

Elena MUSTEAȚĂ

Semantica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM

Rezumat

Semantica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM

Lucrarea de față urmărește ca scop elucidarea unor aspecte de semnificație și iconicitate caracteristice acvaforte-lui din Moldova din perioada postbelică. Operele grafice supuse studiului au fost selectate în mod subiectiv, ținând cont de tipul imaginii, de limbajul mijloacelor vizuale deținut – nediscursiv, prezentativ, auto-reflexiv sau ambiguu. Pentru a satisface o atare abordare a mesajului plastic, s-a optat pentru analiza selectivă a lucrărilor în funcție de genul tematic, de factorul temporal, precum și de criteriul estetic și calitățile stilistice ale imaginii artistice. Au fost studiate, în particular, creații grafice semnate de Gh. Vrabie, L. Grigorașenco, P. Țurcan, G. Fiurer, V. Ivanov ș.a.

Cuvinte-cheie: simbol, semantică, acvaforte, gravură, perioada postbelică, creații grafice.

Summary

The engraving etching's semantic in postwar MSSR

This work aims to elucidate some aspects of signification and iconicity of Moldovan etching, characteristic for the postwar period. The surveyed graphic works were selected subjectively, taking into account the type of the image, the language of visual methods detained as – non-discursive, presentational, self-reflexive or ambiguous. To meet such an approach to the plastic message was chosen a selective works analysis according to a thematic genre, the time factor, as well of the aesthetic criteria and stylistic qualities of the artistic image. Were studied, in particular artworks signed by Gh. Vrabie, L. Grigorashenco, P. Țurcan, G. Fiurer, V. Ivanov etc.

Key words: symbol, signification, aqua-fortis, engraving, postwar period, artworks.

Резюме

Семантика молдавского офорта послевоенного периода

Целью данной статьи является выявление некоторых аспектов семантики и иконичности, характерных для молдавского офорта послевоенного периода. Графические работы рассматриваются, отталкиваясь от типа композиции, характера языка изобразительных средств – недискурсивный, презентационный, саморефлективный или неоднозначный. Для данного исследования были выбраны работы, исходя из тематики жанра и временного фактора, а также учитывая эстетические и стилистические качества эстампов. Наиболее детально были изучены графические работы Г. Вrabie, Л. Григорашенко, П. Цуркан, Г. Фюрера, В. Иванова и др.

Ключевые слова: символ, семантика, офорт, гравюра, послевоенный период, графические работы.

„Obiectul reprezentat este un semn.

Or, imaginea e un semn, fiind purtătoarea semnificației obiectului.

S. Maltesse

Interesul față de artele vizuale din a doua jumătate a secolului al XX-lea a generat apariția unui șir de publicații în care și-au găsit reflectare diverse aspecte ale evoluției mai multor genuri ale artei. Constatăm însă că au rămas practic neelucidate unele aspecte legate de „semnificație”²¹ și

„iconicitate”²² caracteristice acvaforte-lui din RSSM moldovenească din perioada postbelică.

Luând în considerare tipul imaginii și limbajul mijloacelor vizuale – nediscursiv, prezentativ, auto-reflexiv sau ambiguu (în accepțiunea lui Theodor Redlow)³, a fost selectat și supus analizei

un șir de lucrări grafice, care vin să ne prezinte un tablou amplu al evoluției acvaforte-lui în perioada de referință. În acest context, pentru a dezvălui mesajul plastic, s-a optat pentru analiza foilor grafice realizate în tehnica acvaforte (sau combinată, + acvatinta) în funcție de genul tematic, de factorul temporal, precum și de criteriul estetic și calitățile stilistice ale imaginii artistice. Creațiile grafice semnate de Gheorghe Vrabie, Leonid Grigorașenco, Petru Țurcan, Grigori Fiurer, Victor Ivanov ș.a. au fost studiate atât din necesitatea stabilirii aspectelor evolutive, specifice în abordarea spațiului compozițional, cât și determinării funcției de comunicare și semnificație a imaginii artistice.

Ca și alte genuri de gravură, în primii ani postbelici acvafortele este practicat foarte puțin. Potrivit edițiilor periodice și cataloagelor expozițiilor de artă studiate de noi⁴, printre primele foi grafice se remarcă stampele lui G. Fiurer (1886–1962): „Peisaj moldovenesc” (1947)⁵, „Amurg” (1948), „Peisaj” (1949), seria de acvaforte consacrată baștinei lui G. Cotovschi (1950). În opinia noastră, prezintă interes peisajele lirice ale graficianului, care se disting printr-o bună valorație tonală și desăvârșire a spațiilor compoziționale. Aceste aspecte atribuie imaginilor în cauză un echilibru accentuat și o stare de spirit liniștită, calmă. De exemplu, acvafortele „Amurg” (1948) reprezintă o secvență idilică a naturii, în care atmosfera crepusculului pe malul unui lac este redată prin intermediul jocului expresiilor tonale. Este asemănătoare, ca tip de structură și spațialitate, dar și ca conținut grafic, gravura „Peisaj moldovenesc” (1947), deosebindu-se printr-o subtilitate aparte. Peisajele lirice ale lui G. Fiurer ne conduc într-o atmosferă de meditație și contemplare cu pondere estetică. Acest fapt se datorează coerenței structurii și a ansamblului mijloacelor vizuale, care se dezvoltă ritmic și armonios prin distribuirea și orientarea liniilor de forță. În așa fel, este sugerat un anumit tip de spațialitate și corespondență a nuanțelor de modulare și prestanță a tușei grafice, a texturii grafice. Acest raport facilitează perceperea conținutului semantic al mesajului și exprimă caracterul autentic al subiectului anunțat.

Total diferite sunt acvafortele realizate de G. Fiurer în deceniul al șaselea. În acest context vom menționa stampele, având ca subiect principal peisajul citadin: „Prospectul Lenin” (1957), „Monumentul lui A. Pușkin din Chișinău” (1959), „Construcția sectorului Râșcani” (1960) ș.a. Luc-

rările sunt realizate într-o manieră academică și atestă un desen precis sau chiar documentar, cu un efect perspectival și o tratare convențională a suprafețelor tonale. Totodată, lucrările cedează din efectul deosebit, specific peisajelor lirice realizate de grafician în anii imediat postbelici. Ele posedă un subtext elevat deși distant, rece, deținând un caracter direct, deschis al mesajului.

Analiza lucrărilor graficienilor P. Țurcan și V. Ivanov este indispensabilă pentru a accentua spectrul larg al relațiilor comunicative, caracteristice pentru acvafortele cu subiecte lirice, urbane și industriale din perioada supusă analizei.

Prezintă interes acvatintele și acvafortele realizate de P. Țurcan la începutul deceniului șapte: „Iarna” (1961), „Codri” (1961), „Pădure iarnă” (1962), „Copac iarnă” (1962), precum și ciclul de foi grafice „Pe locurile leniniste” (1969). Lucrările se remarcă prin manieră realistă de tratare, cu un desen clar și distins, cu joc delicat de semitonuri și o bună valorație a tușei grafice texturate⁶. Peisajele lui P. Țurcan se includ, în mare parte, în categoria celor secvențiale⁷. Ele prezintă structuri deslușite, ordonate, orientate pe verticală sau derivate oblice ale acesteia, cu linii de forță (diagonale, demi-diagonale, curbe) și noduri de tensiune plasate în spațiul de jos al formatului. Plasate în prim-plan, ele contribuie la perceperea câmpului vizual.

De regulă, gravurile atestă nucleul compozițional pe prim-plan, care reprezintă imaginea unui sau a câțiva arbori grupați sau a unei construcții – element structural, care accentuează tipul spația-lității lucrărilor și contribuie la formarea caracterului de comunicare. În așa fel, este relevat raportul de analogie față de motivul reflectat⁸. Astfel, câmpul vizual al acvatintei „Iarna” (1961) este orchestrat într-o structură diagonală ascendentă. Perceperea este inițiată în partea dreaptă inferioară a formatului, prin intermediul liniilor de forță sugerate de arborele din prim-plan, care este evidențiat printr-o modelare expresivă a clar-obscurului.

Trebuie de menționat că graficianul operează atât cu format dreptunghiular orientat pe orizontală, caracteristic pentru ordonarea subiectelor peisagere, cât și cu formatul vertical. Ultimul este specific stampelor „Copac iarnă” (1962), „Pădure iarnă” (1962), „Casă de odihnă în pădure” (1962). Spațiile compoziționale ale foilor grafice atestă linii structurale cu tensiuni ascunse direcționate excentric spre privitor, în partea inferioară a formatului, acestea făcând ca privirea nu doar să

pătrundă pe întreg câmpul vizual, dar și să revină ciclic înapoi.

Mult mai complexe ca structură sunt peisajele industriale realizate de P. Țurcan, axate pe subiectele construcției industriale sau tematica muncii: „Carieră de piatră” (1961), „Construcție” (?), „La fațăre” (1961), „Construcția fabricii de ciment din Râbnița” (1961), „Instalarea conductei de apă” (1963) ș.a. Deși manifestă aceeași tratare realistă a spațiului plastic, cu structuri compoziționale bine găsite și cu modelare tonală integratoare a suprafețelor în raporturi generale, mari de lumină și umbră, lucrările se remarcă prin ponderea tușei grafice, prin calitățile texturii, de multe ori variind de la o foaie grafică la alta. Acest lucru devine perceptibil în acvatintele și acvafortele graficianului de la începutul deceniului opt: „Pe lac” (1972), „La odihnă” (1972) ș.a.

În general, stampelor realizate de P. Țurcan le sunt specifice o bună structurare a spațiului și desen academic, de asemenea, o bună explorare tehnologică din punct de vedere a expresiilor tonale și texturale.

Subiectul peisajelor lirice și industriale este abordat pe larg și de graficianul V. Ivanov (1910–2007)⁹. Peisajele sale lirice din perioada respectivă reprezintă secvențe panoramice ale ținutului natal (unele destul de reușite), realizate în manieră realistă, caracteristică graficianului. În acest context pot fi enumerate stampele „Peisaj. Nistru” (1961), „Coline moldave” (1963), „Primăvara pe Nistru” (1966). Majoritatea lucrărilor reprezintă spații compoziționale cu linia orizontului înaltă, cu structurări simple, marcate de un joc grafic expresiv ce desemnează suprafețele sitului natural, cu o intensitate tonală pronunțată pe prim-plan și, totodată, subtilă pe spațiile ulterioare. De altfel, acest procedeu facilitează perceperea spațiului panoramic extins și accentuează semantica mesajului artistic.

Acvafortele graficianului atestă un desen academic bun, uneori uscățiv, caracterizat prin detalierea (mai ales în cazul peisajelor industriale) a subiectelor reprezentate. De exemplu, ciclul de acvaforte „Șantiere din Moldova”/ „Instalarea conductei de apă” (1960), „Fabrica de ciment din Râbnița” (1961), „Fabrica de zahăr din Ghindești” (1961) ș.a. scoate în evidență structurile câmpului vizual, orchestrate preponderent pe verticală, orizontală sau semi-diagonală. De asemenea, specificăm desenul constructiv, realizat cu precizie și o bună corelare tonală a suprafețelor și a „maselor”

formale. Orizontul, de regulă, coborât al lucrărilor integrează ritmurile construcțiilor, instalațiilor industriale mari, ce contrastează puternic cu siluetele minuscule ale muncitorilor, reprezentați în prim-plan. Aceasta sugerează, totodată, un gen de „epi-structură semnificată”¹⁰, care asigură comunicarea și mesajul imaginii plastice. Acest lucru îl depistăm într-o manieră mai evidentă, eventual, în acvafortele realizat în a doua jumătate a anilor ’70 ai secolului al XX-lea: „Uzina de beton armat” (1969), „Uzina de tractoare” (1967), „Zona industrială Ciocana Nouă” (1969) ș.a. grație, inclusiv, procedului de stilizare.

V. Ivanov apelează anume la stilizare cu scopul de a dezvolta conținutul formal al lucrării, dar și de a spori sarcina semantică a imaginii. De altfel, perceperea vizuală a spațiului plastic este realizată, de cele mai dese ori, pe verticala sau diagonală ascendentă. Prin contrastul de forme și modelarea expresivă a clarobscurului se sugerează concludent ideea importanței progresului industrial, idee atât de mult vehiculată în perioada „construcției socialismului”.

Mai puțin reușit, în opinia noastră, este ciclul de acvaforte „Rostov Veliki” (1966) semnat de V. Ivanov. Foile grafice sunt caracterizate printr-o structurare pe alocuri stângace, spațiu „supra-umplut” cu edificii mari, îndesate, cu un efect de perspectivă exagerat. Nu impresionează nici maniera de realizare grafică, care este seacă și deseori sugerează iluzia unei iluminări ambigue.

Un lucru indiscutabil, diferit din punct de vedere al forțelor de comunicare, se remarcă în cazul compozițiilor tematice. Structurile complexe implică figurativul cu multitudinea de semne și simboluri pe care le comportă. În această ordine de idei, se înscriu lucrările grafice cu subiecte istorico-batalice realizate în anii 1970 de L. Grigorașenco (1924–1995)¹¹.

Graficianul apreciat pentru măiestria abordării subiectelor de acțiune, a creat în perioada studiată cicluri de acvaforte, ac sec cu tematică batalică și istorico-revoluționară. Aceste lucrări se caracterizează prin compoziții polifigurative cu structuri complexe și dinamice, realizate într-o manieră accentuat realistă, cu expresii tonale active și vibrația clarobscurului. De menționat, că grație specificului tehnicii stampele realizate în ac sec de L. Grigorașenco posedă un caracter mai lapidar, schițat. Totodată, acvafortele certifică înaltele calități profesionale ale graficianului în vederea organizării compoziției maselor, poseda-

rea excelență a desenului și profesarea tehnicii de figurare grafică.

Analizând schemele de structurare compozițională explorate de grafician, putem remarca anumite particularități distincte. De cele mai dese ori spațiile compoziționale comportă tensiuni vectoriale descendente, care sunt generate de liniile primare de structură – diagonale sau semi-diagonale, racordate nodurilor/centrelor/nucleelor de forță. Acestea delimitează formatul compozițional în două sau trei zone de încordare și stimulează perceperea de la centrul primar de interes, consecutiv, la cel secundar etc.

În cazul unor asemenea structuri compoziționale (cu linii de forță corespunzător diagonalelor descendente), centrul primar de interes este situat în partea superioară a formatului. Astfel vectorul privirii este proiectat excentric spre josul formatului, după cum observăm în „Fapta eroică a soldatului” (1969), „Răzbunătorii” (1965), „Era doar o mână de oameni. Ocnîța” (1968), „Măcelul” (1972) ș.a.

Un alt tip de spațialitate se referă la compozițiile graficianului, orchestrate în două registre orizontale – cel superior și inferior al formatului dreptunghiular, orientat pe orizontală. Perceperea spațiului compozițional se efectuează prin intermediul a trei centre de interes, încheigate, respectiv, într-o structură formală triunghiulară (cu vârful plasat în partea superioară a formatului). Centrul primar de interes, este situat în funcție de locul amplasării fie în registrul superior – „Trenul blindat al lui Müller” (1967); „Dezarmarea ardelelor” (1967), fie în zonele de dreapta sau stânga a registrului inferior – „Apărătorii depoului din Bender” (1966). Centrul de interes inițiază perceperea și definește vectorul liniilor de forță în funcție de forțele tensionante ale altor elemente de structură.

Asemenea spații grafice reflectă conotații semantice dramatice și afișează post-factum-ul conflictului. O atare structură compozițională este împlinită de un conținut adecvat, simbolic al figurativului: poziții, racursiuri, gesturi, mimici etc. De altfel, în compozițiile sale polifigurative L. Grigorașenco exprimă o vastă măiestrie de regizare (teatrală), într-un aranjament scenografic bine căutat, scene culminante sau post-culminante, cu o încărcătură tensională și semantică excesivă în unele cazuri. De cele mai dese ori, limbajul vizual al operei grafice create de L. Grigorașenco denotă o relație de comunicare autoreflexivă, cu

o proprietate specială de a atrage atenția asupra propriei sale forme.

Un capitol aparte în arta grafică a republicii revine creației lui Gh. Vrăbie (n. 1939). Lucrările graficianului se disting în mod deosebit de cele ale altor plasticieni. Și ca ordonare structurală, și ca reprezentare a conținutului artistic, ele pronunță o abordare a formei artistice într-o manieră diferită de cele tradițional-realiste ale timpului.

În linii mari, creația lui Gh. Vrăbie este în mare parte una simbolistică și, cu certitudine, necesită un studiu aprofundat. Or, lucrările graficianului din anii '70 ai secolului trecut sunt relevante din punct de vedere al abordării conceptual-artistice a subiectului și sunt ordonate, deseori, în baza structurărilor complexe de tip deschis, care divizează spațiul compozițional în „registre” și formează multiple zone și noduri de tensiune. Un exemplu elocvent pentru perioada studiată îl reprezintă tripticul „Prăbușirea lumii vechi” (1968). Lucrarea se remarcă și prin maniera de abordare liniar-grafică a conținutului formal stilizat. Deși formele sunt modelate „plat”, ele primesc o deosebită expresivitate grație caracterului stilizării constructiv-convenționale (întemeiată pe conotație), precum și datorită texturii grafice, contrastului tonal și plasticii liniare sugestive. De altfel, anume expresivitatea conținutului grafic raportată la caracterul convențional al formei permit perceperea instantanee, dar intuitivă, a imaginii. Acest fapt pronunță un acord abstract dintre esență și formă, raportând imaginii caracteristicile simbolului.

Or, tripticul „Prăbușirea lumii vechi” (1968), la fel ca și alte stampe în acvaforte ale lui Gh. Vrăbie realizate în perioada analizată – „Santinela” (1968), „Ostașul căzut” (1968), ilustrațiile de carte la „Harap Alb” de I. Creangă (1967), „Poezia populară” de M. Eminescu (1970) și „Viața nouă” de Dante (1971) – sunt printre primele compoziții tematice din perioada postbelică, bazate pe percepere semantică și care dețin un conținut simbolistic. De cele mai dese ori, autorul suprapune spațiul și timpul: ordonează în registrele structurale ale aceleiași imagini diferite secvențe spațial-temporale, stabilind astfel un acord abstract, sugestiv-simbolic dintre eveniment și post-factum, dintre trecut și prezent. Semantica imaginii se întemeiază pe reprezentarea convențională a formei și negarea spațiului, pe integrarea într-un câmp vizual a diverselor secvențe spațial-temporale, precum și pe maniera specifică de stilizare a figurativului și expresivitatea tușei grafice. De altfel,

simbolismul în opera lui Gh. Vrabie indispensabil se întemeiază pe estetica „conținutului”, care relevă coerența simbolului și a stilului prin intermediul „gestului expresiei” și pune în valoare calitatea reprezentării convenționale a formei.

Prezintă interes aparte și stampele realizate de Gh. Vrabie în deceniul următor – ciclul „Hipism” (1972), „Scrânciobul” (1974), „Macarale deasupra orașului” (1975), „Tragedia de la Râbnița” (1975), „Oraș reînnoit” (1977) ș.a. Acestea reflectă, de

fapt, cazul comunicării vizuale, în care, potrivit lui Maltese, „funcția semantică a semnelor figurale se întemeiază pe iconicitate, pe asemănarea cu modelul de relații construit de elemente grafico-plastice ale semnelor și relațiile perceptive pe care le construim în cunoașterea directă și în memorarea obiectelor sau pe analogia cu schemele de tensiuni și rezolvări care guvernează experiența subiectivă a raportării la spațiu și a resimțirii timpului”¹¹.

Referințe bibliografice și note

¹ Semnificație (lat.: *significatio*, -*ónis*, fr.: *signification*): conținut semantic al unui cuvânt; înțeles, sens, accepție; funcție a semnelor de a reprezenta ceva independent de ele; denotație; valoare simbolică a unui lucru; înțeles; însemnătate, importanță, valoare (a unui fapt, a unui obiect etc.).

² Iconicitate, icon (fr.: *iconique*, engl.: *iconic*): referitor la imagine, care aparține imaginii; are caracter de reproducere figurativă; asemănător cu realitatea pe care o indică.

³ Redlow Theodor. *Descifrare și interpretare în parcursurile privirii*. În: *Semiotică matematică a artelor vizuale*. Solomon Marcus (ed.). București: Ed. științifică și enciclopedică, 1982, p. 103.

⁴ Выставка плаката, книжной и станковой графики 1946–1951 г. Каталог / Ред.: Роднин К. Кишинев: Парт. изд. ЦК КП(б). Москва, 1951.

⁵ „Peisaj moldovenesc”, 1947, dimensiuni 15,9 x 22,9 cm, păstrat în colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei (MNAM).

⁶ În majoritar sunt peisaje forestiere, unele din care conduc direct spre imaginea pădurilor ruse grație speciilor de arbori de tip mesteacăn, pin, molid ș.a.

⁷ Peisajele lirice în acvafortele ale lui V. Ivanov, G. Fiurer sunt, de cele mai dese ori, panoramice.

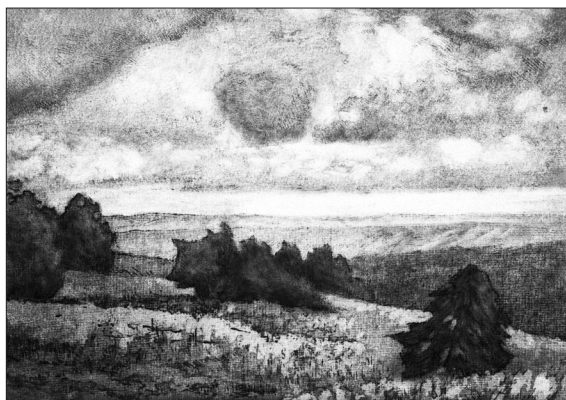
⁸ Lyotard J. F. *Discours, figure, klincksick*. Paris, 1971.

⁹ Golțov D. *Victor Ivanov*. Chișinău: Literatura artistică, 1984.

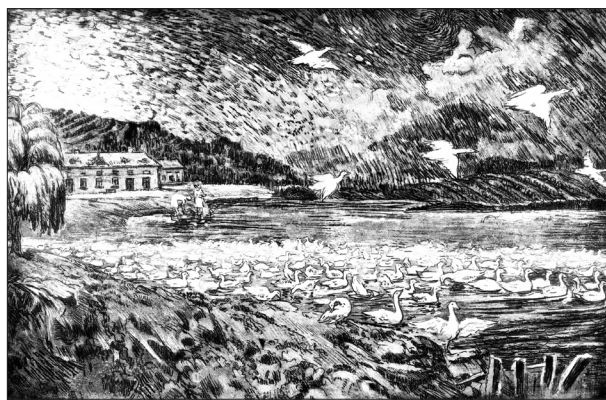
¹⁰ Лангер С. *Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства*. Пер. с англ. С. П. Евтушенко / Москва: Республика, 2000.

¹¹ *Grigorașenco Leonid*. Catalogul expoziției: acuarelă, pastel, gravură, desen. Chișinău: Timpul, 1986; Calașnicov I. Leonid Grigorașenco. *Maestri basarabeni din secolul XX*. Chișinău: ARC, 2007.

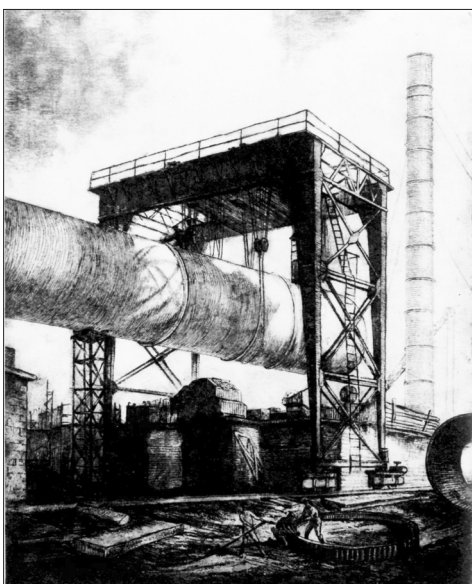
¹² Maltese S. *Semiologia mesajului obiectual*. București: Meridiane, 1978.



G. Fiurer. „Peisaj moldav”, 1947, acvaforte



P. Țurcan. „Pe lac”, 1972, acvatinta, acvaforte



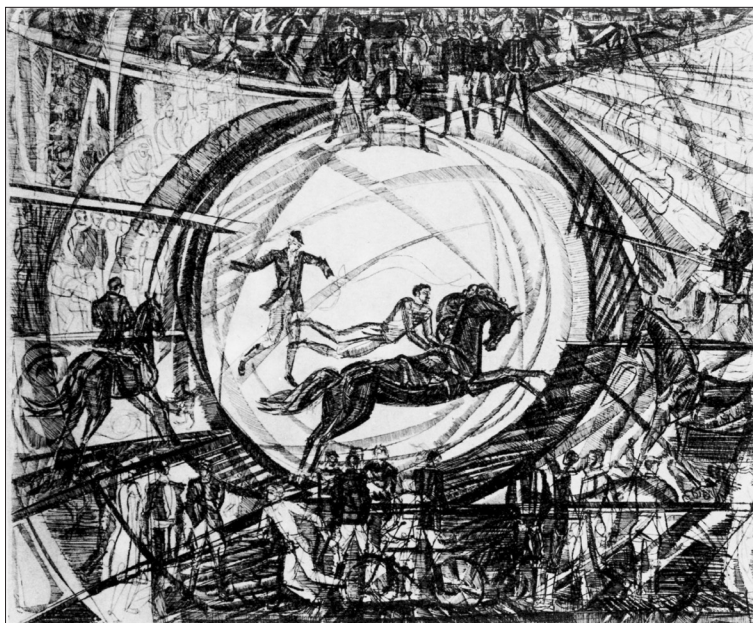
V. Ivanov. „Fabrica de ciment din Râbnița”, 1961, acvaforte



L. Grigorașenco. „Dezarmarea ardelenilor”, 1967, acvaforte



Gh. Vrabie. Ilustrație la „Harap Alb” de I. Creangă, 1967, acvaforte



Gh. Vrabie. „Voltijă”, 1973, acvaforte