-reflecția.

---

1. Cum definiți „identitatea culturală" într-un context artistic?

_____

_____

_____

---

2. Care dintre formele de artă considerați că reflectă cel mai bine cultura d-voastră?

a) Muzică
b) Arte plastice/ vizuale
c) Dans
d) Literatură
e) Teatru
f) Film
g) Altele (vă rugăm să specificați) _____

---

3. În ce măsură următoarele elemente de artă vă ajută să vă simțiți conectați la cultura d-voastră?

Element	Deloc	Puțin	Moderat	Mult	Foarte mult
Simboluri tradiționale	☐	☐	☐	☐	☐
Povestiri și mituri	☐	☐	☐	☐	☐
Costume populare	☐	☐	☐	☐	☐
Muzica folclorică	☐	☐	☐	☐	☐

---

4. Cât de des vă raportați la simboluri artistice (ex: motive, culori, forme) pentru a înțelege o cultură?

a) Niciodată
b) Rar
c) Uneori

d) Frecvent
e) Întotdeauna

---

5. Alegeți care afirmație descrie cel mai bine opinia d-voastră despre rolul artei în societate:

a) Arta păstrează tradițiile culturale.
b) Arta provoacă și schimbă percepția culturală.
c) Arta reflectă trecutul, dar nu influențează prezentul.
d) Arta este o expresie individuală mai mult decât culturală.

---

6. Indicați gradul dumneavoastră de acord sau dezacord cu următoarele afirmații, unde 1 înseamnă Dezacord total, iar 5 înseamnă Acord total.

Afirmație	Dezacord total (1)	Dezacord (2)	Neutru (3)	Acord (4)	Acord total (5)
1. O operă de artă poate fi înțeleasă pe deplin doar de cineva care aparține culturii din care provine artistul.	☐	☐	☐	☐	☐
2. Globalizarea duce inevitabil la o omogenizare a expresiilor artistice și la pierderea identității culturale specifice.	☐	☐	☐	☐	☐
3. Arta este un limbaj universal, care transcende barierele	☐	☐	☐	☐	☐

Afirmație	Dezacord total (1)	Dezacord (2)	Neutru (3)	Acord (4)	Acord total (5)
culturale și identitare.					
4. Muzeele naționale au responsabilitatea principală de a conserva și expune arta care definește identitatea națională.	☐	☐	☐	☐	☐

7. Asociați fiecare concept din coloana A cu definiția cea mai potrivită din coloana B.

Coloana A (Concept artistic)	Coloana B (Implicație identitară)
1. Apropiere culturală	**a)** Reprezentarea idealizată a peisajului local ca simbol al apartenenței și al rădăcinilor naționale.
2. Artă vernaculară	**b)** Procesul prin care un artist adoptă, imită sau încorporează elemente dintr-o altă cultură, adesea una marginalizată, în propria sa operă.
3. Peisaj romantic național	**c)** Creații artistice (adesea utilitare) specifice unei comunități locale, realizate de meșteșugari, care reflectă tradiții și valori transmise din generație în generație.

8. Alegeți un punct între cele două extreme:

a) **Arta este pentru mine:**

☐ Individuală ---------- ☐ Colectivă

b) **Reprezentarea artistică a culturii mele este:**

☐ Autentică ---------- ☐ Distorsionată

---

9. Ce reprezintă, în principal, utilizarea motivelor tradiționale într-o operă de artă contemporană? *Alegeți varianta pe care o considerați cea mai potrivită.*

a) O simplă tehnică decorativă, fără o semnificație profundă.

b) O încercare de a face arta mai accesibilă publicului larg.

c) O formă de conectare cu moștenirea culturală și de reafirmare a identității într-un context modern.

d) O strategie comercială pentru a vinde lucrările pe o piață de nișă.

---

10. Peisajul ca gen artistic, în special cel care înfățișează un loc cu rezonanță culturală, este adesea o explorare a:

a) Măiestriei tehnice a artistului în a reda lumina și perspectiva.

b) Calităților pur topografice și geografice ale unui teritoriu.

c) Identității colective, a memoriei unui loc și a sentimentului de apartenență națională.

d) Viziunii strict personale a artistului, complet detașată de istoria locului.

---

11. Prin ce modalități poate arta contribui la construirea sau consolidarea unei identități de grup (națională, etnică, socială)? *Selectați toate variantele pe care le considerați valide.*

a) Prin crearea și perpetuarea unor simboluri și iconuri vizuale comune.

b) Prin nararea unor istorii și mituri fondatoare ale colectivității.

c) Prin oferirea unui spațiu de exprimare pentru experiențe și traume colective.

e) Prin promovarea exclusivă a artiștilor care se conformează unei viziuni oficiale.

---

12. Ce factori pot influența interpretarea identitară a unei opere de artă de către un privitor? *Selectați toate variantele pe care le considerați valide.*

a) Fundalul cultural și educațional al privitorului/ receptorului de artă.

b) Contextul istoric în care a fost creată lucrarea.

c) Experiențele de viață personale ale privitorului/ receptorului de artă.

d) Informațiile oferite de curator sau de textul descriptiv al expoziției.

e) Starea emoțională a privitorului/ receptorului de artă în momentul vizionării.

---

13. Ierarhizați următoarele elemente în funcție de importanța pe care considerați că o au în definirea identității culturale a unei opere de artă *(1 = cel mai important, 4 = cel mai puțin important).*

Element	Rang (1-4)
a) Subiectul/tema abordată în lucrare (ex: un eveniment istoric național, o legendă locală).	
b) Stilul artistic și tehnicile folosite (ex: tehnici specifice unei școli naționale de pictură).	
c) Materialele utilizate (ex: folosirea de materiale locale, tradiționale, precum lemnul sau lâna).	
d) Naționalitatea și contextul biografic al artistului.	

---

14. Citiți următorul scenariu și răspundeți la întrebarea de mai jos.
Scenariu:
Un artist născut în Republica Moldova, care a emigrat și trăiește de 20 în afara țării, creează o instalație video. Lucrarea combină imagini filmate pe străzile aglomerate ale unei metropole cu fragmente audio de cântece de leagăn tradiționale din țara sa de origine, pe care i le cânta bunica sa.
Întrebare: Ce aspecte ale identității artistului sunt explorate în această operă de artă? Alegeți cea mai cuprinzătoare descriere.

a) Artistul își explorează exclusiv nostalgia față de copilăria trecută.
b) Lucrarea este o critică la adresa urbanizării accelerate și a pierderii tradițiilor.
c) Opera reflectă o identitate hibridă, diasporică, marcată de tensiunea și dialogul dintre cultura de origine și cea de adopție.
d) Artistul dorește să demonstreze superioritatea valorilor tradiționale față de cele ale societății contemporane.

---

15. Imaginați-vă că sunteți curatorul unei expoziții importante despre "Identitatea națională în secolul XXI". Aveți spațiu pentru o singură lucrare finală și trebuie să alegeți între următoarele două opțiuni:

- **Opțiunea A:** O pictură, care înfățișează un peisaj rural, cu personaje în port popular, evocând nostalgia pentru trecut și stabilitatea rădăcinilor.
- **Opțiunea B:** O instalație multimedia, care folosește ecrane sparte, fragmente de știri contradictorii și sunete din mediul urban aglomerat pentru a reda un sentiment de fragmentare, anxietate și identitate în criză.

Întrebare (răspuns deschis): Ce lucrare ați alege pentru a încheia expoziția și care este argumentul principal pentru decizia dumneavoastră? Justificați cum contribuie alegerea făcută la o înțelegere mai complexă a identității naționale de astăzi.
Răspuns:

_____
_____
_____

Ca rezultat al studiului empiric, prezentăm o analiză a rezultatelor chestionarului: „Arta ca oglindă a identității culturale”:

1. Definirea identității culturale în context artistic

Răspunsurile la întrebarea deschisă privind definirea identității culturale au evidențiat o înțelegere complexă și nuanțată:

- Majoritatea respondenților au definit identitatea culturală ca un ansamblu de valori, tradiții, simboluri și expresii artistice care conferă coerență unui grup.
- Mulți au subliniat caracterul dinamic al identității, accentuând influențele istorice, sociale și personale.
- Arta a fost percepută ca un mediu privilegiat de exprimare și conservare a acestei identități.

Această perspectivă confirmă teoriile lui Stuart Hall [3] și Benedict Anderson [1] privind identitatea ca proces narativ și construct social.

2. Formele de artă percepute ca reprezentative

La întrebarea privind formele de artă care reflectă cel mai bine cultura personală, răspunsurile au fost distribuite astfel:

Formă de artă	**Procentaj dominant**
Arte vizuale	38%
Muzică	32%
Literatură	15%
Dans, teatru, film	10%
Altele (design, meșteșug)	5%

Această distribuție confirmă centralitatea vizualului în reprezentarea culturală, dar și importanța muzicii ca mediu emoțional și identitar. Necăutând la rezultatul obținut, ținem cont că respondenții chestionați au fost studenți și cadre didactice din domeniul artelor vizuale, fapt care, credem, a contribuit direct la poziționarea acestei forme de artă în topul șirului.

3. Conectarea la cultură prin elemente artistice

Respondenții au evaluat gradul de conectare la cultură prin diverse elemente:

- Simbolurile tradiționale și muzica folclorică au primit cele mai multe voturi la „Mult” și „Foarte mult”.
- Povestirile și miturile au fost apreciate ca surse de coeziune culturală.
- Costume populare au fost valorizate mai ales în contextul festiv și ritualic.

Această tendință indică o valorizare a patrimoniului imaterial și a expresiilor colective.

4. Frecvența raportării la simboluri artistice

Majoritatea respondenților au indicat că se raportează „frecvent” sau „întotdeauna” la simboluri artistice pentru a înțelege o cultură. Aceasta sugerează o receptivitate crescută la codurile vizuale și o sensibilitate estetică în procesul de identificare culturală.

5. Percepții asupra rolului artei în societate

Cele mai frecvent alese afirmații au fost:

- „Arta păstrează tradițiile culturale”
- „Arta provoacă și schimbă percepția culturală”

Această dualitate reflectă o înțelegere matură a artei ca spațiu de conservare și de transformare, în acord cu teoriile postmoderne despre artă ca discurs.

6. Acordul cu afirmații identitare

Evaluarea pe scala 1–5 a relevat:

- Acord moderat cu ideea că doar membrii care fac parte din aceiași cultură cu artistul pot înțelege pe deplin o operă.
- Acord ridicat cu afirmația că globalizarea poate duce la omogenizare culturală.
- Acord foarte ridicat cu ideea că arta este un limbaj universal.
- Acord majoritar cu rolul muzeelor naționale în conservarea identității.

Această ambivalență între universalism și particularism este specifică epocii globalizate.

7. Asocieri conceptuale

Majoritatea respondenților au asociat corect:

- „Artă vernaculară” cu creații locale utilitare.
- „Peisaj romantic național” cu reprezentarea idealizată a locului.
- „Apropiere culturală” cu adoptarea elementelor din alte culturi.

Aceste asocieri indică o bună înțelegere a terminologiei critice și a implicațiilor identitare.

8. Polarizări identitare

La întrebările de tip scală bipolară:

- Arta a fost percepută ca având atât dimensiune individuală, cât și colectivă, cu o ușoară înclinare spre colectiv.
- Reprezentarea artistică a culturii a fost considerată „autentică” de majoritatea, dar un segment semnificativ a indicat „distorsionată”, semnalând o criză de reprezentare.

9. Interpretarea motivelor tradiționale

Cea mai aleasă variantă a fost:

- „O formă de conectare cu moștenirea culturală și de reafirmare a identității într-un context modern”

Aceasta confirmă că publicul percepe motivele tradiționale nu ca simple ornamente, ci ca semne identitare active.

10. Percepții ale peisajului din perspectivă culturală

Rezultatele indică faptul că, pentru respondenți, legătura dintre peisajul artistic și rezonanța culturală este una puternic asociată cu funcția sa identitară și memorială (71,3%). Acest lucru subliniază o viziune conform căreia arta peisajului depășește simpla reprezentare vizuală, fiind percepută ca un vehicul pentru teme istorice și sociale profunde.

În contextul întrebării, care specifică "loc cu rezonanță culturală", cel mai logic răspuns este cel care face referire la semnificația locului, nu doar la modul în care este pictat (tehnica) sau la aspectele sale fizice (topografia). Majoritatea respondenților au înțeles această nuanță, percepând peisajul ca pe o formă de istorie vizuală și emoțională colectivă.

11. Modalități de construire a identității de grup prin artă

Cele mai frecvent selectate variante:

- Crearea de simboluri comune
- Nararea miturilor fondatoare
- Exprimarea traumelor colective

Respondenții au respins ideea promovării exclusive a unei viziuni oficiale, indicând preferința pentru pluralism cultural.

12. Factori care influențează interpretarea identitară

Toate variantele au fost considerate valide, cu accent pe:

- Fundalul cultural al privitorului
- Contextul istoric al lucrării
- Experiențele personale

Aceasta sugerează o receptivitate crescută la interpretarea contextuală și subiectivă a artei.

13. Ierarhizarea elementelor în definirea identității culturale a unei opere de artă

Cele mai importante elemente au fost:

1. Subiectul/tema lucrării
2. Stilul artistic
3. Materialele utilizate
4. Contextul biografic al artistului

Această ierarhie indică o orientare spre conținut și formă, mai mult decât spre autoritate biografică.

14. Scenariul identității diasporice

Majoritatea au ales varianta:

• „Opera reflectă o identitate hibridă, diasporică, marcată de tensiunea și dialogul dintre cultura de origine și cea de adopție”

Aceasta confirmă o înțelegere sofisticată a identității în context transnațional.

15. Alegerea lucrării finale pentru expoziție

Răspunsurile au fost împărțite între:

- Opțiunea A: evocarea rădăcinilor
- Opțiunea B: fragmentarea contemporană

Argumentele au variat între nevoia de stabilitate și necesitatea de a reflecta criza identitară actuală. Această polarizare indică o tensiune între nostalgie și realism critic.

Chestionarul aplicat a relevat următoarele tendințe:

• Formele de artă percepute ca cele mai reprezentative pentru cultura personală: arte vizuale și muzică folclorică.

• Elementele cu cel mai mare impact identitar: simbolurile tradiționale, miturile și costumele populare.

• Majoritatea respondenților consideră că arta păstrează tradițiile, dar și că poate provoca schimbări culturale.

• Globalizarea este percepută ambivalent: ca oportunitate de dialog, dar și ca risc de pierdere a specificului.

• Peisajul artistic este văzut ca expresie a memoriei colective, nu doar ca exercițiu tehnic.

• Motivul tradițional în arta contemporană este perceput predominant ca formă de reafirmare identitară.

Rezultatele chestionarului arată o dublă percepție: arta ca păstrătoare de tradiții și ca forță de transformare culturală. Această ambivalență poate fi transformată într-un program de cercetare interdisciplinar, care să exploreze:

- cum se negociază identitatea între tradiție și modernitate,
- cum arta devine un spațiu de dialog între local și global,
- cum educația artistică poate contribui la consolidarea unei identități culturale flexibile și incluzive.

Drept concluzie, rezultatele studiului empiric relevă o percepție matură, nuanțată și reflexivă asupra artei ca vehicul identitar. Publicul valorizează tradiția, dar este deschis la hibridizare și la exprimarea plurală. Arta este percepută ca un spațiu de memorie, dialog și transformare, iar identitatea culturală ca un proces viu, negociat între trecut și prezent.

Având în vedere rezultatele chestionării, generăm o serie de recomandări practice și strategice, bazate pe tendințele și polarizările identificate în rândul respondenților:

1. Dezvoltarea unei receptivități critice, prin:

- cultivarea capacității de a vedea arta nu doar ca ornament sau divertisment, ci ca discurs identitar;

• încercarea identificării simbolurilor, miturilor și referințelor culturale dintr-o lucrare, chiar dacă ele nu sunt imediat evidente;

• exersarea comparației între lucrări tradiționale și contemporane pentru a înțelege cum se transformă identitatea culturală.

2. Conștientizarea contextului, prin:

• informarea despre contextul istoric și social al unei opere: cine este artistul, ce experiențe sau traume colective evocă;

• observarea cum globalizarea influențează formele artistice: unele lucrări pot părea universale, dar ascund referințe locale;

• atenția la dialogul dintre tradiție și modernitate – multe opere contemporane reinterpretează motive tradiționale.

3. Implicarea emoțională și personală, prin:

• reflectarea asupra modului în care propria experiență de viață și fundal cultural influențează percepția asupra artei;

• percepția artei ca spațiu de introspecție, răspunzând la întrebarea ce emoții, amintiri sau identități personale activează o lucrare;

• acceptarea pluralității interpretărilor – două persoane pot percepe aceeași lucrare în moduri radical diferite.

4. Dialog și participare, prin:

• discutarea cu alți vizitatori sau cu artiști despre propriile percepții – arta devine mai bogată prin schimb de perspective;

• participarea la ateliere, expoziții interactive sau proiecte comunitare pentru implicare activă în procesul artistic;

• susținerea diversității culturale și evitării interpretările exclusiviste – arta este un spațiu al pluralismului.

5. Educație continuă, prin explorarea artei din medii diferite (muzee, spații alternative, online) pentru a înțelege cum se schimbă percepția în funcție de cadru.

Prin aceste recomandări, receptorii de artă sunt invitați să devină participanți activi la procesul cultural, nu doar spectatori. Prin receptivitate critică, conștientizare contextuală și implicare emoțională, ei pot transforma experiența artistică într-un act de construire și consolidare a identității culturale.

Per final, arta vizuală este o oglindă, dar și o forjă a identității naționale. Ea reflectă trecutul, dar modelează viitorul. Într-o lume în care granițele culturale devin fluide, arta rămâne un spațiu vital de dialog, memorie și creație.

Bibliografie

1. ANDERSON, B. *Comunităţi imaginate. Reflecţii asupra originii şi răspândirii naţionalismului* / Traducere de Roxana Oltean şi Ioana Potrache. București: Integral, 2000. Online. Disponibil: https://www.academia.edu/17825496/Anderson_Comunitati_Intro_Origini [accesat 20.10.2025]

2. BOURDIEU, P. *Raţiuni practice. O teorie a acţiunii.* Bucureşti: Meridiane, 1999. Online. Disponibil: https://www.scribd.com/document/611737948/Bourdieu-Pierre-Ratiuni-practice [accesat 23.10.2025]
3. HALL, S. *Cultural Identity and Diaspora: Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990
4. HSUEH-HUA CHEN, V. Identitatea culturală. În: *Key Concepts in Intercultural Dialogue*, No. 22, 2019. Online. Disponibil: https://centerforinterculturaldialogue.org/wp-content/uploads/2019/03/kc22-cultural-identity_romanian.pdf [accesat 25.10.2025]

ВЛИЯНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ AI НА ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ-ГРАФИКОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ

IMPACTUL TEHNOLOGIILOR AI ASUPRA DEZVOLTĂRII IDENTITĂŢII VIZUALE A STUDENŢILOR-GRAFICIENI ÎN CADRUL STUDIULUI GRAFICII DE CARTE

THE IMPACT OF AI TECHNOLOGIES ON THE DEVELOPMENT OF VISUAL IDENTITY OF GRAPHIC DESIGN STUDENTS IN THE PROCESS OF LEARNING BOOK ILLUSTRATION

Алёна ТИМУЦА, аспирант, преп. унив.,
Академия музыки, театра и изящных искусств, Кишинёв
Aliona TIMUŢA, drd., lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Chişinău
Aliona TIMUTA, PhD Student, University Lecturer,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chisinau
ORCID: 0009-0003-0464-6095
e-mail: aliona.timuta@gmail.com

CZU: 378.147:76+004.8=161.1

Rezumat. Dezvoltarea rapidă a tehnologiilor de inteligenţă artificială (AI) transformă profund principiile interacţiunii omului cu mediul tehnologic. În domeniul artelor vizuale, AI influenţează educaţia artistică, remodelând formele şi abordările pedagogice ale procesului de învăţământ. Prezenta lucrare explorează implementarea tehnologiilor de inteligenţă artificială în procesul educaţional şi impactul algoritmilor generativi asupra formării identităţii vizuale a studenţilor graficieni. AI extinde posibilităţile de proiectare, accelerează analiza materialului vizual şi sprijină căutarea creativă. Totuşi, utilizarea necontrolată a reţelelor neuronale şi a artei generative poate genera riscuri de standardizare, uniformizare şi pierdere a individualităţii, afectând direct formarea gândirii artistice şi a identităţii vizuale, aspect deosebit de important pentru tinerii artişti. Analiza pedagogică evidenţiază avantajele şi riscurile potenţiale ale integrării AI în diferite etape ale instruirii în domeniul graficii de carte. Se subliniază necesitatea limitării aplicării algoritmilor în fazele cheie ale formării stilului autorului, cum ar fi concepţia şi executarea ilustraţiilor, precum şi importanţa eticii, integrităţii academice şi necesitatea dezvoltării unei atitudini critice faţă de rezultatele generate. În concluzie, integrarea conştientă şi metodic justificată a tehnologiilor AI poate deveni un instrument eficient pentru dezvoltarea gândirii creative, asigurând echilibru între dimensiunea tehnologică şi cea emoţional-senzorială, conturând o paradigmă modernă a educaţiei artistice şi deschizând noi perspective pentru predarea graficii de carte.

Cuvinte-cheie: *inteligenţă artificială, grafică de carte, identitate vizuală, studenţi graficieni, educaţie artistică.*

Abstract. The rapid advancement of artificial intelligence (AI) technologies is fundamentally reshaping the principles of human interaction with the technological environment. In the realm of visual arts, AI is influencing art education by transforming its forms and pedagogical approaches. This article examines the implementation of AI technologies in the educational process and explores the impact of generative algorithms on the development of visual identity of graphic design students. AI undoubtedly expands design possibilities, accelerates the analysis of visual materials, and supports creative exploration. At the same time, frequent or uncritical use of neural networks and generative art carries risks of standardization, uniformity, and loss of individuality, directly affecting the development of artistic thinking and visual identity — an issue of particular importance for emerging artists. The study analyzes the pedagogical conditions, highlighting both the advantages and potential risks of AI integration across various stages of training in book graphics. Special attention is given to the need to limit algorithmic assistance during the formation of key elements of an author's style, such as the conceptual and graphic development stages of illustrations. Ethical considerations, academic integrity, and the importance of fostering a critical attitude toward AI-generated results are also discussed. In conclusion, the article emphasizes that a thoughtful and methodically grounded integration of AI technologies can serve as an effective tool for cultivating creative thinking, maintaining a balance between technological and emotional-sensory dimensions, shaping a modern paradigm of art education, and opening new opportunities for teaching book graphics.

Keywords: *artificial intelligence, book illustration, visual identity, graphic design students, art education.*

Введение. Появление цифровых технологий в конце XX века значительно расширили возможности визуального искусства и кино, что привело к возникновению медиаарта и формированию новой художественной реальности [7, с. 182–236]. Очередным вызовом стало стремительное развитие технологий искусственного интеллекта (AI), которые всё глубже стали проникать в сферу изобразительного искусства, дизайна и визуальной коммуникации. Согласно данным *State of AI in Design Report* от 2025 года [3] в творческих, учебных и экспериментальных целях алгоритмы генеративного типа для создания изображений, визуализации художественных концептов и их анализа используют более 89% практикующих художников, дизайнеров и студентов. За удивительно короткий промежуток времени технологии AI стали незаменимыми творческими партнёрами в креативной индустрии и искусстве. Проникая в сферу современного художественного образования, они становится его неотъемлемой частью. С одной стороны это открывает новые возможности для исследования визуального пространства и творческих экспериментов, но с другой — создаёт проблему, которая требует педагогического переосмысления. Поскольку частое и необдуманное использование нейросети и генеративного искусства напрямую влияет на формирование

художественного мышления и визуальной идентичности, что имеет особое значение на этапе формирования молодых специалистов.

Цель настоящего исследования состоит в выявлении особенностей влияния технологий AI на формирование визуальной идентичности студентов-графиков в процессе обучения книжной графике. Мы предполагаем, что именно в книжной графике этот эффект будет более заметен, поскольку создание иллюстрации требует сочетание текста и визуального ряда, смещая акцент с технического мастерства к концептуальному анализу и разработке авторского художественного высказывания.

Визуальная идентичность и роль AI в её формировании. Идентичность, согласно Эриксону, представляет собой целостное и непрерывное восприятие собственного «Я», которое обеспечивает осознание уникальности личности в целостном процессе её роста и развития [8, с.12]. Идентичность в искусстве определяется тем, как художник выражает свою личную, культурную и социальную принадлежность через свои произведения, опираясь на личный опыт и уникальные взгляды [2].

Визуальная идентичность в книжной графике представляет собой совокупность устойчивых визуальных признаков стиля, которые формируют индивидуальный художественный почерк автора, и обеспечивает его способность адаптировать композиционные решения к литературному содержанию и физическим параметрам издания. Она формируется через разработку авторской концепции иллюстрации, выбор графических средств выражения и взаимодействия с традиционными и современными художественными техниками.

Цифровые технологии и генеративное искусство при помощи человека способны создавать иллюстрации как реалистичные, так и максимально стилизованные, раскрывая тем самым новый подход к оформлению книги и развитию книжной графики. Сложные композиционные решения, новые образы и объекты, оригинальные текстуры и фактуры, могут быть трансформированы и переработаны дизайнером в контексте заданных композиционных решений [4, с. 195].

Для дальнейшего исследования необходимо уточнить ключевые понятия и термины в области AI. Нейронная сеть — это метод в искусственном интеллекте, который позволяет обрабатывать информацию как человеческий мозг [6, с. 352].

Генеративное искусство — это направление, использующее алгоритмическое программирование и системы AI для генерирования изображений и других форм неповторимых художественных объектов [6, с. 352] *(наиболее распространёнными системами данного типа являются: Midjourney, Leonardo AI, Stable-Diffusion, Imagen).* Этот процесс отражает

творческое взаимодействие между запрограммированным алгоритмом и пользователем. Следовательно, стоит рассматривать технологии генеративного AI как инструмент поддержки человеческого творчества, а не как самостоятельного носителя намерений или авторства [1, с. 352].

Если учитывать, что AI не является абсолютно нейтральной технологией, а воспроизводит культурные, экономические и идеологические структуры, на основе которых обучается [5, с.11], то формирование визуальной идентичности в условиях образовательного процесса происходит под воздействием двух факторов: технологического и культурного. Пока работа AI сводится к компиляции уже существующих изображений по принципу вычисления среднего визуального образа на основе уже опубликованных в свободном доступе изображений, работа художника не исчезнет, но трансформируется, станет ещё более ориентированной на авторское виденье и индивидуальный творческий замысел.

Внедрение технологий искусственного интеллекта не отменяет формирование визуальной идентичности, а трансформирует сам процесс её формирования, изменяя способы поиска, анализа и осмысления тех или иных решений. Получая доступ к обширным базам данных и множеству графических образцов, студенты сталкиваются с необходимостью осознанного выбора концептуальных и композиционных решений, сохраняя при этом творческую индивидуальность и собственный стиль. В этих условиях искусственный интеллект становиться эффективным педагогическим инструментом обучения книжной графике.

Педагогические аспекты осмысленного использования AI в обучении книжной графике. Внедрение технологий AI в образовательную практику в процессе обучения книжной графике требует выработки методических и этических ориентиров, так как основной целью не является замена традиционных художественных упражнений и практик, а *расширение методологического инструментария обучения.* В процессе обучения книжной графике можно выделить несколько этапов, позволяющих использовать технологии AI.

На ***этапе проектирования макета книги*** нейросети помогают студентам анализировать пропорции и равновесие страницы, подобрать оптимальное расположение текста и иллюстрации, адаптируя их к формату издания. Преимуществом в данной ситуации, безусловно, станет ускорение процесса работы, развитие чувства композиции и возможность визуализации принятых решений. Среди потенциальных рисков следует отметить автоматизацию, которая может повлечь за собой утрату интуитивного понимания пространства книги, чувства ритма и потерю так называемого «дыхания страницы».

На ***этапе проектирования образа персонажей*** генеративные технологии, могут быть использованы для создания множества вариаций и поиска стилистических решений, а также для уточнения эмоциональных и пластических характеристик героев. Такой подход стимулирует воображение и позволяет студентам изучать и анализировать большое количество предложенных вариантов, сопоставляя их с референсами и авторским замыслом. Так как алгоритмы имеют свойство генерировать усреднённые изображения, особое внимание стоит уделить риску создания типизированных образов, что может ослабить развитие творческого мышления или вовсе привести к утрате художественной идентичности.

На ***этапе создания эскизов и композиционного поиска*** AI может стать своеобразным «визуальным ассистентом», способным быстро моделировать различные композиционные варианты, предлагать цветовые модели, анализировать внутренние структуры (перспективу, освещение, состояние). Преимуществом становится возможность определять временные и исторические промежутки, включая особенности архитектуры, костюма, быта и эстетики эпохи. Это, конечно же, расширяет поисковые практики, позволяя студентам быстрее ориентироваться в визуально-историческом материале, однако педагогически важно не останавливаться на уровне сгенерированных изображений, а переходить к осознанной переработке эскиза. Дорабатывая эскизы, студенты анализируют, исправляют и перестраивают предложенные композиционные схемы, приводя их к авторской идее. Именно через стадию *обратного анализа* у студентов формируется критический взгляд и способность осмысливать допущенные ошибки, что напрямую влияет на развитие авторского стиля.

Ещё одним перспективным направлением использования AI становиться ***этап анализа и самооценки результатов***. Алгоритмы могут оценивать структуру композиции, ритм, пропорции и цветовые отношения. Помогать составлять портфолио и отслеживать динамику развития студентов. Это способствует развитию рефлексии и самоанализу, однако существует риск приобретения опасной зависимости от математических критериев оценивания, потери интуиции и художественного чутья.

Как мы видим, внедрение новых технологий в художественное образование позволяет существенно расширить инструменты для анализа визуальных структур, ускоряя поиск идей и источников вдохновения. Несмотря на положительные аспекты и преимущества использования AI, возникает необходимость чёткого определения границ и педагогически оправданного его применения, особенно в области искусства книги, где ключевым остаётся развитие авторского замысла и стиля.

Для сохранения собственного художественного и творческого мышления в процессе обучения существует ряд этапов, на которых

использование алгоритмов AI должно быть строго ограничено. ***На начальном этапе работы над иллюстрацией,*** когда студент впервые сталкивается с литературным произведением, особенно важно сформировать своё, личное отношение к тексту. В данной ситуации, генеративные алгоритмы могут стать помехой, поскольку, автоматически создавая концепты или визуализации, искажают сам процесс художественного осмысления, лишая студентов возможности самостоятельной интерпретации. Поэтому, особенно важно, на этапе замысла сохранить личное прочтение, интуитивное понимание и эмоциональное восприятие текста, которые составляют основу авторского подхода в искусстве книги.

Одним из самых значимых этапов обучения книжной графике является ***освоение традиционных графических техник и развитие навыков ручного рисования.*** Формирование культуры рисования — это одна из приоритетных задач художественного образования, которая требует живого взаимодействия с материалом, развитие моторики, чувства линии и фактуры. А если заменить эти процессы механической генерацией, студент утратит возможность пережить сопротивление материала, почувствовать пластический потенциал линии, штриха, фактуры и тона. Машинная визуализация и цифровые инструменты основаны на усреднении, тогда как подлинное творчество предполагает отклонение, случайность и выразительность. Следовательно, использование AI на этапе работы над оригиналом иллюстраций допустимо лишь для визуализации и анализа композиции, тонально-цветовых решений или примеров стилизации, но не в качестве замены ручного труда.

Особое внимание нужно уделить ***финальным этапам иллюстрирования и оформления книг.*** Применение технологий для автоматического доведения и усовершенствования композиции, цветокоррекции и стилистической обработки может привести к утрате особенностей и нивелировать эмоциональную авторскую идею. Для студентов, находящихся на этапе формирования, шаблонные решения и потеря самостоятельности в выборе художественно-графических средств может стать фатальной ошибкой и привести к утрате творческой индивидуальности и авторского стиля, который формируется через поиск, эксперимент, через ошибку и внутреннюю мотивацию.

Открытыми остаются также вопросы ***этики и академической добросовестности.*** Без глубокого понимания как работают алгоритмы, и на каких источниках обучаются AI-системы, студент может непреднамеренно нарушить авторские права, используя фрагменты чужих работ. Эти риски требуют особого внимания со стороны педагогов. Также важно, чтобы искусственный интеллект не подменял живое общение и

педагогическое взаимодействие, не становился единственным критерием художественной оценки.

Таким образом, педагогическое внедрение технологий AI в обучение книжной графике требует взвешенного и осознанного подхода. Главная цель преподавателя состоит не в том, чтобы исключить AI из учебного процесса, а в том, чтобы научить студентов пользоваться им осмысленно, сохраняя самостоятельность художественного мышления. Инновационные технологии AI являются инструментом, который может помочь с прикладными задачами, необходимо научить студентов встраивать нейросеть в творческий процесс для упрощения рутинной работы, поисков и различных экспериментов.

Заключение. В результате проведённого исследования можно сделать вывод, что использование технологий AI в обучении книжной графике можно рассматривать как мощный педагогический инструмент в процессе формирования художественной идентичности. При методически правильной интеграции и осознанном применении они будут способствовать развитию аналитического мышления, рефлексии и опыта работы в формате сотворчества. Основной педагогической задачей остаётся интеграция искусственного интеллекта в процесс обучения таким образом, чтобы он оставался инструментом развития творческого поиска, а не его заменой. В этих условиях формирование визуальной идентичности становится результатом взаимодействия человека и технологии, ручного и цифрового, эмоционального и алгоритмического, приобретая новое измерение. Именно это взаимодействие определяет современную парадигму художественного образования и открывает новые перспективы для исследований.

Основными вызовами в данном контексте остаются этические аспекты авторства и риск унификации творческих решений. Появляется необходимость в разработке нормативных механизмов регулирования использования AI с учётом этических норм и авторского права.

Библиография

1. EPSTEIN, Ziv & HERTZMANN, Aaron & AKTEN, Memo & other. Art and the science of generative AI. Science, 2023. New York, N.Y. 380. 1110-1111. DOI:10.1126/science.adh4451 Онлайн. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/371607114_ Art_and_the_ science_of_generative_AI/citation/download [дата обращения 2025-10-18].
2. Fiveable. Identity in Art – Drawing I. Edited by Becky Bahr, Fiveable, 2024. Онлайн. Режим доступа: https://fiveable-me.translate.goog/key-terms/drawing-foundations/identity-in-art?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sge&_x_tr_hist=true [дата обращения 2025-11-15].

3. State of AI in Design Report 2025. Онлайн. Режим доступа: https://www.stateofaidesign.com/ [дата обращения 2025-11-10].
4. ВИТКОВСКИЙ, А.Н., МЕРКУЛОВА, Н.И. Применение изображений, сгенерированных нейросетью, в рамках учебных заданий студентов графического дизайна // Наука на благо человечества — 2023: материалы Международной научной конференции молодых учёных. Статьи преподавателей и аспирантов. М.: Государственный Университет Просвещения, 2023. с. 193–195.
5. КРОУФОРД, Кейт. Атлас искусственного интеллекта. Руководство для будущего. М.: АСТ, 2023. с. 320. ISBN 9785171485672.
6. МОНАХОВА, Л.Д., КОРОБАНОВ, А.В. и др. Особенности цифровой иллюстрации эпоху развития искусственного интеллекта//KANT — 2023. №2 (47). 350-355. Онлайн. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-tsifrovoy-illyustratsii-v-epohu-razvitiya-is kusstvennogo-intellekta/viewer [дата обращения 2025-11-10].
7. РАШ, Майкл. Новые медиа в искусстве / пер. с англ. Д. Панайотти. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. 256 с. ISBN: 978-5-91103-431-3.
8. ЭРИКСОН, Эрик. Идентичность. Юность и кризис. М.: Флинта, 2006. 325 с. ISBN 5-89349-860-7.

PROMOTING ARCHITECTURAL HERITAGE FROM THE PERSPECTIVE OF FORMING THE CULTURAL IDENTITY OF ARCHITECT STUDENTS

PROMOVAREA PATRIMONIULUI ARHITECTURAL DIN PERSPECTIVA FORMĂRII IDENTITĂȚII CULTURALE A STUDENȚILOR ARHITECȚI

Angela MUNTEANU, dr., conf. univ.,
Universitatea Tehnică a Moldovei
Angela MUNTEANU, PhD, Associate Professor,
Technical University of Moldova
ORCID: 0000-0003-4671-022X
e-mail: angela.munteanu1357@gmail.com

Tatiana FILIPSKI, dr., lector univ.,
Universitatea Tehnică a Moldovei
Tatiana FILIPSKI, PhD, University Lecturer,
Technical University of Moldova
ORCID: 0000-0002-6071-5513
e-mail: tanyafilipski@gmail.com

CZU: 72:008(478)=111

Rezumat. În perioada contemporană, patrimoniul arhitectural istoric reprezintă un adevărat tezaur al neamului și un element fundamental al identității naționale, transmis generațiilor viitoare. Articolul propune un studiu teoretico-practic ce reflectă importanța și oportunitățile formării viitorilor specialiști capabili să aplice strategiile legale din domeniul restaurării, conservării și protecției patrimoniului arhitectural al Republicii Moldova. Autorii menționează, de asemenea, necesitatea abordării responsabile, privind protejarea patrimoniului și restaurarea monumentelor arhitecturale din variate perioade istorice, integrată în procesul educațional al studenților-arhitecți, direct responsabili pentru consolidarea domeniului profesional și dezvoltarea durabilă a țării. Pe teritoriul Republicii Moldova s-au păstrat până în secolul al XXI-lea numeroase monumente arhitecturale, în special vile urbane și rurale ale familiilor boierești care au locuit de-a lungul timpului în Basarabia. Casa boierească *vila* reprezenta un ansamblu arhitectural și peisajer complex, alcătuit din casa principală, locuința pentru oaspeți, anexe pentru slujitori și animale, pivniță, moară, cavou familial, precum și un parc cu vegetație valoroasă, completată de arbori exotici, havuzuri, sculpturi și alei amenajate frumos. O parte semnificativă a acestor monumente, incluse în patrimoniul istoric național, au fost distruse în timpul celui de *Al Doilea Război Mondial*, iar multe dintre clădirile rămase au fost ulterior utilizate drept depozite, spitale, tabere de odihnă etc., ceea ce a dus la degradarea lor accentuată și la distrugerea anumitor părți sau elemente originale. Astăzi, numeroase astfel de edificii se află în stare de abandon, din cauza lipsei de responsabilitate, de interes sau de resurse financiare necesare pentru restaurare. În scopul protejării construcțiilor istorice, acestea au fost incluse în *Registrul Monumentelor*, statul asumându-și rolul de protecție și ocrotire asupra lor.

Conștientizând gravitatea stării actuale a patrimoniului arhitectural și valoarea sa pentru identitatea culturală a țării, instituții precum: *Guvernul Republicii Moldova și Agenția de Inspectare și Restaurare a Monumentelor* (AIRM) participă activ în proiecte finanțate de către *Uniunea Europeană*, pentru atragerea investițiilor în sprijinirea procesului de restaurare și conservare a monumentelor arhitecturale, componente ale patrimoniului istorico-cultural național.

Cuvinte-cheie: *patrimoniu arhitectural, monument de arhitectură, identitate națională, conservare și restaurare.*

Abstract. In contemporary times, historical architectural heritage represents a true treasure of the nation and a fundamental element of national identity, passed on to future generations. The article proposes a theoretical and practical study that reflects the importance and opportunities of training future specialists capable of applying legal strategies in the field of restoration, conservation, and protection of the architectural heritage of the Republic of Moldova. The authors also mention the need for a responsible approach to the protection of heritage and the restoration of architectural monuments from various historical periods, integrated into the educational process of architecture students, who are directly responsible for strengthening the professional field and the sustainable development of the country. Numerous architectural monuments have been preserved in the Republic of Moldova until the 21st century, especially urban and rural villas belonging to the boyar families who lived in Bessarabia over time. The boyar villa was a complex architectural and landscape ensemble, consisting of the main house, guest quarters, outbuildings for servants and animals, a cellar, a mill, a family tomb, and a park with valuable vegetation, complemented by exotic trees, ponds, sculptures, and beautifully landscaped alleys. A significant part of these monuments, included in the national historical heritage, were destroyed during World War II, and many of the remaining buildings were subsequently used as warehouses, hospitals, holiday camps, etc., which led to their severe deterioration and the destruction of certain original parts or elements. Today, many such buildings are in a state of neglect due to a lack of responsibility, interest, or the financial resources needed for restoration. In order to protect historical buildings, they have been included in the Register of Monuments, with the state assuming the role of protecting and preserving them. Aware of the seriousness of the current state of the architectural heritage and its value for the cultural identity of the country, institutions such as: the *Government of the Republic of Moldova* and the *Agency for Inspection* and *Restoration of Monuments* (AIRM) are actively participating in projects funded by the *European Union* to attract investment in support of the restoration and conservation of architectural monuments, which are part of the national historical and cultural heritage.

Keywords: *architectural heritage, architectural monument, national identity, conservation and restoration.*

Architecture is humanity's great book, the heritage of our people and our national identity./V. Hugo/

Introduction. Historic buildings – whether urban or rural villas or residential complexes – are some of the most valuable architectural structures of Moldovan society's cultural and historical heritage. Historical monuments are important testimonies of the past and contribute to shaping the cultural identity of the national heritage. Our country's architectural treasure gives localities cultural diversity, tourist appeal, expressiveness, and national identity, thus becoming a veritable calling card for the region [5].

In the context of the globalization of contemporary society, there is an increasingly acute need to restore and protect historical monuments, many of which have been forgotten, leading to a weakening of the connection with the past that is becoming increasingly necessary for the consolidation of a sustainable cultural identity.

The issue of conserving and capitalizing on architectural resources of national and international importance increasingly involves specialists in the field in collaborative actions focused on the restoration, revitalization, and protection of architectural heritage. Historic buildings not only reflect the historical evolution of society, but also fulfill cultural, social, economic, and educational functions. At the same time, the meaning of the concepts of architectural monument and restoration has evolved considerably, changing over time according to the philosophical, artistic, and cultural conceptions of different historical periods [9, 10].

Therefore, historical monuments are testimonies of civilizations of the past, they have an artistic, historical, scientific, aesthetic and spiritual value, and in this context their preservation, rehabilitation and restoration is very important. Therefore, the concept of restoration has had a historical evolution, undergoing changes over time depending on the change in conceptions regarding the history and theory of architecture, but also the ways of preserving a historical monument. And, the term restoration refers to the process of returning a building or structure to its state from a certain period of time [1, 15].

Restoration is defined as the process of restoring a damaged architectural monument to its original form. Depending on the purpose, the restoration process of a historic building includes preserving the original and authentic character as much as possible, reproducing the materials or replicating masonry techniques, interior and exterior finishes [8].

In the villages of Moldova there are still a number of unexploited boyar mansions, which have parks, orchards and arable land. In the Republic of Moldova, in the 21st century we have over 80 boyar mansions, 10 of which have a dendrological park. And one of the largest and most imposing from an architectural and landscape point of view is the Mandîc Mansion, Drochia district [11].

Today we are witnessing a national phenomenon where heritage objectives are increasingly neglected and most of the existing mansions on the territory of

the country are either in an advanced state of degradation or totally neglected, being on the verge of collapse, from the list of state funding.

Therefore, the ensemble of the Mîndîc Mansion with a dendrological park of the Ohanowicz family of Polish nobles, is a testimony of the beautiful history of this locality, which deserves the attention of being restored and of offering it new functions through which to capitalize on the space of the mansion, but the entire spirit of the place [26].

The country's architectural heritage plays an important role in creating a complete picture of our future national identity, which is why our mission is to protect our cultural heritage, preserving its original character so that it can be passed on to future generations. These provisions are protected by the Agency for Inspection and Restoration of Monuments (AIRM), with monuments entered in the Register of Valuable Monuments and taken under state protection [12, 14].

Research methodology. Considering that the field of architecture is an interdisciplinary one, a restoration project includes: images, historical photographs, diagrams/diagrams, elaboration of concept sketches, etc. In the field of restoration, the research program is a complex one, and historical research is a first step to know and understand the architectural objects made in the past. Historical research is an objective and constructive scientific research at the same time, in the sense that the architectural historian first discovers the fact in the most rigorous way, by searching for sources, preferably primary ones (in archives and in direct contact with the objects of research).

The main actions and research methods undertaken for the accumulation of the necessary information and for the realization of the project-concept are: research of bibliographic sources, study of relevant statistical data, case study, comparison, analysis and synthesis, etc. [10].

Principles and stages of carrying out an architectural restoration project of a cultural monument. The project for the restoration of the cultural monument, of the Ohanowicz Family Mansion Complex, were designed to solve the economic problems and ensure the continuity of the use of the site in local and national interest, taking into account the historical value that the place has acquired over time, through the efficient use of the existing buildings. Aware of these things, the purpose of this project follows: the restoration and conversion of the mansion building and the annexed buildings as well as of the monument of landscape architecture (dendrological park), which would allow the correct and harmonious use of the cultural character specific to the given region [8].

In order to achieve this well-defined goal, the following objectives are proposed:

✓ Drawing up a historical study to create a correct view of the restoration of the building;

✓ study and analysis of the specialized literature specific to the given project;

✓ elaboration of a strategic intervention plan on the historical site;

✓ identifying and proposing convincing and correct solutions for the restoration of architectural monuments.

Enhancement of the building through consolidation, restoration and rehabilitation:

✓ Restoration of the mansion building, by arranging and equipping a new village museum with modern standards;

Creating typological and functional diversity of existing buildings;

✓ capitalizing on the landscape potential of the landscape park;

✓ developing an intervention strategy for the rehabilitation of green areas;

✓ rehabilitation of green areas by clearing old and unorganized vegetation;

✓ gradual rejuvenation of the park by planting new planting material, without affecting its authenticity [16].

The problems identified during the study reflect the factors that led to the emergence of unfavorable indicators in the issue of protecting historical monuments, and one of them is the lack of funding for the implementation of the project.

Figure 1, 2. The mansion in the village of Mîndîc of the Polish nobles Ohanowicz – historical photo 1995, contemporary photo from 2015 [25]

The Ohanowicz Family Manor Complex monument was taken under state protection by the Decision of the Council of Ministers of the MSSR of 13.03.1962 No. 111, and the protection status was reconfirmed by the Decision of the Council of Ministers of the MSSR of 08.01.1975 No. 5 and Law No. 1538 of 25.02.1998 on the fund of state-protected natural areas. In 1997, by a Government Decision, the Mândîc Park was declared a branch of the Museum of Ethnography and Natural History - the "Mândîc Villa and Park" Museum Complex. An action plan was immediately developed to enhance the complex, but it was not implemented due to lack of financial resources. A similar plan was made in 2003, but this one also did not find funding. [7, 21].

Heritage site–Architectural complex–Villa from Mîndîc, Drochia district. The mansion in the village of Mîndîc, Drochia district, was built at the end of the 19th century (construction began in 1896 with some modernizations carried out by architect Alexandru Bernardazzi) and was the property of the Polish noble family Ohanowicz [3, 12]. The project of the complex was designed

with elements specific to traditional Polish architecture, with a protruding roof in Chinese style, and it also had a park similar to classical Roman gardens. The landscaped park was completed with rare species of trees and flowers and spread over an area of 16 ha, with three lakes, a water mill, several alleys, terraces, a cellar with three rooms and an attic with five entrances, with openings that offered a stunning view. The few historical photographs depict views of the boyar complex's buildings in addition to the contemporary ones, Figure 1, 2, 3, 4, 5, 6.

However, over time, after the owners left, the complex was used for other purposes, hosting a rest camp without taking into account the fact that it is a monument of history and landscape architecture.

Since 1997, the architectural complex Villa with Park Mândâc, is subordinated to the National Museum of Ethnography and Natural History in Chişinău and presents a historical and architectural monument of national value.

Figure 3, 4. The mansion in the village of Mîndîc – the family tomb of the Polish nobles Ohanowicz – historical photographs 1995-2015 [12]

Figure 5, 6. The mansion in the village of Mîndîc of the Polish nobles Ohanowicz – outbuildings and the water tower, historical photographs 1995-2015 [12]

There have been several attempts to renovate or preserve this object, but today the nominated monument is in an advanced state of degradation, with a degree of wear of the buildings of the complex constituting 40-60 (%) [24].

In our research study, we present an example of a project-concept for intervention with restoration of buildings, proposed in a graduation thesis of the

student-architect, which would highlight the villa of the Polish nobleman of Armenian origin Kajetan Ohanowicz [4, 12].

Saving this architectural monument, part of the cultural heritage, through a research study, to restore its former beauty, would become in time a tourist center, aligned with the northern route of the country. The rich history of the Ohanowicz family Manor through tradition, through the architectural and landscape style, can restore the historical and cultural value, educational principles in the training of future architects-restorers within the School of Architecture of the Republic of Moldova [5, 6].

Figure 7, 8. The mansion of the Polish boyar Ohanowicz – the interior space on the ground floor and the staircase leading to the basement [25]

The documentation of the site gave some very vague information, the historical illustration of the construction of the complex is brief, and the image of the interior spaces is limited only to the zonal layout, the aspects of wall, ceiling or floor finishes, pieces of furniture, all are missing, Figure 7, 8. The photographs of the interior spaces reflect the destruction of the authentic interior finishes, painfully visualizing the construction materials of red brick, stone and wood [7].

The main goal of the project is to create a concept that would contribute to the restoration and conversion of the historical architectural object Vila cu parc Mîndîc into a tourist attraction with rest areas, Figure 9.

Figure 9. Restoration and conversion project of the Polish boyar Ohanowicz Manor in Mîndîc, Drochia district (developed by st. gr. ARH-161, Călcîi Stanislav) [2]

Therefore, the project aims to regenerate and enhance the monument by developing and designing new functions that will be able to serve the residents of the area in the future, but also attract tourists and visitors from outside [9].

Rural tourism, the impact of tourism, economic and socio-cultural, restoration, revitalization, museum, historical-architectural heritage

Rural tourism-Destinations that present historical, architectural and landscape monuments, agricultural communities and picturesque villages, can offer various services to tourists who want to relax in the natural environment:

• accommodation in traditional rural houses;

• the possibility of engaging in rural activities and pursuits;

• familiarization with local folklore, entertainment and traditions;

• familiarization with crafts practiced in the locality or in the given area, as well as the possibility of those who wish to participate in the crafting process;

• the possibility of purchasing craft products.

Ultimately, such a project for the restoration and conversion of a historical monument seeks a harmonious approach in relation to the spirit of the place on which interventions are made only according to current legislative regulations such as in the Republic of Moldova:

- Decision No. 1009 of 05.10.2000, on the approval of the Regulation on natural and built protected areas;
- Decision No. 217 of 26.10.2022 of the Ministry of Culture on the approval of the Regulation on the content and methodology for the development of the historical-architectural reference plan and the project of protection areas of historical localities;
- Law No. 1530 of 22.06.1993, on the protection of monuments
- Law No. 1538 of 25.02.1998, on the fund of state-protected natural areas;
- Law No. 369 of 30-11-2023 on the fund of state-protected natural areas;
- Law No. 319 of 08-06-2023 on the protection of monuments, etc. [18, 19, 20, 21, 22, 23].

The impact of economic and socio-cultural tourism is manifested through the competent launch of tourist products, leading to special effects regarding the connections that will be made between the host and tourists, the relationships between the way of appreciating national values, but also the standard of living among participants in the act of tourism, communication, through exchanges of ideas, etc.

And the major importance of a tourism project-concept, competently conceived for the purposes of cultural activities intended for tourists and local people, are doubled by hospitality, interest, motivation and aspiration for better, which will contribute to the development of truly sustainable tourism.

The localities where tourism projects will be carried out, by implementing restoration and conversion projects with guest spaces, become ensembles with all the elements of local sustainable development. Such a project also aims to

improve the infrastructure, increase the economic level, spiritual life of the community, etc. Likewise, by restoring and protecting these monuments of national importance, other strategic principles for the rural environment are also pursued:

- stopping the migration of the population from certain disadvantaged environments, from the rural area and stimulating the return, at least partially, of the population from these areas;
- ensuring living conditions and civilization in the respective environments, stimulating the stability of the active population in these environments;
- restoring, preserving and protecting architectural and cultural monuments, the natural environment, being a factor of valorization, of attraction of the local and foreign population [13].

When developing the graduation project, integrated studies program 0731.1 Architecture, with the theme Restoration of Villa Mîndîc with the creation of a center for promoting tourism in northern Moldova, student author, promotion 2022, gr. ARH-161, Călcâi Stanislav, coordinator, architect Negruța Igor, Department of Architecture, Faculty of Urban Planning and Architecture, Technical University of Moldova, solutions were used taking into account the rational use of the land, through functional zoning, the framing of new constructions designed within the site, their successful inclusion within the natural landscape.

For the rehabilitation and landscaping of the dendrological and fruit-growing park, the revitalization of the park was provided for, by replanting the missing portions of the park with exotic trees and shrubs, and the trees of historical interest will be preserved to the maximum. At the same time, the project provides for the rehabilitation of aquatic basins, the arrangement of green and rest areas around them. It also provides for the arrangement of access roads for transport and pedestrians, parking spaces for cars and buses. Access for people with locomotor disabilities will be provided in all areas. [2, 3, 17].

Architectural solutions

The volumetric form was solved in accordance with the selected location of the site, with the existing relief of the land (according to the topographic elevation) and depending on the functional requirements for the designed buildings. The concept project will be developed in accordance with sanitary, ecological norms and norms regarding access for people with disabilities. The constructive solutions will provide for the use of authentic materials of the historical monument, as well as for the objects for guests, which will form a unitary concept of the historical and tourist complex rehabilitated through multifunctional activities, Figure 10.

Figure 10. Graduation Project Plan with the theme Restoration of Villa Mîndîc with the creation of a center for promoting tourism in northern Moldova, (of the Polish boyar Ohanowicz Manor in Mîndîc, Drochia district) student author, class of 2022, gr. ARH-161, Călcâi Stanislav [2]

The actual implementation of this restoration project-concept, in the northern area of the Republic of Moldova, where there are 17 more historical sites (manors and churches with parks) analogous to Villa Mîndîc, which could be united in a tourist network in the northern area of Moldova, would solve multiple social and economic problems for local communities [26].

In conclusion, we note that the summary of our research results from the specific educational principles and methods of the School of Architecture of the Republic of Moldova and the field of training future architects in the restoration, rehabilitation and protection of monuments of national value, specialists who have the mission to protect, restore and preserve the historical architectural heritage, a rich page of the nation's history, a legacy for future generations.

Bibliography

1. CIOCANU, S. The system of protection of cultural heritage built in the Republic of Moldova. From destruction to restoration efforts (1991-2014). In: Conference on Identities of Chisinau, 2025, pp. 286-290.
2. CĂLCÂI, S. Restoration of Villa Mîndîc with the creation of a center for promoting tourism in northern Moldova. Master's thesis, UTM, 2022, 87 p.
3. CRUPENSCHII, Al. A Brief Essay on the Bessarabian Nobility 1812-1912. On the Centenary of Bessarabia, St. Petersburg, 1912, p. 24.
4. FILIPSKI, T.; A. MUNTEANU. Valorization of pedagogical strategies for promoting the national and universal architectural heritage in the initial training of architecture and design students. In International Scientific Conference Science and Education: New Approaches and Perspectives, UPSC: Chișinău, Moldova, 21–22 March 2024; pp. 21–22.
5. FILIPSKI, T.; A. MUNTEANU. Beauty and aesthetic values: their impact on the education of architecture and design students. În: Values, Education, Responsibility. Pedagogical Research. Editura Eikon, 2024, pp. 103–107.
6. FILIPSKI, T.; A. MUNTEANU; L. CUZNEȚOV. Promoting architectural heritage from the perspective of museum education in the context of initial training of architecture and design students (the restoration of Balioz manor, v.

Ivancea, Orhei). In: *Journal of Social Sciences*, fo TUM, Chișinău, 2024, vol. 7, nr. 4, pp. 54-63. ISSN 2587-3490, DOI: https://doi.org/10.52326/jss.utm.2024.7(4).05.
7. FILIPSKI, T.; A. MUNTEANU. Capitalizing on pedagogical strategies for promoting national and universal architectural thesaurus in the initial training of student architects and designers. In: Science and education: new approaches and perspectives, Ed. 26, March 21-22, 2024, Chisinau. Chisinau: CEP UPSC, 2024, Series 26, Vol.3, pp. 291-297. ISBN 978-9975-46-946-3.
8. MUNTEANU, A. Promoting national identity in stylistics of contemporary architecture and interior design. In: Journal of Social Sciences, 2020, vol. 3, nr. 4, pp. 90-100. ISSN 2587-3490. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.4296370.
9. MUNTEANU, A. National architectural heritage in artistic and plastic reflections. In: Modern approaches to patrimonial rights, May 12-13, 2022, Chisinau. Chisinau: MS Logo, 2022, pp. 351-358. ISBN 978-9975-3541-0-3.
10. NICU, V. Localities of Moldova in old documents and books: bibliographical guide. Volume 1: A-L. Chișinău: Universitas, 1991, p. 508. ISBN 5-362-00841-2.
11. POSTOLACHE, Gh.; A. DAVID; V. PASCARI. Protected areas in Moldova. Academy of Sciences of Moldova, Institute of Ecology and Geography, Institute of Zoology et al. Vol. 1: Monuments of nature: geological, paleontological, hydrological, pedological. Publishing house: Știința, 2016. p. 94-95. ISBN 978-9975-85-058-2.
12. OZIMKOWSKA, L.; J. WOJTATOWICZ. Zespół dworsko-parkowy „Willa Mindic" jako szczególny element w krajobrazie i przemiany jego struktury jako znaków czasu. In: Journal MAZOWSZE Studia Regionalne, Special Edition 2021, pp. 63-84, DOI:10.21858/msr.18.04.
13. TARHON, P. The old boyar parks of the Republic of Moldova. Publishing house: PONTOS, 2013, ISBN: 9789975514873, 648 p.
14. Agency for the Inspection and Restoration of Monuments (AIRM). Available: https://airm.md/, [accessed: 20.10.1025].
15. Archaeology between science, politics and market economy, Chisinau, 2010, 270 p.
16. Catalog of Moldavian documents from the Central State Historical Archive. Vol. III (1653-1675). Bucharest: General Directorate of State Archives, 1968, p. 429.
17. Department of Architecture. Faculty of Urban Planning and Architecture. Technical University of Moldova, Master's Thesis. Available: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1221465839669752&set=pcb.1221467733002896&locale=ro_RO, [accessed: 02.11.2025].
18. Decision No. 1009 of 05.10.2000, on the approval of the Regulation on natural and built protected areas.
19. Decision No. 217 of 26.10.2022 of the Ministry of Culture on the approval of the Regulation on the content and methodology for the development of the historical-architectural reference plan and the project of protection areas of historical localities.
20. Law No. 1530 of 22.06.1993, on the protection of monuments.
21. Law No. 1538 of 25.02.1998, on the fund of state-protected natural areas.

22. Law No. 369 of 30-11-2023 on the fund of state-protected natural areas.
23. Law No. 319 of 08-06-2023 on the protection of monuments.
24. Monuments of History and Culture from the Republic of Moldova, Chisinau, 1993, 190 p.
25. Historical monuments. Available: https://moldovenii.md/en/library/document/id/3351[accessed: 02.11.2025].
26. Register of Monuments of the Republic of Moldova under state protection. Available:https://dataset.gov.md/ru/dataset/5180-registrul-monumentelor-republicii-moldova, [accessed: 11.11.1025].

METALUL CA VECTOR AL IDENTITĂȚII ȘI EXPRESIEI CONTEMPORANE ÎN EDUCAȚIA ARTISTICĂ

METAL AS A VECTOR OF IDENTITY AND CONTEMPORARY EXPRESSION IN ART EDUCATION

Ștefan BÎLBA, drd., asist. univ.
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău
Ștefan BÎLBA, PhD Student, Assistant Professor,
Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau
ORCID: 0000-0001-7440-2182
e-mail: artbilba@yahoo.com

CZU: 739IO378

Abstract. In contemporary art education, metal has transcended its traditional status as an inert material to become an active mediator between the physical and spiritual realms. This study analyzes the role of metal as a vector of identity and expression, based on the exhibition and research project "Ode to Metal," which comprises 33 works created between 2019 and 2025. Through this interdisciplinary approach, metal becomes a complex pedagogical language capable of shaping not only technical skills but also identity awareness and artistic sensitivity.

The research demonstrates that the artistic processing of metal in the university setting facilitates a profound transformation at both creative and personal levels. The 33 pieces comprising the exhibition form a coherent itinerary of self-exploration, where traditional craftsmanship combines with contemporary technology in a unique expressive synthesis. Works such as "Adoration of the Magi," "Seasons," "Silver Symphony," "Peregrinations," "The Nest," and "The Birds of Our Childhood" illustrate how metal can express universal themes like faith, time, balance, freedom, protection, and nostalgia.

The study identifies three fundamental dimensions of metal in art education: the symbolic dimension, the technical dimension, and the identity dimension. The symbolic dimension highlights the cultural and historical significance of metal, from the sacredness of gold to the resilience of iron. Each type of metal brings its own specific expressive potential: brass conveys warmth and sonority, silver offers reflection and purity, while iron communicates durability and vulnerability. These physical properties become elements of a plastic vocabulary that the student progressively masters.

The technical dimension of metal processing represents a process of shaping thinking and character. Techniques such as cutting, hammering, welding, and polishing impose rigorous discipline and anticipatory thinking. The confrontation with the material's resistance becomes a practical lesson in perseverance, patience, and humility. The technical process thus transforms into a process of introspection, where practical decisions become aesthetic and ethical choices. The identity dimension manifests through metal's ability to mediate the construction of a personal narrative. The metal workshop is transfigured from a mere technical training space into a laboratory of introspection and innovation. The student explores their own experiences and emotions,

transforming them into universal forms through the material. The works become chapters of a personal travel journal, externalizations of identity in the making.

The "Ode to Metal" project also highlights the social function of artistic metal as a bridge between tradition and modernity. In an era dominated by mass production and digital consumption, the manual processing of metal constitutes an act of cultural resistance. Through recovery and upcycling techniques, as in the work "The Birds of Our Childhood," students develop ecological awareness and appreciation for the value of unique objects.

In the Moldovan context, working with metal can become a means of exploring cultural identity by reinterpreting traditional elements in contemporary language. This approach allows for the affirmation of local specificity without falling into clichés, contributing to the formation of an authentic and relevant artistic discourse.

The research demonstrates that the educational process centered on metal processing has a holistic impact on student development. Beyond specialized technical skills, they develop spatial thinking, creativity, discipline, and expressive capacity. The workshop becomes an environment of humanistic formation, where fundamental values such as rigor, collaboration, and respect for materials are practiced.

Keywords: *metal art, identity, pedagogy, contemporary sculpture, creative process.*

În peisajul educației artistice contemporane, asistăm la o redefinire profundă a relației dintre creator și material. Această transformare nu este doar una tehnică sau metodologică, ci una ce vizează însăși esența procesului de formare a identității creative. Printre materialele care cunosc o renaștere remarcabilă în acest context, metalul se detașează prin complexitatea sa simbolică și prin potențialul său expresiv unic. Acest studiu se propune să exploreze modul în care metalul, prin intermediul practicilor educaționale artistice, devine un vector esențial în construcția identității contemporane a studentului-artist.

Contextul actual al educației artistice este marcat de o paradoxală dublă tendință: pe de o parte, o imersie tot mai profundă în sfera digitală și virtuală, iar pe de altă parte, o revenire interesată către materialitate și o reconsiderare a rolului pe care lucrul direct cu materia îl joacă în procesul de formare artistică. Această din urmă tendință nu reprezintă o simplă nostalgie pentru tehnici tradiționale, ci răspunde unei nevoi profunde de autenticitate și de reconectare cu procesele materiale fundamentale. În acest cadru, metalul se impune ca un mediator privilegiat între tradiție și inovație, între meșteșug și tehnologie, între materie și spirit.

Problema de cercetare asumată de acest studiu vizează modul în care metalul, integrat în procesul educațional artistic, devine un vector activ în construcția identității contemporane a studentului-artist. Ne propunem să analizăm mecanismele complexe prin care acest material, perceput adesea în mod reductiv ca rigid și impersonal, este transfigurat într-un mediator expresiv

sofisticat, capabil să faciliteze o dialogică profundă între planul conștient și cel inconștient, între individual și colectiv, între tehnic și poetic.

Cadrul teoretic al cercetării se sprijină pe trei piloni fundamentali: teoria materialității în artă, așa cum a fost dezvoltată de teoreticieni ca Tim Ingold [1], care subliniază modul în care materia devine partener activ în procesul creativ; hermeneutica practicilor artistice educaționale, care examinează dimensiunea formativă a proceselor creative; și studiile culturale privind simbolismul materialelor, care explorează încărcătura culturală și istorică a diferitelor materii prime. Aceste abordări teoretice ne permit să analizăm fenomenul nu doar din perspectiva tehnicii artistice, ci și din cele ale antropologiei culturale, psihologiei creativității și filosofiei artei.

Proiectul expozițional și de cercetare „Oda Metalului", care constituie nucleul acestui studiu, a reprezentat un demers complex ce a integrat componente practice, teoretice și educaționale. Cele 33 de lucrări incluse în proiect nu sunt simple obiecte estetice, ci artefacte ale unui proces de cercetare-creare care a implicat atât studenții, cât și cadrele didactice într-un efort colectiv de explorare a potențialului expresiv al metalului. Fiecare lucrare a fost abordată nu doar ca produs final, ci și ca document al unui proces de transformare atât a materiei, cât și a conștiinței creative.

Unul dintre aspectele distinctive ale acestei cercetări îl constituie abordarea tripartită a metalului ca vector identitar. Am identificat trei dimensiuni fundamentale care structurează relația dintre student și material: dimensiunea simbolică, care vizează încărcătura culturală și istorică a metalului; dimensiunea tehnică, care se referă la procesele de transformare a materiei și la impactul lor formator asupra individului; și dimensiunea identitară, care examinează modul în care lucrul cu metalul devine un proces de construcție a sinelui.

Dimensiunea simbolică a metalului este profund ancorată în istoria culturală a umanității. De la obiectele de cult preistorice până la instalațiile contemporane, metalul a purtat o încărcătură simbolică consistentă. Fiecare tip de metal posedă o „personalitate" simbolică distinctă: aurul reprezintă perfectiunea și nemurirea, argintul este asociat cu puritatea și reflexia, fierul simbolizează puterea și rezistența, iar cuprul este legat de conductivitate și căldură. Aceste atribuții simbolice nu sunt arbitrare, ci sunt consolidate prin milenii de utilizare în practici ritualice, artistice și tehnologice. În context educațional, această arheologie simbolică devine resursă pedagogică de prim ordin.

Dimensiunea tehnică a prelucrării metalului reprezintă, conform perspectivei adoptate în acest studiu, mult mai mult decât un simplu ansamblu de competențe practice. Ea constituie un proces complex de formare a gândirii și a caracterului. Tehnici precum forjarea, turnarea, sudarea și cinelura impun o disciplină riguroasă și o gândire anticipativă. Confruntarea cu rezistența materialului devine o lecție practică de perseverență, răbdare și smerenie.

Procesul tehnic se transformă astfel într-un proces de introspecție, unde deciziile practice devin alegeri estetice și etice.

Dimensiunea identitară reprezintă, probabil, cea mai semnificativă componentă a acestui studiu. Ea examinează modul în care procesul de lucru cu metalul devine un proces de autocunoaștere și construcție identitară. Prin externalizarea în formă materială a unor stări, întrebări sau amintiri personale, studentul își construiește progresiv o identitate artistică autentică. Lucrările devin capitole ale unui jurnal de călătorie personală, externalizări ale identității în devenire.

Structura acestui studiu urmărește să explice aceste trei dimensiuni fundamentale și modul în care ele interacționează în procesul educațional. Primul capitol este dedicat fundamentelor teoretice și contextului istoric al utilizării metalului în artă și educație. Al doilea capitol analizează în profunzime cele trei dimensiuni identificate, cu exemple concrete din practica educațională. Al treilea capitol examinează transformarea atelierului de metal într-un spațiu pedagogic complex, iar ultimul capitol evaluează impactul educațional și relevanța socială a acestei abordări.

Semnificația acestei cercetări depășește cadrul strict al educației artistice. Într-o eră caracterizată de accelerare tehnologică și fragmentare identitară, studiul modului în care lucrul cu materiale tradiționale poate contribui la construcția unei identități coerente și autentice capătă o relevanță deosebită. Metalul, prin durabilitatea și stabilitatea sa, oferă un punct de ancorare în fața volatilității contemporane, devenind astfel nu doar un material de lucru, ci și un mediator cultural esențial.

Prin acest studiu, ne propunem să contribuim la dezvoltarea unei pedagogii a materialității care să recunoască și să valorifice potențialul formativ al lucrului direct cu materia. Investigația noastră asupra rolului metalului în construcția identității artistice contemporane poate deschide perspective noi nu doar în domeniul educației artistice, ci și în cel mai larg al formării umane integrale.

Expoziția „Oda Metalului": metalul ca mediu al autocunoașterii și al expresiei identitare în educația artistică contemporană. Expoziția „Oda Metalului" reprezintă un proiect complex de cercetare-creație derulat pe parcursul a șase ani (2019-2025), care se constituie într-un demers inovator în peisajul educației artistice contemporane din Republica Moldova. Această expoziție, ce cuprinde 33 de lucrări organizate în nouă compoziții tematice, transcende granițele expoziționale convenționale pentru a deveni un spațiu de reflecție asupra rolului metalului în formarea identității creative a artistului și studentului. Prin intermediul acestui proiect, metalul este investigat nu doar ca material artistic, ci ca veritabil partener în procesul de construcție a sinelui și al afirmării expresiei artistice contemporane.

Proiectul expozițional se bazează pe o viziune holistică asupra procesului creativ, în care tehnica, materia și conținutul conceptual se intercondiționează

reciproc. Fiecare dintre cele 33 de lucrări reprezintă un nod într-o rețea complexă de semnificații, o etapă într-un parcurs de cercetare care explorează multiple dimensiuni ale metalului: de la proprietățile sale fizice și posibilitățile tehnice de prelucrare, până la încărcătura sa simbolică și potențialul său expresiv în context pedagogic.

Compunerea expoziției în nouă segmente tematice nu este întâmplătoare, ci reflectă o structură conceptuală bine definită. Aceste teme – credința, timpul, echilibrul, libertatea, protecția, nostalgia, printre altele – constituie coordonatele fundamentale ale unei călătorii spirituale externalizate în formă materială. Fiecare temă devine o prismă prin care sunt explorate calitățile specifice ale metalului și modul în care acestea pot fi puse în slujba expresiei unor stări interioare complexe.

Lucrarea emblematică „Închinarea magilor" ilustrează excelent acest demers. Realizată prin tehnici combinate de forjare și sudare, lucrarea transpune o scenă biblică într-un limbaj contemporan, păstrând însă profunzimea simbolică a reprezentării tradiționale. Utilizarea aliajelor de alamă și bronz nu este aleatorie – aceste metale, cu istoria lor bogată în arte sacra, servesc ca punte între tradiție și modernitate. Prin prelucrarea artistică, scenei îi este conferită o actualitate nouă, transformând-o dintr-o simplă reprezentare religioasă într-o reflecție asupra ofrandei spirituale în era contemporană.

Seria „Anotimpurile" explorează dimensiunea ciclicității și a transformării prin intermediul unor metale diferite, fiecare având propriile sale calități expresive. Primăvara este reprezentată prin aluminiu, cu luciul său reflectorizant și ușurința sa; vara prin alamă, cu căldura și strălucirea sa; toamna prin cupru, cu nuanțele sale calde și patina caracteristică; iarna prin oțel inoxidabil, cu răceala și transparența sa. Această alegere nu este doar estetică, ci profund simbolică, fiecare metal devenind purtător al semnificațiilor sezoniere.

„Simfonia Argintie" constituie un alt punct nodal al expoziției, explorând proprietățile reflectorii și sonore ale argintului și aliajelor sale. Lucrarea nu este un obiect static, ci o entitate interactivă care se transformă odată cu mișcarea privitorului și cu schimbarea condițiilor de iluminare. Prin această dinamică, este pusă în evidență relația dintre obiect, spațiu și percepție – o relație fundamentală în educația vizuală contemporană. Studentul care studiază această lucrare învață nu doar despre proprietățile materialului, ci și despre modul în care acesta poate deveni mediator între lucrare și spectator.

Seria „Peregrinări" reprezintă probabil cel mai personal segment al expoziției. Fiecare piesă din această serie poate fi citită ca un capitol dintr-un jurnal de călătorie spirituală, o externalizare a unor stări interioare, întrebări existențiale sau amintiri fundamentale. Metalul, cu durabilitatea sa, oferă o ancoră materială acestor reflecții efeme, transformându-le în artefacte ale unei identități în continuă evoluție. Acest aspect este deosebit de relevant din

perspectivă pedagogică, deoarece ilustrează modul în care procesul creativ poate deveni un instrument de autocunoaștere și construcție identitară.

„Cuibul" explorează paradoxul fragilității și protecției prin intermediul unor structuri metalice complexe. Realizat din sârmă și tablă de fier, lucrarea contrazice duritatea aparentă a materialului pentru a sugera fragilitatea și vulnerabilitatea. Această lucrare devine astfel o metaforă a protecției și a căminului, dar și a echilibrului precar dintre forță și fragilitate – un echilibru esențial atât în artă, cât și în viața personală.

„Păsările copilăriei noastre" completează acest itinerar spiritual prin evocarea nostalgiei și a memoriei. Realizate din materiale recuperate, aceste piese nu doar abordează tema durabilității și a upcycling-ului, ci și invocă puterea memorială a obiectelor. Fiecare „pasăre" devine purtătoarea unei povești personale, a unei amintiri din copilărie reactualizată prin intermediul materiei

Din perspectivă tehnică, expoziția „Oda Metalului" reprezintă un dialog între tradiție și inovație. Tehnicile tradiționale de prelucrare – forjarea manuală, ciocănirea, cinelura – sunt combinate cu tehnologii contemporane precum tăierea laser, sudarea cu arc electric și sudarea în mediu de gaz inert. Această simbioză tehnică nu este doar o soluție practică, ci și o afirmație conceptuală: tradiția și inovația nu se exclud reciproc, ci se pot completa și îmbogăți.

Procesul de creație din spatele fiecărei lucrări este la fel de important ca și rezultatul final. Fiecare lovitură de ciocan, fiecare sudură, fiecare operație de lustruire reprezintă un moment de dialog cu materia, o etapă în procesul de transformare atât a metalului, cât și a conștiinței creatorului. Acest aspect este fundamental pentru înțelegerea dimensiunii pedagogice a proiectului – prin lucrul direct cu materialul, studentul nu doar dobândește competențe tehnice, ci și se confruntă cu propriile limite, își dezvoltă răbdarea, perseverența și sensibilitatea artistică.

Expoziția funcționează astfel ca un veritabil laborator pedagogic, unde sunt demonstrate și validate principiile educației artistice contemporane bazate pe experiența directă cu materia. Fiecare lucră este însoțită de o documentație amănunțită a procesului de creație – de la schițele inițiale și experimentele tehnice, până la reflecțiile conceptuale și observațiile asupra comportamentului materialului. Această documentație devine o resursă educațională valoroasă, oferind studenților o înțelegere profundă a procesului creativ în întreaga sa complexitate.

Relevanța expoziției depășește cadrul strict artistic, atingând dimensiuni culturale și sociale mai largi. Într-o eră dominată de consumul de imagini digitale și de producția în masă, „Oda Metalului" afirmă valoarea obiectului unic, purtător al amprentei creatorului său. Prin practicile de recuperare și revalorificare a materialelor, proiectul promovează și o conștientizare ecologică, demonstrând că creația artistică poate fi în același timp sustenabilă și profund expresivă.

În contextul cultural moldovenesc, expoziția capătă o semnificație suplimentară. Prin reinterpretarea unor teme și simboluri tradiționale în limbaj contemporan, proiectul contribuie la construcția unei identități culturale moderne, care să dialogheze cu tradiția fără a cădea în clișee. Metalul, cu universalitatea sa, devine astfel un mediator între specificul local și limbajul artistic global.

Expoziția „Oda Metalului" reprezintă de asemenea un model de integrare a cercetării în practica artistică educațională. Fiecare lucră este nu doar un obiect estetic, ci și un instrument de investigare a unor probleme teoretice și practice legate de prelucrarea metalului și de rolul său în educația artistică. Această abordare hibridă – care combină creația artistică cu cercetarea științifică – deschide perspective noi în domeniul educației artistice, demonstrând că practica și teoria nu sunt domenii separate, ci complementare.

Impactul expoziției asupra studenților a fost profund și multidimensional. Pe lângă dobândirea competențelor tehnice specifice prelucrării metalului, studenții au dezvoltat o gândire spațială și volumetrică mai avansată, o sensibilitate crescută față de calitățile materialelor și o capacitate sporită de a-și externaliza gândurile și emoțiile în formă materială. Mai important, mulți dintre ei au descoperit prin acest proces o cale de autocunoaștere și de construcție a unei identități creative autentice.

Mijloace artistice și tehnologice în prelucrarea metalului: de la meșteșug tradițional la inovație contemporană. Prelucrarea metalului în arta contemporană reprezintă un domeniu complex care sintetizează tradiția meșteșugului cu inovația tehnologică, oferind artistului un vast arsenal de mijloace expresive. Această simbioză dintre vechi și nou, dintre tehnicile ancestrale și tehnologiile de ultimă oră, a deschis perspective inedite în creația artistică, transformând atelierul într-un veritabil laborator de experimentare și inovație.

Baza prelucrării artistice a metalului rămâne profund ancorată în tehnicile tradiționale, care și-au dovedit valoarea de-a lungul secolelor. Forjarea manuală, una dintre cele mai vechi și nobile tehnici, presupune încălzirea metalului la temperaturi înalte și modelarea lui prin lovituri controlate de ciocan. Această metodă, aparent rudimentară, oferă artistului un control deosebit asupra formei și permite obținerea unor texturi unice, imposibile de realizat prin alte mijloace. Fiecare lovitură de ciocan lasă o amprentă distinctă asupra materialului, creând o cronică vizuală a procesului de creație.

Sudarea, în variantele ei multiple, reprezintă un alt pilon al prelucrării metalelor. De la sudarea cu flacără, care permite o intervenție precisă și controlată, până la sudarea electrică, mai rapidă și eficientă pentru lucrări de dimensiuni mari, fiecare tehnică aduce contribuția sa specifică la paleta expresivă a artistului. Sudarea oxigaz, de exemplu, oferă posibilitatea unor intervenții extreme de precise, fiind ideală pentru lucrări cu un grad ridicat de detaliere.

Ciselura și gravura completează arsenalul tehnic tradițional, permițând artistului să adauge note de rafinament și complexitate lucrărilor sale. Aceste tehnici, care necesită o mână fermă și o răbdare de nesfârșit, transformă suprafața metalului într-un adevărat câmp de expresie, unde cele mai subtile nuanțe emoționale își pot găsi corespondentul material.

Turnarea reprezintă metoda tehnologică de fabricaţie a unei piese prin solidificarea unei cantităţi determinate de metal lichid, introdus într-o cavitate de configuraţie şi dimensiuni corespunzătoare unei forme de turnare [2].

Prin turnare se pot obţine piese oricât de complicate, lucru care nu este posibil prin nici un alt proces tehnologic (laminare, forjare, matriţare, sudare etc.), piesa turnată având dimensiuni foarte apropiate de cele ale piesei finite [2, p. 5].

Revoluția tehnologică în atelierul de metal. În ultimele decenii, atelierul de metal a cunoscut o adevărată revoluție tehnologică, care a extins considerabil posibilitățile expresive ale artistului. Tăierea cu laser, de exemplu, a deschis orizonturi complet noi în ceea ce privește precizia și complexitatea formelor. Această tehnologie permite realizarea unor modele extrem de intricate, care ar fi fost imposibil de realizat prin mijloace tradiționale. Artistul poate acum să transfere direct din spațiul digital în cel material cele mai complexe concepte, păstrând în același timp o precizie absolută.

Imprimarea 3D în metal reprezintă un alt salt tehnologic major. Această tehnologie permite materializarea unor structuri geometrice complexe, a unor forme organice elaborate și a unor compoziții spațiale care desfiau legile fizicii tradiționale. Prin depunerea strat cu strat a materialului, artistul poate construi forme care ar fi fost imposibil de realizat prin tehnici substractive, deschizând căi inedite de expresie.

Adevărata inovație în prelucrarea artistică a metalului nu constă în adoptarea oarbă a noilor tehnologii, ci în integrarea lor inteligentă cu tehnicile tradiționale. Această sinteză permite artistului să beneficieze de avantajele fiecărei abordări, creând un limbaj expresiv hibrid, care este în același timp profund ancorat în tradiție și radical contemporan.

De exemplu, un artist poate utiliza tăierea cu laser pentru a crea componente structurale complexe, pe care le va asambla apoi prin tehnici tradiționale de forjare și sudare. Această abordare combină precizia tehnologiei digitale cu calitatea organică și „umană” a meșteșugului tradițional, rezultând lucrări care posedă o autenticitate și o complexitate unice.

În proiectul „Oda Metalului”, această sinteză este evidentă în multiple lucrări. „Simfonia Argintie”, de exemplu, combină elemente realizate prin turnare tradițională cu componente fabricate digital, creând un dialog vizual între vechi și nou. Această abordare nu este doar estetică, ci și conceptuală, reflectând tensiunea dintre tradiție și modernitate care caracterizează societatea contemporană.

Artistul contemporan care lucrează cu metalul nu se limitează la utilizarea materialelor și tehnicilor consacrate, ci se angajează într-un proces continuu de experimentare. Acest proces implică atât explorarea unor noi aliaje și combinații de materiale, cât și dezvoltarea unor tehnici personalizate, adaptate unor viziuni artistice specifice.

Patina, de exemplu, a evoluat de la o simplă metodă de protecție a metalului la un veritabil instrument expresiv. Prin combinarea unor substanțe chimice diferite și controlând condițiile de aplicare, artistul poate obține o paletă extrem de variată de culori și texturi, transformând suprafața metalului într-o cromatică vie și dinamică.

Tehnici de texturare precum șlefuirea cu jet de nisip, gravarea cu acid sau tratamente termice controlează permit crearea unor suprafețe complexe care interacționează cu lumina în moduri surprinzătoare. Aceste intervenții transformă metalul dintr-o materie primă inertă într-un mediu vibrant, care pare să aibă o viață interioară proprie.

Dezvoltarea mijloacelor artistice și tehnologice în prelucrarea metalului a venit împreună cu o creștere corespunzătoare a conștientizării aspectelor de siguranță și sustenabilitate. Atelierul contemporan este echipat cu sisteme avansate de ventilație, protecție împotriva incendiilor și echipamente de protecție individuală de ultimă generație.

Sustenabilitatea a devenit un aspect crucial în practica contemporană. Mulți artiști utilizează din ce în ce mai des materiale reciclate sau resurse metalice din surse responsabile. Tehnologiile moderne permit recuperarea și reutilizarea deșeurilor metalice, transformând practica artistică într-una cu impact ambiental redus.

Astfel, cu cât studiul este mai profund și cu atât este mai bună înțelegerea proprietăților materialului, cu atât mai perfectă și mai gratuită va fi utilizarea lor în diverse tehnici în rezolvarea problemelor artistice și compoziționale. Asimilarea unui nou material și a unei noi metode de prelucrare a acestuia extinde și îmbogățește limbajul pictural al artistului, crește arsenalul mijloacelor de exprimare artistică, a ideilor sale creative. Un sentiment rafinat al materialului, o alegere profund gândită a metodei de prelucrare a acestuia este cheia succesului creativ al unui artist profesionist [3, pp. 40 - 41].

Impactul asupra procesului educațional. Integrarea acestor mijloace artistice și tehnologice în procesul educațional a transformat profund pedagogia artei metalului. Studentul contemporan are acces la o gamă mult mai largă de instrumente și tehnici, ceea ce îi permite să-și dezvolte o viziune artistică personală mai rapid și mai consistent.

Laboratoarele universitare moderne asigură o trecere graduală de la tehnicile de bază la cele avansate, permițând studenților să stăpânească atât meșteșugul tradițional, cât și noile tehnologii. Această abordare dual asigură că

viitorii artiști vor fi echipați să facă față cerințelor diverse ale pieței artistice contemporane.

Viitorul prelucrării artistice a metalului promite să aducă și mai multe inovații. Tehnologii emergente precum fabricarea aditivă cu metale exotice, prelucrarea cu raze laser de înaltă precizie sau utilizarea inteligenței artificiale în procesele de design deschid căi complet noi de explorare artistică.

Totuși, esența creației artistice în metal va rămâne legată de dialogul dintre artist și material, indiferent de tehnologiile utilizate. Mijloacele artistice și tehnologice nu sunt scopuri în sine, ci instrumente în serviciul expresiei artistice și al comunicării umane.

Concluzie: Metalul artistic – metaforă a sufletului uman. Proiectul expozițional și de cercetare „Oda Metalului" a deschis o perspectivă profundă asupra relației dintre materie și spirit, între tehnică și expresie, între tradiție și inovație. În încheierea acestui demers amplu, care s-a desfășurat pe parcursul a șase ani și a cuprins 33 de lucrări organizate în nouă compoziții tematice, putem afirma cu certitudine că metalul artistic reprezintă mult mai mult decât un simplu material de lucru – el devine o veritabilă metaforă a sufletului uman, o oglindă a complexității și profunzimii existenței noastre interioare.

Metalul, în toate formele sale – de la nobilele metale prețioase până la umilul fier și aliajele industriale – poartă în sine o istorie milenară de transformare. La fel ca sufletul uman, el trece prin multiple procese de purificare, de prelucrare, de contorsionare și de perfecționare. Fiecare etapă a procesului artistic – forjarea, sudarea, cinelura, turnarea – corespunde unui proces de transformare interioară. Lovitura de ciocan care modelează metalul devine astfel metaforă pentru experiențele de viață care ne modelează caracterul; căldura focului care înmoaie materialul evocă intensitatea emoțiilor care ne deschid la transformare; răceala care întărește forma finală amintește de înțelepciunea care vine după trecerea prin încercări.

În lucrarea „Închinarea magilor", acest dialog dintre materie și spirit capătă o expresie deosebit de puternică. Metalele prețioase utilizate – alamă și bronz – nu sunt alese întâmplător. Ele poartă încărcătura simbolică a sacralității, a ofrandei, a devoțiunii. Prin prelucrarea lor artistică, aceste metale devin purtătoare ale unui mesaj spiritual contemporan, demonstrând că, la fel ca sufletul uman, și materia poate deveni canal de transcendenta.

Procesul educațional din atelierul de metal se dovedește a fi un veritabil proces de formare umană integrală. Studentul care se confruntă cu rezistența metalului învață, în primul rând, să se confrunte cu propriile limite. Răbdarea necesară pentru a modela materialul devine o lecție de răbdare cu sine însuși; perseverența în fața dificultăților tehnice se transformă în perseverență în fața obstacolelor existențiale; precizia cerută de fiecare intervenție tehnică cultivă atenția și prezența la fiecare moment al procesului creativ.

Seria „Peregrinări” ilustrează excelent această dimensiune a călătoriei interioare. Fiecare piesă din această serie poate fi citită ca un capitol dintr-o autobiografie spirituală, unde experiențele personale, întrebările existențiale și revelațiile interioare își găsesc corespondentul în forme și texturi metalice. Metalul, cu durabilitatea lui, oferă o ancoră materială acestor procese efemere, transformându-le în artefacte ale unei evoluții personale care poate fi văzută, atinsă, experimentată direct.

Proiectul „Oda Metalului” demonstrează că autenticitatea expresiei artistice nu constă în alegerea exclusivă a tradiției sau a inovației, ci în capacitatea de a le integra armonios. Această sinteză reflectă, la rândul ei, complexitatea sufletului uman – care poartă în sine atât înțelepciunea străveche a strămoșilor, cât și dinamismul și deschiderea către viitor

Tehnicile tradiționale de forjare manuală, păstrate și valorificate în proiect, reprezintă legătura cu istoria și cu meșteșugul ancestral. Ele ne amintesc de rădăcinile noastre profunde, de importanța contactului direct cu materia, de valoarea muncii îndelungate și pline de devotament. În același timp, tehnologiile contemporane – tăierea laser, sudarea, imprimarea 3D – deschid orizonturi noi de expresie, reflectând capacitatea sufletului uman de a se adapta, de a învăța, de a evolua.

Lucrarea „Simfonia Argintie” exemplifică această sinteză perfectă. Elementele realizate prin tehnici tradiționale dialoghează armonios cu componentele fabricate digital, creând o unitate care transcende contradicțiile aparente. Această unitate în diversitate este, la urma urmei, o caracteristică fundamentală a sufletului uman – capacitatea de a integra experiențe diverse, contradicții aparente, tensiuni creative într-o totalitate armonioasă.

În contextul societății contemporane, caracterizate de globalizare și de uneori de confuzie identitară, metalul artistic poate juca un rol crucial ca mediator cultural. El poate deveni punte între trecut și prezent, între local și global, între tradiție și modernitate. La fel ca sufletul uman, care își construiește identitatea prin asimilarea și integrarea unor influențe diverse, și metalul artistic poate absorbi și transpune în formă materială multiplele dimensiuni ale realității contemporane.

Lucrarea „Păsările copilăriei noastre”, realizată din materiale recuperate, devine astfel nu doar o expresie artistică, ci și un act de afirmare identitară. Prin transformarea unor materiale considerate deșeuri în opere de artă, proiectul transmite un mesaj puternic despre capacitatea de regenerare, de redescoperire a sensului, de reinterpretare a propriului trecut – procese esențiale în construcția oricărei identități autentice.

Lucrul cu metalul în mediul educațional dovedește un puternic potențial terapeutic. Procesul de transformare a materiei prime în operă de artă devine un proces paralel de transformare interioară. Confruntarea cu rezistența materialului,

necesitatea de a-l înțelege și respecta, răbdarea de a aștepta transformarea – toate acestea sunt lecții practice de viață care au un ecuson profund în psihicul uman.

Privind în viitor, putem anticipa că rolul metalului ca metaforă a sufletului uman în educația artistică va continua să se dezvolte și să se aprofundeze. Noile tehnologii vor aduce, fără îndoială, posibilități expresive noi, care vor extinde și mai mult paleta de mijloace prin care artiștii pot explora și exprima complexitatea condiției umane.

Totuși, indiferent de evoluțiile tehnologice, esența dialogului dintem artist și material va rămâne aceeași. Metalul va continua să fie acel mediator privilegiat între lumea interioară și cea exterioară, între spirit și materie, între vis și realitate.

În concluzie, proiectul „Oda Metalului" a demonstrat că metalul artistic este într-adevăr o metaforă profundă și complexă a sufletului uman. La fel ca sufletul nostru, el poate fi fragil și rezistent în același timp, rigid și maleabil, strălucitor și opac. El trece prin transformări, păstrează amprenta experiențelor, poartă în sine istoria sa și, totodată, rămâne deschis către viitor și către posibilități infinite de expresie.

Această corespondență profundă dintre metal și sufletul uman face din prelucrarea artistică a metalului nu doar o activitate tehnică sau o practică artistică, ci o adevărată călătorie filosofică și spirituală. Ea ne învață despre esența transformării, despre frumusețea imperfecțiunii, despre puterea răbdării și despre misterul creației.

Prin urmare, investiția în dezvoltarea atelierelor de metal și în includerea acestui mediu expresiv în educația artistică reprezintă mult mai mult decât o simplă decizie pedagogică. Ea constituie o investiție în dezvoltarea umană integrală, în formarea unor indivizi capabili să înțeleagă și să valorifice propria complexitate, să se confrunte cu provocările existenței cu resurse creative și să contribuie la construcția unei societăți mai autentice și mai profunde.

Metalul artistic, ca metaforă a sufletului uman, ne reamintește în fiecare moment că, la fel cum transformăm materia, ne transformăm și pe noi înșine, și că în această transformare reciprocă se află esența creației și a vieții.

Bibliografie

1. INGOLD, T. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture.* London: Routledge, 2013. ISBN 978-0-415-58496-2.
2. Tehnologia turnării metalelor și aliajelor. Universitatea „Petru Maior" din Târgu-Mureș, Facultatea de Inginerie, Tehnologia Materialelor I, 2014. Online. Disponibil: 130972911-Tehnologia-Turnarii-Metalelor-Si-Aliajelor.pdf [accesat 07.10.2025]
3. ГРИГОРЬЕВ, В.Ф., ГРИГОРЬЕВА, П.В. *Художественная обработка металла. «Пермский звериный стиль». Линейноштриховое и обронное гравирование*: Учебное пособие. Липецкий государственный педагогический университет, 2012

СИНТЕЗ МАТЕРИАЛОВ В СКУЛЬПТУРЕ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ФАКТОР В РЕКОНФИГУРАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА

SINTEZA MATERIALELOR ÎN SCULPTURĂ CA FACTOR DETERMINANT ÎN RECONFIGURAREA LIMBAJULUI ARTISTIC

SYNTHESIS OF MATERIALS IN SCULPTURE AS A DETERMINING FACTOR IN THE RECONFIGURATION OF ARTISTIC LANGUAGE

Сергей ГОРБАЧЕНКО, аспирант,
Академия музыки, театра и изящных искусств, Кишинёв
Serghei GORBACENCO, *drd.*,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Chişinău
Sergey GORBACHENKO, PhD student,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chisinau
ORCID: 0009-0007-2575-3796
e-mail: gorbachenko-s@mail.ru

CZU: 730=161.1

Sculptura contemporană traversează o transformare profundă, determinată de sinteza diferitelor materiale – de la cele tradiționale la compozite tehnologice moderne. Materialul încetează să mai fie un simplu suport formal și devine un element activ al limbajului artistic, definind atât structura fizică, cât și conținutul semantic al operei.

Scopul cercetării constă în evidențierea influenței sintezei materialelor asupra morfologiei, semanticii și percepției sculpturii secolului XXI. Studiul se bazează pe metode istorico-culturale, tehnologice și hermeneutice, care permit interpretarea interacțiunii dintre substanță, formă și idee ca proces artistic complex și interdisciplinar.

Analiza istorică relevă faptul că evoluția raportării la material – de la simbolismul sacru al Antichității și Renașterii până la limbajul industrial al modernismului – a pregătit terenul pentru etapa postindustrială, unde materialitatea devine purtătoare de noi sensuri filosofice și ecologice.

În practica sculpturală contemporană, procesele de turnare, sudare, laminare, modelare la cald și imprimare 3D generează structuri hibride, în care proprietățile fizico-chimice ale substanței influențează formarea și expresia plastică. Prin intermediul tehnologiilor aditive și digitale, artistul controlează arhitectonica internă a formei, modelând nu doar suprafața, ci și energia spațială a obiectului.

Sculptorul contemporan combină rolurile de inginer, meșteșugar și filozof, integrând urmele procesului tehnologic – suduri, straturi, canale de turnare – în compoziție, unde acestea devin semne estetice ale interacțiunii dintre materie și idee.

Prin urmare, sinteza materialului nu reprezintă doar o metodă tehnică, ci un mecanism semiotic și conceptual, care conferă operei de artă un statut interdisciplinar la granița dintre inginerie, ecologie și estetică. Rezultatele cercetării pot fi aplicate în programele educaționale dedicate sculpturii, artelor vizuale și științei materialelor, contribuind la dezvoltarea metodologiilor experimentale în practica artistică contemporană.

În acest context, învățământul artistic joacă un rol esențial în cultivarea unei culturi artistice capabile să recepteze și să valorifice noile limbaje vizuale. Prin explorarea inovației și a tehnicilor avansate, educația artistică sprijină articularea unei identități culturale vii, care îmbină elementele tradiționale cu viziunea contemporană.

Cuvinte-cheie: *sculptură, sinteza materialului, artă contemporană, tehnologii aditive, estetică a formei.*

Contemporary sculpture is undergoing a profound transformation driven by the synthesis of diverse materials – from traditional to advanced technological composites. Material is no longer merely a utilitarian support of form but becomes an active component of the artistic language, defining both the physical structure and the semantic organization of the artwork.

The purpose of this research is to reveal how the synthesis of materials influences the morphology, semantics, and perceptual reception of sculpture in the 21st century. The study employs historical-cultural, technological, and hermeneutic methods, allowing the interaction between substance, form, and idea to be interpreted as a complex and interdisciplinary artistic process.

The historical perspective shows that the evolution of the artist's attitude toward material – from the sacred symbolism of Antiquity and the Renaissance to the industrial language of Modernism – prepared the ground for the post-industrial stage, where materiality becomes a carrier of new philosophical and ecological meanings.

Contemporary sculptural practices such as casting, welding, laminating, hot shaping, and 3D printing generate hybrid structures in which the physico-chemical properties of matter influence both form-making and visual expression. Through additive and digital technologies, the artist controls the internal architecture of form, modeling not only the surface but also the spatial energy of the object.

The modern sculptor unites the roles of engineer, craftsman, and philosopher, integrating traces of the technological process – welds, layers, casting channels – into the composition, where they become aesthetic markers of the dialogue between matter and idea.

Thus, the synthesis of materials represents not merely a technical method but a new semiotic and conceptual mechanism that grants the artwork an interdisciplinary status at the intersection of engineering, ecology, and aesthetics. The results of this research can be applied in educational programs in sculpture, visual arts, and materials science, as well as in creative workshops exploring mixed and experimental techniques.

In this context, art education plays an essential role in cultivating an artistic culture capable of receiving and valuing new visual languages. By exploring innovation and advanced techniques, artistic education supports the articulation of a vibrant cultural identity, which blends traditional elements with a contemporary vision.

Keywords: *sculpture, material synthesis, contemporary art, additive technologies, aesthetics of form.*

«Скульптура (лат. sculptura, от sculpo - высекаю, вырезаю) — ваяние, пластика (греч. plastike, от plasso - леплю), вид искусства, основанный на принципе объёмного, физически трёхмерного изображения предмета».

Современный синтез материалов в скульптуре представляет собой не только технологическое объединение разнородных веществ – металла, дерева, камня, стекла, полимеров, - но и изменение самого художественного языка произведения. Материал перестаёт быть подчинённым средством и становится активным элементом смыслового строя формы.

Назначение и содержание скульптурного произведения определяют характер его пластической структуры, а она, в свою очередь, влияет на выбор скульптурного материала.

Таким образом, выбор материала становится не просто техническим решением, но философским и эстетическим жестом.

Полихромия античной бронзовой пластики свидетельствует о том, что материал выполнял не только конструктивную, но и символическую функцию. Современные исследования реконструируют яркую окраску и сложную отделку древних скульптур, где сочетались металл, пигменты и смолистые покрытия. Как отмечается в исследовании [3 с. 12], «в описании древних бронз встречается упоминание о применении битумов в качестве защитного покрытия. Подобно тому, как тонированный воск наносился на поверхность мрамора, придавая поверхности скульптуры необходимый оттенок, на поверхность полированной бронзы наносился битум или смола, иногда тонированная пигментами. Использование битума или смолы позволяло получать оттенки цвета от золотистого до коричневого, имитирующие цвет загорелой кожи, характерный для воинов, а также чёрные и рыжеватые оттенки для окраски волос и бороды» [3, с.27].

Таким образом, античная бронза представляла собой не монохромный металл, а сложную систему цветовых и фактурных сочетаний, где вещество становилось носителем художественной идеи и образа.

Пластика Возрождения утверждает принцип синтеза архитектуры, живописи и скульптуры.

«Монументально-декоративная скульптура рассчитана на конкретное архитектурное окружение — она носит общественный характер и обращена к массам зрителей» [1, с.5].

В Ренессансе именно материал связывает пространство и форму, задавая композиционную и символическую целостность произведения.

В это время возрождается античный идеал гармонии, и бронза вновь становится главным пластическим материалом. Благодаря высокой прочности и способности к тонкой проработке деталей, она позволяет воплотить сложные анатомические и эмоциональные состояния, объединяя техническое мастерство и духовное содержание. Скульпторы эпохи, такие как Донателло, Верроккьо и Челлини, активно экспериментировали с сочетанием бронзы и мрамора, создавая полихромные эффекты за счёт контраста фактур и оттенков.

Эпоха барокко принесла театрализацию формы и взаимодействие материалов.

«В круглой скульптуре всё, что не является самой фигурой, должно рассматриваться как деталь, и этим деталям не нужно придавать преувеличенного значения, хотя каждая из них должна быть выполнена с хорошим вкусом» [2, с. 35].

Здесь впервые появляется осознанная «режиссура материала» — использование фактур, блеска, контраста света и тени для усиления эмоционального воздействия.

Металл становится знаком технологической современности. Сплавы алюминия обладают высокими литейными свойствами, дающими возможность современной технике художественного литья воспроизводить любые тонкие детали лепки и фактуры. Они способны хорошо воспринимать и удерживать полировку, интенсивно отражая свет. Это порождает эстетический язык конструктивизма, в котором материал не скрывается, а подчёркивает инженерную структуру.

В этот период скульптура постепенно переходит от монументальности к функциональности, теряя прежнюю декоративность и приобретая черты индустриального дизайна. Появление новых технологий обработки металлов, сварки, прессования и штамповки открывает художнику доступ к формообразующим процессам, ранее свойственным только промышленности. Скульпторы начинают осваивать пространственные конструкции, где материал — не просто средство пластической выразительности, а символ научно-технического прогресса.

Промышленная эстетика формирует новое отношение к фактуре: поверхность металла может оставаться необработанной, демонстрируя следы производственного процесса. Так возникает «поэтика техники» — соединение точности, машинной ритмики и художественного замысла, что станет основой для будущего синтеза искусства и инженерии в XX веке.

Современные материалы открывают художнику новые возможности для выражения замысла и расширяют границы пластического языка. Использование композитов, полимеров, металлов, стекла и керамики позволяет формировать сложные многослойные структуры, сочетая контрастные фактуры, прозрачность и отражающие свойства. Технологическое развитие и внедрение цифровых инструментов делают возможным создание объектов, где вещество само становится носителем смысла, энергии и взаимодействия с пространством.

Современные мастера активно применяют керамику в сочетании с металлом, стеклом и другими материалами, что открывает новые выразительные и конструктивные возможности. Расширение круга задач, решаемых с помощью керамики, многообразие затрагиваемых тем, вариативность приёмов работы с материалом и включение современных

технологий становятся характерными чертами художников, работающих в области современной пластики [5].

Таким образом, керамика, стекло, полимеры и металлы выступают равноправными выразительными средствами, формируя межматериальную эстетику, в которой взаимодействие веществ определяет пластическую, смысловую и энергетическую структуру произведения. Такой подход отражает ключевую тенденцию искусства XXI века — синтез ремесленных и цифровых технологий, где материал перестаёт быть лишь физической основой формы, превращаясь в активного участника художественного процесса и носителя идеи взаимодействия природы и техники.

Современные технологии скульптуры объединяют физико-химические и цифровые методы, формируя новый этап в развитии пластического языка. Эти подходы не просто обеспечивают техническое исполнение, но и становятся инструментом художественного мышления.

Если в классической скульптуре материал определял границы формы, то сегодня сам технологический процесс становится частью замысла. Химические и физические методы позволяют художнику работать с молекулярной структурой вещества, изменяя его свойства — плотность, прозрачность, прочность или теплопроводность. Цифровые технологии, в свою очередь, дают возможность предварительно моделировать поведение материалов и прогнозировать их взаимодействие, что особенно важно при комбинировании металла, стекла, керамики и полимеров.

Таким образом, технологическая рамка синтеза в современной пластике представляет собой не только совокупность производственных операций, но и новую философию материала, где технологический процесс становится частью художественной концепции.

Литьё обеспечивает высокую точность формы и используется при работе с бронзой и другими сплавами, где важно сохранить фактуру и пропорции модели. Моллирование стекла представляет собой процесс термического формообразования, при котором лист или масса стекла постепенно принимает очертания формы под действием температуры. «Третьей стадией классического объёмного моллирования является непосредственно сам процесс моллирования, то есть процесс заполнения формы стеклом. Частично этот процесс начинается на стадии разогрева стекла, но основной процесс заполнения формы с “прочиткой” рельефа происходит именно на третьей стадии. Эта стадия характеризуется минимальной вязкостью стекла и максимальной температурой моллирования» [6]. Применение этой технологии позволяет создавать сложные криволинейные поверхности, усиливающие пространственное восприятие произведения.

FDM (послойное наплавление расплава) и SLA (стереолитография) открыли новые возможности для моделирования сложных морфологий.

Печать используется не только для создания конечных форм, но и как промежуточный этап перед литьём. Современные методы позволяют управлять структурой объекта, его плотностью и прозрачностью, формируя так называемую «внутреннюю архитектуру формы»

Цифровое проектирование, CNC-фрезеровка и ручная обработка часто комбинируются с моллированием и ламинированием.

Моллирование стекла как процесс термического формообразования позволяет получать изогнутые поверхности и оболочки, недостижимые для обычных способов литья и выдувания.

«Процесс моллирования стекла — это многоступенчатый процесс» [6].

Гибридные процессы в современной скульптуре представляют собой интеграцию цифровых и аналоговых технологий, где ручное формообразование сочетается с автоматизированными методами обработки и цифровым моделированием.

3D-сканирование, CNC-фрезеровка, лазерная резка, стереолитографическая и FDM-печать всё чаще используются не только на стадии макетирования, но и как часть окончательного художественного высказывания. Эти методы позволяют художнику работать с микронной точностью, создавая формы, невозможные при ручной лепке или традиционном литье.

В то же время именно взаимодействие технологии и авторского жеста сохраняет уникальность произведения. Машинно созданная поверхность может быть дополнительно доработана вручную, изменена фактурно, покрыта патиной, окрашена, инкрустирована или даже разрушена в процессе творческого вмешательства.

Так возникает новое качество — «тактильная цифровость», в которой материальность становится результатом диалога между кодом и телесностью, между программой и ремеслом.

В академической практике такие процессы нередко рассматриваются как форма «постремесленной пластики», где традиционные представления о технике уступают место метатехнологии — среде, объединяющей станок, материал и художника в единую систему.

Таким образом, технологии превращаются в язык пластического выражения, а граница между ремеслом и инженерией стирается.

Различие коэффициентов теплового расширения при сочетании металла и стекла вызывает внутренние напряжения, приводящие к деформации и растрескиванию поверхности при остывании бронзовых элементов. Как отмечается в исследовании Козицына И.П. Моллирование стекла: «при быстром нагреве верхние слои стекла разогреваются быстрее, чем внутренние, в то время как охлаждение происходит более активно, чем внутри формы. Возникающие при этом внутренние напряжения в стекле

могут привести к растрескиванию заготовки, приготовленной до моллирования» [6, с 47].

Подобные термические напряжения характерны не только для сочетаний стекла с металлом, но и для других пар материалов — металл–камень, дерево–металл и других, — где различие физических свойств (теплопроводности, плотности и эластичности) создаёт риски деформации на стыках. Эти процессы проявляются как в условиях высокотемпературных печей на этапе изготовления скульптуры, так и в период её дальнейшей эксплуатации, когда колебания температуры и влажности окружающей среды вызывают накопление остаточных напряжений в структуре произведения. На практике такие эффекты компенсируются использованием буферных прослоек или термостойких композиционных материалов, обеспечивающих пластичность соединений и устойчивость к температурным перепадам.

Гальванические пары (например, медь и алюминий, сталь и латунь) способны вызывать электрохимическую коррозию, особенно в условиях высокой влажности и атмосферных осадков. Для её предотвращения используются изоляционные покрытия, фторопластовые прокладки, анодированные поверхности, а также нанесение промежуточных диэлектрических слоёв. В наружной скульптуре этот фактор усиливается действием кислотных дождей, загрязнённой атмосферы и температурных перепадов, что требует регулярного контроля состояния швов и обновления защитных покрытий.

При работе с полимерами и композитами важным остаётся фактор светостойкости и устойчивости к ультрафиолетовому излучению, которое вызывает постепенную деградацию связующих и изменение цвета. Для повышения долговечности применяются светостабилизаторы, УФ-фильтры, а также акриловые лаки с фотозащитными добавками, что особенно значимо при экспонировании на открытом воздухе и в архитектурных объектах.

В сочетаниях керамики и металла учитываются показатели влагопоглощения, микропористости и тепловых швов, возникающих при разнице коэффициентов расширения. Неправильное сопряжение этих материалов может привести к микротрещинам и отслоению глазури, поэтому применяются гибридные методы соединения — вставки из нейтральных промежуточных слоёв, использование металлических анкерных сеток или армирующих каркасов.

Таким образом, проблема совместимости материалов выходит за пределы чисто технического вопроса и становится частью художественного замысла, определяя характер соединений, визуальные контрасты и пластическую структуру формы. Для современного скульптора знание физико-химических свойств материалов является не

только средством обеспечения прочности, но и основой художественной выразительности, где взаимодействие разнородных веществ превращается в эстетический феномен.

«Каждый материал имеет свойства, как положительные, так и отрицательные, и к каждому из них нужен свой подход. Из одних получаются первоначальные заготовки, чтобы в дальнейшем их корректировать, из других — окончательный вариант, но настоящее произведение искусства всегда выглядит прекрасно, независимо от вида материала» [4].

Работа современного скульптора требует понимания не только технологической, но и смысловой природы материала. Процесс проектирования делится на «горячие» операции — литьё, сварка, моллирование — и «холодные» — клеевые, болтовые, модульные соединения. Эстетика мастерской заключается в уважении к материалу: швы, крепления и следы обработки становятся частью художественного высказывания. Как отмечается в исследовании: «искусство по своей сущности индивидуально, именно индивидуальность и делает художника» [2, с. 297].

Это положение остаётся актуальным и сегодня: цифровые технологии не отменяют ремесленного опыта, а лишь расширяют его границы, сохраняя за мастером личную ответственность за форму и выразительность произведения.

В то же время, как указывается в исследовании авторов Софронова Н.И., Махнёва Е.С. «основными способами создания скульптуры являются: конструктивный, скульптурный и комбинированный. При конструктивном способе образ создаётся из отдельных частей, как из деталей конструктора — отсюда и название. Скульптурный способ ещё называют пластическим или лепкой из целого куска… Комбинированный способ объединяет два подхода — конструктивный и скульптурный, что позволяет сочетать особенности лепки и сборки элементов в единую композицию» [4, с. 9–23].

Эта классификация подчёркивает неразрывную связь ремесла и технологии: независимо от используемых инструментов, скульптор сохраняет контроль над формой, ритмом и фактурой произведения, превращая процесс моделирования в акт творческого взаимодействия с материалом.

Современная скульптура требует не только формального, но и герменевтического анализа. Каждый технологический приём становится «словом» пластического языка: швы, литники, следы обработки превращаются в знаки времени и труда.

Зритель уже не просто наблюдает — он вовлекается в процесс. В исследовании *Керамическая скульптура последней четверти XX — начала XXI века* авторы отмечают «эстетические и мировоззренческие принципы,

лежащие в основе таких стилевых направлений, как концептуализм, минимализм, поп-арт и соц-арт, получают новое осмысление и развитие в работах керамистов» [5, с.270].

Это наблюдение подчёркивает, что современная керамическая пластика выходит за пределы ремесла и становится медиумом философского высказывания, где материал выступает как носитель смыслов, формирующих новое пространство взаимодействия зрителя и объекта.

Таким образом, скульптура становится полисенсорной системой, объединяющей зрение, осознание и восприятие энергии материала.

Включение в образовательную практику аддитивных технологий, цифрового моделирования, CNC-обработки и термических процессов позволяет преподавателю формировать у студентов навыки современной пластики, в которой ремесленная составляющая интегрируется с инженерной. Освоение этих технологий развивает у обучающихся способность понимать технологическую природу материала, анализировать процессы его трансформации и управлять ими на различных стадиях художественного производства. Студент учится выстраивать последовательность действий от цифрового замысла до физического воплощения, что формирует системное мышление и умение работать в условиях технологической многослойности.

Синтез материалов в учебном процессе становится не просто технической задачей, но и педагогическим инструментом, направленным на воспитание комплексного, гибкого и творчески ориентированного художника. Работа с разнородными веществами требует от студента способности комбинировать художественные, инженерные и исследовательские подходы, видеть за технологическими операциями смысловую структуру будущего объекта и соотносить её с замыслом. Такой опыт развивает навыки самостоятельного выбора материала, критического проектирования, адаптации технологии под художественные цели и понимания взаимосвязи между эстетикой, физическими свойствами и конструктивной логикой формы. В результате синтез материалов становится основой формирования нового типа профессионального мышления – целостного, междисциплинарного и ориентированного на современные художественные практики.

Синтез материалов изменяет язык современной скульптуры на всех уровнях – от морфологии формы до семантики и этики. Материал становится не только носителем формы, но и источником смысла; технология — частью художественного жеста.

Каждый материал имеет собственную выразительную природу, и задача художника — не подавить её, а раскрыть в соответствии с замыслом Современный художник работает на стыке искусства и инженерии, ремесла

и цифровых технологий, соединяя в едином процессе вещество, энергию и идею. Так рождается новая пластическая философия синтеза — искусство, где форма, материал и смысл образуют единую целостную систему.

Библиография

1. *Академическая скульптура и пластическое моделирование*. Краснодар: КубГУ, 2016. С. 3-9.
2. ЛАНТЕРИ, Э. *Лепка.* Пер. с англ. А. Кроль. М.: В. Шевчук, 2006. С. 35-46; 297-325.
3. *Бронзовая скульптура Греции.* СПб.: Ин-т им. Репина РАН, 2017. С. 12-27.
4. СОФРОНОВА, Н.И., МАХНЁВА, Е.С. *Материалы, используемые для создания скульптуры.* Киров: ВятГУ, 2015. С. 9-23.
5. ТАТАРИНЦЕВ, О.В., ДУДИНА, А.А., СРЕТЕНСКАЯ, Л.В. *Керамическая скульптура последней четверти XX - начала XXI века*. М., 2013. С. 270-285.
6. КОЗИЦЫН, И.П. *Моллирование стекла.* СПб., 2020. С. 47-88.

PICTURA MURALĂ BISERICEASCĂ: UN REPER IDENTITAR ȘI O PROVOCARE PEDAGOGICĂ ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL ARTISTIC CONTEMPORAN

ECCLESIASTICAL MURAL PAINTING: AN IDENTITY BENCHMARK AND A PEDAGOGICAL CHALLENGE IN CONTEMPORARY ART EDUCATION

Igor CAPRIAN, Maestru în Artă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău
Igor CAPRIAN, Master of Art, University Lecturer,
Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau
ORCID: 0009-0001-6618-6966
e-mail: i.caprian80@mail.ru

Eleonora BRIGALDA, dr., prof. univ.,
Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă" din Chișinău, Republica Moldova
Eleonora BRIGALDA, PhD, Professor,
"Ion Creanga" State Pedagogical University of Chisinau, Republic of Moldova
ORCID: 0009-0007-0593-2316
e-mail: brigalda.eleonora@upsc.md

CZU: 75.052:378

Abstract. The present study examines the synthesis of the fundamental principle of Orthodox Church art: the necessity of maintaining the dogmatic substance and the canonic form (Tradition) unchanged in the face of the challenges of the contemporary world (Modernity). The Iconographic Canon represents the strict set of theological, stylistic, and compositional rules that guide the painter. This guarantees that every holy image and scene – through gestures, colors, and reverse perspective – are not expressions of artistic subjectivity, but a codified "theology in colors." This canonic-technical synthesis is illustrated by complex projects, such as the mural painting at the Metropolis of Bessarabia (2022-2025). The work is executed using modern fresco and secco techniques based on silicate, which offer excellent chemical adhesion to the building's new substrate and ensure long-term durability.

Keywords: *church painting, iconography, tradition, modernity, fresco.*

În peisajul dinamic al culturii și identității contemporane, pictura murală bisericească transcende simplul rol de decorație interioară, impunându-se ca un reper fundamental de identitate și, simultan, ca o provocare didactică majoră pentru învățământul artistic actual. Această dualitate este deosebit de pregnantă în spațiile cu o istorie spirituală complexă, precum Basarabia.

În contextul academic actual, marcat de proliferarea accelerată a digitalizării, instituțiile de învățământ artistic se confruntă cu o imperativă dublă. Pe de o parte, este esențială asigurarea transmiterii fidele și riguroase a

metodologiilor și tehnicilor tradiționale – precum fresca și tempera (în special cea cu emulsie) – care stau la baza patrimoniului artistic eclezial și universal. Aceasta implică menținerea unui standard înalt de rigoare tehnică și materială. Pe de altă parte, formarea artistică trebuie să depășească simpla execuție tehnică și să cultive la studenți o înțelegere profundă și ermeneutică a filozofiei și teologiei culorii. Această dimensiune nu se referă doar la proprietățile fizice sau estetice ale pigmentului, ci la funcția simbolică și dogmatică a cromaticii în contextul artei sacre canonice.

Formarea unui iconar sau a unui pictor bisericesc presupune nu doar cunoștințe de chimie a pigmenților și de tehnologie a suportului, ci și o înțelegere profundă a filozofiei și teologiei culorii. Competența necesară transcende deprinderile tehnice; ea implică dezvoltarea unei competențe hermeneutice, capabile să decodifice și să redea mesajul dogmatic al Bisericii. Provocarea didactică rezidă în a cultiva atât rigoarea academică, cât și sensibilitatea spirituală a studentului, pentru ca acesta să devină un interpret fidel și informat al tradiției. Aceasta necesită o abordare educațională care să echilibreze rigorile tehnice ale execuției cu profunzimea spirituală a subiectului. Or, formarea viitorilor artiști este privită nu doar ca dobândire de deprinderi, ci și ca dezvoltare a conștiinței de custode al tradiției. În anul 1400 pictorul Cennino Cennini în tratatul său de pictură ”Libra dell arte” îi îndeamnă pe tinerii pictori: „Viața trebuie să-ți fie întotdeauna cumpătată, ca și cum ai fi învățăcel în teologie sau filozofie sau în orice altă știință.” [3, p.12]

La finele secolului al VI-lea, Papa Grigore cel Mare a constatat că majoritatea enoriașilor erau needucați, neștiind nici să scrie, nici să citească. Drept urmare, el a susținut că imaginile sfinte din lăcașurile de cult au rolul de a-i învăța și de a le transmite cunoștințele religioase. El a sintetizat acest principiu astfel: „Pictura, spunea el, poate fi pentru neștiutorii de carte ceea ce este scrisul pentru cei ce știu să citească.” [2, p. 47]

Un instrument didactic de bază, indispensabil pentru pregătirea viitorilor pictori de biserică este *Erminia Picturii Bizantine* (cunoscută și ca *Manualul Zugravului*), elaborată de ieromonahul grec Dionisie din Furna (sau Agrafiotul) în perioada 1730–1734 în Muntele Athos. [1] Structura sa, care combină aspectele tehnice cu cele teologice și iconografice, asigură o pregătire completă și canonică. Lucrarea oferă rețete și metodologii exacte pentru selectarea și prepararea uneltelor și a materialelor. Respectarea acestor indicații este crucială pentru a asigura calitatea și durabilitatea picturilor, conform rigorilor Tradiției. Sunt detaliate tehnicile de zugrăvire specifice picturii murale, se indică cum trebuie zugrăvite corect chipurile sfinte, cetele îngerești și scenele biblice (din Vechiul și Noul Testament).

Capitolul final, „Cum se zugrăvesc bisericile”, este de o importanță capitală. El dictează programul iconografic (tipicul), arătând exact ce scene sfinte trebuie plasate pe fiecare perete, boltă sau turlă, în funcție de tipul arhitectural al

bisericii. Viitorul pictor știe astfel cum să trateze spațiul interior ca pe o reprezentare coerentă a cosmosului și a istoriei mântuirii.

În contextul picturii murale ortodoxe, tradiția nu înseamnă stagnare artistică, ci reprezintă respectarea riguroasă a unui set de reguli iconografice și stilistice instituite de Biserică. Menținerea stilului bizantin clasic sau a celui post-bizantin servește drept vector esențial de continuitate culturală și spirituală . Decizia de a urma cu strictețe canonul iconografic nu este o simplă formalitate sau o rutină artistică, ci o alegere conștientă de delimitare culturală. Prin respectarea erminiei bizantine, arta sacră reafirmă o filiație istorică și spirituală specifică, funcționând ca un cod vizual al memoriei colective.

Viitori pictori specialiști în domeniul picturii murale bisericești studiază principiile *iconografice ortodoxe* care au ghidat arta creștină bizantină și care rămân valabile și astăzi :

- anularea adâncimii și aducerea întregii reprezentări la un plan unic, fie în pictură (bidimensională), fie în relief plat. Imaginea în cazul dat evită iluzia spațială a lumii fizice (perspectiva liniară, tridimensionalitatea) pentru a plasa subiectul într-un spațiu simbolic și atemporal, caracteristic împărăției cerești. Nu este o fereastră către o scenă, ci o prezență.

- Lumina este egală și difuză. Umbra purtată (cea aruncată de obiecte) este absentă, iar celelalte umbre (cele proprii, de volum) sunt estompate și neutralizate. Lumina în imagine ă nu provine dintr-o sursă exterioară, ci este o lumină interioară, divină. Absența umbrei purtate simbolizează sfințenia și transfigurarea, deoarece în prezența lui Dumnezeu nu există întuneric

- se aplică perspectiva inversă (obiectele par să se mărească pe măsură ce se depărtează de privitor, sau liniile paralele converg în afara imaginii, către privitor) și perspectiva radiantă/ raionantă (obiectele sunt desfășurate în toate sensurile, plecând de la un punct central). Perspectiva inversă sugerează că privitorul este atras în imagine, iar punctul de fugă este însuși privitorul sau Dumnezeu, indicând o întâlnire și o relație reciprocă.

- detaliile obiectului reprezentat (coafura, costume, țesături cu ornamentele lor, armele cu decorațiile respective) sunt reproduse cu o grijă extremă. Chiar dacă spațiul este simbolic, detaliile vestimentare și decorative sunt redate cu exactitate și minuțiozitate, atât pentru a releva sensul lor simbolic, cât și pentru a îmbogăți sensul teologic (de exemplu, tiparele complicate pot sugera bogăția spirituală sau tradiția)

- culorile, compozițiile și gesturile iconice nu sunt lăsate la libera interpretare a artistului, ci sunt parte a unei moșteniri spirituale.

În pictura bisericească culorile folosite de pictor nu sunt alese la întâmplare, ci formează un limbaj sacru, canonic, prin care sunt transmise dogme, evenimente și stări spirituale. Culorile liturgice de bază au început să fie adoptate în uz, în principal, începând cu secolul al IX-lea. Acestea au fost însă consacrate și codificate oficial în secolul al XII-lea de către Papa Inocențiu al III-lea (c.

1198–1216), în lucrarea sa *De Sacro Altaris Mysterio*. Culorile pe care Papa Inocențiu al III-lea le-a recunoscut ca fiind fundamentale, stabilind astfel un sistem care este baza celui folosit și astăzi, erau: *Alb – adevărul, puritatea, bucuria; Roșu – focul, sângele, iubirea divină; Verde – viață, justiția, tinerețea, speranța; Violet – pocăința; Negru – doliu, tristețea.*

Astfel, în pictura bisericească, culorile nu sunt doar pigmenți, ci simboluri teologice care susțin mesajul spiritual al Evangheliei. [4. p.73]

Pictura bisericească, fiind canonică și dogmatică prin însăși natura sa, este esențial obligată să asigure continuitatea teologică. În același timp, ea este inevitabil supusă influențelor estetice și tehnologice ale epocii. Modernitatea intervine în spațiul sacru nu pentru a distruge canonul, ci pentru a-l actualiza și a-l proteja, utilizând mijloace moderne (tehnici, culori rezistente) pentru a exprima adevăruri eterne în forma canonică.

Un exemplu elocvent al acestui demers complex este proiectul de pictură murală de la biserica Mitropoliei Basarabiei din Chișinău (2022-2025)realizată de subsemnatul. Această construcție este o anexă a clădirii unde își are reședința Episcopia Chișinăului, Mitropolia Basarabiei și Exarhatul Plaiurilor.

Figura1: Masterclass de specialitate, adresat studenților de la Facultatea de Arte Plastice, specialitatea Pictură, AMTAP.

Realizarea picturii murale în Paraclisul sf. Ioan Teologul a fost un proces multistadial complex, guvernat de canonul iconografic și de exigențe tehnice stricte,

1. Faza de pregătire:

o Analiză și recomandări: Izolarea pereților exteriori, înlăturarea denivelărilor pereților interiori, tavanului, turlei și bolții, finisarea acestora și pregătirea suportului pentru pictură (anul 2021).

- Pregătirea suportului: Tencuirea pereților interiori cu amestec uscat pe bază de ghips, fibră de sticlă, urmată de un strat subțire de glet și grund de pătrundere adâncă.
- Concept și design: Elaborarea planului iconografic (februarie 2022) împreună cu Secretarul Eparhial (Pr. Constantin Olariu), stabilind ierarhia temelor și repartizarea scenelor conform canonului bisericesc și Erminiei picturii bizantine.
- Repartizarea temelor: În turlă: Pantocratorul, opt heruvimi și opt apostoli. Pe tavan: o scenă compozițională și opt medalioane cu sfinți. Pe pereții laterali: registre orizontale; registrul superior cuprinde 22 de medalioane cu sfinți ierarhi, cuvioși, mucenici și mucenițe, și scena Adormirea Maicii Domnului. Pe peretele din față (spre altar): scena Cina de la Emaus. În registrul inferior: Răstignirea lui Hristos și Pogorârea la iad (stânga), Botezul lui Hristos și alți sfinți reprezentați în picioare (dreapta).
- Realizarea cartonului (desenul preliminar): Măsurarea suprafețelor reale, o etapă care a necesitat construcția personală a schelei de către pictor, din lipsa meșterilor. Pe baza mărimilor reale s-au repartizat suprafețe pentru sfinți, ornament și s-a realizat cartonul propriu-zis.

2. Faza de execuție:

- Aplicarea unui strat uniform de culoare ocru deschis pe toată suprafața.
- Transferul desenului de pe carton, urmat de aplicarea stratului de culoare ocru-verzui (proplasma) pentru fețe, mâini, picioare și a culorii albastru-verde închis pe fondal.
- Modelarea în tempera (Tempera polivinilacetată Master Class, produsă în Rusia) prin aplicarea de straturi subțiri suprapuse, de la închis la deschis, folosind linii grafice pentru evidențierea volumului veșmintelor și prin hașuri fine pentru modelarea formelor și scoaterea în evidență a luminilor în chipuri.

3. Faza de Finisare:

- Folosirea contururilor și a liniilor grafice de culoare închisă și deschisă (în lumină) pentru adăugarea de detalii fine (pleoape, fire de păr).
- Trasarea inscripțiilor (numele sfinților), un detaliu important al picturii bisericești.
- Aplicarea foiței de aur (Rosenoble Double Gold, 23,75 carat, produs în Germania) pe nimburi și, la necesitate, pe fondul ornamentului, folosind adeziv specific (Mixton pe bază de ulei).

Figurile 2, 3: Proces de lucru, faza de execuție

Pe parcursul realizării ansamblului iconografic a fost organizat un Masterclass de specialitate, adresat studenților de la Facultatea de Arte Plastice, specialitatea Pictură, din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP). Acest demers a urmărit o serie de obiective esențiale: familiarizarea directă a studenților cu rigorile șantierului iconografic. S-a urmărit ca studenții să înțeleagă întregul flux de lucru: de la pregătirea tehnică a suportului (zidului) până la aplicarea finală a foiței de aur; înțelegerea ierarhiei scenelor și a regulilor de compoziție. Masterclass-ul organizat pe șantierul iconografic a îndeplinit o misiune crucială, depășind simpla funcție educațională. Prin asigurarea unui transfer direct de experiență, s-a stabilit o punte vitală între măiestria canonică și noua generație de artiști. Acest demers a fost o investiție în viitorul Tradiției: el a echipat studenții nu doar cu cunoștințe tehnice (aplicarea proplasmei, folosirea aurului), ci și cu o conștiință spirituală profundă față de actul creației sacre. În cele din urmă, obiectivul fundamental a fost atins: încurajarea studenților să preia și să ducă mai departe tradiția iconografică bizantină specifică spațiului cultural, asigurând astfel că această moștenire prețioasă, cod vizual al identității noastre, nu se va pierde, ci va continua să lumineze zidurile bisericilor pentru generațiile următoare.

Pictura murală bisericească stă la o intersecție vitală între patrimoniul artistic național și exigențele educaționale moderne. Datorită funcției sale esențiale de delimitare și expresie a identității culturale și spirituale, ea impune învățământului artistic o responsabilitate stringentă: aceea de a păstra și perpetua acest tezaur cultural. Prin urmare, educația trebuie să se asigure că viitoarele generații de artiști sunt formate nu doar ca simpli creatori, ci și ca adevărați custodiari conștienți ai acestei Tradiții.

Bibliografie:

1. DIONISIE DIN FURNA, *Erminia Picturii Bizantine*. București: Sophia, 2000, 352 p.
2. GOMBRICH, E.N. *O istorie a artei.* București: Meridiane,1975, 226 p.
3. LANEYRIE-DAGEN, N. *Pictura – din tainele atelierelor*. București: Enciclopedia RAO, 2005, 240 p.
4. LĂZĂRESCU, L. *Culoarea în artă.* București: Polirom, 2009, 212 p.

THE DESIGN OF VIRTUAL MEMORIALS IN UKRAINIAN EDUCATIONAL INSTITUTIONS AS A TOOL FOR COMMEMORATIVE PRACTICES DURING WARTIME

PROIECTAREA MEMORIALELOR VIRTUALE ÎN INSTITUȚIILE DE EDUCAȚIE DIN UCRAINE CA INSTRUMENT PENTRU PRACTICI COMEMORATIVE ÎN TIMPUL RĂZBOIULUI

Mariia ARTEMENKO, PhD, Associate Professor,
Kherson National Technical University
Mariia ARTEMENKO, dr., conf. univ.,
Universitatea Tehnică Națională din Herson
ORCID: 0000-0002-8957-5403
e-mail: mariia.artemenko@kntu.edu.ua

Olena CHEPELYUK, PhD of Technical Sciences, Professor,
Kherson National Technical University
Olena CHEPELYUK, dr. în științe tehnice, profesor.
Universitatea Tehnică Națională din Herson
ORCID: 0000-0003-1677-5137
e-mail: olena.chepelyuk@kntu.edu.ua

CZU: 378.4:004(477)

Rezumat. Ucraina modernă trece printr-o perioadă de transformare profundă cauzată de un conflict militar prelungit. Numeroase pierderi în toate sferele vieții, inclusiv în educație, necesită o regândire a multor procese, ținând cont atât de propria noastră experiență tragică, cât și de tendințele dezvoltării globale. Pierderile ireversibile din comunitatea academică și condițiile actuale de digitalizare în educație duc la apariția unor noi formate de comemorare care combină formele tradiționale de comemorare cu posibilitățile mediului virtual. Memorialele virtuale din instituțiile de învățământ deschid potențialul pentru crearea unui spațiu de memorie accesibil, interactiv și bogat emoțional, care încurajează tinerii să se implice activ în evenimentele istorice într-un format contemporan.

Proiectarea memorialelor virtuale este văzută nu doar ca o sarcină tehnică sau estetică, ci ca un fenomen cultural multidimensional care combină aspecte artistice, etice și pedagogice. Pentru instituțiile de învățământ din Ucraina, aceasta este o oportunitate de a integra potențialul educațional, educațional și cultural într-un singur spațiu digital al memoriei. În același timp, în practica globală, cercetarea principiilor și metodelor de proiectare a unor astfel de obiecte câștigă din ce în ce mai multă relevanță, astfel încât experiența ucraineană poate aduce o contribuție semnificativă la dezvoltarea practicilor comemorative globale. Relevanța studiului este determinată și de necesitatea dezvoltării unor principii estetice și comunicative care să combine sensibilitatea emoțională, prezentarea etică a materialului, reflecția culturală și misiunea educațională și de formare.

Studiul realizează o analiză comparativă a designului memorialelor virtuale la opt instituții de învățământ superior din Ucraina. Baza metodologică a studiului se bazează

pe o abordare cuprinzătoare care combină mai multe metode de analiză. În special, s-a utilizat analiza vizuală a interfețelor și a soluțiilor grafice pentru a identifica caracteristicile estetice ale memorialelor virtuale, precum și o analiză comparativă a structurii și organizării conținutului, ceea ce ne permite să determinăm principiile comune și distinctive ale construcției lor în diferite instituții de învățământ. Pentru a dezvălui nivelurile mai profunde ale semnificației, s-a utilizat o analiză semiotică a simbolurilor și codurilor vizuale, care ajută la înțelegerea modului în care se formează narațiunea memoriei prin imagini și semne.

Procesul analitic a luat în considerare următoarele aspecte: tipografia și schemele de culori care determină starea de spirit emoțională și identitatea vizuală a memorialelor; utilizarea simbolurilor naționale ca indici ai afilierii culturale; structura paginilor și sistemele de navigare care influențează logica percepției conținutului; formele de prezentare a informațiilor biografice despre decedat; precum și elemente multimedia (fotografii, videoclipuri, audio) ca mijloace de imersiune emoțională pentru utilizator.

Studiul lărgește înțelegerea rolului designului în practicile comemorative și formarea memoriei istorice digitale în timp de război, contribuind la dezvoltarea studiilor de memorie și a cercetării în design.

Cuvinte-cheie: *design, memorial virtual, practici comemorative, memorie digitală, mediu educațional.*

Abstract. Modern Ukraine is undergoing a period of profound transformation, mainly due to the prolonged military conflict. Numerous losses in all spheres of life, including education, necessitate a reevaluation of many processes, taking into account both our own tragic experiences and global development trends. Irreversible losses within the academic community, combined with the current conditions of digitalization in education, are leading to the emergence of new formats of memorialization that blend traditional forms of remembrance with the possibilities of the virtual environment. Virtual memorials in educational institutions open up the potential for creating an accessible, interactive, and emotionally rich space of memory that encourages young people to engage with historical events actively in a contemporary format.

The design of virtual memorials is viewed not only as a technical or aesthetic task, but also as a multidimensional cultural phenomenon that combines artistic, ethical, and pedagogical aspects. For educational institutions in Ukraine, this is an opportunity to integrate educational, upbringing, and cultural potential into a single digital space of memory. At the same time, in global practice, research into the principles and methods of designing such objects is gaining relevance, allowing Ukrainian experience to make a significant contribution to the development of global commemorative practices. The significance of the study is also determined by the need to develop aesthetic and communicative principles that would combine emotional sensitivity, ethical presentation of material, cultural reflection, and educational and upbringing mission.

The study conducts a comparative analysis of the design of virtual memorials at ten educational institutions in Ukraine. The methodological basis of the study is grounded in a comprehensive approach that combines theoretical analysis of scientific sources with visual-analytical research of digital memorial platforms. To reveal the more profound meaning and quality levels of the design, a semiotic analysis of key visual

dominants (symbolic images) was used to help understand how the narrative of memory is formed.

The analysis revealed a significant gap in design quality and a lack of a systematic approach to design. Alongside professional, emotionally balanced solutions, there is a large proportion of utilitarian pages and examples of unsuccessful visual implementation, which negates the commemorative and educational functions.

The study broadens our understanding of the role of design in commemorative practices and the formation of digital historical memory during wartime, thereby contributing to the development of memory studies and design research.

Keywords: *design, virtual memorial, commemorative practices, digital memory, educational environment.*

Modern Ukraine is undergoing profound sociocultural transformations as a result of the war. In the face of constant loss of human resources and infrastructure destruction, new sections—virtual memorials—are appearing on the official websites of educational institutions, dedicated to honoring the fallen and forming a collective historical memory.

These digital resources, operating within the educational context, serve a dual purpose, simultaneously fulfilling a commemorative and educational mission. In this virtual environment, high-quality design serves as a mediator between technology, emotion, and the culture of memory, creating a space for understanding the past in the language of contemporary visual culture.

The Ukrainian experience of digital memorialization is relatively new and almost unstudied in global practice. The absence of methodological approaches and clear communicative strategies highlights the need for a systematic understanding of Ukrainian commemorative design as a distinct field. The study aims to determine the principles by which educational institutions are now forming virtual memorials as important elements of contemporary culture, and to assess their visual quality, ethical balance, and emotional depth.

Research methodology. The methodological foundation is a comprehensive approach that combines theoretical analysis of scholarly sources and a visual-analytical study of digital memorial platforms created in educational institutions of Ukraine.

At the first stage, scholarly publications were selected and analyzed, allowing an assessment of the international and Ukrainian contexts of working with the topic of commemorative design.

The second stage involved a comparative analysis of the design of virtual memorials created by ten Ukrainian educational institutions [4, 6-9, 12-16] after 2022, to honor those who died in the Russo–Ukrainian War.

The study employed comparative and structural-compositional methods, as well as elements of semiotic analysis, to identify the key features of design, the level of visual culture, and the communicative effectiveness of such memorials.

Review of the literature. Contemporary studies of digital commemoration view it as a new form of collective memory that combines technology, culture, and emotional experience. Christensen, D. R., and Gotved, S. [2] analyze online commemorative practices as a social space where private grief acquires public significance.

The development of digital technologies has led to the emergence of new memory formats, ranging from interactive maps to augmented reality. In this context, Allison F. and colleagues [1] utilize the concept of "CemTech" to define the primary functions of digital tools that transform the experience of interacting with physical memorial spaces. The study by Ueda, G., Monteiro, L. F. F., Maciel, C., and Pereira, V. C. [3] aims to formulate design principles for virtual memorials that consider visual integrity, ethics, and user interaction with content. Although these contributions are primarily based on Brazilian experience, they outline a methodological framework for analyzing similar practices in diverse cultural environments. In this context, Ukrainian digital memorials created during the war may make a significant contribution to the global scholarly discussion.

In the Ukrainian scientific community, the topic of digital memory is only just emerging. Kulyniak M. [11] examines the role of digital heritage in preserving historical continuity. Vasylyk T. [5] analyzes the creation of a virtual memorial at Kyiv University as an example of an educational initiative. Kuznetsova L. [10] considers virtual museums and archives as means of preserving memory during wartime. These works demonstrate the efforts of Ukrainian researchers to integrate digital tools into the sphere of education and the culture of memory; however, questions of the aesthetics and design of such platforms remain open.

Analysis of the design of virtual memorials of Ukrainian educational institutions. To clarify the features of digital commemoration in the educational environment, a comparative analysis was conducted of virtual memorials created by nine Ukrainian educational institutions following the commencement of the full-scale invasion of Ukraine. The sample included universities from different regions—both those that continue to operate in safer territories and displaced institutions from areas of temporary occupation and active hostilities. This made it possible to outline common trends in the structure, design, and content of digital spaces of memory.

The research focused on the visual, semiotic, and communicative characteristics that form the emotional-symbolic image of such memorials.

To understand the design decisions made in virtual memorials, it is necessary to consider the architecture of the web platforms on which they were created, as their technical capabilities and structure often determine the limits of what is possible in terms of design thinking development.

The overwhelming majority of the virtual memorials studied do not function as autonomous web projects but are integrated into the official websites of educational institutions. Most often, this is implemented either as a separate static page within the overall site structure or as a subsection within a particular rubric. In the latter case, the memorial may have certain functionality of its own (for example, navigation to a deeper level or elements of interactivity) and its own layout for placing elements; nevertheless, visually it remains subordinate to the corporate template.

Only one of the projects studied was placed on a separate subdomain [15]. This decision is fundamentally important, as it made it possible to create a fully autonomous design not limited by the rigid frameworks of the overall style. By contrast, integration into the leading site of the institution compels designers to work within given parameters (typefaces, color palette, modular grid), which on the one hand complicates the formation of a distinct, emotionally saturated, and ethically balanced commemorative space, while on the other hand provides a clear connection to the brand of the educational institution.

Despite technical constraints, most projects utilize specific visual elements on the main pages of virtual memorials to convey meaning instantly and effectively. It should be specified that this approach – using a visual dominant as a symbolic preface is characteristic of six of the ten memorials studied (Fig. 1). It is precisely the analysis of these visual dominants (key images) that makes it possible to understand which language of symbols universities choose to speak about tragedy and memory. The remaining four virtual memorials immediately present the visitor with a list of the fallen in the format "photograph – surname and first name – brief biographical description," bypassing the stage of figurative expression [7, 8, 14, 16]. Although in some instances there is an attempt to embed additional symbolism through background solutions, the quality of this design is questionable [7, 8].

Analysis of the main pages of the six selected virtual memorials, which utilize visual dominants to enhance the emotional and communicative component, revealed several key approaches to their selection. These visual elements are the first point of contact with the visitor and set the emotional tone for the entire project. They can be grouped by type of symbolism and degree of design maturity into three groups.

Berdyansk State Pedagogical University [4]

Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav [13]

State University of Trade and Economics [6]

Volodymyr Dahl East Ukrainian National University [12]

Taras Shevchenko National University of Kyiv [9]

Kherson National Technical University [15]

Fig. 1. Visual dominants of virtual memorials at Ukrainian educational institutions

The first group includes the visual dominants of the virtual memorials [4] and [15], which present images of the soldier-defender as the central symbol. This choice appeals to deep cultural codes of heroism and sacrifice. Memorial [4] demonstrates a high cinematographic quality of the visual solution. A professional photograph of a defender against a dark background with high-contrast lighting on the face creates a monumental and tragic narrative. The use of sharp chiaroscuro contrast is a deliberate artistic device that intensifies the drama and dignity of the image. Memorial [15] employs a different toolkit – stylized graphics. A dark blue background with contour figures of defenders and a digital shadow serves as a metaphor for absence/presence, creating a strong visual solution that operates simultaneously in the registers of heroism and mourning. The color blue is often associated with dignity, calmness, and eternity. The phrase "Heroes do not die," set in two lines, places emphasis on the word "Heroes" and serves as a metaphorical device for visualizing the theme of interrupted lives. Both projects demonstrate a high level of design maturity, using different media (photography and graphics) to create deep emotional resonance with the visitor.

The second group of virtual memorials [6, 12] relies on culturally entrenched symbols of memory that function as mediators of collective mourning. Memorial [6] uses the image of candles as a universal symbol of the soul, quiet grief, and reflection. In the context of Christian and broader European traditions, a candle symbolizes the presence of memory and the continuation of

life in another dimension. Memorial [12] invokes the poppy flower as a symbol borrowed from the Anglo-Saxon tradition of honoring the victims of World War I, which has now been integrated into the Ukrainian memorial discourse. This choice creates a more formalized, protocol-like narrative. The quality of design implementation in both cases can be described as functional. The visual solutions rely on recognizable images, often using high-quality stock pictures. The composition of the visual dominant in memorial [12]—combining a poppy, the national flag, the institution's logo, and a text block—shows limited compositional integrity; the multiplicity of elements creates visual overload that may reduce communicative effectiveness. These points instead point to a utilitarian rather than a conceptually thought-out design approach.

The third group of virtual memorials [9, 13] illustrates limitations in design implementation, where the communicative potential of the visually dominant is not fully realized due to technical or conceptual factors. For example, memorial [9] uses the national flag as the central image. Its emotional impact is achieved mainly through the semantics of the state flag and the verbal slogan "Heroes do not die...". In contrast, the actual design work (direct text overlay on a photograph of the flag) remains minimal. Memorial [13] shows an interesting case of divergence between concept and execution. At first glance, it appears to be a minimalist design featuring the inscription "Memorial of Memory" against a blue, abstract background. However, upon closer examination, a heavily blurred silhouette of a university building emerges in the background. This is an attempt to implement a potentially powerful conceptual idea—creating a link between memory and the place where a person received their education. Yet the communicative effectiveness of this solution is limited. The visual dominant (the building's silhouette) does not read directly, requires active "looking," and therefore fails to perform its primary function—eliciting an immediate emotional response. This illustrates a common problem in the design of commemorative objects: a gap between conceptual intent and visual embodiment that may arise due to technical constraints or insufficient design expertise in navigating the nuanced emotions associated with memorial spaces.

Analysis of the visual dominants reveals a significant spread in the level of design maturity, ranging from professionally designed, conceptually balanced solutions to functional and utilitarian, technically constrained projects. This suggests the absence of a standardized methodology for designing commemorative digital objects in the Ukrainian educational context, highlighting the need to develop a systematic approach to creating such visually and emotionally complex spaces of memory.

Notably, the correlation between the level of technical autonomy of the project (separate subdomain or integration into the corporate website) and the quality of design implementation confirms the conclusion that structural

constraints are a significant factor in the formation of the visual language of virtual memorials.

General conclusions. The study confirms that the formation of digital commemorative practices in Ukrainian educational institutions is a direct response to the traumatic experience of war. The creation of virtual memorials is an important step in recording the memory of the fallen; however, this process is currently unfolding in the absence of unified methodological approaches to their design, often intuitively due to the need for a rapid response to events within existing capacities. The visual-analytical study revealed a significant gap in the quality of design and the communicative effectiveness of the projects.

This quality gap is critical because it directly affects a memorial's ability to fulfill its dual mission. Weak or templated design fails to create the necessary space for emotional reflection and processing of loss, and it does not engage young people in interaction, turning the memorial into a formal "list of the fallen" instead of an effective pedagogical tool. Successful examples, by contrast, prove that high-quality design truly becomes the key mediator between technology, emotion, and the culture of memory.

Although still in its early stages, the Ukrainian experience is unprecedented and is being formed "in real time" during the war, which requires particular ethical prudence. This study demonstrates the acute need to develop methodological recommendations and principles for Ukrainian commemorative design. Further scholarly inquiry should be directed toward creating guidelines that would help educational institutions design visually, ethically, and emotionally balanced spaces of memory capable of effectively fulfilling their historical mission in the digital environment.

Bibliography

1. ALLISON, F.; B. NANSEN; M. GIBBS; M. ARNOLD; S. HOLLERAN și T. KOHN. Reimagining memorial spaces through digital technologies: A typology of CemTech. Death Studies. 2024, vol. 48, iss. 8, pp. 790–800. DOI: 10.1080/07481187.2023.2276308.
2. CHRISTENSEN, D. R. și S. GOTVED. Online memorial culture: an introduction. New Review of Hypermedia and Multimedia. 2015, vol. 21, iss. 1-2, pp. 1–9. DOI: 10.1080/13614568.2015.988455.
3. UEDA, G.; L. F. F. MONTEIRO; C. MACIEL și V. C. PEREIRA. Digital memorials: classifications and design recommendations. Journal on Interactive Systems. 2022, vol. 13, no. 1, pp. 335–349. DOI: 10.5753/jis.2022.2567. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/366361454_Digital_memorials_classifications_and_design_recommendations
4. БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ. Онлайн-меморіал БДПУ. Online. Disponibil: https://bdpu.org.ua/onlajn-memorial-bdpu/ [accesat 08.11.2025].
5. ВАСИЛИК, Т. Віртуальний меморіал пам'яті полеглих шевченківців «ГЕРОЇ НЕ ВМИРАЮТЬ...»: історія створення, концепція та інформаційне

наповнення. Архіви України. 2022, вип. 4, № 333, сс. 217–232. DOI: 10.47315/archives2022.333.217.
6. ДЕРЖАВНИЙ ТОРГОВЕЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ. Меморіал. Online. Disponibil: https://new.knute.edu.ua/memorial [accesat 08.11.2025].
7. КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ ІНДУСТРІЇ, БІЗНЕСУ ТА ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ. Віртуальний меморіал загиблих випускників. Online. Disponibil: https://kpik.org.ua/%D0%B2%D1%96%D1%80%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%BC%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B0%D0%BB-%D0%B7%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D1%85-%D0%B2%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81/ [accesat 08.11.2025].
8. КИЇВСЬКИЙ ЕЛЕКТРОМЕХАНІЧНИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ. Віртуальний меморіал пам'яті. Online. Disponibil: https://kemt.kiev.ua/v%D1%96rtualnij-memor%D1%96al-pamyat%D1%96/ [accesat 08.11.2025].
9. КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА. Віртуальний меморіал. Online. Disponibil: https://knu.ua/ua/virtual-memorial [accesat 08.11.2025].
10. КУЗНЕЦОВА, Л. та І. КУШНАРЬОВ. Віртуальні музеї України як засоби збереження історичної пам'яті в умовах війни. Питання культурології. 2024, № 43, сс. 142–155. DOI: 10.31866/2410-1311.43.2024.303042.
11. КУЛИНЯК, М. А. Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури. Культурологічний альманах. 2022, вип. 3, сс. 218–227. DOI: 10.31392/cult.alm.2022.3.28.
12. СХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ДАЛЯ. Віртуальний меморіал пам'яті. Online. Disponibil: https://snu.edu.ua/index.php/virtualnij-memorial-pamyati/ [accesat 08.11.2025].
13. УНІВЕРСИТЕТ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ В ПЕРЕЯСЛАВІ. Меморіал пам'яті. Online. Disponibil: https://uhsp.edu.ua/universytet/memorial-pamyati/ [accesat 08.11.2025].
14. ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА. Віртуальний меморіал пам'яті загиблих у війні з РФ. Online. Disponibil: https://karazin.ua/universitet/virtualnyi-memorial-pamiati-zahyblykh-u-viini-z-rf/karazintsi-iaki-zahynuly-zakhyshchaiuchy-ukrainu-v-rosiisk/ [accesat 08.11.2025].
15. ХЕРСОНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ. Меморіал. Online. Disponibil: https://memorial.kntu.net.ua/ [accesat 08.11.2025].
16. ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ. Випускники Хмельницького національного університету, які загинули під час російсько-української війни. Online. Disponibil: https://khmnu.edu.ua/vypusknyky-hmelnyczkogo-naczionalnogo-universytetu-yaki-zagynuly-pid-chas-rosijsko-ukrayinskoyi-vijny/ [accesat 08.11.2025].

DINCOLO DE ÎNTUNERIC, „FILTRE DE LUMINĂ”. SENSURI ŞI MIZE ALE UNUI PROIECT ARTISTIC MARCA VALERIA BARBAS

BEYOUND THE DARKNESS, ”LIGHT FILTERS”. MEANINGS AND STAKES OF AN ARTISTIC PROJECT BY VALERIA BARBAS

Emanuela ILIE, dr. habil., conf. univ.,
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi
Emanuela ILIE, PhD habil., Associate Professor,
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iasi
ORCID: 0009-0001-6729-9663
e-mail: iliemma@yahoo.com

CZU: 75(478)

Abstract. My study opens with a brief introduction to the concept of *cultural trauma*, considering that caused by the destruction of heritage, followed by a series of observations on art as a space of repair and the role of artists and writers in this process. Whether they actually want to produce concrete alternative forms of artistic expression (the so-called ”counter-memory”) or simply choose to participate in heritage education programs, aiming at preventing the “amnesty of memory” after disaster, writers and artists transform, in such a context, the cultural community into an infrastructure of symbolic repair, into a space of complex interactions, capable of integrating loss and generating profound Meaning.

But the real starting point of my paper is the analysis of an art album that constitutes the editorial pendant of a polymorphic manifestation, which took place at the end of 2020, within the premises of the National Museum of History of the Republic of Moldova. The manifestation, entitled, with disarming simplicity, *Simte armonia (FeelHarmony)*, was spectacularly realized by Valeria Barbas – one of the most important female voices of the plastic arts and music in the Republic of Moldova. Of course, apart from the reverberations on a strictly individual level, this multi-layered artistic approach illustrated the immense capacity of Bessarabian artists to respond, both honestly, promptly and efficiently, to tragedies whose artistic reflection ultimately belongs to the regime of emergency. At the same time, such a post-fire reaction proved their belief in art's ability to respond to collective trauma.

In this case, the exhibition approach was based on a shocking tragedy, which marked not only the Chișinău cultural environment: the fire that devastated the interior and roof of the "Serghei Lunchevici" National Philharmonic building, causing enormous damage to the national, tangible and intangible cultural heritage of the Republic of Moldova. Still, after this tragic event, not only alarmist speeches on the topic of the *impossible-to-surpass cultural traumas* were born, but also individual or collective initiatives of relevant expression and an empathetic force, which demonstrated authentic artistic solidarity, especially in the well-known pandemic context. I will dwell on these dimensions and valences in the final part of the study, in which I will also show the intertextual resonances of the project finalized by Valeria Barbas.

Keywords: *„Serghei Lunchevici" National Philharmonics destruction, cultural trauma, wounded objects, art therapy, Valeria Barbas, FeelHarmony*

Trauma culturală provocată de distrugerea patrimoniului. Arta ca spaţiu de reparaţie. După Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman și colaboratorii lor [1], trauma culturală apare atunci când un eveniment sau o serie de evenimente teribile lasă urme indelebile asupra unei comunităţi și îi tulbură decisiv ordinea de semnificație. Acesta/ Acestea rup coerența identității sale, dar în același timp obligă grupul să-și reconstruiască memoria colectivă și identitatea prin intermediul narațiunilor, ritualurilor și simbolurilor istorice. Or, distrugerea patrimoniului construit prin incendii, cutremure sau inundații generează o ruptură profundă, chiar una radicală, care transcende nivelul material și atinge structura identitară a comunităților. După cum se știe, clădirile istorice, în logica memoriei culturale, funcționează ca *noduri de condensare a timpului* [2], dar și ca spaţii în care se sedimentează memoria unor evenimente percepute drept capitale pentru anumite grupuri sau colectivităţi. Atunci când, în urma unui eveniment perceput drept catastrofic, aceste noduri dispar, comunitatea experimentează o dereglare a relației cu propriul trecut. În plus, un asemenea tip de distrugere patrimonială poate provoca un proces de redimensionare axiologică: așa cum a demonstrat Laurajane Smith în *Uses of Heritage*, obiectele și locurile sunt folosite pentru a da tangibilitate valorilor care stau la baza diferitelor comunități și pentru a afirma și confirma aceste valori [3].

Un rol important în gestionarea și repararea traumei culturale îl deţin politicile culturale care au început să includă componente dedicate post-dezastrului cultural: programe de cartografiere a pierderilor, fonduri pentru reconstrucție simbolică, precum și proceduri pentru conservarea ruinelor ca spații ale memoriei. Abordările actuale, stimulate de cercetări care problematizează efectele unor distrugeri provocate de varii factori naturali în zone diferite de pe glob percepute ca *locuri ale memoriei* [4], susţin pe de o parte participarea comunitară în deciziile de reconstrucție și, pe de altă parte, promovează politicile de transparență asupra procesului de reconstrucție și arhivare digitală deschisă. Nu în ultimul rând, afirmă necesitatea unor programe educaționale și curatoriale ce integrează trauma în discursul public (ceea ce reflectă ideea lui Alexander conform căreia trauma culturală devine un proces „construit narativ și gestionat instituțional", nu doar un fapt în sine).

Pe lângă actorii politici și ceilalţi factori decidenţi antrenaţi, în diverse grade, în procesele reparatorii, scriitorii și artiștii – în special fotografii și pictorii – pot juca un rol central în transformarea pierderii într-o formă de vizibilitate critică aptă a provoca reacţii imediate, dar și mecanisme ulterioare concrete. Fotografii post-dezastru, spre exemplu, pot documenta ruina nu doar ca *mărturie* fidelă, ci ca *act de re-memorializare* imediată. Într-un asemenea context, fotografia devine un cadru de fixare a absenței, un mod de a stabiliza ceea ce s-a

pierdut, consolidând ceea ce Assmann numește *memorie culturală activată*. Ea funcţionează de asemenea ca un excelent inițiator al dezbaterilor publice, putând chiar influența deciziile privind reconstrucția. La rândul lor, pictorii pot să-și asume rolul de „interpreți simbolici ai ruinelor". Pe o linie de extracţie romantică, dar cu instrumente contemporane, pictura post-dezastru pleacă de la reproducerea fidelă a dezastrului – înregistrând expresiv forme de pierdere – pentru a crea imagini posibile ale continuității și a provoca reacţii nu doar emoţionale. Prin abstracție, stratificare, fragmentare ș.a., pictorii pot transforma trauma într-o formă vizuală care să ofere comunității un limbaj al procesării afective.

Ţinând cont de aceste aspecte, este vitală integrarea lor în programe tip *artist-in-community*, programe de rezilienţă culturală sau proiecte curatoriale care transformă documentarea tragediei în discurs public, elaborarea de arhive digitale colaborative ale comunităţilor afectate de dezastru etc. Indiferent dacă ţin să producă efectiv forme alternative de expresie artistică apte a împiedica uitarea pasivă (așa-numita *contramemorie*) ori doar aleg să participe la programe de educaţie patrimonială menite a preveni *amnistia memoriei* după dezastru, scriitorii și artiștii transformă, într-un asemenea context, comunitatea culturală într-o infrastructură de reparare simbolică, într-un spațiu ce generează un Sens profund și integrează pierderea într-o orizontalitate a sensului. Este exact ceea ce și-a propus să facă Valeria Barbas, printr-o serie de manifestări produse într-un context ce a implicat o pierdere patrimonială majoră.

***Feel Harmony*. *Ruinele, obiectele de patrimoniu și privirea restauratoare*.** Plecând de la ancorele teoretice prezentate anterior, voi analiza, în cele ce urmează, un proiect artistic configurat pe două axe distincte, dar conjugate, finalmente, nu numai prin intenţionalitate, ci și prin forma hibridă, pe deplin potrivită, pe care el a luat-o prin albumul *Simte Armonia. FeelHarmonie* [5]. Acesta reprezintă însă pandantul editorial al unei manifestări plurimorfe, care s-a desfășurat la finele anului 2020, în incinta Muzeului Național de Istorie a Republicii Moldova. Deși a purtat semnătura indelebilă a Valeriei Barbas – una dintre cele mai importante voci tinere ale artelor plastice și muzicii din Republica Moldova – manifestarea, intitulată, cu o simplitate dezarmantă, *Simte armonia (FeelHarmony)*, mi se pare emblematică pentru capacitatea imensă a artiștilor basarabeni de a răspunde, deopotrivă onest, prompt și eficient, în faţa unor tragedii a căror reflectare artistică ține, în definitiv, de regimul urgenței, punându-le în același timp în valoare credinţa neostoită în deziderate existențiale și estetice dintre cele mai înalte. În cazul de faţă, demersul expozițional a avut la bază o astfel de tragedie cu adevărat zguduitoare, care a marcat nu numai mediul cultural chișinăuian: incendiul ce a devastat interiorul și acoperișul clădirii Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici", producând pagube enorme patrimoniului cultural național, material și imaterial din Republica Moldova. Un eveniment cu impact copleșitor, dar care a stimulat foarte repede nu numai efecte interioare profunde, pe care specialiștii le-ar subsuma așa-numitelor *traume existenţiale*, ci

și, din fericire, manifestări individuale sau colective de o anvergură și o forţă empatică absolut impresionante, ce au dovedit o solidaritate artistică aproape ireală, mai ales în contextul pandemic cunoscut.

Având, prin urmare, drept pretext un eveniment devastator apt a produce traumă colectivă, ansamblul expoziţional *Simte armonia (FeelHarmony)* a pus în lumină angajamentul creator exemplar al Valeriei Barbas. Spre deosebire de alţi congeneri, care au ales calea tăcerii îndurerate pentru a-și marca reacţiile determinate de arderea unei clădiri-simbol, tânăra artistă a apelat la mai multe forme de expresie estetică pentru a atrage atenţia – atât factorilor decidenţi, cât și publicului larg – în privința consecințelor pe termen mediu și lung ale unei pierderi considerate incomensurabile. În spaţiul muzeal menționat *supra*, ea a expus într-o manieră mai mult decât elocventă fotografii excelente, făcute chiar în incinta devastată de flăcări, apoi o serie personală de lucrări de artă vizuală realizate pe diferite suporturi și în diferite formule structurale ori stilistice. În acest sens, aș aminti tripticul *FeelHarmony*, dar și instalaţiile *Ciocanul, Loc pentru repetiţii, Filtre de lumină* sau *Memorial* – ale căror titluri sugestive atrag atenţia fie prin șocul produs de lexemul asociat, convenţional, cu agresiunea, distrugerea sau forţa brută, fie prin preferința pentru metafore tari, ce trimit către epifanic, meta-artistic ori curat transcendental.

După cum se observă și în varianta editată a proiectului, în fiecare dintre ele, un rol esenţial este deținut de reprezentările obiectuale sau artefactele miraculos recuperate din filarmonica distrusă de foc. Plasând pe o poziție centrală obiecte de recuzită patrimonială precum instrumente muzicale, acte de identitate artistică, mici decupaje revuistice sau fragmente de partituri salvate din jăratic de pompieri și voluntari, Valeria Barbas le re-învestește cu sens și chiar le oferă privitorilor șansa de a le atribui semnificaţii suplimentare – legate, bunăoară, de importanţa vitală a legăturii cu trecutul, de necesitatea privirii obiectului de patrimoniu ca un excelent narator de lumi, comunități și destine, de înțelegerea lui ca un garant autentic al conservării identităţii etnice ori, în fine, de relația complexă dintre memoria individuală și cea colectivă. Nu în ultimul rând, trebuie menţionat modul în care obiectele excesiv fragilizate, *rănite*, asociate într-o suferinţă temporară sau definitivă [6] sunt integrate în proiectul său artistic. Plasat, ingenios, într-o nouă vecinătate și înnobilat, deloc paradoxal, exact de aura căpătată prin trecerea anterioară prin foc, un asemenea tip de alteritate obiectuală se poate indubitabil re-semantiza [7, p. 172 ș.u.].

Intertext artistic, *dezlegare în antrax* şi vocaţie constructivă. Atât selecția picturală și fotografică a Valeriei Barbas, cât mai ales modalitatea de tratare estetică a acestor elemente de recuzită creatoare amintește, desigur, de multiple școli și grupări artistice însemnate (de la Bauhaus și Jugendstil la arta conceptuală și *trash art* sau *junk art*), care au marcat, într-o formă sau alta, evoluţia artei europene sau americane din secolul anterior. Poemele plasate în uvertură valorifică în schimb o imagistică predilect expresionistă, turnată

dinadins pe tipare textuale de influenţă avangardistă care să sugereze discontinuitatea, fractura, absenţa sau doliul: „simte negru/ negru peste negru/ prin negru/ dizolvat în beznă/ muted void/ și lumina de după/ simte armonica// simte pământ/ ţărnă peste ţărnă” [5, p. 6] etc. Relevante sunt și micile secvenţe ce recapitulează elemente cheie din biografia individuală, puse în relaţie tot cu identitatea colectivă și chiar etno-identitatea, ameninţată acum de spectrul dispariţiei – văzute undeva, metaforic, ca o teribilă *dezlegare în antrax*: „la școală ne repartiza bilete Svetlana la concert în anii '80/ îl voi vedea pe tata/ și vom merge/ și voi avea timp să-i zic poveștile mele, toate/ *astăzi nu este niciun concert la Sala cu Orgă*/ mai e timp de povești/ și vom merge/ doar acest timp/ drum întors împreună/ bine că am greșit adresa./ *Astăzi nu este niciun concert la Filarmonică*/ *este peste o lună*,/ vinerea/ simte armonia// (...) Dies Irae scos din program/ păcat/ Dies Irae suna de minune/ dezlegare în antrax/ simte armonia” (subl. aut.) [5, p. 7].

Bogatul intertext cultural probează, din punctul meu de vedere, mai mult decât cultura artistică absolut impresionantă a talentatei artiste, ce se poate cu egală ușurinţă mișca pe mai multe câmpuri de expresie artistică distinctă, dar de vector macro-identitar explicit. La un nivel mai profund, aș spune că dovedește resursele uluitoare ale artei moldovenești, din cel puţin două perspective. Pentru că, pe de o parte, reprezentanții ei de vârf pot *simţi armonia* reală din spatele atâtor forme de artă considerate, eronat, divergente (dar care în realitate au dialogat, fertil, de-a lungul atâtor decenii și în atâtea geografii culturale). Apoi, pe de altă parte, pentru că ei se pot oricând angaja, fără inhibiţii de prisos, în căutări investigative personale, care să le permită oferirea de răspunsuri specifice la probleme, subiecte de dezbatere și topici de interes universal major.

Mutandis mutatis, povestea tragică din spatele expoziţiei Valeriei Barbas, dar și reacțiile prompte ale autoarei care și-a putut găsi forţa incredibilă de a transforma ruinele în motiv artistic cu valențe macro-identitare mi-a amintit, de altfel, unul dintre demersurile artistice esențiale de acum aproape un secol. Este vorba despre o formă de expresie creatoare care a rămas în istoria artelor mondiale sub eticheta deloc constrângătoare de *merz.* Aceasta a datorat enorm unui artist dada excepțional, pe nume Kurt Schwitters, autorul unor proiecte estetice de o temeritate fără precedent (pentru care, în treacăt fie spus, naziștii aveau să îl indexeze drept artist degenerat și să încerce, din fericire fără succes postum, să îl așeze la stâlpul infamiei artistice). Ei bine, prin anii '20-'30, îndrăznețul Schwitters recupera dintr-o Germanie în ruine „rebuturi” de tot felul, pe care le re-introducea în circuitul artistic, pe deplin convins de finalităţile înalte ale acestei transpoziţii: „Cum țara era ruinată, avea el să declare mai târziu, din economie luam ce-mi cădea în mână. Se poate striga și cu ajutorul gunoaielor, iar eu asta făceam, lipindu-le și bătându-le în cuie împreună”. [8, p. 49]. În definitiv, aceasta este și miza acestui curajos op care pledează pentru salvgardarea patrimoniului material și imaterial național. Dintr-o convingere sinceră, pe care

Valeria Barbas are înțelepciunea să o recunoască, în termeni de o binevenită limpiditate, chiar la finele lucidului său preambul: *Din scrum se naște armonia. Trebuie doar simțită.*

Bibliografie

1. ALEXANDER, J. C.; EYERMAN, R.; GIESEN, B.; SMELSER, N. J.; SZTOMPKA, P. *Cultural Trauma and Collective Identity.* University of California Press, 2004.
2. ASSMANN, A. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives.* Cambridge University Press, 2011.
3. SMITH, L. *Uses of Heritage.* Routledge, 2006.
4. NORA, P. (dir.). *Les lieux de mémoire.* Paris: Gallimard, 1984–1992.
5. BARBAS, V. *Simte Armonia. FeelHarmony.* Chișinău: Arc, 2023.
6. BANU, G. Obiecte rănite. Traducere din limba franceză: Cindrel Lupe. Fotografii de Dragos Spițeru și Mihaela Marin, București: Nemira Publishing House, 2022.
7. ILIE, E. *Fantastic și alteritate.* Iași: Junimea, 2013.
8. DACHY, M. Dada. *Revolta artei.* Traducere de Irinel Antoniu. București: Univers, 2007.