

RAPORTURI CROMATICE ÎN PICTURA ARTIȘTILOR BASARABENI DIN PERIOADA POSTBELICĂ

Doctor în studiul artelor la Facultatea Istoria și Teoria Artei a Academiei de Arte „Nicolae Grigorescu” din București. Conferențiar la Catedra Pictură a Facultății Arte Plastice și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău.

Domenii de preocupare: pictura, grafica etc.



Rodica URSACHI

Raporturi cromatice în pictura artiștilor basarabeni din perioada postbelică

Rezumat. Articolul vizează problema modalității de prezentare plastică sub raport cromatic în pictura artiștilor plastici din anii '40-'50. În primul deceniu postbelic, cultura națională din teritoriul dintre Nistru și Prut este supusă unor restricții ideologice severe, ce au avut un puternic impact asupra vieții artistice. Noile cerințe modifică viziunea artistică a plasticienilor și axează arta națională pe estetica „realismului socialist”, cu accent pe tematica socială și istorică, redată într-un pronunțat caracter narativ-literar. Sub aspect stilistic, pictura din perioada postbelică relevă o modalitate de exprimare plastică și o predilecție cromatică cu reminiscențe ale tradiției academice – manieră plein-air-istă, tehnică „non-finit”, modelare a formei prin metoda clarobscurului, utilizarea tipului de contrast tonal, colorit întunecat de nuanțe calde (ocru-brun, gri-oliv ș.a.). Printre artiștii care s-au racordat noilor cerințe ale vremii și care au practicat o pictură de influență „peredvijnicistă” sunt M. Gamburd, D. Sevastianov, A. Baranovici ș.a. Transformările socio-culturale după anii 1956-1957 au dus la „eliberarea” viziunii artistice de convenționalismul „realismului socialist”. Conform rezultatului unei cromograme realizate de către autor reiese că, în pictura națională din perioada postbelică prevalează, cu un raport de cca 43%, culorile întunecate de nuanță caldă.

Cuvinte-cheie: culoare, pictură, nuanță, tonalitate, contrast, artist, tablou, realism socialist.

Chromatic Ratios in the Painting of Bessarabian Artists from the Post-war Period

Abstract. The article concerns the problem of the way of plastic presentation under chromatic ratio in the painting from the years '40-'50. In the first post-war decade, the national culture in the territory between the Dniester and the Prut is subject to severe ideological restrictions that had a strong impact on the artistic life. The new requirements change the artistic vision of plastic artists and focus national art on the aesthetics of „socialist realism”, with an emphasis on social and historical themes, rendered in a pronounced narrative-literary character. From a stylistic point of view, the painting of the post-war period reveals a way of plastic expression and a chromatic predilection with reminiscences of the academic tradition – plein-air-ist manner, „non-finite” technique, modeling of the form by the chiaroscuro method, the use of the type of tonal contrast, dark color of warm shades (ochre-brown, olive-gray, etc.). Among the artists who adapted to the new requirements of the time and who practiced a painting of „Peredivjnicist” influence, are M. Gamburd, D. Sevastianov, A. Baranovici and others. The socio-cultural transformations after 1956-1957 led to the „liberation” of the artistic vision from the conventionalism of „socialist realism”. According to the result of a chromogram made by the author, it appears that, in the national painting of the post-war period, dark colors with a warm hue prevail, with a ratio of about 43%.

Keywords: color, painting, hue, tonality, contrast, artist, painting, socialist realism.

Articolul propus vine ca o continuare a problematicii culorii în pictura națională, început anterior cu segmentul istoric antebelic și interbelic. Autorul a încercat să releve trăsăturile specifice ale picturii cu accent pe aspectul cromatic, acele transformări de viziune și concept ale artiștilor cu caracter „impunător” din partea autorităților.

Ulterior anexării acestui spațiu la ex-URSS, arta din teritoriul actual al Republicii Moldova cunoaște în perioada postbelică o puternică influență a stilisticii realismului socialist. Pe acest fond, arta locală intră într-o nouă fază ce ține de reglementarea normativă a creației artiștilor, care implică totodată modificări în tematică, stilistică, în principiile de organizare plastică a compoziției, în tratarea coloristică etc. Această impunere a noii „structuri” în gândirea plastică a artiștilor îi situează pe plasticienii basarabeni pe platforme artistice diametral opuse. În funcție de poziția luată, o parte dintre ei, acei care nu s-au dovedit a fi destul de receptivi la noile directive, urmându-și concepțiile anterioare, pleacă peste hotare (August Baillayre, *Nud în fotoliu* (1943) ș.a.), alții își modifică creația racordând-o la cerințele estetice ale vremii (Moisei Gamburd, *Blestemul* (1945), MNAM, *Tipografia ilegală „Iscra”* (1949), MNAM, Dumitru Sevastianov, Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad (1947), *Transmiterea în folosință veșnică a pământului* (1954), MNAM ș.a.).

Restricțiile impuse mențin arta basarabeană în limitele tradițiilor academiste, în parte ale artei „peredvijniciste” și „postperedvijniciste” cu un caracter narativ-literar pronunțat, iar pornirile individuale exprimate prin specificul structurii compoziționale sau prin decorativismul excesiv al culorilor ș.a., încep să fie considerate drept reminiscențe „formaliste”.

Schimbarea raportului conceptual al tematicii (accentul fiind pus pe tabloul istoric și compoziția de gen cu caracter „optimist”), impune culorii transformări calitative ce țin de orientarea ei spre zona caldă a spectrului cromatic, de utilizarea, cu precădere, a contrastului tonal (clar-obscur) față de cel de culoare sau de îmbogățirea treptată a nuanțelor cromatice ș.a.m.d. (*Lichi-*

darea analfabetismului (1946–1947), MNAM, M. Gamburd, *Lectură* (1953), A. Baranovici (1906–2002), *Colhoznica Ileana Buhnă* (1953), MNAM, V. Rusu-Ciobanu, *Paznicul din colhoz* (1954–1955), I. Jumati ș.a.). Culoarea, subordonată informației contextuale, apare de cele mai multe ori sub un aspect discret și sumbru, și este expusă aproape întotdeauna în segmentul diapazonului tonal (*Bătrână și copil* (1945), *Întoarcerea soldatului demobilizat* (1947), MNAM, *Pregătiri de școală* (1948), autor V. Rusu-Ciobanu ș.a.). Pe parcursul acestei perioade, culorii i se atribuie, foarte rar, și rolul de asociere conotațională, ale cărui afinități devin subconștient comprehensibile, după opinia noastră, doar în măsura receptării paralele a funcției sale psihoafective.

Printre lucrările ce tind să elucideze cât mai concret aceste trăsături caracteristice ale cromaticii „tonale”, aplicată uneori într-o manieră plein-air-istă, sunt câteva tablouri ale lui M. Gamburd și ale tinerilor pictori Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Gleb Sainciuc, Igor Vieru ș.a., care se disting prin tematica „neoficială” – naturi statice, portrete, peisaje (*Veronica* (1948), *Fată în ie* (1946), V. Rusu-Ciobanu, *Casă bătrânească* (1945), *Podul vechi* (1947), *Căprița albă* (1947), *Portretul fiului* (1947), *Peisaj cu podeț* (1948), Igor Vieru, *Culesul poamei* (1954), N. Bahcevan ș.a.).

O lucrare ce reproduce prin imagini individualizate un moment caracteristic războiului este tabloul *Blestemul*, 100×180cm (1945) (Fig. 1) realizat de Moisei Gamburd. Gândită compozițional în funcție de experimentul fixat de tradiția anterioară, într-un limbaj narativ cu predominarea caracterului constructiv al formei, lucrarea este dominată de un colorit redus cu înclinații spre brunuri roșietice cu rezonanțe aurii, ce-i conferă tabloului o alură „romantică”. Această conciziune cromatică cu caracteristici tonale întunecate imprimă spectatorului o stare negativă, o atmosferă alarmantă, accentuată totodată de un anumit conținut psihologic al evenimentului dramatic. Aspectul auster al lucrării este cultivat de corelația a doi factori proiectați din structura logică a lucrării, ce decid natura și calitatea emoțională: 1) rolul și distribuirea

luminii pe suprafața tabloului și 2) utilizarea unor culori întunecate. După opinia „acade-miștilor”, culorile vesele și deschise nu pot crea un efect pozitiv în reprezentarea evenimentului într-un tablou istoric [1, p. 123]. Aceste culori teroase de brun, ocru, cafeniu, care, în tratatele de simbolism cromatic, desemnează, aproape întotdeauna, regimul vieții materiale [2, p. 212], în cazul de față, pe lângă intenția plastică a artistului, mai corespunde și sistemului artistico-ideologic, care în această perioadă servește drept fond psihologic pentru arta moldovenească și totodată pentru întreaga artă ex-sovietică.

În limitele aceluiași diapazon cromatic, păstrând o vădită amprentă a școlii ruse de pictură, este efectuată (în grup după metoda „muncii în sistem de brigadă” [3, p. 20]) și lucrarea tinerilor pictori Ilia Bogdesco și Oleg Kaciarov „Pe drumurile vechii Basarabii”, 90×200 cm (1954), MNAM, considerată la acea vreme una dintre cele mai reușite, grație corespunderii cerințelor politice și plastice [3, p. 23]. Corelația celor câtorva culori de brun roșiatic, capucin, verde stins, negru ș.a., dispuse în acorduri grave și adânci, exprimă dramatismul ființei umane, derivat din caducitatea existenței și sugerează continuitatea dintre lumea exterioară și interioară a personajelor. Dacă presupunem apelarea

plasticienilor la sistemul simbolic al culorilor, unde îmbinarea roșului și negrului exprimă deprimarea vitală [4, p. 49], ocru sau albastru-gri din planurile posterioare ar corespunde melancoliei sau chiar necazurilor și tristeții [5, p. 53], putem afirma că, în acest caz, ea ar acționa mai mult prin puterea sa intelectuală decât cea afectivă. Dar, ținând cont de mentalul spectatorului basarabean neinițiat, se poate consemna cu certitudine prevalarea rezonanței psihoafective a culorilor, ce derivă din anumite asocieri (fenomene, stări etc.) și care sunt interpretate ca o „simbologie genetică” [2, p. 56], trecută din planul raționalului în cel al iraționalului. Reprofilat pe fundalul unei stări de abandon cromatic, sentimentul neliniștii ascunse și a dramatismului se agravează și prin prezenta elementelor compoziționale, cum ar fi, de exemplu, corbii negri care, în mentalitatea maselor largi de spectatori apar aproape întotdeauna în forma lor negativă [2, p. 364], dar care am vrea să credem că ar putea reprezenta, paralel cu troița, atributul speranței [2, p. 365]. Tot cu ajutorul cromatiei, respectând anumite legități logice, plasticienii încearcă, după opinia noastră, să sugereze speranța într-un viitor mai optimist, prin recompunerea culorilor în cadrul lucrării, expunând-o după principiul: 1) consistent, întunecat



Fig. 1. Blestemul, 100×180 cm (1945), MNAM, M. Gamburd, foto autor.



Fig. 2. Natură statică, 78x98 cm (1953), MNAM, V. Rusu-Ciobanu, foto autor.

– în partea de jos; corespunzând convexității, ea apropie vizual imaginea de spectator și 2) aerat, ușor, deschis și concav – în partea de sus. Această structurare a suprafețelor colorate ajută la decodificarea mesajului discret al tabloului. Deci, în cazul dat, noțiunea „speranță” ocupă o suprafață minimă, aproape o treime din tablou, ce sunt susținute paralel și de nuanțele albastrului de Prusia, al cărui efect centrifug o îndepărtează și mai mult de personajele deznădăjduite.

Predilecția pentru un colorit „tonal”, monocrom, uneori cu reminiscențe ale artei olandeze din sec. al XVII-lea, se observă în lucrările de debut ale plasticienilor din generația tânără – M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, G. Sainciuc, I. Vieru ș.a. – *Natură statică cu clește* (anii '50), *Natură statică* (1953), MNAM (Fig. 2), *Licușor* (1953), *Colhoznică M. Malai* (1953), MNAM, *Portretul Anei Baranovici* (1954), *Muncitor* (1955-1956), V. Rusu-Ciobanu, *Maternitate* (1954), M. Grecu, *Ion Creangă ascultând un țăran moldovean* (1948-1949), *Autoportret* (1952), MNAM, I. Vieru ș.a. Un factor ce trebuia, în opinia curatorilor de la Moscova, să contribuie la asimilarea mai rapidă a metodei „realismului socialist” a fost vizita de lucru a plasticienilor din Moldova la taberele de creație de lângă Moscova („Senej”, „Celiuskinskaia”), din Riga ș.a., unde ei, contrar

așteptărilor, au avut prilejul de a-și „descătușa” viziunea artistică și maniera de lucru [5, p. 113] (*Primăvară la Senej* (1953), A. Baranovici, *Riga* (1953), *Palanga. Bărci* (1953), I. Vieru, *Plajă la Palanga, Bărci*, V. Rusu-Ciobanu ș.a.).

Arta plastică din Moldova Sovietică, prezentată aproape în permanență în coordonatele unor repere ideologice, ulterior rezultatelor Congresului al XX-lea al PCUS (martie, 1956), când s-a pus în discuție cultul personalității lui I. Stalin) [6, p. 247], se racordează unei noi viziuni artistice ce implică un raport calitativ în toate domeniile cultural-artistice (în presa timpului sunt publicate opere din literatura mondială, sunt organizate concerte, spectacole, expoziții cu lucrări ale artiștilor moderni – P. Picasso, H. Matisse ș.a., și din colecția Galeriei de artă din Drezda) [6, p. 44]. Subordonată aspectelor formale, această optică trădează uneori prezența unor principii plastice ale artei mondiale de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX (îndeosebi a impresionismului francez), transpuse prin prisma picturii lui N. Grigorescu, N. Tonitza ș.a., cu care plasticienii tinerii generației s-au familiarizat în timpul studiilor în România (București, Iași) (*Fata la fereastră* (1954), MNAM (Fig. 3), *Cap de femeie în batic albastru* (1956), V. Rusu-Ciobanu ș.a.).

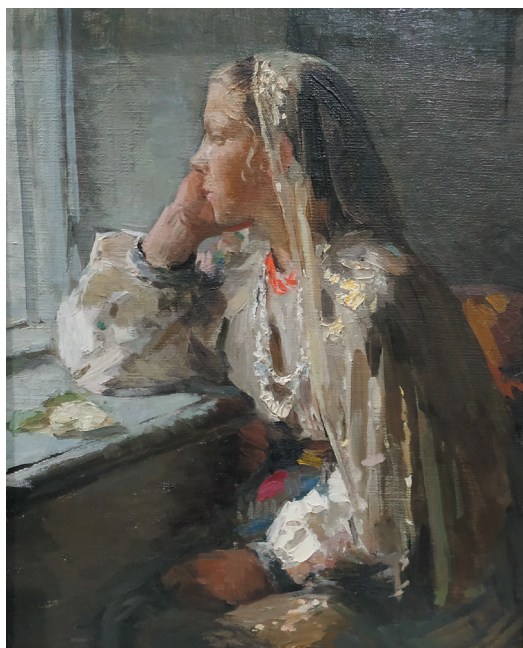


Fig. 3. Fata la fereastră, 60,5x50,7 cm (1954), MNAM, V. Rusu-Ciobanu, foto autor.

Procesul de „dezgheț” continuă cu vernisarea, în vara anului 1957, la Chișinău, a expoziției de artă românească, unde au fost expuse pânze ale pictorilor Th. Pallady, I. Iser, L. Grigorescu, A. Ciucurencu ș.a. [6, p. 45]. Deși impactul artei europene și a celei românești asupra pictorilor din Moldova a fost, în general, sesizabil, totuși în pictura plasticienilor locali se mai resimte predilecția pentru rezolvarea lucrărilor în clar-obscur,

fie prin așezarea subiectului contra luminii, fie invers – obiectul luminos pe fundal obscur (*Natură statică cu ceainic* (1952), *Natură statică cu cap de ipsos* (mijlocul anilor '50), *Natură statică cu bujori*, *La bal mascat* (1956), *Glebus*, *Portretul mamei* (1956), *Portretul lui A. Busuioc* (1958), *Portretul M. Brovin* (1959), V. Rusu-Ciobanu, *Portretul Irinei* (1957), M. Grecu, *Joiana* (1956), MNAM (Fig. 4), D. Sevastianov ș.a.).

Aceste principii, credem că au avut „trecere”, datorită concordării esteticii realismului socialist (ce favoriza o artă „fără excese cromatice”) cu arta grigoresciană și mai puțin cu cea a lui Tonitza, care promova un realism de o decorativitate pronunțată, proprie mai degrabă, artei europene de la începutul secolului XX. Deși pictorii din Moldova respectă în continuare narațiunea subiectului, ei tot mai demizează pe raporturi cromatice mai deschise și mai intense, aplicându-le în tehnica non-finit ce estompează conturul și creează vibrații spațiale (*Portretul lui V. Sainciuc*, Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni (1959–1960), MNAM, V. Rusu-Ciobanu, *Amiază* (încep. 1960), MNAM (Fig. 5), A. Baranovici, *La ferma de lapte* (1957), G. Sainciuc ș.a.). Aceasta degajare în pictura anilor '50 se poate explica și prin încurajarea artiștilor din partea unor critici de artă, care îi



Fig. 4. Joiana, 150x200 cm (1954), MNAM, D. Sevastianov, foto autor.

indemnau să „nu se teamă de combinații cromatice îndrăznețe, de decorativism, întrucât autolimitarea forțată duce la ștergerea individualității creatoare” [6, p. 46].

Chemată să moduleze emoțional narațiunea figurativă, culoarea este aplicată tot mai des în concordanță cu viziunea impresionistă, al cărei interes de bază este explorarea efectului plastic al luminii asupra culorii. În această cheie sunt rezolvate și lucrările V. Rusu-Ciobanu, „Invitație la joc” (1957) și a lui M. Grecu „Răscoala de la Tatarbunar” (1957) (Fig. 6) pentru care au fost realizate mai multe studii pregătitoare (*Fată în profil*, *Fată*, *Maria lui Ștefan Sirețeanu*, *Fată în roz* (anii 1955-1956) ș.a., V. Rusu-Ciobanu). Ei recurg la modularea nuanțelor reci și calde în cadrul unei singure culori, la efecte produse de contrastul simultan, fapt ce ajută la amplificarea vibrației acesteia, iar oscilațiile contrastante imprimă anumite accente în structura compozițională a lucrării, și totodată îmbogățesc considerabil suprafața coloristică, recompusă cu ajutorul opticii într-o suprafață integră.

În peisaj, gen în care activează permanent Alexandru Climasevschi, Alexei Vasiliev, Mihai Petric ș.a., culoarea apare într-o ipostază puțin diferită de cea întâlnită în pictura de gen sau istorică. În acest gen se remarcă o sensibilitate perceptibilă a plasticienilor la schimbările culorii sub influența aerului, ei utilizând diverse nuanțe subtile și reflexe trecute cu vederea în alte genuri ale picturii. Raportul culorilor în asemenea lucrări nu este conflictual, chiar dacă gradul lor de intensitate este uneori destul de puternic, ele se bazează pe armonia relațiilor organice ale culorilor apropiate spectral ce au proprietăți de integritate tonală. În peisaj, indiferent de subiect, culoarea răspunde cerințelor de pleîn-air și este aplicată în conformitate cu legitățile optice (*Dimineața pe Nistru* (1957), MNAM (Fig. 7), *Drum spre Codri* (1959), *Toamnă în Moldova*, M. Petric, *Peisaj cu fântână* (1948), *Peisaj cu stoguri de fân* (1948), *În curte* (1948), *Horodiște* (1948), *Curățind păpușoi* (1954), I. Vieru ș.a.). Conducându-se după principiul unității indisolubile a luminii și culorii, plasticienii îi impun culorii o mișcare oscilatorie



Fig. 5. Amiaza, 183×145 cm (1959-1960), MNAM, A. Baranovici.

pe scara tonală. Influența puternică a luminii asupra culorii se poate de atribuit factorilor geografici, ale căror coordonate sunt mai mult sau mai puțin elucidate prin intermediul narațiunii concrete a imaginii din tablou. Culorile unui peisaj de dimineață sau de seară sunt mai pastelate și decolorate decât cele ale imaginii ce reprezintă o zi însorită (*Amurg* (1945), A. Vasiliev, *La revărsat de zori. Nistru* (1957), I. Jumati, *Ultima zăpadă* (1953), *Iarna la Lipcani* (1954), A. Climasevschi ș.a.). S-ar putea spune că, culoarea din lucrările primei categorii reprezintă un raport de saturație tonală (deseori în gamă rece), iar cele din categoria a doua – de intensitate coloristică.

Revenind la ideea că în această perioadă culoarea poate releva și anumite asociații semnificative, încercăm să presupunem că acest aspect are, mai degrabă, punctul de plecare în predispozițiile inconștiente ale plasticienilor, care folosesc culoarea în dependență de efectul acțiunii ei psihoafective, și nu o aleg intenționat conform reflecțiilor sale simbolice propriu-zise. De exemplu, în lucrarea lui A. Vasiliev *Potecile războiului se acoperă cu iarbă* (1959), MNAM,



Fig. 7. Dimineața pe Nistru, 100×150 cm (1957), MNAM, M. Petric, foto autor.

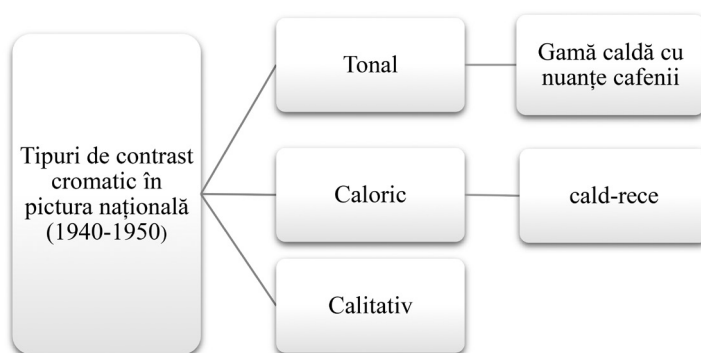
contrastul culorilor opuse de oranj și violet deschis exprimă polaritatea ritmică dintre iradiere și concentricitate, între energia activității și pasivitate. Cu toate acestea, o cercetare mai profundă scoate în evidență elemente al căror vector semnificativ dublează conținutul lucrării. De exemplu, pe fundalul cerului violaceu, ce semnifică ideea morții ca o trecere, adică involuția [2, p. 453], pe care o purta războiul (reprezentat în cadrul tabloului prin intercalarea dimensiunilor spațial-temporale), se profilează ruinele unei cetăți scaldate în razele unei lumini cu nuanțe portocalii, care, având un efect excentric de emanație a căldurii [7, p. 302], se asociază cu viața. Acest principiu de contrapondere conceptuală a antinomiei viață-moarte îl urmărim și în alternarea petelor de alb și negru ale imaginii oilor, ce sunt plasate arbitrar pe toată suprafața lucrării. Iar interferența cromatică a roșului figurii din primul plan și a verdelui vegetației, credem că este folosită pentru a accentua încă o dată prevalarea principiului vital în dialectica forțelor contradictorii. Ajungem, astfel, la o concluzie similară cu cea relatată de Ernst Meumann: „Simbolul... în artă... exprimă

cu totul altceva decât ceea ce este semnificația sa proprie și imediată” [8, p. 83].

Încercând să proiectăm astfel trăsăturile definitorii ale coloritului picturii din Moldova în perioada unor restricții social-culturale, ținem să amintim că pictura în general este supusă întregului ansamblu de reguli care guvernează sistemul respectiv. Pentru început, ea este presată să iasă din cercul experimentelor formaliste, anulându-se orice corespondențe temperamentale ale artistului. Funcția culorii este constrânsă, în fond, la limita culorii obiectului real, iar rolul său simbolic, întâlnit, cu precădere, în perioada anterioară, își pierde tot mai mult actualitatea. Culoarea, folosită potrivit legităților optice transpuse după principiul logicii, se bazează, mai ales în determinarea perspectivei aeriene, pe efectul intensității luminii și a aerului. Cu toate acestea, valorii ei calitative i se atribuie uneori statut de concept. Plasarea sa rațională în spațiul compozițional al lucrării, în concordanță cu principiul clarobscurului, utilizat pe larg în perioada respectivă, ajută la accentuarea conținutului psihologic al lucrării, ce poartă de cele mai multe ori un caracter dramatico-conflictual, îndeosebi în tabloul istoric.

În scopul elucidării specificului cromatic al picturii moldovenești din acest segment istoric, și totodată a culorilor dominante, autorul a efectuat două cromograme (Planșa I-II) (cu un caracter relativ și, într-o oarecare măsură subiective), în baza analizei lucrărilor aflate în colecțiile fondului MNAM, și din atelierul unor artiști etc. Din raportul obținut, reiese că în pictură națională predomină culorile de tonalitate întunecată de nuanțe calde (ocru-cafeniu, brun-roșcate), ele ocupând în jur de 43% din suprafața cromogramei. Celelalte culori grăvesc în jurul unui diapazon variat de nuanțe relativ deschise, aplicate în tablou în contrast caloric și de calitate.

Concluzie. În pictura anilor '40-'50, ce este supusă restricțiilor ideologice, se acordă o anumită predilecție modalității de exprimare cromatică axată pe tradiția academică/romantică (în care lumina și umbra erau percepute ca simboluri dinamice ale polarităților). Pictura



moldovenească este lipsită de inflexiune cromatică, ea având un colorit discret, ce oscilează în jurul culorilor întunecate (ocru-cafeniu, brun roșiatic, verde-oliv, gri-oliv etc.), cărora li se atribuie funcția de a sugera spațiul și de a modela constructiv formele prin metoda clarobscurului. Astfel, culoarea din pictura moldovenească din perioada postbelică obține un rol secundar în reliefaarea subiectului, care la acea vreme purta un caracter didactic și instructiv.

În final, putem conchide că, pentru culoarea din pictura națională, aceste decenii reprezintă în ansamblu o perioadă de acumulare. Rămânând, în fond, subordonată tematicii, culoarea – alături de ultima – devine un mod de afișare a concepțiilor artistice pe care le manifestă această epocă.

Note și referințe bibliografice:

1. Burke, Ed. *Despre symbolism și frumos*. București: Ed. Meridiane, 1981.

2. Chevalier, J.; Cheerbrant, A. *Dicționar de simboluri*, Vol. I-III. București: Artemis, 1994.

3. Brigalda-Barbas, E. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945-2000)*. Chișinău: Știința, 2002.

4. Фрилинг, Г.; Ауер, Х. *Человек – цвет-пространство*. Москва: Стройиздат, 1973.

5. *Dicționarul limbii române literare contemporane*, Vol. I, București: ARPR, 1961.

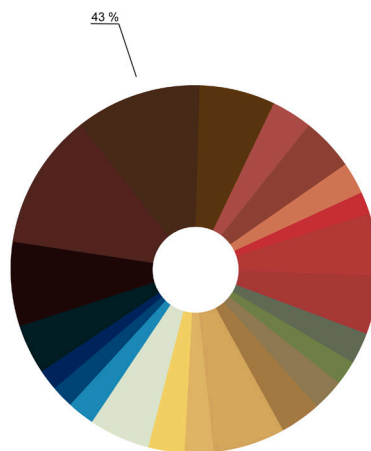
6. Toma, L. *Pictura Anei Baranovici (1906-2002)*. În: *Arta* 2016. Seria Arte Vizuale, Arte Plastice, Arhitectură, Serie nouă, Vol. XXV nr. 1, 2016.

7. Toma, L. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000)*. *Pictură. Sculptură. Grafică*. Chișinău: Combinatul poligrafic, 2019.

8. Havel, M. *Tehnica tabloului*. București: Ed. Meridiane, 1980.

9. Meumann, E. *Sistemul esteticii*. Iași: SRL „Agora”, 1993.

*Articolul este elaborat în cadrul Programului de Stat 20.80009.0807.19 *Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii*.



Planșa I-II. Raportul culorilor în pictura din perioada anilor 1940-1950.