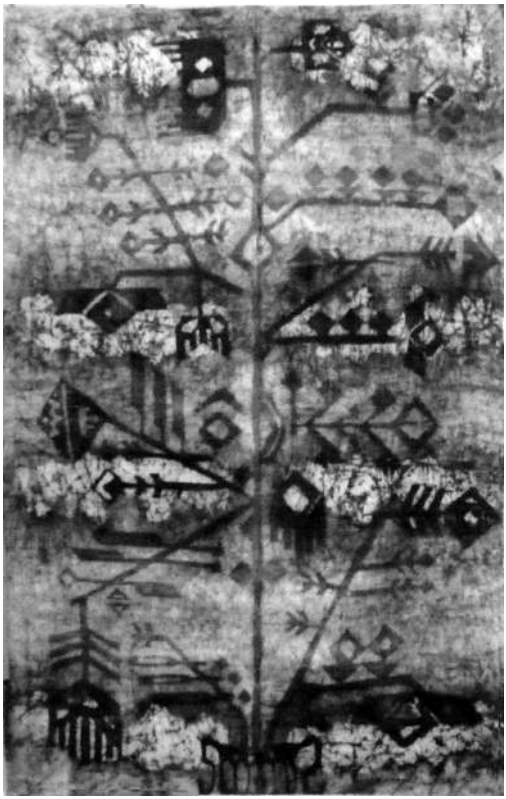
UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ DE STAT „ION CREANGĂ” DIN CHIȘINĂU
FACULTATEA ARTE VIZUALE ȘI DESIGN

Natalia PROCOP

Istoria artelor decorative naționale
Batic, partea I

Note de curs



Chișinău, 2025

Recomandat pentru publicare în ședința Senatului Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă” din Chișinău din 27 noiembrie 2025, proces-verbal nr. 3

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții
din Republica Moldova

Procop, Natalia.
Istoria artelor decorative naționale. Batic: Note de curs / Natalia Procop; Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, Facultatea Arte Vizuale și Design. – Chișinău: [S. n.], 2025 (CEP UPSC) – . – ISBN 978-9975-48-313-1.
Partea 1. – 2025. – 88 p. : il. – Bibliogr.: p. 84-88 (95 tit.). – [100] ex. – ISBN 978-9975-48-314-8.
745.52(478)(075.8)
P 93

© Natalia PROCOP, 2025
© CEP UPSC, 2025

Tipărit la Centrul Editorial-Poligrafic al Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, str. Ion Creangă, nr. 1, MD-2069

CUPRINS

Istoria artelor decorative naționale. Batic, partea I

1. Istoriografia domeniului 4
2. Termeni și noțiuni în arta baticului 18
3. Baticul în contextul istoriei artei universale 24
4. Formarea artelor decorative în anii ’50-60 a sec. XX 41
5. Artiști plastici și opere în domeniul baticului în anii ’60-70 50
6. Anii ’70-80 în arta din RSSM. Artiști și opere 60
7. Consolidarea informației studiate 71
Anexe 72
Bibliografie 84

1. Istoriografia domeniului

Încă din antichitate, popoarele din estul continentului asiatic își decorau pânzele pentru vestimentație prin metoda de pictare numită „batic", cu rol de protecție sau, mai târziu, pentru a desemna clasa socială. Baticul, de-a lungul dezvoltării sale, era considerat artă regală, ornamentele lui ne vorbesc despre statutul în societate și apartenența la o anumită categorie socială a purtătorului.

Fără o studiere profundă a evoluției baticului, atât la nivel național cât și la cel mondial și a rolului acestuia în contextul artei decorative în diverse perioade istorice, nu putem vorbi despre edificarea unui tablou veridic și amplu al dezvoltării artei decorative moderne și contemporane în Republica Moldova.

Cercetarea apariției și evoluției baticului din Moldova este un subiect care necesită a fi elucidat, deoarece numeroasele lucrări prezente la expozițiile personale și de grup (organizate de Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova) atestă prezența lui în artele decorative. Lipsa studiilor la nivel teoretic și necesitatea evaluării estetice a baticului devin premisele esențiale ale cercetării.

Tehnica baticului face parte din marea familie a artei textile, alături de tapiserie, colaj, pachwork, tricot, croșetă, pâslă și este o cultură ce s-a dezvoltat în aceeași perioadă în mai multe țări, având specificul ei zonal și evidențiindu-se prin gama cromatică, suportul (stofa) ales, motivele realizate și tehnologia executării.

Artele care folosesc fibrele se află la intersecția celor bi- și tridimensionale, incluzând atât panouri cât și diverse obiecte pentru decorațiuni interioare (paravane, instalații) sau accesorii (parasol) pentru ținuta vestimentară [26, p. 93]. Termenul de *artă decorativă* este folosit pentru o largă categorie de obiecte executate în diverse materiale, tehnici, realizate în scop utilitar și estetic [16, p. 41]. Arta decorativă predestinată inclusiv vestimentației și spațiului ambiental (panouri decorative, draperii, lenjerie de pat etc.), are ca sinonime *arta aplicată, arta minoră, arta industrială, designul.*

Analiza literaturii de profil denotă că, până în prezent, nu a fost realizat niciun studiu complex, ce ar reflecta apariția și evoluția baticului

în cadrul artei decorative din RSS Moldovenească și Republica Moldova. În așa fel, una dintre sarcinile de actualitate este identificarea științifică a caracteristicilor și determinantelor estetice, care s-au profilat în batic pe parcursul constituirii și dezvoltării sale în spațiul vizat.

Baticul este o artă care a apărut și a existat concomitent la mai multe popoare. Metoda picturii pe un suport textil datează din cele mai vechi timpuri. Se presupune că această artă a fost inițiată de egipteni, iar în opinia altora – pe arhipelagul Indian [78, p. 9]. Cu toate că este specifică popoarelor din Orient, aceasta se răspândește pe parcursul evoluției sale și în alte culturi. Țările importatoare ale baticului au adus contribuțiile lor, cu specific local. La fel ca și tehnica executării, noțiunea de „batic", dar și suportul textil destinat acesteia, provine și el din Asia. Popoarele care ornau stofele cu batic introduceau diferite metode tehnologice pentru finisare – broderie, paiete. Dacă inițial această tehnică destinată vestimentației era doar pentru familiile regale [78, p. 14], atunci pe parcursul evoluției produsele devin accesibile și pentru alte pături sociale. Pentru spațiul moldav baticul este o tehnică ce apare cu mult mai târziu decât la popoarele din Orient. Un suport istoriografic considerabil pentru formarea opiniei privind prezența artei baticului la sfârșitul anilor '60 – începutul anilor '70 ai secolului al XX-lea îl constituie cataloagele dedicate expozițiilor din perioada respectivă: E*xpoziția lucrărilor de artă decorativă consacrată celor 50 de ani ai Marii revoluții socialiste din octombrie* [77, p. 1], *Expoziția republicană de artă consacrată celor 50 de ani ai Uniunii tineretului leninist comunist* [64, p. 47]. Cu toate că aceste cataloage ne vorbesc doar despre numele artiștilor plastici și denumirile operelor lor, ele constituie o importantă sursă de cercetare a artei baticului din RSSM.

Principiile aplicării baticului se schimbă în permanență și, drept urmare, apar noi tehnologii. Acestea condiționează necesitatea studierii continue a metodelor de aplicare apărute recent și sistematizarea celora deja existente. Baticurile pot fi utilizate în decorarea interioarelor, sub formă de compoziții frontale sau spațial-volumetrice – tablouri, paravane, draperii, perdele, lenjerie de pat, față de masă etc.; în design vestimentar – ca veșminte și accesorii (eșarfe, parasoluri, cravate).

În istoriografia de specialitate de la mijlocul anilor '80 – începutul anilor '90 prezența baticului este atestată documentar în presa periodică

[41, p. 6; 61, p. 6], fapt ce a și determinat necesitatea investigării problemei. În articolul dedicat expoziției jubiliare consacrate aniversării a 60-a de la formarea RSS Moldovenești și crearea Partidului Comunist al Moldovei care a avut loc la Muzeul de Stat de Arte Plastice, se descrie succint tematica, dar și principalele tendințele ale artiștilor plastici prezenți la expoziție. Printre aceștia sunt evidențiați Ludmila Prahova și Tatiana Șuvalova, care practică „un nou gen de artă decorativă" – baticul [41, p. 6].

În monografia P*еспубликанское художественно-педагогическое училище имени И.Е. Репина* (*Școala pedagogică republicană de arte I.E. Repin*) [67] autorul E. Osadci prezintă evoluția pe parcursul a 100 de ani (1887–1987) a școlii de arte, fondarea instituției de învățământ artistic, despre profesori și unii absolvenți ai ei. Evoluția artei textile în Moldova datează cu anii 1957–1958, când se înființează secția de tapiserie la Școala pedagogică republicană de arte [67, p. 31]. În anul 1962, absolventa Larisa Seraia prezintă exemplu de stofă decorativă „moldovenească" [67, p. 35]. Tot în această instituție, la inițiativa consiliului femeilor al școlii, în luna mai 1982, a fost organizată expoziția cu vânzare, având ca generic „Femeile universului – fondul păcii". Banii adunați din vânzarea a 19 lucrări au fost transferați în Fondul Păcii al URSS. Sunt incluse ilustrațiile a două lucrări în batic ale diplomanților S. Savva *Anotimpurile anului* (cvadriptic, lucrare de licență, promoția 1984) și A. Astapencov *Inițierea în cunoștințe* (promoția 1981).

Irina Nechit, în articolul dedicat inaugurării, la 23 iulie 1991, expoziției de artă decorativă a Moldovei, scrie despre prezența unei „serii de lucrări prin care își revendică individualitatea artistică" Tatiana Șuvalova. Artista a prezentat în cadrul expoziției baticurile *Sunete, Reflectare, Prezent etern*, „explorând transparența incitatoare și exuberanța coloristică" [30, p. 6].

Miruna Haşegan din România în lucrarea *Imprimeurile industriale – artă și tehnologie* se axează pe imprimeurile în compozițiile vestimentare. Monografia a servit drept sursă pentru inițierea în compozițiile ținutelor vestimentare care se realizează în funcție de timpul zilei, ocazie, vârstă, gen [24]. Se prezintă studiul culorii în vestimentație care trebuie să fie în corelație cu ocazia, vârsta etc.

Cu prilejul Primului Concurs Internațional de Artă Textil-Decorativă *Dialog–98* au fost catalogați numele artiștilor plastici care practică baticul [15]. Din cele zece țări participante, în tehnica baticului și-au expus lucrările doar pictorii din două țări: trei artiști plastici din Ucraina

(Natalia Gaț, *Vis*; Elena Derda, *Plimbare* și Victor Derda, *Metamorfoză*) și 11 autori din Republica Moldova (Vladimir Avruțevici, *Natura – II*; Iurie Baba, *Flori în noapte*; Lidia Cravcenco, *Natură moartă*; Veaceslav Damir, *Compoziție*; Alexandr Drobaha, *Zbor de iarnă*; Olga Drobaha, *Butterfly*; Vasile Grama, *Nocturnă*; Dmitri Harin, *Compoziție*; Vasile Ivanciuc, *Proces – I*; Tatiana Trofimov, *Curenți și munți, departe de realitatea lumească*; Alla Uvarova, *Hotarul luminii*).

Numeroasele panouri decorative, expuse în tehnica baticului, reflectau compoziții tematice, alegorice (*Curenți și munți, departe de realitatea lumii*, Tatiana Trofimov) sau natură moartă (*Natură moartă*, Lidia Cravcenco). Spre deosebire de cataloagele de profil realizate anterior, în cazul dat putem vorbi despre o evoluție continuă a baticului în Republica Moldova, dat fiind faptul că numărul autorilor și expresivitatea lucrărilor crește, îmbogățindu-se atât tematica, cât și tehnica executării. Catalogul *Dialog–98* cuprinde 74 de ilustrații și repere biografice ale fiecărui artist plastic.

În monografia *Tapiseria contemporană din Republica Moldova* cercetătoarea Ana Simac descrie etapele evoluției tapiseriei din Republica Moldova, referindu-se la lucrările autorilor contemporani: Valentina Poleakova, Elena Rotaru, Maria Saca-Răcilă, Silvia Vrânceanu, Ludmila Goloseeva, Andrei Negură, Vasile Grama ș.a. Studiul teoretic este susținut de 126 de reproduceri. Cunoașterea etapelor evoluției tapiseriei permite crearea unei imagini ample privind arta textilă [39].

În anii ’90 apare revista periodică *Atelier*, care a inclus studiul cercetătoarei Eleonora Brigalda-Barbas întitulat *Vasile Grama sau simfonia calmului reconfortant* [10, p. 25], în care sunt prezentate lucrările artistului plastic din Republica Moldova Vasile Grama, realizate în tehnica baticului și a tapiseriei. Influența școlii pe care a absolvit-o la Moscova își lasă amprenta asupra lucrărilor acestui autor, care au la bază arta figurativă. Artistul realizează compoziții de o finețe deosebită, cu bogate tonalități cromatice, pe care le utilizează în transfigurarea universului nelimitat al florilor, tematică răspândită în creația sa.

Zina Șofransky, în monografia *Coloranți vegetali în arta tradițională* [42], realizează un studiu interdisciplinar ce include informații despre procesul de aplicare a vopselelor pe materiale naturale, specificându-se etapele acestuia: absorbție, difuzie, acțiune chimică a coloranților asupra materialului. O importanță deosebită se acordă „agenților de mordantare

sau fixare, care asigură și valori corespunzătoare ale rezistenței la lumină și la tratamente umede cu apă, săpun și detergenți" [42, p. 25]. Un alt studiu al autoarei include obținerea culorilor naturale pe baza plantelor, utilizată pe larg în arta populară [43], o metodă răspândită în arta baticului până la apariția vopselelor de anilină.

În *Ghidul enciclopedic – Colegiul de Arte Plastice Alexandru Plămădeală* realizată de Iurie Colesnic sunt prezentate date biografice ale unor absolvenți ai instituției de învățământ (Iurie Baba, Lidia Ceban-Boico, Veaceslav Damir, Vasile Grama, Florentin Leancă, Ludmila Șevcenco) [12]. Studiul permite catalogarea parțială a artiștilor plastici din domeniul artei textile, unii dintre ei fiind omiși.

Monografia *Arta bijuteriilor din Moldova*, realizată de Liliana Condraticova, include analiza apariției și etapele de dezvoltare ale artei giuvaiergeriei din Moldova. Descrierea tehnicii emailării ulterior ne permite să o comparăm cu cea a baticului executat în tehnica rece [13].

În cercetările întreprinse de subsemnata au fost abordate unele aspecte ale problemei în discuție. Astfel, în articolul *Originile și tehnologia batikului* se întreprinde o prezentare a apariției și evoluției baticului pe plan universal, studiul istoric al acestui gen în contextul artei decorative, precum și determinarea rolului baticului în arta textilă universală. Se apelează la analiza comparativă a evoluției genului abordat între diverse state europene și cele orientale, baticul deosebindu-se prin tehnologiile executării sau prin motivele populare [34].

În articolul *Condițiile apariției batik-ului în Basarabia*, sunt relevate influențele economice, sociale și politice care au condiționat apariția baticului moldovenesc [33].

Studiul *Particularitățile și specificul batik-ului contemporan din Republica Moldova* se referă la evoluția tehnicii de la sfârșitul anilor '60 ai secolului al XX-lea, perioadă în care în artele decorative din RSSM se simte un avânt considerabil. Baticul, nefiind unul dintre genurile artelor specifice spațiului moldovenesc, își începe evoluția de la începutul deceniului șase, atunci când se bucura de succes arta ceramicii și a tapiseriei. Primii autori care au practicat tehnica baticului au fost absolvenții diverselor școli unionale, printre care se numără: Reghina Efimenco, Ludmila Cornienco, Ludmila Constantinova, Lidia Ceban, Enghelsina Șugjda. În anii '80, realizarea baticului profesionist se caracterizează prin angajarea în viața ar-

tistică a tinerilor absolvenți ai instituțiilor superioare de profil din fostele republici sovietice, printre care Alexandr Drobaha, Vasile Ivanciuc, Irina Șuh, Vasile Grama, Ludmila Șevcenco, Veaceslav Damir. Ei au contribuit esențial la dezvoltarea ulterioară a acestui gen de artă în Moldova [35].

Catalogul expoziției-concurs *Bienala Internațională de Artă Decorativă* cuprinde lucrările a 91 de artiști plastici de profil din opt țări, dintre care doar nouă autori au participat cu batic (Veaceslav Damir, *State*; Alexandr Drobaha, *Podul de aur*; Vasile Ivanciuc, *Soba bunicii*; Florentin Leancă, *Compoziție*; Ludmila Șevcenco, *Profil I, II*; Olesea Șibaev, *Poveste*; Irina Șuh, *Anul șobolanului*; Alla Uvarova, *Aisberg floral*; Svetlana Pasecinaia, *Geneză* (Ucraina).

În articolul *Création de l'école nationale du batik et de la tapisserie* autoarea prezentei monografii descrie procesul evolutiv al genului de artă abordat. Inițial baticului avea doar funcții utilitare, destinate decorării interioarelor din edificiile cu destinație publică, ulterior ea a devenit un gen de artă autonomă, cu o anumită fundamentare teoretică. Este relevată perioada apariției baticului pe plan mondial, în țările limitrofe (în Ucraina în anii '20 a secolului al XX-lea, iar în România în anii '40) și în spațiul moldav, aici afirmându-se abia în anii '60 ai secolului al XX-lea. În procesul evolutiv, un factor esențial s-a produs în urma schimbului de experiență dintre popoare (expoziții unionale, internaționale etc.).

Un alt element ce a contribuit la evoluția industriei textile este dezvoltarea sericiculturii. Producerea mătasei autohtone, fabricate la Fabrica de Mătase din Bender (fondată în anul 1952), a favorizat procesul realizării baticului de producere locală. La fabrica textilă din regiune erau angajați pictori profesioniști (Enghelsina Șugjda, Lidia Ceban-Boico ș.a.). Mijlocul anilor 1980 se caracterizează prin fluxul artiștilor decoratori care și-au făcut studiile în instituțiile superioare din fostele republici sovietice: Vasile Ivanciuc (Lvov, 1984), Irina Șuh (Lvov, 1985), Vasile Grama (Moscova, 1986), Ludmila Șevcenco (Tallinn, 1987), Iurie Baba (Tallinn, 1987), Veaceslav Damir (Sankt Petersburg, 1988) [36].

Un alt aspect investigat este abordat în studiul *Tendința nonfigurativului în batik-ul și tapiseria contemporană din Republica Moldova*. Începând cu anii '90, arta nonfigurativă pătrunde în baticul și în tapiseria autohtonă. Autorii care au practicat acest curent sunt: Veaceslav Damir, Alexandr Drobaha, Alla Uvarova, Florentin Leancă, Tatiana Trofimov [25].

Așa cum orice studiu detașat al artelor ar putea identifica elemente conectoare între diverse genuri în ceea ce privește tehnologia executării, următorul articol are drept obiectiv interferențele interdisciplinare ale tehnicii baticului cu pictura în acuarelă, xilogravura, emailarea sau vitraliul. Baticul tradițional, efectuat în antichitate în tehnica rece, poate fi comparat cu procesul încondeierii ouălor. De altfel, și instrumentul cunoscut mai mult în Europa și folosit pentru aplicarea cerii în batic – *tjanting* este utilizat și în decorarea ceramicii [31, p. 13].

Catalogul realizat la ediția a II-a a expoziției-concurs *Bienala Internațională de Artă Decorativă*, din anul 2012, a întrunit lucrările a 80 de artiști plastici din șapte țări (Belarus, Lituania, Polonia, Republica Moldova, România, Rusia, Ucraina), dintre care opt autori au participat cu batic (Vasile Grama, *Luminișul viselor*; Vasile Ivanciuc, *Amurg*; Florentin Leancă, *Covor*; Natalia Procop, *We*; Valentina Sârcu, *Elefant*; Irina Șuh, *Mere pentru doi*; Veronica Tarasenco, *Iluzii pierdute*; Alla Uvarova, *Sclipiri de iarnă*).

În articolul *Batik-ul și tapiseria din fondurile Muzeului Național de Artă al Moldovei* se vorbește despre primele achiziții în domeniul artei textile, numeroase covoare executate de către autori necunoscuți, datând cu anii ’50 ai secolului al XX-lea. Pe parcurs fondurile se completează cu diverse panouri decorative. Primele achiziții din domeniul textilelor se caracterizează prin utilizarea motivelor fitomorfe, zoomorfe și antropomorfe [32], pe când lucrările din anii ’90 sunt abstracte.

O bogată sursă de cercetare constituie dosarele artiștilor plastici din Arhiva UAP din Republica Moldova. Dosarul Lidiei Ceban-Boico include 27 de reproduceri ale lucrărilor, fiind și una din cele mai importante surse de investigare a creației acestei autoare. De asemenea sunt anexate certificate care atestă participarea artistei la cele mai importante expoziții unionale în perioada 1968–1970, dar și documente din partea administrației UAP din URSS ce confirmă dorința de a procura de la Lidia Ceban-Boico lucrările *Bine ați venit* (600 ruble) și *Nunta* (600 ruble) [4].

Dosarul artistului plastic Veaceslav Damir cuprinde toate documentele necesare pentru candidații UAP – reproduceri ale lucrărilor, adeverința participării la expoziție în anii 1988–1993, trei recomandări din partea membrilor titulari N. Costriba, M. Grati, I. Daghi [5].

Alexandr Drobaha în Arhiva UAP prezintă fotografii ale baticurilor monumentale – draperia *Familia* (1983), *Moda* (1988) ș.a.; A. Drobaha a

fost membru titular al UAP din Ucraina începând cu anul 1990, iar din anul 1995 a fost transferat la UAP din Republica Moldova [6].

Dosarul Irinei Șuh include numeroase articole despre activitatea autoarei în domeniul baticului, graficii, designului vestimentar. Vlad Bolboceanu, în recomandarea Irinei Șuh, menționează: „... Contemplându-i lucrările, ai senzația că ele aparțin unui îndelungat proces istoric, au rădăcini în structurile cele mai profunde ale tradiției noastre spirituale" [8]. Alte recomandări au fost oferite de Ludmila Toma, Svetlana Pasecinaia, Iurie Platon. În perioada titularizării, Irina Șuh a activat în calitate de designer la S.A. *Steaua roșie*, fapt ce atestă prezența preponderentă în domeniul respectiv.

Artista Alla Uvarova prezintă în dosar de titularizare la UAP un bogat material ilustrativ: *Oraș în zbor* (1989), *Aripa timpului* (1989), *Plase aeriene* (1989), *Visurile argintii* (1989), *Disply* (1998), *Florile mării* (1999), *Galaxia* (2000), *Timp* (2001), *Enigma universului* (2001), *Corabia viselor* (2001), *Cununa timpului* (2002), *Enigma viselor* (2002) ș. a. Pentru lucrarea *Corabia viselor* i-a fost conferit titlul de Laureat al Premiului pentru Tineret în domeniul Literaturii și Artelor pentru anul 2001 [9].

O altă sursă de cercetare a constituit Fondul plastic al MNAM. Primele lucrări din domeniul baticului au fost achiziționate în anul 1968. Actualmente colecția de batic este una modestă și include lucrările autorilor Lidia Ceban-Boico, Ludmila Cornienco, Enghelsina Șugjda, L. Guleaeva, Ludmila Prahova, Veaceslav Damir, Vasile Grama, Alexandr Drobaha [21].

Pe baza lucrărilor din fondul plastic al MNAM se poate observa evoluția tematicii din perioada anilor 1968–2000. Primele lucrări achiziționate din domeniul textilelor se caracterizează prin utilizarea motivelor fitomorfe, zoomorfe și antropomorfe ale autorilor Lidia Ceban-Boico, Ludmila Cornienco. Motivele fitomorfe sunt inspirate din elementele pomului vieții din covorul popular (*Stofă decorativă*, 1968 de Ludmila Cornienco; *Nuntă moldovenească*, 1968; *Nuntă*, 1968 de Lidia Ceban-Boico).

Ca „un nou gen de artă decorativă", baticul este apreciat de cercetătorul Tudor Stavilă în articolul cu referire la expoziția tematică de la mijlocul anilor '80 (consacrată aniversării a 60-a de la formarea RSS Moldovenești și crearea Partidului Comunist al Moldovei [41, p. 6]. La vernisaj și-au expus lucrările Ludmila Prahova (*Prietenia popoarelor*) și Natalia Șuvalova (*Livada Moldovei*).

Istoriografia rusă posedă numeroase publicații care ne-au fost de un real ajutor în procesul de studiere a evoluției baticului. Studiul cercetătorului T. Armand *Орнаментация ткани: руководство по росписи ткани (Ornamentarea textilelor: ghidul picturii pe mătase)* [46, p. 95] se axează pe tehnologiile aplicării baticului, bazându-se pe evoluția istorică a acestui gen de artă.

Un interes deosebit posedă lucrarea cercetătorilor S. Temerin, N. Trifonov, B. Pomonski *Роспись тканей* (*Pictura pe mătase*) [75], în care se întreprinde o analiză complexă a dezvoltării artei textile ruse la etapa actuală. Autorii prezintă baticul prin prisma istoriei, considerându-l un meșteșug care, pe parcursul evoluției sale, s-a transformat în gen al artelor decorative, fiind influențat de arta europeană și cea orientală. În primul compartiment, *Arta picturii pe mătase*, al cărui autor este S. Temerin, sunt descrise bazele compoziției, punctele de reper ale artistului care practică pictura pe mătase. De asemenea, este prezentată evoluția schemelor compoziționale. Compartimentul doi, *Tehnologia picturii pe mătase*, elaborat de N. Trifonova, include tehnica de lucru, regulile pentru organizarea locului de lucru, utilizarea vopselelor și a altor mijloace materiale în procesul de lucru. Compartimentul trei, *Utilizarea și întărirea coloranților*, realizat de B. Pomonski, conține informații despre tipurile vopselelor, pregătirea rezervei pentru baticul rece și cel realizat în tehnica fierbinte, metodele de fixare a coloranților și aplicarea acestora. Partea ilustrativă include diverse lucrări: baticuri, eșarfe, panouri decorative. Sunt prezentate imagini cu motive populare sau inspirate din mediul înconjurător.

Monografia *Die Künst des Batikens (Arta baticului)*, a cărui autor este Ingeborg Fiegert, include 37 de pagini text și 40 de ilustrații cu baticul tradițional javanez, dar și ale pictorilor de origine germană [87]. Sunt descrise materialele de lucru, prepararea rezervei etc. În mod succint sunt prezentate câteva dintre tehnicile baticului, cu menționarea țărilor în care sunt practicate (*tritik* – insula Java din Indonezia, *plangi* – Indonezia, Japonia). În studiu se pune accent pe diversitatea metodelor de lucru cu rezerva. Suportul teoretic este susținut de un bogat material ilustrativ, cu prezentarea tehnologiilor de lucru. Imaginile lucrărilor semnate de autori contemporani din Germania conferă actualitate studiului.

În lucrarea sa consacrată picturii pe mătase, *Технология росписи тканей (Tehnologia picturii pe mătase)*, cercetătorul O. Tankus [74,

p. 170], afirmând că baticul nu este o artă tradițională pentru poporul rus, relevă totuși faptul că, pe parcursul său evolutiv, baticul a împrumutat caracteristici distinctive ale unor tipuri de artă populară și artizanat.

Despre importanța principiilor compoziționale în organizarea spațiului textil accentuează în monografia sa *Художественное оформление тканей (Prelucrarea artistică a stofelor)* M.N. Nikitin [66]. Autorul evidențiază specificul compozițiilor textile predestinate decorării interioarelor și designului vestimentar.

În lucrarea *Юозас Бальчиконис (Juozas Balčikonis)* [69, p. 153] cercetătorul Stasis Pinkus a descris creația artistului plastic lituanian Juozas Balčikonis, care, după absolvirea studiilor de profil, devine șef al catedrei de artă textilă la Universitatea de Stat a Artelor din Lituania. El e unul dintre cei mai reprezentativi pictori din domeniul tapiseriei și al baticului din țările baltice. Afirmându-se în calitate de artist plastic, Juozas Balčikonis (1924–2010) își expune lucrările, începând cu anul 1948, la numeroase expoziții republicane, unionale și în străinătate (Polonia, Bulgaria, Republica Democrată Germană, Cehoslovacia, România, Iugoslavia, Canada, Anglia). Autorul menționează faptul că tânărul artist lucra cu multă îndrăzneală și se face remarcat prin originalitatea și expresivitatea tehnicii pe care o exersează cu multă minuțiozitate.

Monografia *Designing in batik & tie dye (Designul baticului & baticul dezlegat)*, al cărei autor este Nancy Belfer, include nouă paragrafe în care se face o amplă analiză a evoluției baticului indonezian. Lucrarea reprezintă una dintre sursele bibliografice de bază, ce ne demonstrează proveniența tehnicii batic și însăși etimologia termenului. Cercetătoarea constată existența acestei tehnici nu numai la indonezieni, dar și la egipteni [78, p. 3]. De asemenea, sunt descrise etapele de lucru în executarea unui batic, meșteșugarii ținând cont de proiectul inițial, dar neexcluzând și faptul improvizării ce poate interveni în procesul de lucru. Influența efectelor apărute în timpul acestei activități ar da naștere unor noi idei și, drept urmare, ar putea genera un sens mai profund lucrării, prin nemijlocita implicare a autorului. Cercetătoarea prezintă metodele existente încă în antichitate, care, o dată preluate cu iscusință și combinate cu cele proprii artistului plastic contemporan, ar putea da naștere unor realizări noi.

Un loc aparte îl ocupă istoria tradiției baticului din estul Asiei, în special, informațiile despre existența acestuia în India, China, Japonia, Java,

Boli, fiind o tehnică practicată și pe teritoriul Africii. La fel ca și cel asiatic, baticul african are motive specifice, ce reflectă tradițiile populare. Existența tehnicii pe continentul american autoarea o atribuie poporului peruan, anume din Peru baticul ajunge în Mexic și în sud-vestul SUA. În așa fel, se confirmă existența baticului în trecutul îndepărtat pe continentul asiatic, cel african și pe cel american. Cercetătoarea Nancy Belfer s-a documentat minuțios în istoria baticului, cu preponderență a celui javanez, prezentând un material amplu, ce include și un număr mare de ilustrații.

Régine Libessart, în monografia *Le livre complet de la Peinture sur soie (Carte completă a picturii pe mătase)*, prezintă un studiu foarte detaliat, ce reflectă realizarea pe etape a baticului [84]. Autoarea descrie întregul proces de lucru, începând de la prepararea stofei până la finisarea lucrării prin aburirea acesteia. Toate tehnologiile sunt susținute de imagini color și de scheme grafice. Studiul mai include și noțiunile tehnicilor utilizate de diferite popoare (batic dezlegat, *tie-dye*, *mahaju*).

A. Ierusalimskaia, în catalogul dedicat expoziției periodice din Ermitaj, relevă importanța, în cultura europeană, a schimbului cultural care a avut loc în urma efectuării Drumului Mătăsii [56]. Sunt analizate sferele de influență și țările care au generat procesul evoluției mătăsii. Studiul cuprinde o bogată sursă ilustrativă și bibliografică.

În cadrul monografiei *Antiquités & Objets d'art* (*Antichități & Obiecte de artă*) Jean Bedel a cercetat Mătasele și bumbacul imprimat [80, p. 182-186]. Originară din Occident, mătasea indiană a fost exportată încă în secolele XVI–XVII pentru a fi ulterior utilizată în interior (fețe de masă, draperii, lenjerie de pat etc.). În Europa însă nu se folosea mătasea, stofa de bază rămânea *calicut*-ul (bumbac alb, originar din Calicut, India). Este prezentat un studiu succint despre tipurile de imprimări cunoscute în Europa în secolul al XVIII-lea: cu placa de lemn, cu cea de aramă și cu cilindrul metalic. Autoarea descrie tehnologiile tradiționale japoneze, menționând termenii de profil (*ikat*, *kasuri*, dublu *kasuri*) și importanța baticului în vestimentația acestui popor.

O altă cercetătoare, Tamila Peceniuk, în numeroasele sale articole științifice *Феномен сучасного українського образотворчого батіку (Fenomenul baticului ucrainean contemporan)* [93, p. 44-50] conchide că există o asemănare între tehnica executării încondeierii ouălor și cea a ba-

ticului tradițional javanez. Autoarea face un studiu amplu al istoriografiei baticului ucrainean.

În catalogul *Презентація '94* (*Prezentarea '94*), pe lângă numeroase lucrări reproduse, executate în tehnica baticului, ce datează începând cu anul 1961 (Margarita Jilina *Motiv folcloric*, absolventă a Institutului de Stat de Arte Decorative și Aplicate din Lvov), sunt prezentate parțial și materialele publicate ale conferinței științifice, cu același generic, ce a avut loc la Hmelniţk în anul 1994. În unul dintre articolele publicate autorul M. Tokar menționează instituția superioară de profil din Lvov, în cadrul căreia catedra Arte textile apare începând cu anul 1947, fondatorul ei fiind profesorul M.F. Baustruk [94, p. 11]. La acel moment se practica doar baticul executat în tehnica rece. Pictorul de bază ce activa în acea perioadă la catedră era Galina Zaharasevici. Începând cu anii 1965–1966, apar primele lucrări executate în tehnica fierbinte, sub conducerea Nataliei Pauk. Din anul 1980 începe o nouă etapă în dezvoltarea baticului ucrainean, atunci când la catedră vin absolvenții instituțiilor superioare de textile din Vilnius, Riga, Tallinn, Tbilisi, Minsk, Moscova, Sankt Petersburg, Sofia, Wrocław. Catalogul ne permite să comparăm tehnicile de lucru, dar și nivelul evolutiv al lucrărilor realizate de artiștii plastici din Moldova față de cele din țara vecină.

Monografia lui Jane Wildgoose *Apprenez la peinture sur soie* (*Învățați pictura pe mătase*) [86], include trei capitole. În primul capitol este descrisă originea picturii pe mătase care se atribuie Chinei, fiind și primul producător de mătase. Este prezentată succint apariția tehnicii în Europa. Ceea ce deosebește acest studiu este prezentarea artiștilor de la începutul secolului al XIX-lea – James Abbott McNeill Whistler, Joseph Crawhall, Edwin Alexander, și a celor din perioada contemporană – John Hubbard, Agnès Chevalier, Sally Greaves-Lord, Rushton Aust. Capitolul doi include studiul despre materialele de lucru – mătase, pigmenți, șasiu, pensule etc. Capitolul trei, cu titlul *Tehnici de lucru*, cuprinde informații despre amestecul culorilor, fixarea coloranților și multitudinea tehnicilor de lucru – pe umed, uscat (asemănător cu tehnica acuarelei) sau tehnologia ce apropie baticul de vitraliu [86, p. 70-77].

Monografia *Батик* (*Batic*) de Irina Dvorkina include un scurt istoric al termenului „batic". Autoarea se axează pe studiul tehnologic (baticul în tehnica fierbinte, rece și cel dezlegat).

Autorii dicționarului *Декоротивно-ужиткове мистецтво (Arta decorativ-aplicată)*, descriind etimologia cuvântului „batik", îi atribuie termenului origine malaieză [89]. Autorii altor monografii sau dicționare de profil I. Zapasko, I. Golod, V. Bilik menționează existența a două tehnici ale baticului: fierbinte și rece. Tot ei menționează despre apariția tehnicii în Europa care datează cu secolul XX, iar în Ucraina cu anii '30 ai aceluiași secol. În lucrare sunt enumerați artiștii plastici care au lucrat în tehnica baticului – V. Limarenko, iar mai târziu în anii '60 – M. Gribani, T. Moroz, L. Dovjenko, G. Zaharasevici, N. Pauk. Actualmente tehnica baticului este practicată de M. Tocar, O. Cripiakevici, O. Maniko ș.a.

Un studiu monografic, structurat în zece capitole, este semnat de M.O. Sineglazova [72], în care autoarea prezintă succint istoricul baticului, tehnologiile acestuia ș.a. Ceea ce deosebește monografia de altele este dicționarul de terminologie ce cuprinde 51 de termeni de profil.

Se știe că arta baticului, în mare măsură, se datorează prezenței mătasei, o stofă perfectă pentru ținutele vestimentare. Încă în secolul II î.Hr. în China a apărut cartea *Chjou li* în care era expusă măiestria vopsirii, transmisă din generație în generație, rețetele obținerii coloranților [52, p. 5]. Autorul R.A. Ghilman, în lucrarea sa *Художественная роспись тканей* (*Pictura pe mătase*), vorbește despre apariția mătasei în China [52, p. 5], chinezii fiind și primul popor care, începând cu epoca feudalismului, a practicat compozițiile peisagiste, aducând, astfel, un aport considerabil la dezvoltarea artei textile. De asemenea sunt descrise etapele dezvoltării picturii pe mătase și tehnicile de bază ale acesteia.

Autorii Iu. Leghenki, V. Spovonski și A. Moroz atribuie baticul la meșteșuguri populare [61]. Ei descriu foarte succint mijloacele materiale (*tianting*-ul, ceara, vopselele), în funcție de tehnica utilizată (fierbinte, rece, liberă). Autorii menționează despre proveniența baticului în Europa în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, tehnică importată de către olandezi, în urma colonizării insulei Java.

În lucrarea *Батик* (*Batic*) Marina Sineglazova scoate în evidență unicitatea elementelor vestimentare realizate în tehnica baticului [72]. Sunt descrise în mod detaliat tehnologiile de aplicare cu diverși acizi pentru obținerea efectelor inedite. Studiul este completat cu un suport fotografic.

O abordare amplă a baticului este atestată în monografia realizată de Serghei Davîdov, întitulată *Батик* (*Baticul*) [54, p. 10, 12], în care autorul

prezintă pe cei mai de seamă artiști plastici din domeniu, clasificându-i în funcție de tehnologia aplicării: Irina Trofimova (batic monumental), Serghei Davîdov (batic filosofic), Tatiana Șihireva (batic narativ), Viktoria Kravcenko (similar cu tehnica gravurii), Iuri Bulîciov (batic tradițional), Viktor Pariiski (batic pictural), Alecsandr Talaev (batic experimental). Actualmente tehnica baticului se află la o etapă avansată în arta decorativă rusă, fiind caracterizată prin individualitatea tehnicii executării.

Cercetătorul spaniol Morgades Concha în monografia *Pintura decorativa sobre seda* (*Pictura decorativă pe mătase*) include descrierea amănunțită a tehnicilor de lucru și a întregului proces de aplicare a picturii pe mătase [88]. Investigarea și experimentele sunt succedate de un dicționar de termeni.

În monografia *Arta imprimeurilor pe suport textil* autoarea din România Daniela Frumușeanu face o trecere în revistă a apariției și evoluției baticului pe plan mondial, la fel ca și N. Belfer, punând accent pe cel de origine javaneză. Un aspect important al studiului se axează pe clasificarea tehnicilor utilizate în arta imprimeurilor textile și pe modernizarea acestora pe parcursul evoluției sale: piroimprimarea, vopsirea policromă, creponarea și devorarea chimică etc. [22, p. 33-34, 36]. Baticul este considerat de D. Frumușeanu o artă necesară, în stare de a vitaliza un spațiu sau o ținută vestimentară, care, datorită acumulărilor bogate din trecut, din punct de vedere artistic și al performanțelor tehnologice, poate să-și asigure durabilitatea în timp. Astfel încât în secolul pe care îl parcurgem, tehnica, prezentă încă în antichitate în Orient, își ocupă locul binemeritat în arta decorativă europeană. Autoarea menționează faptul că datorită negustorilor olandezi baticul pentru prima dată a fost cunoscut în Europa în secolul al XVII-lea. Aceștia, aflându-se la prima vizită în Indonezia, au observat asemănarea dintre panourile de tip batic din templele indoneziene și frescele bisericilor creștine.

2. Termeni și noțiuni în arta baticului

Realizarea tabloului evoluției baticului pe parcursul istoriei, implicit în spațiul românesc, implică analiza și explicarea unor termeni legați indisolubil de acest domeniu. Încă în trecutul istoric toate popoarele apelau la procesul decorării. Termenul *decorativ* (fr. décoratif, it. decorativo – *ornamental*), în opinia cercetătorilor români I. Șușală și O. Bărbulescu, semnifică „ceea ce ține de suprafața obiectelor, integrat compoziției acesteia" [44, p. 89]. Începând cu epoca antică, această trăsătură era considerată ca o variantă a frumosului, drept o armonie între obiect și funcția lui în raport cu destinația obiectului în cauză. Numită de greci *prepon* și interpretată de romani prin termenul *decorum* (potrivit), echivalent al căruia în limba latină des utilizat era *aptum* (potrivit) sau *decorare*, noțiunea a parcurs lungi căi până în perioada renașterii, atunci când s-a revenit la termenul *decorum* [44, p. 89].

În această ordine de idei, constatăm că este necesar să se facă distincția între obiectele cu funcție strict utilitară (vestimentație, accesorii) și cele decorative (panouri, țesături decorative) [60, p. 44]. În prima categorie funcționalitatea practică și esteticul se obțin prin expresivitatea și integritatea formei. Cele decorative sunt caracterizate printr-o vastă gamă de subiecte compoziționale.

Însuși termenul de *artă decorativă* (fr. *art décoratif*, it. *arte decorativa*, germ. *dekorative kunst*, engl. *decorative art*) este folosit pentru o largă categorie de obiecte executate în diverse materiale, tehnici, realizate în scop utilitar și estetic. Arta decorativă este destinată împodobirii ființei umane (vestimentație) și a spațiului ambiental (panouri decorative, draperii, perdele, lenjerie de pat etc.), având ca sinonime arta aplicată, arta minoră, arta industrială, designul [17, p. 41]. Dicționarul explicativ al limbii române dă explicația termenului ca „arta de a decora, cu mijloacele artelor plastice, exteriorul și interiorul unei case etc." [18, p. 268].

În enciclopedia *Literatura și Arta Moldovei,* cu referire la arta decorativă se menționează că aceasta cuprinde genurile monumental-decorativ și decorativ aplicat [28, p. 181]. „Or, în anii 1980–1990, în spațiul pruto-nistrean arta decorativă este considerată minoră, de tip uzual sau, cel mult, de înfrumusețare a ambianței, nefiind în stare să valorifice teme

de mare actualitate și idei social-filozofice" [16, p. 41].

Arta decorativă aplicată este un domeniu al artei decorative ce se ocupă de producerea obiectelor de uz practic sau pur decorative, lucrate manual sau industrial, cele mai însemnate genuri ale căreia sunt mobilierul, țesăturile, obiectele de podoabă, design-ul. Arta decorativă aplicată a fost prezentă încă din antichitate (instrumente practice, unelte, haine etc.), existând în cadrul meșteșugurilor populare. Astfel, până la revoluția industrială, conceptul de meșteșug făcea parte din existența zilnică a omului. Arta aplicată moldovenească din perioada sovietică a continuat bogatele tradiții ale creațiilor decorative populare, iar pe parcursul evoluției sale a contribuit la realizarea numeroaselor forme de obiecte de uz casnic și la ornamentele lor [28, p. 180].

O explicație mai amplă a termenului ne oferă I. Șușală și O. Bărbulescu. În opinia lor, noțiunea de *artă aplicată* este „legată inițial de renașterea tapiseriei și, mai ales, de răspândirea așa-ziselor „stiluri decorative", pentru a desemna lucrările de artă cu caracter pregnant utilitar" [44, p. 27], continuând prin completarea: „În arta aplicată elementul artistic (...) trebuie să se îmbine organic cu o formă tehnic-constructivă și comodă" [44, p. 89].

Odată cu etapa industrializării, arta decorativă își pierde din importanță, în urma predominanței obiectelor de consum produse la fabrică. Astfel, obiectele decorative realizate de artiștii plastici sunt excluse practic din viața de zi cu zi în favoarea obiectelor de artizanat. *Artizanatul* (fr. artisanat) reprezintă ansamblul de activități și meșteșuguri prin care se confecționează obiecte de uz casnic, „îmbrăcăminte sau obiecte pur decorative, lucrate artistic și destinate vânzării" [20, p. 230]. Cu referire la termenul dat, Dicționarul explicativ al limbii române îl definește ca „meșteșug practicat cu artă" [18, p. 62].

Este greu de trasat hotarele între meșteșugul artistic și arta propriu-zisă. Obiectele realizate manual, în scopuri utilitare, sunt considerate, în general, meșteșugărești, dar definiția este destul de ambiguă. Meșteșugul artistic nu poate fi definit clar nici prin materialul utilizat (cum ar fi ceramica), nici prin procesul de realizare (cum ar fi țesutul), deși acestea sunt asociate în mod tradițional cu noțiunea de meserie artistică [26, p. 86]. În atare condiții, putem concluziona că din categoria meseriilor artistice fac parte activitățile în care predomină funcția și materialul, pe când în artele decorative sunt preponderente conținutul și forma [26, p. 86].

Arta industrială nu poate fi separată de *design*. Etimologia cuvântului *design* provine din limba latină *design, -are* cu semnificația de *a desena, a arăta, a reprezenta, a indica, a proiecta, a aranja*. Termenul este utilizat în limba franceză de la începutul anilor '60 ai secolului XX, fiind acceptat oficial de Academia franceză în anul 1971 [82, p. 3]. Astfel, design reprezintă un „domeniu multidisciplinar interesat de ansamblul factorilor (socio-economici, sociali, estetici, tehnici etc.) care contribuie la aspectul și calitatea produsului de serie mare" [18, p. 287].

Designul a apărut din proiectul de sinteză dintre formă și funcția aplicată a obiectelor industriale. El apare, cu siguranță, odată cu revoluția industrială. Atunci ansamblul factorilor sociali, economici și de producție atrag o evoluție rapidă fără precedent. Designul evoluează de-a lungul istoriei, rolul său devenind esențial începând cu Prima Expoziție Universală care a avut loc la Londra, în anul 1851, unde avem atestată confruntarea produselor erei mecanice cu capodopera artizanală, și până astăzi, când designul interactiv implică un dialog al omului cu calculatorul [81, p. 4]. Conform studiului efectuat de cercetătorul român Gheorghe Achiței, designul (engl. *design*, it. *design*) este o disciplină care urmărește armonizarea estetică a mediului uman, începând de la conceperea obiectelor uzuale, a mobilierului, și până la urbanism și amenajarea peisajului. Autorul definește designul ca pe o „activitate de proiectare estetică a unor produse utile, realizate industrial" [1, p. 101]. În dicționarul *Larousse* se menționează că designul este un ansamblu de obiecte create după un anumit criteriu [83, p. 331].

În fond, artele decorative includ în sine mai multe genuri, cum ar fi ceramica, tapiseria, baticul, prelucrarea artistică a lemnului, a pielii, arta bijuteriilor ș.a. Una din cele mai mari subdiviziuni ale sale ar fi *artele textile* (lat. *textilis*, fr. *art textile* [19, p. 858], it. *arte tessile*, engl. *textile art*, sp. *el arte textile*, germ. *textilkunst*) [87, p.18]. Termenul este unul general și cutumiar pentru mai multe arte (tapiserie, batic, broderie, tricot etc.) și tehnici, dar în realizarea cărora este utilizat același material – fibra textilă.

Una din țesăturile de bază pe larg răspândite în realizarea baticului este mătasea. Invenția sericiculturii se datorează Chinei [84, p. 23]. Viermele de mătase (*Bombix mori*) posedă o glandă sericigenă activă, care în urma unui regim alimentar bogat secretă o substanță vâscoasă pe care viermele de mătase o depune „țesând" un fir ce formează coconul. În con-

tact cu aerul, firul se usucă și se întărește. Firul mătăsos pe care îl secretă un cocon *bombix mori* măsoară mai mult de 730-1100 de metri. Coconul se lasă în apă fiartă; ca urmare, substanța lipicioasă se diluează, iar firele se înmoaie. Astfel, firele pot fi extrase în vederea producerii ulterioare a țesăturii.

Pentru a putea aborda problema evoluției *batic*ului, inițial este necesară cercetarea etimologiei noțiunilor de *batic* și *imprimeu.* Există diverse definiții ale termenului *batic*: *mahaju* sau *tie-dye,* în funcție de tehnica aplicării [84, p. 101].

În lucrarea Большая Советская ***Энциклопедия*** este menționată proveniența malaieză a termenului; se descrie și procedeul batic care „se bazează pe conturarea cu rezervă (în cazul baticului executat în tehnica fierbinte – cu ceară, iar în cazul batic-ului rece – cu o soluție special preparată în componența căreia intră cleiul de gumă" [51, p. 40] și pictarea, fie prin introducerea țesăturii în vasul cu vopsea, fie prin aplicarea culorii cu diverse instrumente.

Autorii americani, dar și cei europeni, îi atribuie termenului origine indoneziană. Însuși termenul *batic* a derivat din cuvântul indonezian *tik* [78, p. 9], ceea ce înseamnă *punct*, *a puncta* (care definește o metodă tradițională de aplicare a culorilor pe textile) și din cuvântul *ba*, ceea ce înseamnă *țesătură de bumbac*. Daniela Frumușeanu susține proveniența acestuia de la termenul indonezian *ambatik* – cu semnificația *a puncta*, *a hașura*, *a acoperi cu puncte*, *a desena*, *a scrie* [22, p. 31] (la început, tehnica baticului presupunea împungerea țesăturii acoperite cu ceară înainte de a fi vopsită). Aceeași idee este atestată și în studiul cercetătorului S. Davîdov [54, p. 6].

Imprimeul este „o țesătură imprimată cu modele colorate sau desen imprimat pe o țesătură" [18, p. 479]. Spre deosebire de batic, ce include doar pictura manuală, *imprimarea* se realizează atât manual, cu matrițe, cât și mecanizat, cu anumite dispozitive – valțuri cilindrice de cupru, pe suprafața cărora sunt gravate motive. Ea constă în acțiunea de „a întipări pe o țesătură desene colorate" [19, p. 377]. Motivul poate fi executat monocrom sau policrom [19, p. 772]. Referitor la etimologia cuvântului *imprimé*, autorii I. Șușală, O. Bărbulescu susțin originea franceză a cuvântului, care este echivalent cu procedeul batic [44, p. 157].

Stamba este o țesătură de bumbac cu desene imprimate în culori, folosită la confecționarea îmbrăcămintei de vară pentru femei și a lenjeriei de pat [18, p.1014], iar expresia *a da în stambă* însemna până nu demult *a imprima*, *a publica* [19, p. 795] (precum și „a da în vileag, a dezvălui").

Se discută și despre originea tehnicii baticului (din nordul Indiei, Malaieziei) ce apare în Europa abia în secolul al XVI-lea, introdusă de olandezi și reprezentând colorarea manuală a unei țesături din bumbac, acoperind cu ceară porțiunile de material care urmează a fi colorate [16, p. 56]. Atunci când vorbim despre tehnica baticului, trebuie menționată și cea de *indian* (fr. *indienne*, it. *indiana*, germ. *gedruckter zitz*, engl. *printed calico*) – o țesătură fină de bumbac de diferite culori, imprimată prin „cufundarea țesăturii succesiv în mai multe băi de vopsea, acoperindu-se cu ceară părțile care nu trebuiau să fie colorate; tehnica a fost importată în Europa din India, la începutul secolului XVII-lea, prin companiile comerciale franceze, engleze, olandeze; a avut o largă răspândire în secolul al XVIII-lea, când s-au dezvoltat manufacturile franceze (Rouen), engleze (Manchester) etc." [16, p. 299].

Actualmente, în India, această tehnologie poartă denumirea de *bandhana* sau *bandhini* – literalmente *leagă - vopsește* [63, p. 16]. Echivalentul său în Malaiezia și Indonezia este *plangi,* ceea ce înseamnă *decalaj, pată*. Aceeași noțiune este utilizată și la Milano, Italia. În Japonia termenul folosit este *shibori*, în Nigeria – *adire eleso,* [78, p. 6], iar în Marea Britanie – *tie-dye* [84, p. 101]. În România tehnica este cunoscută cu denumirea de *batic dezlegat* [22, p. 31], iar în Rusia ca узелковый батик [72, p. 11].

Dintre diversele tipuri de colorare în tehnica baticului dezlegat în Japonia (*kanoko*) se poate menționa *shibori,* ce reprezintă motive izolate, obținute prin plierea țesăturii, care era apoi legată pentru a proteja de colorare partea înnodată [80, p. 186]. Procedeul *tritik* este unul de origine javaneză [78, p.6], în Europa acesta fiind răspândit în secolul XX.

O altă țesătură apărută în scopul de a concura cu materialele importate din India au fost pânzele din bumbac – *Jouy*, imprimate cu motive colorate, în general în nuanțe deschise, reprezentând flori exotice și scene câmpenești sau istorice, create la sfârșitul secolul al XVIII-lea de Christophor Filip Oberkampf în manufactura Jouy-en-Josas. Folosită pe larg în Franța în secolul al XVIII-lea, țesătura, începând cu anul 1797, se imprimă mecanic [16, p. 241].

Unul dintre fenomenele de care trebuie ținut cont la realizarea baticului este kitschul, un fenomen apărut încă la începutul perioadei moderne, odată cu procesul industrializării. Noțiunea de kitsch este de origine germană, dar pătrunsă în uzul internațional al esteticii, și este utilizată pentru a desemna arta de prost gust [14, p. 67]. Potrivit opiniei cercetătorului Abraham Moles, cu referință la *Psihologia kitschului* [29], termenul a apărut la München în anul 1860. Semnificația noțiunii *kitschen* este de a face ceva de mântuială, iar a celei de *verkitschen* – de a degrada, a măslui. În linii generale, etimologia cuvântului *kitsch* are conotații negative și chiar peiorative, arătând inadecvarea și lipsa bunului gust. Conform *Dicționarului de artă,* kitschul este o „pseudoartă cu multiple înfățișări de obiecte inutile, vulgare, dar executate cu rafinament meșteșugăresc" [44, p. 164]. Kitschul a apărut în domeniul artelor ca artă surogat, îndeosebi în pictură, ulterior s-a răspândit în toate genurile artistice; nu face excepție nici arta decorativă, iar în cazul baticului – la tinerii începători care nu posedă prea bine tehnologia aplicării sau în cazul incompetenței în utilizarea gamei cromatice, a realizării compoziționale etc. Pentru a nu promova kitschul este nevoie să se țină seama de legitățile compoziției, de educație estetică, dar și de analiza evoluției artei baticului național și a celui universal. Nu în ultimul rând contează și factorii economici, deoarece țesăturile și vopselele de calitate sunt costisitoare. Cu toate acestea, pentru a exclude kitschul este nevoie multă practică.

3. Baticul în contextul istoriei artei universale

Metoda picturii sau imprimării pe un suport textil datează din cele mai vechi timpuri. Se presupune că această artă a apărut concomitent la mai multe popoare: egipteni (stofe în această tehnică se executau în Egipt încă din secolul I î.e.n), în Grecia Antică, Bizanţ, maximă expresivitate în interpretare obținând pe insula Java [91, p. 6]. Stofele fine din bumbac, realizate în tehnica baticului în Orient, au apărut încă în antichitate. Asemenea metodă de a picta pe larg era răspândită în Peru, Egipt, China, Japonia, insula Ceylon, Iran, Armenia, Azerbaidjan [55, p. 32], India, Indonezia ș. a. Aceasta consta în prelucrarea suprafețelor cu rezerva din ceară, spațiul liber al cărora se acoperea cu vopsea [52, p. 6].

Cercetătorul Robert Ghilman atribuie apariția tehnicii baticului Chinei (provincia Shang-tung), din motiv că aceasta este considerată patria mătasei (cuvântul *saricum* din latină, înseamnă *mătase*, acesta, la rândul său, provenind de la chinezescul *sărăs*. În evul mediu, împreună cu mătasea, cuvântul ajunsese în Scandinavia, unde ulterior s-a transformat în *silki*) [52, p. 5]. Descoperirea prelucrării mătăsii în China a fost multă vreme înconjurată de mister pentru alte țări. Cele mai vechi relicve scoase la lumină provin din perioada Liangzhu (neoliticul târziu), înflorită între anii 3.300 și 2.200 î.Hr. în China orientală, în zona lacului Tai, în regiunea unde se află astăzi orașele moderne Hangzhou și Shanghai. Aici au fost găsite relicve semnificative: un fragment de țesătură și resturi dintr-o centură din mătase. Cert este faptul că materialul era deja cunoscut de chinezi încă din antichitate.

Traseul exportului mătasei era unul vast și foarte anevoios pentru acea perioadă, pentru că presupunea pelerinajul prin cel mai mare deșert – Taklimakan, care are o suprafață de 330 de mii de km², fiind cel mai întins deșert din China și al doilea mare deșert *curgător* (al cărui poziție se deplasează în funcție de condițiile geoclimaterice) din lume, ce făcea legătura între China antică, trecând prin Asia Centrală, Asia de Sud, Asia de Vest, Europa și Africa de Nord. Acest drum putea fi străbătut doar de cămile, care sunt rezistente la condițiile climaterice ale deșertului și care trebuiau să străbată dune de 500 m înălțime.

Datorită faptului că o mare cantitate de produse din mătase a fost transportată pe acest traseu în Europa și Africa de Nord, drumul a fost supranumit *Drumul Mătăsii*, format, în linii mari, în timpul dinastiei Han (secolul I î.Hr.) [70, p. 23]. În vremea aceea, traseul sudic al acestui drum trecea prin Afghanistan, Uzbekistan, Iran și orașul Alexandria din Egipt. Alt traseu trecea prin Pakistan, Kabul în Afghanistan și ajungea în zona Golfului Persic. Pornind de la Kabul, spre sud, negustorii puteau ajunge în orașul Karaci din Pakistanul de astăzi sau, pe mare, ajungeau în Iran și la Roma.

Între secolele II î.Hr. și secolul II d.Hr., *Drumului Mătasii* parcurgea patru imperii: Imperiul Roman în Europa, Imperiul Parților din Asia de Vest, Imperiul Kushan din Asia Centrală și dinastia Han din Asia Orientală. Formarea *Drumului Mătăsii* a promovat schimburile dintre cele patru civilizații antice, punând bazele economiei mondiale. Capitala Imperiului Kushan – Purushapura (actualmente Peshawar, Pakistan) era cel mai bogat oraș pe atunci, datorită importantelor schimburi comerciale ce aveau loc aici. China era cunoscută ca exportatoare de mătase, activitate primordială până în anii ’70 ai secolului al XX-lea [47, p. 11]. În India, țesutul stofelor răpea 7 luni. La fel ca și în China, măiestria țesutului îi aducea profit considerabil Indiei. În secolul al V-lea *Drumului Mătăsii* trece printr-o încercare grea: câteva ouă ale viermilor de mătase au nimerit peste hotarul Chinei, astfel apare concurența și ulterior scade exportul. Acest fapt a cauzat țării daune materiale considerabile.

Pentru întreaga omenire *Drumul Mătăsii* are o importanță considerabilă. Pe lângă dezvoltarea relațiilor economice care aveau loc, s-au pus bazele relațiilor interculturale. În legătură cu aceste contacte culturale perioada 1989–1991 au fost declarați de către UNESCO ca „anii *Drumului Mătasii*” [56, p. 4].

Astfel, putem atribui imensul aport Chinei, țară care, datorită dezvoltării sericiculturii și obținerii ulterioare a mătasii, a contribuit cu materia primă la dezvoltarea tehnicii pictării pe suport textil [65, p. 87]. Deja în secolul al XII-lea î.Hr. în China existau stofe artificiale de o finețe deosebită [52, p. 5]. Într-un manuscris chinezesc din secolul al VIII-lea se vorbește despre tehnica baticului cu ceară care era aplicată cu pensula. Autorul R. Ghilman, de asemenea, menționează faptul că mătasea era exportată în India și apoi în Japonia (în perioada dinastiei Sui (581–618) și

Tang (618–907). Japonia se afla sub influența Chinei, fapt despre care ne vorbesc paravanele din perioada Nara (646–794) [73, p. 10]. P. Gnedici, în lucrarea *История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура (Istoria artelor. Pictură. Sculptură. Arhitectură)*, menționează despre utilizarea mătăsii în vestimentație în Persia antică [53, p. 49], pe când la greci aceste stofe erau considerate de lux. În Sparta, oraș-stat în Grecia antică, colorarea stofelor era considerat un procedeu inutil, apreciindu-se cele de o nuanță naturală [53, p. 102]. Spre deosebire de cultura persană sau cea greacă, în arta romană, mătasea a început a fi utilizată din perioada lui Caesar pentru confecționarea tunicilor, care până atunci erau executate din lână [53, p. 164]. Cu toate că mătasea se producea mai târziu și în spațiul bizantin, și în Iran, totuși cea mai răspândită rămânea producția din Orient, în special cea din China, din cauza prețului mai redus [79, p. 3]. Autorul R. Ghilman consideră India baștina practicării picturii pe mătase [52, p. 6], țară în care existau diverse vopsele și unde au apărut multiple tehnici de aplicare a culorii. Aici era răspândită pe larg tehnica *bandhari* sau baticul indian, cum mai este numit astăzi. Numeroși pigmenți pentru colorarea textilelor au fost exportați din India în Europa. Spre exemplu, vopseaua indigo a fost adusă anume din India. La etapa actuală însă este greu de spus unde a apărut această culoare, dat fiind faptul că în urma cercetării sarcofagului principesei din Egipt, care a murit aproximativ 3000 de ani în urmă, s-au descoperit stofe colorate în albastru [52, p. 6]. Actualmente culoarea indigo poate fi obținută din planta *drobușor* [42, p. 22].

Printre tehnicile larg răspândite în India – *bandhari* în statul Bihar s-a păstrat încă din perioada străveche arta pictării stofei *madhubani*. Aceasta provine de la obiceiul de a picta pe peretele locuinței un desen simbolic, ce avea puteri magice. Fiecare familie avea ornamente specifice ce-i deosebea de alții. Madhubani se deosebeau de alte motive prin compoziție: în centru erau reprezentate figurile Zeilor, ale oamenilor, animalelor, restul spațiului fiind ocupat de imaginile fitomorfe, de ornamente simbolice, religioase. Lucrul era efectuat manual, ceea ce dădea o notă de primitivism, iar vivacitatea culorilor – atracția imaginii.

Realizarea baticului indian este una dintre primele metode de pictare a stofei, fiind cunoscută în țările orientale încă din antichitate. Atât în Malaysia cât și în Indonezia, tehnica de vopsire prin legare poartă denumirea de *plangi*, ceea ce înseamnă *pată*. În Indochina acest tip de batic

exista în secolul al VII-lea. În China, baticul dezlegat a apărut până în secolul al VII-lea [63, p. 16], iar mai târziu în India, unde este răspândit și în prezent, fiind numit *bandhana, bandhini*, ceea ce înseamnă *leagă-vopsește*. Cercetătoarea Daniela Frumușeanu, în studiul său *Arta imprimeurilor pe suport textil*, insistă la fel asupra originii indoneziene a acestei tehnici, care mai este numită și tehnica de vopsire prin legare [22, p. 31]. În Europa, la începutul secolului al XX-lea, pictorii deja practicau tehnica *plangi*, iar în anii '80 aceasta cunoaște apogeul dezvoltării sale.

La realizarea unui batic în tehnica dezlegată procesul de lucru este mai complicat în cazul lânei și tricotajului, însă cu aceste țesături se obțin efecte specifice. Stofele sintetice nu se potrivesc pentru tehnica *plangi*. În procesul de lucru prin mijlocirea acestei tehnici este nevoie nu doar de ață subțire, ci și de diverse panglici, șireturi naturale. Acestea urmează să fie strâns legate, astfel ca vopseaua să nu pătrundă în stofă. Un efect interesant se obține la aplicarea plasei. Tehnica mixtă presupune obținerea numeroaselor efecte ce se formează în urma diferitor combinații (noduri, tigheluri etc.).

Mătăsurile indiene, stofele de coton pictate sau imprimate cu culori rezistente au fost masiv exportate în Occident în secolele XVI–XVII, fiind uzuale pentru confecționarea lenjeriei de pat, pictura murală, a draperiilor, perdelelor, fețelor de masă și a șervețelelor. Mătasea indiană era în egală măsură utilizată și pentru îmbrăcăminte. Vestimentația executată în această tehnică are, în principiu, predestinație de sărbătoare. Baticului dezlegat îi sunt specifice vasele mari cu culoranți, mătase de diferită calitate și dimensiuni, dungi de diversă factură și dimensiuni. Tehnica aceasta constă în adunarea sau plierea stofei în anumite locuri, legându-se cu sfori sau cu ațe de diferite grosimi. Inițial, stofa se udă, cu scopul de a da posibilitate coloranților să pătrundă uniform în ea. Pentru rezervare se mai pot folosi cârlige de rufe și alte ustensile. După ce suportul textil trece prin prima culoare, se clătește și se scutură foarte bine; se aplică aceeași metodă și pentru următoarele culori, repetând procesul de câte ori este nevoie. În consecință, modelul și structura desenului reies în funcție de tehnica legării.

La unele popoare se finisează stofele executate în tehnica indiană cu alte genuri de artă decorativă. De exemplu, pe insula Sumatra (ce aparține Indoneziei), se decorează cu broderie sau mărgele colorate mărunte, în

India – cu mărgele, în Africa – cu broderie cu perle și scoici, în Japonia – prin decorarea picturii manuale cu foi de aur sau argint, uneori

cu broderie. De asemenea, tehnica indiană a fost cunoscută și în Caucaz, Tibet, Iran, Turcia, Siria, Marocco, Egipt, Algeria, Libia. Popoarele care executau veșminte în această tehnică și-au lăsat amprenta (în special în metodele de pliere sau de utilizare a unor materiale netradiționale prin intermediul cărora se pot obține diverse facturi). Spre exemplu, colorarea în tehnica rece și indiană a atins apogeul în arta japoneză în secolele XVI–XVII, cu *tsujigahana*. Dintre diferitele colorări în tehnica dezlegată (*kanoko*) se pot menționa *shibori* (motive izolate) [76, p. 40], obținute prin plierea țesăturii, pentru a forma micile puncte care erau apoi legate, pentru a proteja de colorare partea înnodată.

Procedeul *tritik* este puțin mai dificil decât *plangi* [87, p. 28], procesul căruia însă poate fi mai ușor controlat. El își are originea în Java și constă în rezerva cu ace rânduite [21, p. 31]. În Europa această tehnică a fost răspândită în secolul al XX-lea și utilizată ulterior atât în vestimentație cât și în interior (draperii și cuverturi). În anii ’70 ai secolului al XX-lea, o dată cu creșterea interesului față de Orient, reînvie și această tehnică, ea împodobind vestimentația în stilul hippie.

Ikat sau *kasuri*, colorate în nod, asociate cu țesătura, se practicau în aceeași măsură în Japonia. Uneori treceau mulți ani pentru a realiza piesa de mătase necesară pentru a forma un chimono (9,15–11 m lungime, 38–45 cm lățime). Motivele puteau fi transpuse pe urzeală sau pe bătătură, sau pe ambele, formând astfel dublu *kasuri*. Motivul era fixat pe firele din fața țesăturii, expunându-se exact în ordinea țesutului, apoi părțile, care nu trebuiau să fie colorate, se divizau în fascicule și liant. După colorare, firele erau deznodate, lăsând să apară o alternanță a părților colorate și a celor necolorate.

Se revenea la această procedură pentru protejarea părților fiecărei culori suplimentare. Firele aliniate și țesute în succesiunea dorită permiteau obținerea unui degradeu specific. *Kasuri* din mătase era utilizat pentru chimonouri. *Kasuri* din coton indigo servea hainelor de lucru. Veșmintele de vară erau țesute cu fibre vegetale de cânepă, urzică și combinate deseori cu *kasuri* și țesătura de tifon. Motivele *kasuri* pot conține mici motive geometrice, repetate în mari abstracții caligrafice sau figurative.

Ca tehnică, *ikat-ul* indonezian a apărut în urma baticului tradițional și avea denumirea *usol, gringsing* [63, p. 16]. În Indonezia *ikat-ul* avea

funcție apotropaică, apăra de boli și se utiliza în diverse ritualuri, considerându-se că puterea magică i se transmite celui ce îl folosește. La fel ca și în *bandhana*, în tehnica dată unele popoare adăugau mărgele, oglinzi sau broderii (indienii), scoici (africanii).

O altă tehnică în care se utiliza rezerva, fiind asociată frecvent cu pictura, este *pochoir*. Efectele ei puteau să se obțină în negativ. În acest caz, suprafața rezistentă la colorare era periată în această tehnică.

La începutul secolului al V-lea, japonezii realizau *nikishi*, brocard în 5 sau 7 culori, utilizat pentru confecționarea rochiilor în *patchwork* rectangulare, *kesa* pentru călugării budiști și *obi*, largi centuri ce se purtau la kimonouri. La începutul secolului al VIII-lea se adaugă firul de aur. Odată cu broderia ce intervine în confecționarea paravanului, a chimonoului, *fukusa* (mătase pentru cadouri) și în fabricarea detaliilor, popularitatea hainelor pictate crește și mai mult. Astfel, observăm că în toate țările asiatice, deși existau practic aceleași tehnici de realizare a baticului, erau totuși deosebiri atât în termeni cât și în metodele de finisare a lucrărilor.

În secolul al XVII-lea olandezii au importat în Europa batik-ul. Odată ce a fost pe larg răspândit de europeni, baticul a fost modernizat și transformat în tehnică semiindustrială a imprimării pe mătase [54, p. 8], realizarea căreia consta din jocul matrițelor de lemn de mici dimensiuni (30–20 cm), ce permitea o manipulare ușoară. Baza fiecărui bloc era sculptată, lăsând în relief elemente decorative imprimate. Un desen policrom cerea un joc de blocuri independent pentru fiecare din culorile utilizate. Deoarece pentru popoarele europene era prea complicat realizarea baticului indonezian, tehnică perfecționată pe parcursul mai multor zeci de secole, ele au răspândit pe larg tehnica imprimării, compoziția căreia era gravată pe o planșă de lemn. Apoi planșa se acoperea cu ceară dizolvată în esență de terebentină [44, p. 157]. Țesătura se întindea deasupra și se presa. În rezultat, stofa absorbea soluția de ceară aflată pe desen, după care se vopsea la rece. Vopseaua se imprima pe toată suprafața neapărată de ceară. La fierbere, parafina se desprindea, plutind la suprafață și fiind adunată pentru o nouă utilizare [44, p. 277].

Există două metode de realizare a baticului cu matrița: fundalul se acoperă cu vopsea, iar ornamentele rămân albe și invers, fundalul rămâne nevopsit sau vopsit în tonuri foarte pale, iar ornamentele colorate [52, p. 9].

Odată cu progresul tehnico-industrial, apare o metodă industrială, unde ca materie primă era utilizată placa de aramă [23, p. 97]. Liniile ce urmau a fi imprimate se incizau pe o placă metalică mare, de aproximativ 1 m^2, prelucrată ulterior cu acid. Suprafața plăcii era curățată și acidul nu rezista decât în locul inciziei. Placa aplicată pe stofă permitea absorbția acidului, producând astfel o imagine inversă a motivului. În timpul pictării, acidul fixa culoarea pe mătase; fundalul, după numeroase operații de decolorare, redevenea alb. Atunci culorile suplimentare erau recolorate – detaliile foarte fine erau prelucrate cu pensula – sau imprimate cu planșa de lemn, procedeu bine adaptat la suprafețele de culoare uniton [52, p. 12].

Pentru a decora suportul textil cu desene mici și regulate, se utiliza un cilindru valț rotativ, pe care erau gravate motivele ce urmau a fi imprimate, obținându-se precizia perfectă a desenului. În tehnica șabloanelor, motivele decorative de pe un șablon de zinc erau transpuse pe suportul textil prin presare cu ajutorul vopselelor speciale. Totuși, imprimarea cu placa de lemn nu era o metodă rentabilă atât din cauza tehnologiei complicate cât și a complexității procesului de execuție. Cert este faptul că în designul vestimentar un rol considerabil îl are baticul realizat în una din tehnicile clasice, deoarece produsul final rămâne unicat, în pofida duratei mai mari de timp utilizat pentru realizarea unei lucrări.

Pe lângă batik-ul rece și fierbinte, o dezvoltare amplă îl cunoaște batik-ul executat în tehnica liberă cu vopsele de anilină. Tehnica executării ei amintește pictura în acuarelă. Această tehnică poate fi realizată pe stofa udă sau uscată, prelucrată cu substanțe chimice speciale: sare, piatră vânătă sau altele, ce ajută la obținerea unor efecte artistice inedite. Baticul efectuat în această tehnică are farmecul lui, exprimat, în special, prin libertatea compoziției, fapt ce nu este specific pentru alt gen al artei decorative. În asemenea tehnică, cel mai frecvent se întâlnesc compoziții cu motive vegetale, natură moartă, dar și imagini arhitecturale, peisaje, compoziții alegorice, ornamentale etc.

În opinia cercetătorilor ucraineni I.G. Leghenki și A. G. Moroz, baticul exista deja în estul Asiei în secolul al VI-lea, iar oficial data apariției tehnicii baticului este confirmată în anul 1670 [61, p. 16]. Este cert faptul că performanța în măiestria baticului se manifestă pe insulele Java și Ceylon. Baticul tradițional javanez, de exemplu, nu e doar o stofă simplă, ci era considerat o țesătură sfântă, care avea funcție protectoare și de tratament [55, p. 38].

Țesăturile de tip batic au scopuri utilitare atât în viața de toate zilele, cât și cu ocazii solemne. Ele pot avea și o destinație rituală. De exemplu, în Java baticul este așternut ca ofrandă pe mormintele principilor (aplicat pentru prima dată în Java încă în epoca hindo-indoneziană, dar adevărata sa dezvoltare a început mai târziu, în jurul anului 1500). În viața acestui popor religia ocupa un loc important, de aceea lucrul era considerat desăvârșit numai dacă era executat într-o zi benefică, cu instrumentele și materialele binecuvântate [78, p. 13].

În vestimentație, baticul este o îndeletnicire foarte veche. Dacă inițial această artă era practicată în vestimentația de sărbătoare și reflecta statutul social al persoanei, la etapa actuală pot fi pictate orice stofe cu diferite predestinații, desenul reflectând doar starea de moment a persoanei. Totodată a progresat și designul vestimentar, astfel încât baticul apare în diferite compoziții, cu diverse tematici.

Cu toate că arta baticului a cuprins toate continentele, proveniența acestuia i se atribuie Indoneziei. Odată cu intensificarea comerțului, aproximativ în anii 300–400 î.Hr., baticul indonezian se importa în diferite țări, fapt ce a condus la răspândirea meșteșugului și în alte regiuni. În întreaga Asie se utiliza mătasea ca suport textil și doar locuitorii Javei (insulă din Indonezia) preferau bumbacul, denumit *mori* (ușor crescut și în condițiile climei tropicale, stofă plăcută pentru vestimentație, importată cândva din sudul Indiei și înlocuită, după 1815, de bumbacul din Europa, mai rar de mătase, importată și ea). Proiectul pentru baticul tradițional din Java era efectuat după o schemă strict geometrică, având la bază repetarea exactă a aceluiași modul. În general, schemele aveau caracterul ritmului compus, dar se simțea lipsa sintezei între motive. Javanezii, ca orice popor, țineau mult la datinile lor și trebuiau să le respecte [55, p. 38].

Metoda de a picta în tehnica baticului fierbinte se practica din antichitate în Peru, Japonia, Iran, Sri-Lanka, China, Armenia, în țările africane. Cu toate acestea, primul loc îl ocupă Indonezia. Se consideră că anume aici baticul își începe dezvoltarea la începutul erei noastre. Punctul strategic unde se dezvolta această artă este insula Java. Aici se realizau stofe cu predestinația port de fiecare zi și cele de sărbătoare, atât pentru femei cât și pentru bărbați.

Practicat în secolul al VI-lea și în Malaysia, baticul era realizat pe stofa obținută în urma prelucrării scoarței copacului. Ornamentul era de-

senat cu ceara de albini sălbatice și se colora cu vopsea obținută din piatră roșie (ohra) sau sajă. În trecut, soluția se aplica cu bambus, mai târziu – cu pensula sau cu instrumentul tradițional – *chanting*. Anume acesta a dus la stagnarea importului din India și la dezvoltarea celui local. Instrumentul a ușurat enorm realizarea unui batic, pentru că permitea executarea celor mai meticuloase elemente specifice altor genuri de artă javaneză.

În Indonezia, baticul a obținut recunoaștere în secolul al XVII-lea, când era executat în funcție de ierarhia socială. Ornamentele vorbeau despre statutul persoanei în societate. Secretele ce țineau de imprimarea stofei se transmiteau generațiilor următoare și nu părăseau spațiul curții regale. Baticurile indoneziene sunt atât de originale încât frapează și în prezent. Deoarece arta fiecărui popor reflectă tradițiile și obiceiurile lui, la fel și textilele din Indonezia oferă o amplă informație despre tradiția autohtonă, care poate fi urmărită pe parcursul mai multor secole. Toate motivele devenite tradiționale din baticul javanez aveau denumiri simbolice – *viață fără griji sau șarmul fanteziei* [78, p. 14] etc. Unele modele se păstrau doar pentru familia sultanului și a supușilor săi de rangul cel mai înalt.

Cercetând mostrele vestimentației indoneziene din secolul al XVII-lea, savanții găsesc influența motivelor ornamentale a diverselor culturi și religii. Existența în vestimentație a imaginii păsărilor, a lotusului (floare sfântă), a dragonului Naga și a pomului vieții ne mărturisește despre influențele indiene. Aspecte islamice se manifestă prin figurile geometrice, dar se întâlneau tot mai des și motive vegetale, deoarece islamul (religie apărută în secolul al XV-lea, odată cu migrația populației din sudul Indiei) interzicea imprimarea motivelor fitomorfe și a celor zoomorfe.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea olandezii, cucerind insula Java și transformând-o în colonie a sa, au importat tehnica baticului în Europa, astfel încât în acea perioadă numeroși pictori au început să practice această tehnică [61, p. 138]. La *Expoziția Universală* de la Paris (1900) au fost prezentate primele lucrări, baticul răspândindu-se apoi în întreaga Europă [52, p. 8].

O altă țară în care arta picturii pe mătase are o tradiție de secole este Japonia. Aici existau diverse tehnici de imprimare despre care nu s-a știut o perioadă îndelungată din cauza politicii interne. În cronicile din secolul al VII-lea î.Hr. se menționa despre tehnica vopsirii stofei, utilizate de japonezi – *yuhata.* Aceleiași perioade îi este caracteristică și o altă tehnică

numită *roketi*. Pentru arta japoneză este specific faptul neadmiterii stricteții geometrice a formelor în compozițiile textile, specifică indonezienilor.

Tehnica baticului dezlegat, apărută în Japonia, se numea *șibori* și *ikat*. Acest fapt îl atestă manuscrisul documentat cu secolul al VII-lea [55, p. 48]. În Japonia, firele de ață se colorau înainte de a fi țesute. Porțiunea ce urma să rămână albă se lega strâns și numai apoi se introducea într-un vas cu coloranți pregătiți special din timp. După acest proces se purcede nemijlocit la țesut, astfel formându-se o țesătură cu ornament. Și în Indonezia tehnica *ikat* o precede pe cea a baticului tradițional. Acesta este un proces îndelungat, produsul finit al căruia se confecționează timp de 1–2 ani, iar un *ikat* dublu – 8 ani. Se prețuiește această artă nu doar pentru că necesită timp și măiestrie enormă, ci și pentru că se utilizează în vestimentația națională și cea de rit. *Ikat*-ul dublu – *gringsing* în Indonezia este unul sfânt. Se consideră că are o putere magică.

Artizanatul textil japonez, spre deosebire de cel indonezian, se distinge prin abilitatea tehnicii utilizate. Începând cu secolul al XVII-lea, pe textilul japonez se imprimau compoziții de gen și peisaje complicate, fiecare stofă fiind considerată operă de artă. Colorarea, țesutul și brodarea ajunge un lucru rar în arta japonezilor. Din anul 1639 până în 1850 Japonia interzice călătoriile și toate contactele cu țările străine, impunând un stil unic și specific poporului său. Abia în anul 1900, la expoziția Internațională de la Paris, Europa a avut posibilitatea să cunoască arta textilă niponă, care a cucerit pictorii europeni atât prin nivelul înalt artistic al executării motivelor, cât și prin cel tehnologic.

Pe lângă toate contribuțiile la dezvoltarea artei, japonezilor li se atribuie și apariția paravanului, care avea o largă răspândire încă în secolele X–XII în palatele aristocrației feudale. Cercetătorii presupun [52, p. 8] că sericicultura a apărut în antichitate, în mai multe țări concomitent: China, India și în Orientul Apropiat. În Europa mătasea deja se importa până în secolul II î.Hr. – în perioada Imperiului Roman. În secolul al IV-lea, călugării greci, primind ouă ale viermilor de mătase, au reușit ulterior să-i înmulțească. Acest fapt era păstrat în taină de conducere. În așa fel, grecilor le-a reușit timp îndelungat să producă mătase, confecțiile fiind vândute în întreaga Europă. Mai târziu, viermele de mătase era crescut și în Bizanț, de unde a fost importat în Sicilia, sudul Italiei și apoi în Franța. Un succes enorm l-au avut confecțiile din mătase în orașele italiene Bologna, Lucca, Genova, Veneția.

Legătura comercială cu Extremul Orient a permis importul produselor exotice în secolele XVI–XVII, secole în care mătăsurile prețioase orientale își fac apariția în Europa. În aceeași perioadă se dezvoltă o preferință pentru toate obiectele venite din Orient. Astfel, baticul a cunoscut o amplă dezvoltare în țările europene. Succesul în Europa a cotonului indian cu culori vii și rezistente dă imbold fabricanților europeni de a căuta noi modalități de a le egala. Tipografii europeni răspundeau la solicitări, imprimând textile în stil indian, deoarece ei puteau imprima pe coton pentru export. Pe piața locală imprimarea se făcea pe barchet (o stofă cu bătătură din lână și lanț de coton). În Franța, în pofida interdicțiilor menținute până la 1759, imprimarea cu placa de aramă era mai puțin dezvoltată. În 1760, în timpul lui Ludovic al XVI-lea, un tânăr emigrant german, Christophe Oberkampf (1738–1815), a deschis în 1760, o fabrică în Jouy-en-Josas, la 20 km de Paris. La această manufactură se foloseau ca metode de imprimare placa din lemn gravată, placa din aramă gravată și, mai târziu, placa din oțel [24, p. 24]. Superbele mătăsuri monocrome cu motive pastorale și figurative erau imprimate cu placa de aramă încă din 1770. Alte centre de imprimare se dezvoltară în Franța în Nantes, Rouen, Mulhouse, Orange și Bordeaux (Alsacia, Lorrena și Suedia produceau coton imprimat de calitate excelentă).

Astfel, începând cu perioada secolului al XVII-lea, când apar tehnicile de imprimare industriale, baticul își pierde din popularitate. Totodată, metoda nouă a redus timpul de muncă și a permis creșterea eficacității obiectului finit. Pentru multiplicarea în serie sunt utilizate următoarele procedee: dispozitivele cu tipare plane sau rotative, valțurile de diferite dimensiuni. Cu toate acestea, pe parcursul evoluției, tehnologiile s-au perfecționat, materialele au evoluat și performanțele tehnico-artistice s-au îmbunătățit. Au apărut și metode noi, bazate pe foto-transpunere, care permit redarea pe pânză a unui număr infinit de nuanțe. Coloranții sintetici au înlocuit în mare parte extractele naturale (vopselele de anilină apărute în Europa în anul 1868 au exclus practic vopselele naturale); astăzi se obțin efecte fosforescente, de gonflare, de imitație prin lipirea automată a unor structuri strălucitoare (mărgele, paiete). Toate aceste descoperiri spectaculoase sunt o adevărată provocare pentru artiști.

Valul de import al baticului din Orient în Europa de la începutul secolului al XX-lea a influențat formarea gustului pentru pictura pe stofă a

populației locale. Un rol important în răspândirea artei orientale a avut pictorul rus Léon Bakst (1866–1924). Începând cu anul 1910, el a lucrat asupra baticului în designul vestimentar, introducând elemente noi. Pictorul a folosit motive orientale în realizarea vestimentației pentru spectacolul *Șeherezada*, ce a avut loc la Moscova în anul 1910 (*Baletul rus* al lui S. Diaghilev) [95]. El a simplificat croiul corsetului și a introdus silueta liberă în costum. Tradiția baticului în vestimentație a fost preluată și de artiștii din Rusia Sovietică care confecționau în această tehnică eșarfe, baticuri, cravate etc.

Unul dintre cei mai originali artiști ai secolului al XX-lea – Raoul Dufy, francez de origine, a practicat mai multe curente și genuri de artă. În anul 1911, la vârsta de 33 de ani, el a primit o comandă pentru executarea unei serii de gravuri pentru imprimarea lor pe textile [37, p. 32]. După un an de lucru în domeniu, R. Dufy acceptă un post important în cadrul renumitei companii producătoare de mătăsuri *Atuyer Bianchini-Férier*. După șapte ani petrecuți în funcție de director, autorul numeroaselor pânze se retrage în favoarea picturii. Din fericire pentru posteritate, o serie de colecționari de artă au apreciat talentul unic al lui R. Dufy, păstrând multe dintre cele mai bune creații ale autorului. Dufy prefera modelele florale, cum ar fi cel cu flori roz pe fondal albastru, realizat între anii 1914 și 1920, și modelele geometrice precum *Elefanții* 1922–1924 [59, p. 64].

În Rusia, o dezvoltare maximă stofa pictată a cunoscut-o în secolele XVI–XVII [57, p. 9]. Mătasea a fost importată de către negustorii arabi, italieni, scandinavi. Datorită profitului înalt în urma vânzărilor mătăsii, țarii ruși (Aleksei la mijlocul secolului al XVII-lea, Petru I) doreau să dezvolte sericicultura. Petru I a fost țarul pe timpul domniei căruia, în 1714, a apărut prima fabrică de mătase. Manufacturile de producere a mătasei – Kupavinskaia, Freanovskaia nu cedau în fața renumitei de atunci manufacturi din Lion, Franța.

Imprimarea țesăturilor specifică Rusiei este *naboika*. Apogeul dezvoltării tehnicii s-a simțit în secolele XVI–XVII, cu toate că exemplele ajunse până în zilele noastre ne vorbesc despre apartenența acesteia la secolul al X-lea [52, p. 9].

Inițial imprimarea se executa cu vopsele de ulei fierte în ulei de in pe stofe din lână și in. În documentația secolele XVI–XVII noțiunea de *naboika* practic nu se întâlnește. Țesătura cu ornament închis pe fondal

deschis purta denumirea de *vîboika*. Abia în secolul al XVIII-lea noțiunea de *vîboika* este înlocuită cu *naboika*. Tehnica *vîboika* consta în colorarea fondalului, pe când ornamentele rămâneau neacoperite cu vopsea, iar *naboika* – ornamentele vopsite pe fondal neacoperit sau vopsit într-o nuanță deschisă [48, p. 191]. Mai târziu apare un alt tip de pictură pe stofă, mai apropiat baticului contemporan. Aceasta consta în utilizarea unei scânduri cu ornamente de aceeași înălțime, pe când fondalul rămânea nevopsit, acoperit cu rezervă. Substanța care proteja țesătura de vopsit era ceara de albine și lutul. Pe parcursul evoluției s-a renunțat la scândură. Desenul se contura cu pensula cu rezerva. Apoi stofa se înmuia într-un vas special sau un cub cu vopsea. Locurile protejate de rezervă rămâneau nevopsite. După uscarea țesăturii se înlătura rezerva cu apă fierbinte. În final se obținea ornamentul deschis pe fondal vopsit. Această tehnică a primit denumirea de *kubovaia naboika*.

Începând cu secolele XVI–XVII, în textilul rus se simte influența japoneză și chineză. Ornamentele se executau cu vopsea neagră, apare desenul cu dungi amplasate pe diagonală sau drepte. În anii 1793–1798 la manufacturile din satul Ivanovo, Rusia era răspândită tehnologia de a picta unele detalii manual, cu vopsele de spirt.

La rândul ei, și Europa a influențat textilul rus prin apariția florilor volumetrice. Compoziția strictă dispare abia în secolul al XVIII-lea, când apare albumul cu motivele țesăturilor din Paris. În anul 1828, în satul Ivanovo, gubernia Vladimir, comerciantul Spiridonov a instalat prima mașină de imprimare cu cilindrul [52, p. 11]. Aceasta a constituit începutul imprimării industriale a textilelor. Mai târziu, vopseaua de ulei a fost înlocuită cu un alt tip de vopsea preparată cu clei, ce nu pătrundea în textile, rămânând la suprafață.

Un loc aparte, la sfârșitul secolului al XIX-lea, îl ocupă întreprinderea fraților Sapojnikov, cunoscuți datorită stofelor decorative executate cu o înaltă măiestrie. Se deosebeau confecțiile pentru vestimentația ecleziastică și pentru ceremoniile de la curte, steaguri, icoane. Mătăsurile pictate original reprezentau Rusia la diverse concursuri internaționale (în anul 1983 pictorii E. Regunova, S. Rîjkov, Z. Olișevskaia, I. Dodonova, V. Zubrițki au primit titlul de Laureat al Premiului de Stat *I. Repin* [50, p. 29].

Tehnica *naboika* în cultura sovietică din anul 1922 este influențată de stilul modern, dezvoltându-se în orașele Moscova, Petersburg, Ivanovo,

Kiev, Odesa, Tbilisi. Numele autorilor din anii ’20 nu sunt cunoscuți nici în prezent, deoarece nu au existat lucrări scrise ce ar reflecta acest gen de artă. În acea perioadă, artiștii lucrau în grup pentru producerea eșarfelor, șalurilor, mai rar primeau comenzi mai mari – draperii pentru teatre sau perdele pentru cafenea. Cu timpul, chiar dacă moda dicta ținutele vestimentare efectuate în tehnica baticului, s-au impus restricții conform cărora hainele pictate manual nu era în conformitate cu imaginea femeilor sovietice. Pe de altă parte, în lucrările autorilor: N. Lamanova, E. Lansere, M. Libakova, A. Tîșler, V. Șuko în mod evident se observă manifestările constructivismului revoluționar. Or, constructivismul definea forma, precum situația politică dicta subiectul. La Moscova apar noi subiecte pentru panourile decorative și pentru vestimentația din acea perioadă – anii ’20 sau motive utilizate la confecționarea drapelelor cu simboluri sovietice. Cu toate că ele erau pictate în tehnica *stencil*, cu utilizarea inclusiv a vopselelor de ulei, actualmente este greu să se facă o deosebire de baticul tradițional.

În anii 1930 realizarea baticului a fost susținută la nivel de stat în URSS: apar studii despre tehnologia baticului, sunt organizate mai multe ateliere. Pictorii care activau în acea perioadă în domeniul vizat sunt Povsteanogo, Șatrovaia, Kozilova, Kuhari, Ilina, Baranova. Cu toate acestea, condițiile istorice și economice nu au generat dezvoltarea baticului, care de fapt, presupune un stil individual. Doar în anii ’50, după rezoluția de partid ce prevedea „îmbunătățirea calității generale și a nivelului artistic al produselor textile și a industriei ușoare”, situația s-a schimbat radical. Au fost organizate ateliere de lucru, câteva fabrici în Moscova și Leningrad, unde au fost invitați pictori apreciați din țară. Paralel, se selectau elevi tineri care ulterior urmau să deprindă arta decorării textilelor. În anii 1951–1952, pictorii Institutului Științific de Cercetare au efectuat 16 seturi de confecții executate în tehnica baticului, batiste decorative, eșarfe cu motive ornamentale, ce reprezentau republicile unionale din URSS [45, p. 133]. În această perioadă se observă producerea baticului exclusiv cu funcții utilitare, care erau realizate fie pentru export, fie pentru reprezentarea țării la expozițiile unionale.

Sunt cunoscute câteva nume ale autorilor care practicau arta baticului din acea perioadă: A. Alekseeva, T. Aleksahina, N. Vahmistrov, C. Malinovskaia, S. Margolina, I. Inozemțeva [74]. Pictorițele au făcut pri-

mele lucrări în realizarea cărora s-au bazat strict pe înțelegerea clasică a motivelor geometrice și a celor fitomorfe, care ulterior au constituit drept modele pentru eșarfe. De asemenea, au fost abordate numeroase subiecte tematice – draperia de mătase *800 de ani ai Moscovei* de N. Gnevîșeva, baticurile *30 de ani ai puterii sovietice* de M. Vulfius, *Povestea pescarului* de A. Kurocikina, *Vechea și noua Moscovă*, *Prietenia popoarelor* de A. Alekseeva, *Vânătoare la Nord și 30 de ani de la unirea Ucrainei cu Rusia* de O. Tankus, panourile pictoriţelor K. Malinovskaia *Kuranții Kremlinului* și M. Inozemțeva *Nord* [45, p. 133].

Către 1957 lucrările executate de autorii sovietici se deosebesc prin simplitatea subiectului, echilibru între formă și idee, proporție, gamă cromatică armonioasă etc. [45]. Organizarea atelierelor de lucru și a unor fabrici din anii ’50 în Moscova și Leningrad au motivat recrutarea elevilor tineri ce urmau să deprindă arta decorării textilelor. Astfel, în anii ’60 capătă popularitate textilul decorativ, confecționat în serii mici. Subiectele predominante erau stilizările decorative, ai căror autori sunt V. Armand, N. Kirsanova, T. Voronețkaia [49, p. 40]. Spre exemplu, în fondul Uniunii Artiștilor Plastici din Tambov a activat N. Balagurova care practica doar baticul în tehnica rece. În lucrările sale se simțea spiritul rus.

În Ucraina lucrările de la începutul anilor ’20 erau poziționate ca fiind meșteșugărești, pe parcurs, însă, o dată cu dezvoltarea baticului, s-a ajuns la statutul de artă conceptuală [92, p. 1], spre deosebire de Moscova, unde se practica în acea perioadă tehnica *naboika*. La fel și în alte republici sovietice (Țările Baltice) baticul [16, p. 56] deja exista și se bucura de o deosebită popularitate, alături de tapiserie. După război, arta decorativă se impune ca un domeniu relativ nou și în spațiul moldovenesc, deoarece până atunci accentul era plasat doar pe dezvoltarea picturii.

În evoluția baticului din Republica Moldova o influență considerabilă l-a avut instituția de profil din cadrul Institutului de Stat de Arte Decorative și Aplicate din Lvov (actualmente Academia de Arte din Lvov, Ucraina), ai căror absolvenți au fost numeroși artiști plastici din Moldova. Ca specialitate, baticul apare în anul 1965, o dată cu venirea la catedră a Nataliei Pauk. Profesoara face parte din tagma primilor pictori ai artei baticului, perioadă în care se desfășurau expoziții ample, neordinare pentru acele timpuri. Astfel, la sfârșitul anilor ’60 au fost realizate numeroase teze de diplome, autorii cărora experimentau cu diverse facturi. Sub con-

ducerea științifică a Nataliei Pauk lucrările studenților erau revoluționare ca tematică și ca realizare plastică. În anul 1967, după expoziția dedicată celor 50 de ani ai revoluției din octombrie, N. Pauk a fost eliberată din funcția de lector al instituției din motivul predării tehnologiilor netradiționale pentru acea vreme, ceea ce nu era în concordanță cu politicile învățământului sovietic. Alți autori care au promovat creativitatea în tehnica baticului la catedră au fost N. Molcianova, E. Fascenko, M. Tokar, S. Babkov, M. Zhylina [68]. Ca urmare, se impune baticul cu o tematică obligatorie. Mai târziu, la catedră este invitată Irina Trofimova, artist plastic din Moscova, care practica cu preponderență tehnica baticului fierbinte. Artista considera că tehnica baticului fierbinte, cunoscută încă în antichitate, actualmente nu limitează pictorii, dimpotrivă, le mobilizează fantezia [57, p. 49]. Alți autori din anii '60 sunt M.P. Gribani, T.V. Moroz, L. G. Dovjenko, G.L. Zaharasevici [89, p. 62].

Academia de Arte din Lvov este considerată până în prezent unul dintre cele mai importante centre de învățământ de profil din fosta URSS [93, p. 7]. La fel ca și baticul din Ucraina, cel din Moldova este considerat artă netradițională. Instituția superioară din Lvov a avut un rol important în evoluția artei baticului din spațiul actualei Republici Moldova. Printre absolvenții Institutului de Stat de Arte Decorative și Aplicate din Lvov care activează în domeniul artei baticului în Moldova până în prezent sunt Alexandr și Olga Drobaha, Irina Șuh, Vasile Ivanciuc. Ei s-au impus nu numai ca artiști plastici, dar unii dintre ei și ca lectori universitari în cadrul Institutului de Arte din Chișinău (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice).

Treptat baticul apare și în cadrul expozițiilor organizate de UAP a URSS. În cadrul artistic al Uniunii Sovietice, întâietatea în arta textilă o dețineau totuși pictorii lituanieni și letoni, în cultura cărora se păstrau îndeletnicirile agrar-feudale [69]. Formarea școlii moderne lituaniene de textile, inclusiv a baticului, este strâns legată de numele lui Juozas Balčikonis, care a fost inițiatorul panoului monumental, rămas nume notoriu în artele decorative. Până în prezent, operele lui Balčikonis, atât cele din domeniul baticului cât și al tapiseriei, sunt de o deosebită finețe, expresivitate și măiestrie în tehnologia executării, în care se simte influența creației meșterilor populari și a tradițiilor populare. Absolvent al Institutului de Arte Decorative Aplicate din Kaunas (unde studioul de artă textilă a

fost înființat în anul 1940), promoția anului 1950, J. Balčikonis a însușit bazele artei baticului de la pictorii V. Kairiucshtis, V. Varnauskas, iar în tehnologie a fost inițiat de A. Matuconis [69, p. 5]. Un alt mentor care i-a influențat în mare parte creația a fost L. Truikis, pasionat de artele decorative orientale din India, Iran și Japonia.

Începând cu anul 1948, de când participă la toate expozițiile republicane și internaționale de artă decorativă, operele lui Juozas Balčikonis se bucură de mare succes, fiind apreciate la cel mai înalt nivel. Încă în timpul anilor de studenție el a căutat să sintetizeze în arta sa folclorul, stofele tradiționale și muzica [69, p. 9]. În primii ani de activitate creatoare, Balčikonis avea deja eul său, demonstrând simplitate și claritate compozițională în lucrările sale, o gamă cromatică echilibrată și un ritm specific. În baticurile sale, artistul plastic obține expresivitate grație ritmului preluat din stofele tradiționale, astfel încât măiestria pe care a obținut-o se datorează nu doar orelor din cadrul academiei, dar și studiului minuțios al stofelor populare în care se reflectau tradițiile de secole ale meșterelor populari.

Cu toate că în activitatea sa creatoare autorul s-a axat de la bun început doar pe tapiserie, în arta baticului el utilizează cu mai mult profesionism tradițiile artei naționale lituaniene: *Fete-crin* (1965), *Torcătoarea* (1966), *Sărbătoare populară* (1967), *Ce spune cântecul* (1967), *Sărbătoare* (1970), *Legenda Palangei*, *Caii înhămați, inelele schimbate* (1967) [69].

J. Balčikonis este considerat promotorul baticului lituanian [69], tehnică în care obține efecte inedite: *Soare, Soare II, Soare III, Soare IV, Planeta, Galaxie, Vârtejuri, Muzica, Romburi*. În operele sale el demonstrează diversitatea compozițiilor și experimente tehnologice neîntâlnite până atunci în arta textilă sovietică, combinându-le cu motive din cântecul popular lituanian (temă asupra căreia a lucrat mai mulți ani, executând numeroase stofe decorative). O altă tematică tratată frecvent de Balčikonis este sportul ecvestru: *Sportul ecvestru* (1971), *Caii suri* (1965) sau reprezentarea simbolică a șerpilor: *Șerpi* (1964), *Șerpii-regi* (1967), *Dragonii* (1967) [69].

În anii ’70, în RSSM a apărut o generație de artiști care și-au făcut studiile textile la Colegiul *V. Muhina*, la Școala Superioară de Arte Plastice (fosta *Stroganov*), la Institutul Textil și la cel Tehnologic din Moscova. Anume în acești ani baticul este prezent la toate expozițiile de artă, atât la nivel unional cât și la cel internațional.

4. Formarea artelor decorative în anii ’50-60 a sec. XX

După fondarea şcolii de desen la Chişinău (1891), situaţia în domeniul culturii a început să avanseze. Ulterior apar unele şcoli particulare (Şcoala de arte şi meserii, condusă de P.R. Puzanova (1909) sau cea similară condusă de Z.D. Railean). Perioada anilor ’40 se caracterizează prin înfiinţarea Uniunii Artiştilor Plastici, a Muzeului Naţional de Artă etc. Anume această perioadă este considerată incipientă în dezvoltarea artelor decorative din Moldova. Cercetătorul K. Rodnin menţionează că arta decorativă aplicată basarabeană s-a dezvoltat impetuos în anii de după al Doilea Război Mondial. În acest timp se formează mulţi pictori din domeniul artei decorative, consolidându-se legătura lor cu industria obiectelor de artă aplicată, care îi asigură caracterul de masă al acesteia [71, p. 6]. Arta aplicată din Moldova continuă bogatele tradiţii ale creaţiilor decorative populare. Aceasta însă renunţă la semnele conservative ale meşteşugurilor populare, obţinând caracteristicile obiectelor artistice industriale [71, p. 7]. Artiştii perioadei date care lucrează în domeniul ţesutului covoarelor, broderiei şi costumului naţional, ceramicii de uz casnic şi arhitecturale, prelucrării artistice a lemnului. În anul 1948 se înfiinţează secţia de Arte Decorative Aplicate în cadrul Uniunii Artiştilor Plastici a Moldovei, membrii căreia au fost pictorii care au practicat artele decorative în anii ’30, în perioada următoare practicând însă, pictura şi grafica [62, p. 30].

După opinia cercetătoarei A. Simac, anii ’50 sunt consideraţi o etapă de cristalizare a artei decorative profesioniste din Moldova [39, p. 17], ramura cea mai dezvoltată a căreia era ţesutul [51, p. 362], pe când cercetătorul M. Livşiţ consideră faptul că în aceeaşi perioadă întâietatea o deţinea ceramica [62, p. 35]. Odată cu apariţia fabricilor de textile a fost necesară angajarea artiştilor plastici profesionişti [39, p. 17], care aveau menirea de a elabora o serie de covoare cu compoziţii bazate pe alternarea ritmică a ornamentelor vegetale. Pe lângă tendinţele decorativismului, în realizările deceniului respectiv se observă „un pronunţat conţinut alegorico-simbolic” [39, p. 17]. Prin prezenţa principiilor compoziţionale utilizate (ritmul, alternanţa, simetria, repetiţia) şi a motivelor (figuri antropomorfe stilizate în procesul dansului, la strânsul roadei etc.) lucrările amintesc de tradiţiile covorului popular [39, p. 18]. Un element indispen-

sabil specific perioadei date este friza care conține motive vegetale sau antropomorfe, alternarea acestora într-un ritm compus. Fundalul inclus în chenar are un ton mai deschis, astfel contrastând cromatic cu ornamentația întregii compoziții. Mai târziu, friza a fost preluată și de artiștii plastici care lucrau în tehnica batik-ului. Tapiseria și batik-ul erau realizate uneori de aceiași autori, datorită faptului că meseria o deprindeau la instituțiile de învățământ la o singură specialitate de arte textile. Odată cu extinderea orașelor și construirea noilor edificii arhitecturale, apare necesitatea producerii covoarelor în serii mari. Această etapă incipientă în artele decorative pentru majoritatea țărilor europene avea drept obiectiv aprofundarea studierii artei populare și combinarea tradițiilor cu tendințele contemporane. În acest context, în anii 1950–1960 „apare problema interacțiunii operei de artă cu mediul ambiental, la realizarea căreia, de rând cu artele plastice, participă și artele decorative" [39, p. 19]. Aceasta este considerată o nouă etapă și din motivul că apar numeroși artiști plastici profesioniști din domeniul artei decorative aplicate. Anume în perioada anilor 1950–1960 numărul membrilor UAP crește de trei ori, artiștii plastici fiind bine pregătiți la Școala Republicană de Arte Plastice *I. Repin* din Chișinau, secția de arte decorative și la diverse instituții superioare din URSS. Dacă artiștii plastici consacrați în timpul anilor de studii cunoașteau mai multe tehnici, atunci cei tineri studiau aprofundat doar un singur gen de artă (tapiseria, prelucrarea artistică a lemnului, ceramica). Una din tema abordată în perioada dată este cea a muncii, care la moment era actuală. Specifică artei țesutului anilor 1950–1960 este un nou motiv, cel antropomorf, pe care îl găsim în operele autorilor D. Goberman, G. Filatov, V. Poleacova, E. Rotaru. Gama cromatică și compozițiile sunt originale și prezintă căutări de soluții artistice [71, p. 8]. În cazul prelucrării artistice a lemnului, la fel ca și alte genuri ale artelor decorative, continuă să fie în strânsă legătură cu arta populară. Alături de materiale de uz casnic, care se bucurau de o mare popularitate, se execută și podoabe pentru doamne.

În prima jumătate a anilor 1960 se evidențiază o nouă etapă de dezvoltare a artelor decorative caracterizată de problema raportului dintre util și decorativ și cea a stilului popular combinat cu cel contemporan. Conform amplului studiu al cercetătoarei A. Simac, în această perioadă, în evoluția artei țesutului se disting trei orientări stilistice de bază. Prima

include particularitățile covorului popular: are loc o simplificare a motivelor utilizate și reducerea gamei cromatice până la 3-4 culori [39, p. 19]. Operele ce formează a doua orientare se caracterizează prin continuarea tradiției la care s-au mai adăugat „motive tematice narative cu elemente ornamentale tradiționale" [39, p. 20]. La începutul anilor '60 se observă o stilizare simplificată a motivelor antropomorfe, fapt atestat și în arta Țărilor Baltice, Ucraina, Rusia ș. a. Figurile zoomorfe, antropomorfe sunt reprezentate static frontal sau în profil, cu un conținut simbolico-narativ. Spre deosebire de etapa precedentă, în acești ani friza este amplasată doar în partea superioară și inferioară a compoziției [39, p. 21]. A treia orientare stilistică se evidențiază prin creativitatea autorilor în noile elaborări ce au ca punct de pornire vechile scoarțe, aceștia având ca scop pătrunderea în sensul spiritual al motivelor ornamentale tradiționale. Perioada anilor 1965–1975 este etapa de constituire a tapiseriei profesioniste, iar noțiunea de covor tematic a fost substituită de termenul tapiserie [27, p. 24]. „Tapiseria reprezintă o formă evoluată a covorului, deosebindu-se prin concepție și destinație, fond ideatic, organizare compozițională și sistem semantic" [39, p. 24]. O altă caracteristică a tapiseriei de la mijlocul anilor '60 este trecerea de la caracterul său utilitar la decorativism și monumentalitate, sporirea semnificației emoționale. Caracterul tematic era dictat de cerințele ideologice, realizate prin intermediul „noilor mijloace, specifice de dezvoltare a temei" [39, p. 21].

În cazul batik-ului, odată cu fondarea, în 1952, a Fabricii de Mătase din orașul Bender, apar premise pentru prelucrarea produsului finit, iar existența materiei prime de producere autohtonă a făcut să crească necesitatea de prelucrare decorativă a acesteia. În consecință, tot mai mulți pictori din RSSM încep să practice tehnica batik-ului, ulterior participând și la diverse expoziții republicane și unionale. Astfel, în anii '70, arta batik-ului se caracterizează printr-un avânt în realizarea plastică, fiind utilizată, de regulă, tehnica rece.

Premisele apariției batik-ului în spațiul moldovenesc

Arta batik-ului se caracterizează prin multiple tehnologii, dezvoltate în funcție de regiunile în care au fost practicate și care se deosebesc prin diverse metode de realizare sau prin motive tradiționale specifice zonei. Intensificarea călătoriilor, dezvoltarea comerțului și a căilor de comunicație au dus la răspândirea artei batik-ului (metoda fierbinte) pe tot continentul asiatic, metodă precedată de tehnica cu amidonul lichid.

D. Frumușeanu s-a axat în studiul său nemijlocit pe problema clasificării batik-ului în funcție de tehnica executării: tehnici artistice tradiționale și tehnici artistice noi. Tehnicile artistice tradiționale includ, la rândul lor, tehnici inspirate din arta gravurii în lemn (imprimarea prin ștampilare, imprimarea cu valțuri de metal, imprimarea cu ajutorul sitelor), tehnici inspirate din arta picturii, prin pensulare (panoul decorativ pictat pe suport textil, țesături imprimate pentru decorațiuni interioare, țesături, tricotaje și tricoturi pentru confecții), tehnici artistice inspirate din procesele de pulverizare sau jet, tehnici artistice situate la granița dintre vopsire și imprimare [22, p. 9–11, 17, 23, 26, 28].

Tehnicile artistice noi includ: creponarea chimică a țesăturilor, devorarea chimică prin imprimare, devorarea cu contur colorat, piroimprimarea materialelor textile, vopsirea policromă, imprimarea cu pastă gonflabilă, efecte de semitonuri obținute prin imprimare, efecte colorate obținute prin combinarea unor săruri metalice cu coloranți vegetali sau reactivi, gofrare, efectul coloristic degrade, plisarea țesăturilor, imprimarea prin transfer [22, p. 33–34, 36–40].

Miruna Hașegan, propune următoarea clasificare, în funcție de destinație: imprimeurile pentru vestimentație și imprimeurile pentru decorațiuni interioare [24, p. 38]. La rândul lui, fiece grup se împarte în diverse categorii. Imprimeurile pentru vestimentație includ vestimentația pentru doamne (rochii, lenjerie) și accesorii (batik-uri, eșarfe, genți), parasol, vestimentația pentru bărbați (pantaloni, cămăși) și accesoriile pentru bărbați (cravate, papioane, fulare). O altă categorie este vestimentația și accesoriile pentru copii, preluate de la categoriile precedente, unica deosebire fiind în cromatica utilizată și în tematica inspirată deseori din ilustrațiile poveștilor. În imprimeurile pentru decorațiuni interioare se includ: paravane, draperii, perdele, fețe de masă, lenjerie de pat, șervețele, mileuri.

Un rol important în vestimentația feminină îl au accesoriile imprimate: șalurile, eșarfele, umbrelele etc. În general, pentru aceste tipuri de produse sunt utilizate compoziții închise, cu frize. În unele cazuri apare un singur motiv plasat în centru. Diversitatea acestor tipuri de accesorii face posibilă asortarea lor la ținute vestimentare foarte diverse.

În afara acestei adaptabilități deosebite, se poate spune că fiecărui articol vestimentar i se recomandă un anumit gen de imprimeuri. Cert este că moda încearcă să surprindă prin asocieri inedite de materiale și desene im-

primate, dar, conform principiului „bunul-gust nu se demodează", există o serie de reguli care stabilesc concordanțe între compoziția imprimeului, suportul textil, sezonul și destinația finală a produsului finit [24, p. 48].

Vestimentația masculină se particularizează prin aspectul său mai sever. În ultimii ani însă se observă înlocuirea motivelor sobre cu culori și compoziții îndrăznețe [24, p. 48]. În cazul tinerilor cămășile, au imprimeuri îndrăznețe. Spre exemplu, acestea pot avea motive exotice, preluate din moda feminină. În vestimentația clasică pentru bărbați singurul accent cromatic acceptat tradițional îl constituie cravata. Acest accesoriu devine definitoriu prin importanța sa pentru orice ținută bărbătească. Cel mai des, în cazul europenilor, cravata este unicul element realizat în tehnica batik-ului. Deseori întâlnim cravate cu compoziții alcătuite din motive geometrice, dungi etc. Orice desen nu ar avea vestimentația, pentru alegerea acesteia trebuie să se țină cont de perioada zilei, funcție, destinație etc.

Procesul de realizare a batik-ului este specific țării în care este practicat, de condițiile social-economice etc. În funcție de zona geografică, sunt utilizate diverse suporturi (mătase, bumbac). Originea și evoluția batik-ului cunoaște o perioadă lungă a dezvoltării sale, de la început încercându-se doar de a imprima o culoare în vestimentație. Mai târziu însă, o popularitate mai mare capătă tehnica ce include aplicarea rezervei (tehnica batik-ului fierbinte și a celui dezlegat).

În arta batik-ului fierbinte, pe sectorul supus decorării se aplica ceara lichidă. Zonele vopsite deja și care urmau să rămână ca atare se acopereau cu ceară, nu însă înainte ca țesătura să fi fost din nou introdusă în apret (substanță cu care se tratează țesăturile pentru a le da asprime, rigiditate). După aceea ea se cufundă în a doua baie colorată și, în sfârșit, se îndepărtează ceara, operațiunea repetându-se în funcție de numărul culorilor ce urmează a fi aplicate. Acest proces permite colorarea celor mai fine și de valoare țesături: mătase, tul, voal. Printre artiștii din Moldova care au practicat o tehnică similară pot fi menționați – Enghelsina Șugjda, Ludmila Cornienco, Lidia Ceban-Boico, Ludmila Șevcenco, Florentin Leancă ș.a.

Întrucât procedeul descris (tradițional) era de lungă durată (confecționarea manuală a unei bucăți de țesătură necesita, cel puțin, 12 zile), după 1850 a apărut un alt procedeu, care consta în aplicarea cerii cu ajutorul unui soi de tampon (*tjap*) [22, p. 140], asemănător matrițelor utilizate de vopsitorii europeni. Îndeletnicire cândva pur feminină, batik-ul s-a trans-

format în acea perioadă într-o industrie masculină, care însă nu a eliminat complet producția manuală. În Rusia, de exemplu, această tehnică se realiza cu vopsele de ulei, iar mai târziu se preparau vopsele speciale, pe baza unui amestec de clei [51, p. 11]. Îndeosebi era răspândită matrița în formă de cub – *kubovaia naboika*, pe al cărui fundal de nuanță albastră se citesc formele albe ale ornamentului. În acest caz se imprima doar fundalul, desenul rămânând alb, ca la etapa inițială [51, p. 9].

La etapa actuală, parafina se folosește ca rezervă pentru realizarea fie a conturului, fie a petelor de culoare. Tehnica fierbinte permite obținerea numeroaselor efecte, unul dintre care este *craquelure* [22, p. 143] (crăpătură), care în trecut era considerat un defect. Acestea se pot obține când substanța – rezerva – este aplicată cu un strat mai fin, astfel vopseaua având posibilitatea de a pătrunde în fisuri. Intensitatea, direcția unui craquelure depinde de componența rezervei și de calitatea stofei. Batik-ul fierbinte este unul dintre cele mai complicate și imprevizibile tehnici, parafina fiind substanța ce permite descoperirea în permanență a unor efecte noi, obținute în urma căutării și improvizării autorului. *Craquelure* este întâlnit în lucrările autorilor Enghelsina Șugjda *Velă*, Lidia Ceban-Boico *Fata cu păpădie* ș.a.

O altă tehnică larg răspândită este numită actualmente batik rece. Pentru producere este utilizată rezerva, componentul principal al căreia este cleiul de gumă, parafina și benzina. După ce rezerva este pregătită, cu ea se conturează desenul compoziției. Acest contur nu permite trecerea culorii prin ea, astfel protejând restul suprafeței stofei. Tehnica rece permite realizarea formelor stricte grafice, obținute cu ajutorul rezervei. Conturul poate fi transparent sau color. Acest tip de batik necesită acuratețe și experiență de lucru cu tjanting-ul, instrument apărut încă în secolul al XVII-lea [72, p. 7]. Acesta reprezintă un tubușor cu rezervor, prin cavitatea căruia se scurge rezerva fierbinte, permițând trasarea liniei conturului. Tehnica rece a fost practicată cu succes de artiștii moldoveni, de exemplu de Lidia Ceban-Boico, Olga Drobaha, Vasile Grama, Alla Uvarova, Anastasia Poneatovskaia ș. a.

La realizarea unui batik în tehnica rece trebuie să se țină seama că vopseaua, pe diverse stofe, se aplică în mod diferit: pe crep-deshin, mai bine, pe crep-georget, capron, mătase acetat – mai rău. De aceea, în procesul de lucru cu pensula, până în margine se aplică vopseaua cu o mare

acuratețe. Pe mătase culoarea se usucă cu mult mai repede decât pe stofele de bumbac. În timpul lucrului cu crep-georget se adaugă în vopsea oțet, iar în rezervă – ceară și canifolie. Vopseaua se poate aplica cu treceri fine, o dată ce nu există o regulă să fie un strat de culoare uniform. Pata ce urmează a fi vopsită se udă cu apă și numai apoi se colorează, iar culorile, contopindu-se, formează efectul acuarelei. Pentru că de la început se udă forma, culoarea ca ton se deschide. Pe parcursul lucrului asupra unei pete, dacă aceasta s-a uscat, este nevoie din nou să fie udată. Acest lucru se face cu pata întreagă, în caz contrar, după ce se usucă, rămân marginile, ceea ce dă dovadă de lipsă de profesionalism.

Tehnica rece include în sine folosirea diferitor efecte care se pot obține în urma intervenției unor substanțe ca sarea, piatra vânătă etc. Spre exemplu, locul unde a fost presărată sarea se întunecă, dat fiind faptul că aceasta absoarbe culoarea, iar împrejur suprafața, ca tonalitate, devine mai deschisă. După ce stofa se usucă, cristalele de sare se înlătură. Efectul invers îl obținem dacă aplicăm granule chimice ce înlătură culoarea. Astfel, batik-ul rece și fierbinte se bazează pe aplicarea substanței-rezervă, ce nu permite trecerea culorii pe suprafața stofei nedorite. Combinarea mai multor tehnici dă posibilitatea obținerii unor efecte noi. Tehnica batik-ului dezlegat este mai puțin întâlnită în arta decorativă a RSSM.

„În procesul de aplicare a vopselelor pe materiale (fibre naturale, lână, borangic, piele etc.) un rol important îl au mordanții (numiți și fixatori) – substanțe de origine minerală, animală sau vegetală, care contribuie la menținerea pH-ului optim în cada de vopsire, la nuanțarea culorilor, precum și la realizarea unor vopsiri rezistente la lumină și tratamente umede" [42, p. 24]. Toate tehnicile batik-ului, având specificul lor, se perfecționează continuu. Pictorii care lucrează în domeniul respectiv obțin în permanență noi realizări, astfel apar metode noi, importante pentru evoluția artei contemporane. Deseori tehnica aplicării se află în dependență de școala absolvită de artiștii plastici. Cu toate că unii dintre ei sunt absolvenții acelorași instituții de învățământ, lucrările lor se deosebesc prin tehnologia aplicării, prin stilizare, compoziție, ei fiind influențați și de alți factori.

Evoluția oricărui gen de artă se află în strânsă legătură cu situația social-politică, economică și culturală a societății respective. În plan regional, cultura basarabeană se dezvoltă în funcție de regimul instaurat în teritoriu, acesta influențând, în mare parte, și tradițiile locale. Pe lângă

Școala de desen din Chișinău, fondată în anul 1887, activau diverse școli particulare. Astfel, în anii 1909–1914, în Chișinău funcționa Școala de meserii condusă de P. R. Puzanova, unde învățau aproximativ 40 de elevi, repartizați în patru clase și care deprindeau arta prelucrării artistice a țesăturilor [65, p. 11]. O altă școală similară era condusă de Z.D. Railean. Absolvenții acestor școli însă erau limitați în realizarea lucrului practic [62, p. 98]. Totuși la începutul anilor '20 este evidentă o evoluție în artele decorative, deoarece se produce o specializare în domeniul textilelor, spre deosebire de alte instituții artistice în care se predau doar discipline fundamentale în studiul artelor. Cu toate că în perioada respectivă se lansa arta decorativă, domeniul preferat al artiștilor plastici rămânea a fi pictura.

În anul 1952 a fost înființată Fabrica de Mătase din orașul Bender (Tighina), spațiul total al căreia era de 34,02 ha, unde lucrau 564 de muncitori. În anul 1990 s-a produs 50,7 milioane m^2 de mătase. Producerea mătăsii autohtone la Fabrica de Mătase din Tighina a fost unul din factorii ce au contribuit la accelerarea procesului dezvoltării batik-ului local. La fabricile textile erau angajați pictori profesioniști, dintre care s-au impus, în mod deosebit, Enghelsina Șugjda, Lidia Ceban-Boico ș. a. Influențate de cerințele sociale și estetice, în această perioadă artele decorative parcurg o nouă etapă ce se caracterizează prin sinteza dintre stilul popular și cel contemporan.

Despre prima prezență a batik-ului în RSSM se vorbește în dosarul Arhivei Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova din anul 1953 unde se face referire la expunerea în cadrul unei expoziții republicane a unui accesoriu realizat în tehnica batik-ului de către artistul plastic I. Dementiev [2].

Creația artiștilor plastici din Moldova din domeniul batik-ului nu a fost reflectată, abia la sfârșitul anilor 1960 au fost nominalizate unele lucrări, cu menționarea tehnologiei, precum și a unor date biografice ale artiștilor [64; 90]. În urma industrializării și apariției orașelor mari a apărut necesitatea de a decora interioarele cu draperii și panouri de dimensiuni mari (pentru amenajarea interioarelor cafenelelor, cinematografelor, sălilor de concerte și scenelor de teatru), comenzile cărora se executau în atelierele Uniunii Artiștilor Plastici. Astfel, în anii 1950–1960 în RSSM „apare problema interacțiunii operei de artă cu mediul ambiental, la re-

alizarea căreia, de rând cu artele plastice, participă și artele decorative" [38, p. 19].

În spațiul moldav arta batik-ului se dezvoltă la începutul anilor '60, atunci, când încep să activeze absolvenții promoțiilor anilor 1952–1956: Ludmila Constantinova, Victoria Pocutnaia, Enghelsina Șugjda (absolvente ale Universității Textile din Moscova și ale Colegiului Superior Artistico-Industrial din Moscova). Totodată, în anii 1952–1962 își încep activitatea primii absolvenți ai Școlii Republicane de Arte Plastice *I. Repin* din Chișinău: Ludmila Cornienco și Lidia Ceban-Boico. Aceștia sunt doar unii dintre promotorii batik-ului moldav. În perioada menționată lucrările prezentate la diverse expoziții unionale, care aveau loc periodic în spațiul sovietic, sunt caracterizate de prezența motivelor naționale. Tematicile abordate erau tradițiile populare, folclorul (nunta, sărbătorile (recolta, hramul) etc.) și cele sociale, reieșind din conjunctura politico-ideologică, cu prezentarea soldaților armatei roșii etc. [64; 77].

Arta batik-ului a devenit disciplină didactică la Școala Republicană de Arte Plastice *I. Repin* din Chișinău [64] și, mult mai târziu, la instituțiile de învățământ superior din capitală – UPS *Ion Creangă* și AMTAP. Cu toate acestea, primii autori care au practicat tehnica batik-ului au fost absolvenții școlii ruse (Enghelsina Șugjda – Universitatea Textilă din Moscova, Ludmila Constantinova – Colegiul Superior Artistico-Industrial din Moscova) [64].

5. Artiști plastici și opere în domeniul baticului în anii ’60-70

Construcția numeroaselor blocuri de locuit a dus la cererea mare a obiectelor decorative pentru înfrumusețarea edificiilor. Alături de alte genuri ale artei textile (tapiserie) [39], în aceeași ani, o dezvoltare amplă a cunoscut și batik-ul. Astfel, sfârșitul anilor ’60 este o perioadă activă în realizarea batik-ului, organizându-se numeroase expoziții. În anul 1968 artiștii plastici din Republica Socialistă România au participat la o Expoziție de Artă Decorativă Sovietică la Moscova, care a întrunit toate genurile artelor decorative, lucrările fiind expuse în toamna anului 1969 și în RSSM. Expoziția a cuprins o gamă variată de exponate (peste 2500 de lucrări ale artiștilor decoratori din toate republicile unionale). Aceeași expoziție a fost repetată și la București, unde au fost incluse cele mai reprezentative lucrări de batik, ceramică, porțelan, piele, metal, sticlă etc. Analizând operele de artă de la expoziție, se poate constata prezența unor tendințe cu specific național. Operele expuse reflectă căutarea noilor mijloace de exprimare artistică în arta textilă. Astfel, tematica unor lucrări degajă aer solemn, festiv, determinat de caracterul jubiliar al expoziției: *Sărbătoare*, de Pihelga Helge, *Sărbătoare în munți* de Ghivi Kandareli, *Începe muzica* de Margarita Jilina ș. a. Au fost expuse fețe de masă, draperii, dar și batik de șevalet executat pe in, mătase, voal natural, etamină, satin, sac, poplin, pichet etc. De asemenea, la expoziție erau prezente și metraje pe poplin, în majoritatea cazurilor utilizate în confecționarea rochiilor, autori ai imprimeului fiind Zenobia Șerban, Olga Constantinescu, Ileana Dăscălescu, Elena Marinescu Hache ș. a. Despre acest eveniment se menționează în albumul *Expoziția republicană de artă decorativă*, editat în anul 1969 la București, în care este inclusă și lista participanților, cu titlurile lucrărilor acestora. Unele dintre temele abordate au fost *Batik-uri turistice cu monumentul de la Adamclisi* semnată de Elena Bărdăune și Valeriu Nedelcu sau *Întoarcerea de la târg* de Ștefan Cozma. De asemenea au fost expuse batik-uri cu conținut popular: *Draperie vrânceană* de Elena Marinescu Hache sau *Voievozii* de Aurelia Ghiață. Nu lipsesc nici temele politice: *Omagiul eliberării* sau tematici generale: *Mângâiere* de Ileana Dăscălescu, *Bucurie*, *Toamna* de Clara Jekza, *Fete cu păsări*, semnată de Zața Crăciun ș.a. [11].

Astfel, la sfârșitul anilor ’60 în URSS au avut loc expoziții de artă decorativă și, în special, de artă textilă, care au dus la dezvoltarea tendin-

țelor de bază în domeniu pentru următoarele decenii. În urma acestor expoziții, autorii au posibilitatea să facă schimb de experiență, preluând tehnologii și idei noi, în fața lor deschizându-se orizonturi de afirmare.

În presa din RSSM din anii '60–'70 realizările artiștilor plastici au fost reflectate critic în „spiritul aprecierilor vulgar-sociologice" [40, p. 61]. Primele atestări documentare referitoare la apariția batik-ului în arta plastică din RSSM sunt fixate în cataloagele din anul 1968. Este evident faptul că aceste prime încercări de a crea lucrări în tehnica batik-ului reflectă teme sociale, pătrunse în toate genurile artei de atunci. Această amprentă o aveau și lucrările absolvenților Școlii Republicane de Arte Plastice *I. Repin* din Chișinău, ai Universității de Arte Decorative din Lvov, ai Universității de Arte Decorative (secția – textile) din Moscova – Reghina Efimenco, Ludmila Cornienco, Ludmila Constantinova, Lidia Ceban, Enghelsina Șugjda [77].

Absolvenți ai școlii autohtone, care au practicat tehnica batik-ului, au fost cei de la *I. Repin*, promoția anilor 1952–1962: Victoria Pocutnaia, *Simfonia eroică*; Ludmila Cornienco; Lidia Ceban-Boico, *Nunta*. Însă primii artiști plastici moldoveni care au practicat cu real succes tehnica batik-ului au fost absolvenții Universității Textile din Moscova sau al Institutului de Stat de Arte Decorative și Aplicate din Lvov. În rândul acestora trebuie remarcate numele Enghelsinei Șugjda, absolventă a universității moscovite (1956) și a Reghinei Efimenco, absolventă a instituției din vestul Ucrainei – Lvov (1968). În același an, Ludmila Constantinova absolvește Colegiul Superior Artistico-Industrial din Moscova, ceea ce îi permite să lucreze în domeniul artistic cu o mare îndrăzneală [64].

Autorii sus-menționați pot fi considerați reprezentanți de bază ai perioadei respective. Participanți la numeroase expoziții *(Expoziția lucrărilor de artă decorativă consacrată celor 50 de ani ai Marii revoluții socialiste din octombrie* [77, p. 1], *Expoziția republicană de artă consacrată celor 50 de ani ai Uniunii Tineretului Leninist Comunist)* [64, p. 47], cu lucrări în tehnica batik-ului rece și fierbinte, ei abordează teme ce evocă tradițiile și obiceiurile populare: nunta, jocul, bocetul, casa mare; teme ce reflectă viața eroilor comsomoliști sau teme general-umane, ce au fost abordate de numeroși artiști plastici, reprezentanți ai diverselor perioade artistice. Prezența activă a pictorilor Victoria Pocutnaia, Enghelsina Șugjda, *Cucoșelul și găinușa*; Ludmila Cornienco, *Căluțul*, *Joc*, *Toamna* și cu stofele decorative: *Ghiveci*, *Păsări*; Reghina Efimenco, *Călăreața*;

executat pe mătase și câteva stofe decorative pictate pe capron, Lidia Ceban-Boico, *Nuntă moldovenească*, *Melodia*, *După motivele poveștilor populare moldovenești*, *Păsări stilizate*, *Comsomolul eroic*, *Festivalul, Bocetul*, *Casa mare*, *Călăreții*, *Maternitate*; Ludmila Constantinova, *Grădina noastră* [64], la numeroase expoziții republicane de la sfârșitul anilor ’60 vorbesc despre prezența batik-ului executat la nivel înalt în tehnica rece și fierbinte [77]. Pentru elaborarea proiectelor, întreprinderile existente în acea perioadă colaborează cu pictorii [71, p. 4]. A apărut necesitatea de a produce batik-uri de dimensiuni mari, pentru confecționarea ulterioară a draperiilor, paravanelor, lenjeriei [71, il. 30]. Specificul acestora este monumentalitatea, varietatea tematică, decorativismul formelor. O caracteristică a perioadei anilor ’70 este tendința accentuării decorativismului, întru îmbogățirea limbajului artistic. Se exersează mult asupra îmbinării diverselor materiale, se încearcă noi efecte ale facturii, integrându-se perfect cu concepția generală a creatorului [3].

Cu toate că arta plastică a evoluat, artele decorative se află, la fel ca în anii precedenți, într-o dependență de arta națională. Lucrările perioadei sugerează privitorului asocieri figurative, ce creează atmosfera spiritului și gama cromatică națională [4].

Una dintre autoarele batik-ului care și-a desfășurat activitatea la sfârșitul anilor ’60 este plasticiana Lidia Ceban-Boico. Creația artistei va contribui substanțial la constituirea batik-ului profesionist ca domeniu artistic autonom în RSSM. În activitatea sa profesională, Lidia Ceban-Boico practică diferite genuri ale artei decorative: batik, tapiserie, croșetă, prelucrarea artistică a pielii, a metalului etc., ea afirmându-se, în special, în arta batik-ului și a tapiseriei. Autoarea a realizat draperii, panouri decorative, finețea tehnicii executării ei oferindu-i spațiului noblețe și rafinament. Până în prezent s-au păstrat în fondurile MNAM câteva lucrări, doar câteva imagini ale panourilor decorative în cataloagele periodice din acea perioadă, mai bogat în reproduceri fiind dosarul Lidiei Ceban-Boico de la UAP din Republica Moldova [4]. Abordând teme cu un profund conținut național, executate în tehnica batik-ului rece pe mătase, autoarea relevă în numeroase lucrări tradițiile poporului, printre care *Nunta*, *Nunta moldovenească*, *Melodia*, *Iașul în carnaval*, *Primăvara*, *Pământul nostru*, *Ciobănașii*, *Mireasa* sau imagini din povești populare *(Poveste)* [35, p. 101] etc. Aceste lucrări sunt pozitive, tonice și de o sensibilitate tipic feminină.

În lucrările autoarei *Pământul nostru* (1968), *Primăvara* (1969), *Călăreții* (1968), *Ciobănașii* (1970), *Fata cu păpădie* (1969), *Munca* (1968) se manifestă un simț componistic armonios (personal abil și inteligent) în organizarea spațiului, în interpretarea raporturilor dintre gol și plin. De asemenea, formele caracteristice ale obiectelor, unele în relație cu celelalte, au, într-un fel, capacitatea ca în același timp să fie la distanță privind întregul grupaj, dar și aproape, analizând și reprezentând fiecare obiect în parte, spre a-l integra ansamblului.

Preocuparea tonalității și a formelor obiectelor sunt elemente de structură ce s-au aflat în atenția autoarei la elaborarea lucrărilor *Fata cu păpădie*, *Carnaval*, *Copilărie*, *Haiducii* ș. a. În lucrările Lidiei Ceban-Boico este evident spiritul unui neaoșism moldovenesc, vesel – *Copilărie* (1970), *Joc* (1968), *Haiducii* (1970), *Mireasa* (1969) uneori trist – *Melodie* (1967), *Poveste* (1967), dar harnic caracterizează universul artistic al autoarei.

Referindu-ne la lucrarea *Melodia*, se poate observa că particularitățile și procedeele plastice utilizate de autoare, adecvate conținutului, contribuie la poetizarea mesajului, văzut și realizat în mod personalizat [85, p. 111]. Întreaga compoziție se desfășoară pe orizontală, având la bază principiile statice, registrele verticale fiind accentuate prin prezența pomului vieții și a două figuri bărbătești îmbrăcate în haine naționale, realizate dinamic. Pomul vieții, fiind elementul principal al covorului popular, este puternic stilizat și este amplasat în părțile laterale și în centrul compoziției, astfel ocupând mult spațiu al fundalului. Prezența pomului vieții, unul dintre elementele principale ale compoziției, îl atestăm și în batik-ul *Motive folclorice* al Marharytei Zhylina (absolventa Institutului de Arte Decorative Aplicate, Lvov). Dacă motivul fitomorf moldav este preluat din covorul tradițional, atunci cel slav – de pe batik-urile și sarafanele tradiționale.

Două figuri impunătoare ce domină întreaga *Melodie* a Lidiei Ceban-Boico, amplasate și ele vertical, lateral pomului vieții, prin mișcarea lor, dă viață întregii compoziții. Personajul cântând la fluier ne readuce la tradițiile poporului nostru, pentru care doinele și baladele au o însemnătate deosebită, melodia doinei fiind una din alinările sufletești și o caracteristică a identității noastre naționale. Lipsită de prezența elementelor realismului critic, lucrarea produce impresia unei stări sufletești melancolice. Tematica este susținută și de trilurile păsărilor, amplasate pe pomul vieții, ce străbat întreaga compoziție.

Prin ordonarea structurii compoziționale se remarcă batik-ul *Comsomolul eroic*, ce se deosebește radical de alte lucrări ale autoarei, având și o tematică planificată de conducerea UAP. Compoziția cuprinde mai multe secvențe din viața așa-zișilor „eroi sovietici", care sunt implicați în luptă, în activitate socială etc. Este o lucrare cu un profund subtext politic, pentru a demonstra societății necesitatea prezenței comsomolului în viața publică a țării. Spre deosebire de *Melodie*, în care planurile sunt delimitate și este mai statică, *Comsomolul eroic* este mai dinamică, însă planurile nu sunt atât de evidențiate. Ultimul reprezintă un tip structural de compoziție închisă, înlănțuirile figurative fiind dispuse într-un singur plan frontal, pe un fundal neutru decorativ, tratat plan, organizat pe baza unui acompaniament de ritmuri, pe traseul cărora ochiul este antrenat într-un motiv liniar continuu. Gama cromatică conține culorile gri, ocru, roz, alb, albastru [21].

Lucrarea *Căluțul*, realizată de Lidia Ceban-Boico în tehnica batik-ului fierbinte în anul 1967, este o compoziție figurativă în care este reprezentată mișcarea animalului stilizat decorativ, în jurul căruia sunt flori și soare stilizat, motive pe care le întâlnim și în arta populară în prelucrarea artistică a lemnului.

Similară cu *Căluțul* este și lucrarea *Păsări*, realizată în tehnica batik-ului fierbinte, la fel tratată decorativ. Sunt pictate trei păsări pe fundalul cărora se repetă ritmic frunzele treflate, amplasate pe verticală, doar motivele centrale, care sunt situate pe diagonală, îi conferă dinamică. În lucrare se atestă prezența a trei centre compoziționale. În cazul dat putem face analogie cu stofele imprimate industrial la metraj, influență simțită în urma activității autoarei L. Ceban-Boico în calitate de pictor la întreprinderea *Быттрикотаж* [4].

Dipticul *Arta Moldovei* prezintă simbolic artele țării (arta plastică și muzica), în fiecare din compoziții, prin intermediul personajelor în costum popular (ie, catrință, opinci), cu atributele meseriei (paletă, pensulă, vioară etc.). În ambele cazuri lucrarea are câte două personaje – unul în picioare, al doilea șezând. În prima parte a dipticului (arta plastică), coloana în stil ionic, pe care se sprijină persoana reprezentată în picioare, domină compoziția, locul căreia în partea a doua (muzica) este preluată de arcă și o coloană contemporană cu motive populare. Fundalul este hașurat cu conturul rezervei, astfel evidențiind figurile ce sunt rotunjite cu accent pe articulațiile mâinilor. Palmele sunt de dimensiuni exagerat de

mari față de restul proporțiilor, sugerând astfel ideea de meșteri iscusiți. Ca realizare artistică se poate face analogie cu lucrarea *Balet* a aceluiași autor, care apare în 1970.

Batik-ul *Poveste* de Lidia Ceban-Boico, în care este reprezentat un cioban cântând la fluier, în preajma căruia se situează pomul vieții, elementul covorului popular și păsări care îi ascultă atent melodia, ne amintește de plaiul mioritic și de lucrarea *Melodie*. Ca și în *Melodie*, sunt prelucrate grafic aceleași păsări, chiar și eroul principal este tratat tehnologic similar. Figura amplasată vertical ocupă partea dreaptă a cadranului, partea cealaltă fiind completată de motivul pomului vieții. Atât fundalul clar structurat, cât și figura eroului sunt realizate în linii și forme reci, cele calde întâlnindu-se la flori și păsări. În această lucrare executată în tehnica batik-ului rece autoarea a utilizat și substanțe chimice, pentru a obține efecte speciale, metodă utilizată mai rar în alte compoziții ale sale.

Anul 1968 în creația Lidiei Ceban-Boico se caracterizează prin prezența lucrărilor atât cu tematica de sorginte populară – *Casa mare*, *Munca*, *Pământul nostru*, cât și cea sovietică – *Focul veșnic*, *Joc* sau tematică general-umană – *Maternitate*, *Călăreții*, *Casa mare* 1968 este compusă din trei cadrane, grație cărora se citește ca un triptic. Batik-ul cuprinde acțiunile caracteristice unei familii de gospodari din satele Moldovei: torsul lânii, culesul poamei, obținerea vinului și sărbătoarea finală, care domnă compoziția centrală. La fel ca și compoziția din anul precedent, *Casa mare*, cuprinde figuri în picioare și cele așezate, care îi oferă astfel dinamică.

Primul cadran, dedicat torsului lânii la care participă două persoane, este o compoziție dinamică, cu repetarea elementului solar, atât de frecvent întâlnit în arta populară și în batik-urile autoarei. Figurile stilizate în mișcare, demonstrând hărnicia poporului, oferă compoziției dinamică. Compoziția din dreapta indică asupra apartenenței agricole a țării: culesul poamei pentru vin, a fructelor, uscarea frunzelor de tutun etc. În centru este prezentat belșugul pământului moldav și hărnicia poporului, pe prim-plan fiind expuse fructele culese, animalele primblându-se, exteriorul casei, îmbogățit cu ornamente și figurile stăpânilor acesteia, în haine de sărbătoare, dansând și cântând, bucurându-se de recolta obținută.

Tematica activității gospodărești este abordată și în batik-ul executat în tehnica fierbinte *Munca* (1968). Hărnicia, trăsătura de bază a neamului nostru, nu o întâlnim în batik-urile altor popoare (la cel ucrainean și nici

la cele de origine rusă). Tema a fost tratată și de artistul plastic lituanian Juozas Balčikonis. În lucrarea *Munca* a Lidiei Ceban-Boico registrele sunt perfect integrate într-o compoziție realizată și prin intermediul *craquelure*-ului care în batik sunt posibile numai în tehnica fierbinte. Sunt prezentate șase momente diferite (semănatul, recolta etc.), încadrate în trei registre orizontale. Este un exemplu în care autoarea demonstrează măiestria sa în compunerea și organizarea spațiului compozițional.

Pământul nostru (1968) de Lidia Ceban-Boico, este o lucrare alegorică, prezentată prin trei figuri bărbătești unite imaginar la linia brâului. Fiind realizați în proporții imense, ei domină întreaga compoziție. Eroii sunt reprezentați brutali, cu palmele și laba piciorului mare, cu mâinile întinse până la stele. Pe fundal sunt prezenți și porumbei, păsări ce simbolizează libertatea.

Cu toate că hora este o tradiție cu un specific popular, în batik-ul *Joc* (1968), de Lidia Ceban-Boico femeile sunt reprezentate în haine moderne, pe când bărbații în haine populare. Trei cercuri de horă formate împart compoziția în trei orizontale. Compozițiile de sus și cea de jos sunt aproape similare. Toate registrele includ elementele ce ne vorbesc despre sărbătorile din luna mai (drapele, baloane, flori etc.). Hora din centru are un surplus de mișcare, accentuat cu conturul rezervei, spectatorii având senzația participării la joc.

O etapă de ascensiune s-a înregistrat în opera Lidiei Ceban-Boico, *Nuntă moldovenească*, lucrarea fiind expusă în cadrul celei de-a doua Expoziții republicane, dedicate anului internațional al femeilor pictorițe (1979). În lucrările *Nuntă moldovenească* și *Nuntă* se percepe un simț componistic armonios în organizarea spațiului, în interpretarea raporturilor dintre gol și plin. De asemenea, formele caracteristice ale obiectelor, unele în relație cu celelalte, au capacitatea concomitent să fie la distanță, privind întregul grupaj, dar și aproape, analizând și reprezentând fiecare obiect în parte, spre a-l integra compoziției. Portretele în lucrările *Nuntă moldovenească* și *Nuntă* sunt pozitive, tonice și de o sensibilitate tipic feminină, evidențiindu-se spiritul unui neaoșism moldovenesc, vesel, uneori trist, harnic și respectuos, totodată, față de ceea ce aparține universului său material.

Abordând o compoziție organizată în două orizontale (*Nuntă moldovenească*), autoarea aduce în imagine scene de la nunta tradițională. În această compoziție se simte dinamica, datorată, în mare parte, diagonalei

ce străbate întreg cadranul lucrării, la fel ca și în cazul batik-ului *Comsomolul eroic*. Ca dimensiuni, lucrarea este una impunătoare – 98×160 cm. Compoziția este dominată de figurile mirilor amplasați în căruță și repartizați în cadranul drept de sus. Lucrarea emană un spirit de sărbătoare, bucuria evenimentului. Autoarea îmbogățește compoziția cu un decor abundent, ce integrează perfect întreg spațiul operei. Compoziția este extrem de dinamică și echilibrată, fiind executată cu o deosebită iscusință.

O altă lucrare ce reprezintă scene de nuntă tradițională este batik-ul *Nuntă*. Lucrarea a fost prezentată de nenumărate ori aducând faimă autoarei în cadrul *Expoziției jubiliare de artă decorativ-aplicată* (1968), *Expoziției republicane jubiliare dedicată celor 100 de ani de la nașterea lui V. Lenin* (1970). Conform deciziei Secretariatului Conducerii UAP al URSS din anul 1970, au fost procurate două lucrări ale pictoriței, fiecare în valoare de 600 de ruble, printre care s-a menționat și batik-ul *Nunta* [4]. Numeroase figuri stilizate sunt amplasate pe fondal alb în trei registre orizontale. Motivele vegetale stilizate și vestimentația populară ne amintesc de apartenența etnică. Întreg perimetrul lucrării este străbătut de o friză, întâlnită și în compoziția *Comsomolul eroic*.

Focul veșnic (1968) a Lidiei Ceban-Boico este o compoziție cu un subiect trist, de pomenire a soldaților căzuți în război. Maicile care exprimă durerea întregii omeniri sunt reprezentate cu fața aplecată în jos, plângând, stând în fața focului veșnic. Tragedia este redată prin tonalitățile închise de culori. Cerul este întunecat, fiind iluminate numai catrințele personajelor care stau în fața focului. Mormântul unui soldat necunoscut văzut din spate prezintă realitatea crudă. Verticalitatea compoziției este accentuată de cele trei figuri și mormântul soldatului. La fel ca și în batik-ul *Joc*, aici întâlnim interferența tradițiilor populare cu cele sovietice.

O altă tematică abordată de Lidia Ceban-Boico este cea general-umană, după se observă în lucrarea *Maternitate* (1968). Ea este realizată în tehnica batik-ului rece. Compozițional, subiectul se desfășoară pe verticală. Femeia ține în mână pruncul căruia i-a dat naștere. În jur florile sunt înflorite, iar soarele, ca simbol al vieții, este reprezentat în dimensiuni mari, zâmbind. Eroina principală este redată printr-o viziune modernă, cu părul pe spate și în haine specifice timpului, cu bijuterii. Astfel, în această compoziție nu mai întâlnim elemente de artă populară, care până atunci era reprezentată, cel puțin, prin intermediul a câtorva motive.

Compoziţional, batik-ul *Călăreţii*, realizat în tehnica rece, este împărţit în trei registre orizontale. Atât structurarea lucrării în trei părţi cât şi realizarea personajelor stilizate în haine naţionale este punctul forte al autoarei, atestat tot şi în lucrarea *Munca*. În centru este un soare stilizat, zâmbind, identic cu cel din *Maternitate*, ce ocupă a treia parte din lăţimea lucrării. În cadranul de sus sunt prezenţi mirii cu câte o floare în mână. Caii stilizaţi, pictaţi în mişcare, au elemente decorative: flori, soare etc. În compoziţia de jos ei cer fetele de neveste, formându-se trei cupluri. Eroii batik-ului sunt lipsiţi de orice trăsături individuale, vestimentaţia fiind la fel. Cu toate că personajele sunt reprezentate în mişcare, compoziţia rămâne a fi statică.

O altă artistă din aceiaşi perioadă este Ludmila Cornienco. *Stofa decorativă* realizată în tehnica batik-ului este datată cu anul 1968 şi prezintă pomul vieţii, motiv întâlnit frecvent în arta covoarelor tradiţionale moldoveneşti. Această compoziţie stilizată este bogată în nuanţări tonale şi, spre deosebire de covoarele tradiţionale, aici persistă asimetria şi lipsa frizei, element indispensabil în arta populară. Motivele geometrice şi vegetale aproape monocrome sunt amplasate pe fundalul viu colorat roz-oranj, iar pentru accentuarea ornamentelor este utilizată culoarea albă. Lucrarea *Căluţul*, realizată în tehnica batik-ului fierbinte în anul 1968, este o compoziţie figurativă în care este reprezentată mişcarea animalului stilizat decorativ, în jurul căruia sunt stilizate motive fitomorfe şi zoomorfe, pe care le întâlnim şi în arta populară în prelucrarea artistică a lemnului.

În activitatea sa profesională, Lidia Ceban-Boico practică diferite genuri ale artei decorative: batik, tapiserie, croşetă, prelucrarea artistică a pielii, metalului etc., afirmându-se, în special, în arta batik-ului şi a tapiseriei [4]. Autoarea a realizat draperii, panouri decorative, fineţea tehnicii executării oferindu-i spaţiului noblеţe şi un deosebit rafinament.

În compoziţia *Fata cu păpădie* (1969), Lidia Ceban-Boico demonstrează încă o dată măiestria sa în executarea batik-ul relizat în tehnica fierbinte. Este singura lucrare a autoarei rezolvată fragmentar şi doar cu un singur personaj. Sentimentul blândeţii, al sincerităţii şi aspiraţiile din ochii copilului sunt de maximă rezonanţă. Acesta este unicul personaj realizat de Lidia Ceban-Boico cu atâta personalitate şi exactitate. În opinia mea, începând cu anul 1969, creaţia artistei se caracterizează prin compoziţii noi, mai încărcate cu detalieri, în care predomină profesionalismul tehnologic.

Compoziția *Mireasa* (1969), din creația aceleiași autoare, este absolut deosebită ca realizare plastică, fiind foarte expresivă din punct de vedere al tonalităților și al formelor utilizate. Formele care străbat întreaga compoziție sunt asemănătoare cu șarpele stilizat, utilizat la înfrumusețarea porților populare românești. Toate personajele sunt în haine populare, cu catrințe stilizate. Mireasa este împodobită cu bijuterii (mărgele și cercei), iar celelalte fete cu floare în păr. Mireasa este înconjurată de două domnișoare care îi aranjează vălul, iar altele două sunt reprezentate îngenuncheate. Pe de altă parte, ținând cont de expresia „a i se pune un văl pe ochi", ceea ce înseamnă „a înceta să vadă, să judece limpede, să înțeleagă ceva", mireasa ar putea reprezenta societatea, iar persoanele îngenuncheate sunt acelea care își dau seama de viitorul care îi așteaptă în supunere.

Batik-ul *Primăvara* este unul de dimensiuni mari (196×90 cm), în centrul căruia este plasată zeița primăverii cu coroană pe cap, la fel ca în *Primăvara* lui Botticelli [58, p. 48-49]. Spre deosebire de cea renascentistă însă, în cazul contemporan, Lidia Ceban-Boico prezintă eroina însoțită de două personaje feminine. Compoziția amintește ilustrarea unei cărți cu povești populare. Toate personajele sunt îmbrăcate în haine populare. Deoarece primăvara este considerată încă de strămoșii noștri anotimpul reînvierii naturii, autoarea a pictat numeroase flori, arbori înfloriți, chiar și sufletele personajelor radiază de veselie. De asemenea este redat și momentul pregătirii ciobanilor de a urca cu turmele de oi la munte, de unde ei coborau abia în sezonul rece al anului. De venirea primăverii se bucură nu numai oamenii, ci și vestitorii acesteia – păsările, foarte dinamice, reprezentate în mișcări.

Ceea ce este specific pentru toate batik-urile Lidiei Ceban-Boico sunt figurile stilizate, zvelte, frumoase, în cazul doamnelor, iar bărbații vânjoși, puternici, care, în majoritatea cazurilor, sunt prezentați în costume populare. Poporul nostru este văzut de autoare ca unul harnic, cu gospodărie (animale, livezi, vii etc.), dar care știe și să se veselească de sărbători, care ține la tradițiile și datinile sale.

Astfel, la sfârșitul anilor '60 lucrările realizate în tehnica batik-ului care participă activ în viața artistică al RSSM sunt influențate de tradițiile artei populare. Tematica următorului deceniu rămâne aceeași: tradițiile populare, motivele sociale (nunta, comsomolul) etc.

6. Anii ’70-80 în arta din RSSM. Artiști și opere

În anii 1968–1970 a apărut o generație de artiști care au făcut studiile textile la colegiul *V. Muhina*, la Școala Superioară de Arte Plastice (fosta *Stroganov*) și la Institutul Textil și Institutul Tehnologic din Moscova, perioadă în care au avut loc mai multe evenimente la nivel social. Ca urmare, batik-ul este prezent la toate expozițiile de artă atât la nivel unional cât și la cel internațional (*Expoziția Republicană Jubiliară a Artelor Decorativ-aplicate, Expoziție Republicană Jubiliară 50 de ani al Uniunii tineretului lenenist-comunist* etc.) [4], [64]. În perioada respectivă, batik-ul profesionist din republică se află în ascensiune și tinde spre maturitate și afirmare. Tematica ce evocă tradițiile populare, folclorul, frumusețea plaiului, fertilitatea pământului este specifică timpului.

În Uniunea Sovietică, la începutul anilor ’70 ai secolului al XX-lea, se simte un interes deosebit față de batik, acest gen de artă fiind caracterizat prin evoluția spre o nouă stilistică în creația mai multor pictori decoratori. Aceste tendințe se răspândesc și în RSSM. În viața artistică a țării continuă să participe activ Lidia Ceban-Boico cu lucrările *Măști*, *Copilărie*, *Haiducii*, *Ciobănași*, *Iașul în carnaval*, *Comsomolul anilor ’20*, *Balet* ș.a. [4].

Comsomolul anilor ’20 (1970), autor Lidia Ceban-Boico, este o compoziție ce are ca subiect central două figuri care urmează a se despărți. Femeia petrece bărbatul care trebuie să slujească patriei. Pe planul doi, în partea dreaptă, trei figuri sunt gata de luptă, iar pe ultimul plan un soldat e deja pe câmpul de luptă. Compoziția este realizată cu o profundă exaltare sovietică, având personaje care poartă uniforma armatei roșii, iar stelușele ocupă întreg spațiu al cadranului. De asemenea, sunt prezente și alte atribute, printre care drapelul și garoafele. Figurile principale sunt realizate cu predominarea liniilor reci și numai fondalul degajează puțin atmosfera, fiind prelucrat cu linii calde.

Batik-ul *Măști* (1970), realizat în tehnica rece pe crepdeșin, este o compoziție alegorică, organizată pe verticală, în care se încadrează trei măști. Lucrarea include elemente simbolice, cum ar fi soarele și luna în partea de jos, iar în cea de sus sunt prezentate fragmente din pomul vieții. Prima mască este reprezentată de Lidia Ceban-Boico râzând, pe primplan apărând incisivii care întruchipează renumele și celebritatea. Alături

de soare și lună, un alt simbol – buzele, reprezintă puterea creatoare și însuflețirea. Al doilea chip are nasul evidențiat ca simbol al clarviziunii, perspicacității, discernământului și comunicării. De asemenea este reprezentată o ureche, simbol al înțelepciunii și nemuririi. Masca cea de sus are accent pe ochi, simbolul percepției intelectuale, iar alăturat are reprezentată o palmă ce reprezintă ocrotire, credință, simbolizând și munca, activitățile transformatoare, dar și puterea posesiunii și dominația.

Tema măștilor a fost tratată de Lidia Ceban-Boico și în tehnica emailării artistice în panoul *Carnaval* (1970), compoziția fiind organizată tot pe verticală, semnificând diverse stări spirituale. Spre deosebire de fețele transfigurate artistic pe mătase, cele în tehnica emailării artistice sunt realizate inclusiv segmentat.

Iașul în carnaval (1970), realizat în tehnica batik-ului rece, este unul dintre puținele panouri decorative de dimensiuni impunătoare 270×150 cm. Compozițional, lucrarea este împărțită în două registre orizontale, ce conferă întregii compoziții o dimensiune statică. Subiectul este carnavalul organizat la Iași, la care participă numeroase personaje (în număr de peste 30), fiecare având trăsăturile sale personale, printre care muzicanți, soldați și câțiva țărani simpli, care nu sunt implicați în petrecere. Majoritatea figurilor sunt redate în mișcare, veselindu-se, iar personajul central – Ștefan cel Mare – este reprezentat predominant static. În compoziție sunt și spiritele malefice, care sunt gata să preia controlul asupra participanților la sărbătoare, care au întrecut limitele bunului simț. Prezența acestora oferă pânzei haos și stare de neliniște. Lucrarea este foarte încărcată, lipsind spații de pauză mari. Totodată, în opinia noastră, ea este una dintre cele mai complicate compoziții ale autoarei, prelucrate minuțios, în detalii. Menționăm și faptul alegerii îndrăznețe a temei glorificării poporului, motivele (Ștefan cel Mare, orașul Iași, stema poporului român etc.) nefiind tratate în batik-urile perioadei sovietice de până atunci, dar care au fost reflectate în alte genuri ale artelor vizuale.

Batik-ul *Ciobănașii*, executat în tehnica rece, are o compoziție matură, ce depășește cu mult lucrările anilor 1968. Figura centrală reprezintă un cioban cu fluierul, iar pe ultimul plan – unul cu toiagul. Spre deosebire de *Melodie*, unde păstorii sunt triști, în această lucrare ei sunt veseli, cu zâmbetul pe buze. Chiar și soarele din dreapta compoziției creează senzația că strălucește. Numeroasele păsări prezente vorbesc despre libertatea

vieții ciobanilor. Reprezentarea oiței și a bovinelor, care sunt abia sugerate de autor, amintesc încă o dată despre profesia personajelor. Energia pozitivă și doinele ciobănașului fac ca toată vietatea din compoziție să se învârte în jurul său. Drept principii compoziționale Lidia Ceban-Boico a utilizat echilibrul, dinamica și repetiția motivelor.

Continuând tematica specifică folclorului nostru, Lidia Ceban-Boico realizează batik-ul *Haiducii*. În compoziție sunt reprezentați patru haiduci cântând la diverse instrumente (tobă, vioară), în preajma cărora stă așezat un boier cu soția și demonstrează mâinile sale „cinstite". Cu toate că fac parte din diferite clase sociale, personajele sunt reprezentate în haine populare (ie, căciulă de cârlan, opinci, brâu). Prin această lucrare autoarea a avut intenția să demonstreze publicului activitatea haiducilor, fără a arăta caracterul lor de luptători pentru patrie, din contra, aceștia sunt reprezentați ca niște lăutari.

La fel ca și *Haiducii* (1970), compoziția *Copilărie* (1970), este încadrată în friză care segmentar dispare. *Copilărie* este un batik realizat în tehnica rece. Ca și în celelalte compoziții ale sale, Lidia Ceban-Boico prezintă corpul omenesc în mișcare. Grație amplasării personajelor, compoziția este împărțită în trei registre orizontale, fiecare, la rândul său, fiind divizat în două părți de sobă reprezentată în fiecare caz din diferite unghiuri de vedere. Astfel, toate cadranele din dreapta includ figurile copiilor, iar din partea stângă soba. Grație aranjării contrastante a elementelor dinamice în dreapta (copiii) și a celor statice în stânga (soba), compoziția are o rezolvare unică în acest sens. Pisica amplasată în ultimul cadran din stânga este unicul spectator care urmărește activitatea copiilor amplasați în grup (numai în compoziția din mijloc sunt redați doi copii). Atât elementele picturale prezente pe sobă, cât și covrigeii întinși pe sfoară ne sugerează arta rusă. Bogatele motive florale sunt inspirate din batik-urile ce se purtau pe cap. Lucrarea emană veselie, zâmbete și energie, atât de caracteristice spiritului copilăresc.

Preocuparea pentru valoraţia culorilor, alături de cea a formelor obiectelor, s-au aflat în atenție la elaborarea lucrărilor *Trânta* (1971), *Natură statică cu nai* (anii '60), *Regulator de circulație* (anii '80). Alte teme transpuse pe pânză ale Lidia Ceban-Boico din fondul MNAM, ce reflectă viața cotidiană a societății sunt *Comsomolul eroic* (1968), *Munca* (1975), *Ritmurile vieții* (1977), *Circ* (anii '80) și *Nocturn cosmic* (1982).

Măiestria și insistența de care dă dovadă Lidia Ceban-Boico în realizarea lucrărilor în tehnica rece o plasează în rândul celor mai importanți pictori din domeniul batik-ului din a doua jumătate a anilor 1960 – începutul anilor ’70. Putem spune că segmentul Ceban-Boico din arta decorativă moldovenească din a doua jumătate a secolului al XX-lea este unul de certă valoare, la fel cum este Mihai Grecu sau Igor Vieru în pictură. Alegerea obiectelor și riguroasa stilizare a formei constituie un răspuns la preocupările artiștilor moldoveni pentru definirea în artă a specificului național. Călătorind mult, fiind la curent cu evoluția artei europene, autoarea a păstrat de la avangardă îndrăzneala compozițională, experimentând mult în domeniul său de activitate.

În anii ’70 în RSSM tematica a fost influențată de procesele sociale, textilele caracterizându-se prin prezența elementelor figurative, cu un pronunțat mesaj social, cum ar fi *Comsomolul eroic* de Lidia Ceban-Boico, *Chemare* de N. Guleaeva. Mai târziu, în batik-ul autohton pătrunde nonfigurativul, semnificative prin lucrările *Impresii* (1991), *Liniștea serii* (1991) de Veaceslav Damir. O etapă de trecere poate fi considerată lucrarea *Velă* (1979), semnată de Enghelsina Șugjda.

Anii ’80 sunt caracterizați în arta națională prin fluxul artiștilor decoratori care și-au făcut studiile în instituțiile superioare din fostele republici sovietice: Vladimir Avruțevici (Moscova), Alexandr Drobaha (Lvov, 1979), Vasile Ivanciuc (Lvov, 1984), Irina Șuh (Lvov, 1985), Vasile Grama (Moscova, 1986), Ludmila Șevcenco (Tallinn, 1987), Iurie Baba (Tallinn, 1987), Veaceslav Damir (Sankt Petersburg, 1988) ș. a. Familiarizându-se cu specificul școlii, o dată reveniți acasă, artiștii plastici și-au creat un stil propriu. Aceștia intră în competiția creatoare din domeniul batik-ului profesionist din Moldova la sfârșitul anilor ’70 – începutul anilor ’80, cu viziuni noi, practicând abstracționismul (Alexandr Drobaha, Veaceslav Damir, Iurie Baba).

Absolventa Institutului Textil din Moscova, promoția anului 1956, Enghelsina Șugjda se manifestă în domeniul artistic cu o mare îndrăzneală. Fondurile MNAM păstrează doar o singură lucrare a autoarei, executată în tehnica batik-ului și câteva tapiserii. Realizată în tehnica batik-ului fierbinte, lucrarea *Velă* (1979) denotă măiestrie și perfecțiune tehnologică. Enghelsina Șugjda a realizat un peisaj marin abstract pe fundal maro. Petele albe ale pânzei corăbiilor se echilibrează cu fascicolele soarelui din

partea superioară a cadranului, acesta fiind accentuat de *craquelură* (tehnologie utilizată la finisarea batik-ului fierbinte).

Atât Lidia Ceban-Boico cât și Enghelsina Șugjda au demonstrat o prezență activă în viața artistică a republicii, participând la diverse concursuri organizate în cadrul UAP a URSS pentru decorarea edificiilor de stat (instituții de stat, case de cultură, ospătării). Necesitatea acestor lucrări a apărut în urma extinderii orașelor, a construcției noilor edificii arhitecturale, care au dus la necesitatea producerii batik-ului pentru decorul interioarelor. Drept urmare, a apărut necesitatea de a produce batik-uri de dimensiuni mari pentru confecționarea ulterioară a draperiilor, paravanelor, lenjeriei etc. Specificul acestora este monumentalitatea, varietatea tematică, decorativitatea formelor. O caracteristică a perioadei respective este tendința accentuării decorativismului spre îmbogățirea artistică. Se exersează mult asupra îmbinării limbajului diverselor materiale, se încearcă noi efecte ale facturii, integrându-se perfect cu concepția generală a creatorului.

Seria de lucrări din fondurile MNAM ale autoarei Ludmila Prahova, *Zburați, porumbeilor* prezintă compoziții stilizate, cu motive antropomorfe. În primul caz, figura feminină este întrepătrunsă de flori care ocupă întreg cadranul. În cea dea doua lucrare figura unui băiat, redată din spate, este amplasată în partea inferioară, cu mâinile îndreptate spre cer. În ambele lucrări predomină nuanțe de albastru-verde. Spre deosebire de restul panourilor decorative achiziționate până în anul 1980, aici întâlnim stilizări antropomorfe naive și o gamă cromatică stridentă, specifică culorilor de anilină.

În acest context, în anii ’80–’90 ai secolului al XX-lea, în spațiul RSSM persista opinia că arta decorativă este o artă minoră, de tip uzual sau, cel mult, de înfrumusețare a ambianței, astfel încât ea nu este în stare să valorifice teme de mare actualitate și idei social-filosofice. Cu toate acestea, ca și întreaga artă textilă, batik-ul parcurge o etapă nouă în evoluția sa. Spre exemplu, în domeniul tapiseriei profesioniste autorii apelează „la structuri formale sau figurație redusă și la alegorii subtile de semnificație universală” [39, p. 53]. Un aspect similar îl atestăm și în cazul batik-ului, lucrările fiind realizate într-o viziune preponderent alegorică, abstractă.

În pofida situației sociale de criză a „restructurării gorbacioviste”, la sfârșitul anilor ’80 are loc un proces de renovare a vieții artistice și se creează un nou mediu de libertate de creație pentru pictorii din Moldova.

Pierderea echilibrului și haosul de la sfârșitul anilor ’80 – începutul anilor ’90, scăderea nivelului de viață în țară, prăbușirea economiei era rodul reformelor conducerii care nu au îndreptățit speranțele. Noile condiții social-politice, apărute după căderea regimului socialist, legiferarea Declarației Suveranității și Independenței Republicii Moldova pe 27 august 1991 au permis deschiderea expozițiilor novatoare din punctul de vedere al limbajului plastic, al mentalității artistice. Unul dintre autori care a contribuit esențial la dezvoltarea acestui gen de artă este Alexandr Drobaha. Președintele Uniunii Designerilor din Republica Moldova. Astfel, Grigore Bosenco a afirmat la vernisajul lui Alexandr Drobaha că artistul, fiind elevul profesorului Vladimir Avruțevici, l-a depășit pe profesorul său [31, p. 51]. Menționăm cu această ocazie că Vladimir Avruțevici a absolvit Institutul de textile din Moscova și ulterior a fost colegul lui Alexandr Drobaha mulți ani la rând. Mentorul a practicat în special batik-ul tradițional în tehnica fierbinte, obținând rezultate foarte bune, iar mai târziu, întorcându-se în Moscova, Rusia, el practică doar pictura. După absolvirea instituției de la Lvov, Drobaha lucrează la combinatul *Reclam-service*, unde executa lucrări monumentale, destinate pentru interioarele edificiilor publice, continuând astfel tradiția predecesorilor săi. Alexandr Drobaha este considerat unul dintre cei mai reprezentativi artiști plastici pe parcursul deja a trei decenii.

Absolvent al colegiului de Arte Plastice și Teatru din Odesa (Ucraina) și al Institutului de Artă Aplicată și Decorativă din Lvov, Alexandr Drobaha, pe parcursul evoluției sale artistice, și-a creat propriul stil, combinația dintre tehnica batik-ului liber, rece și diverse tehnici de autor. El impresionează mult prin tehnologia aplicării, prin viziunea sa filosofică, pe care o realizează cu o mare măiestrie, obținută în urma bogatei experiențe pe care a obținut-o în decursul a trei decenii. Un alt punct forte al autorului este finețea gamei cromatice, care conferă spațiu compozițiilor. Pe parcursul activității sale artistice autorul organizează multe expoziții personale și de grup în Moldova, Ucraina, Polonia, România, Rusia, Austria, Italia [6]. Este participant permanent la expozițiile organizate de UAP, de fiecare dată impresionând prin înalta sa măiestrie în realizarea grafică a textilelor. Spre deosebire de alți colegi ai săi (Irina Șuh și Vasile Ivanciuc), care practică și alte genuri ale artelor plastice (pictura, prelucrarea artistică a lemnului, grafica), A. Drobaha este fidel tehnicii batic.

Experimentând asupra tehnicii, autorul obține efecte inedite, ceea ce face ca lucrările sale să fie înalt apreciate în cadrul expozițiilor. Lucrările lui sunt asemeni unei bijuterii prelucrate minuțios grafic, atingând expresivitatea maximă și rămânând, totodată, foarte aeriene (trăsătură principală în realizarea unui batik).

Unul dintre reprezentanții care practică pe larg tehnica batik-ului în Republica Moldova este Irina Șuh. Absolventa Institutului de Artă Aplicată și Decorativă de Modelare a Îmbrăcămintei din Lvov, secția Design Vestimentar, în primii ani ea a activat în domeniul designului vestimentar, ocupând locuri de frunte la expozițiile-concurs unionale și internaționale (din Grecia, Bulgaria, Mongolia – în anul 1986 și Estonia – în anul 1987) și la festivalurile modei (Estonia – 1988, Rusia, India, Belgia, Germania, Austria – 1989, Ucraina – 1994) [8]. Lucrarea cu care a evoluat în domeniul batik-ului, în anul 1984, este intitulată *Trei*, fiind executată pe bumbac (90×85 cm). Irina Șuh este unul dintre autorii tehnicii batik-ului bine cunoscuți nu numai în Republica Moldova, ci și peste hotarele ei. Artista participă periodic la expozițiile din străinătate, fiind și membru al Asociației Designerilor din Moscova (Federația Rusă), din 1988. Din același an este membru al Uniunii Designerilor din Republica Moldova, iar din anul 1999 – membru al UAP din republică.

Vlad Bolboceanu (membru titular al UAP din Republica Moldova din 1993, fiind în acea perioadă și șeful catedrei Artă Decorativă Aplicată a Universității de Stat a Artelor), în recomandarea Irinei Șuh ca membru titular al UAP, a evidențiat faptul că lucrările autoarei „acționează asupra sensibilității și memoriei; contemplându-le, ai senzația că ele aparțin unui îndelungat proces istoric, au rădăcini în structurile cele mai profunde ale tradiției noastre spirituale. Compozițiile Irinei Șuh atestă nu numai vocație imaginativă, ce presupun un amestec de real și fantastic, ci și o aplecare spre fabulație, spre mit" [8]. În diversitatea tematică a lucrărilor sale întâlnim peisaj, compoziții de gen, portrete etc. Lucrările autoarei sunt realizate în gama cromatică complicată, cu tonalități bine alese. Întreaga creație în domeniul batik-ului, începând cu anul 1984 până la ora actuală, a evoluat atât în utilizarea suportului textil (de la bumbac la mătase) cât și în modul de structurare compozițională și a subiectului abordat. Primele lucrări se caracterizează prin utilizarea petelor plate decorative și prin stilizări expresive și naive ale figurii umane. Batik-urile din anii

1996 sunt de o finețe grafică și picturală deosebită, iar cele din anii 2000 se deosebesc prin culori vii, pete decorative și stilizări dure, dispărând picturalitatea evident pronunțată. Prelucrările minuțioase și gama aleasă cu măiestrie plasează autoarea în rândurile celor mai importanți artiști plastici de profil.

Un alt reprezentant al Institutului de Artă Aplicată și Decorativă din Lvov este Vasile Ivanciuc. El este activ în viața artistică a Republicii Moldova, participând cu batik-urile sale la numeroase expoziții și tabere de creație. Pânzele lui impresionează printr-o gamă cromatică bogată, inedită. Combinația unică a ideii, culorii și plasticii exprimă individualitatea batik-urilor acestui artist. Studiile în colegiul din Cosău (regiunea Ivano-Frankovsk, Ucraina), secția Prelucrarea artistică a lemnului, lasă amprenta în textilul autorului, mai ales, în ceea ce privește formele motivelor realizate, gama cromatică pală, ce amintește culoarea lemnului. În opinia criticului de artă Tudor Braga, „fiecare lucrare este individualizată, depășind particularitățile etosului cultural al școlii în care s-a format. Vasile Ivanciuc experimentează mult în vederea obținerii expresivității ideilor, având o grijă aparte pentru acuratețea echilibrării valențelor culorii în raport cu facturile stofelor utilizate la configurarea discursului plastic" [31, p. 53]. În textilul conceptual este prezentă sinteza ideii și a expresivității laconice a formei.

Iurie Baba, absolventul Școlii Republicane de Arte Plastice *I. Repin*, specialitatea grafică și a Institutului de Stat de Arte Plastice din Tallinn, Estonia, secția grafică, practică, de asemenea, tehnica batik-ului. Având o altă specialitate, autorul aduce în arta textilă nuanțe din specialitatea de grafică. Motivele realizate sunt minuțios prelucrate. Iurie Baba practică compoziții foarte diverse, de la cele deschise – *Orașul de aur* (1997), *Stropire* (1998), până la cele închise – *Velă roz* (1998), *Oraș în noapte* (1992).

Începând cu mijlocul anilor '80, întreaga artă a batik-ului evoluează spre o nouă stilistică și prin lucrările lui Veaceslav Damir. Studiind la Academia de Arte Aplicate și Decorative, *V. Muhina* din Sankt Petersburg, secția textile, Veaceslav Damir demonstrează amprenta școlii prin conceptul său artistic. Pe lângă alte genuri artistice pe care le-a practicat, cel care l-a consacrat a fost batik-ul, realizat cu un înalt profesionalism în ce privește compoziția, gama cromatică și tehnologia executării. La începutul carierei sale artistice, Veaceslav Damir manifestă predilecție

pentru un batik pur decorativ, subiectul fiind sugerat doar convențional [5]. Autorul execută batik-uri inedite în limbaj esențializat prin rigoarea geometrică și ritmică a compoziției, caracterizate printr-o finețe cromatică. O asemenea lucrare este întitulată *Compoziție*, fiind executată în tehnica mixtă. În deceniul al nouălea autorul îmbogățește fondul artei decorative al republicii cu lucrările: *Relaxare, Seară de primăvară, Pârâiașul, Lacul, Seara pe deal, Deșteptarea* [5]. Ion Daghi, membru UAP din Republica Moldova, apreciind lucrările lui Veaceslav Damir, a constatat că ele „au zdruncinat emoțiile oamenilor și în afara republicii noastre, și alcătuiesc, pe bună dreptate, un tezaur pentru arta noastră națională" [5], idee la care subscriem și noi în cercetările noastre privind batik-ul național. Lucrările lui Veaceslav Damir, dat fiind faptul că sunt realizate în limitele curentului abstracționist, stil puțin practicat până atunci în arta batik-ului autohton, sunt foarte atrăgătoare atât din punct de vedere plastic cât și artistic, ele caracterizând întreaga sa creație. Astfel, pe bună dreptate putem considera creația lui Veaceslav Damir ca fiind una dintre cele mai reprezentative din anii '90.

O altă etapă în evoluția genului se resimte în anii '80–'90, batik-ul evoluând spre o nouă stilistică. Vasile Grama reprezintă artistul plastic al generației sale, a cărui sensibilitate pentru culoare este remarcată „de fascinația naturii vitale" [10, p. 25]. În lucrările autorului se observă influența cursurilor de la Institutul de Textile din Moscova, la baza căruia stă arta figurativă. În creația sa Vasile Grama practică atât batik-ul cât și tapiseria. După reîntoarcere în Republica Moldova, la începutul anilor '90, artistul plastic realizează lucrări de o finețe deosebită, cu bogate tonalități cromatice, pe care le utilizează în redarea compozițiilor cu flori. Această tematică el o abordează până în prezent. În activitatea sa Vasile Grama se axează pe batik-ul executat în tehnica rece, folosind multiple mijloace plastice de expresie și diversificând, cu o deosebită măiestrie, tonalitățile. Compozițiile sale au ca principiu de bază echilibrul (*Nocturnă*), fiind, în majoritatea cazurilor, închise (*Primăvara*). Cu toate că artistul utilizează mai frecvent liniile reci (*Primăvara*), printre lucrările sale atestăm unele executate în linii calde (*Înflorire*). Gama preferată de autor este diversă – de la cafeniu, verde până la cyclam sau cu dominanta albastru-închis – negru (*Nocturnă*). Artistul plastic este preocupat de tematica florilor în diverse anotimpuri (*Flori autumnale, Lumina primăverii*), de perioadele

zilei (*Nocturnă*) etc. Naturilor sale statice le este caracteristic repertoriul de obiecte redus la strictul necesar. În afara florilor, cum e în cazul lucrării *Lumina primăverii*, câteva fructe vor fi suficiente (*In Memoriam)*. Înșiruirea inventarului de obiecte, diferențiate ca formă, volum și culoare, bogate prin sugestiile geometrico-plastice, ce se întrevăd de la bun început, sugerează temeinicia și complexitatea demersului creator al lui Vasile Grama (*In Memoriam*).

În lucrarea *Lumina primăverii* vasul cu flori este amplasat pe platforma unei mese a cărei suprafață este secționată în forme geometrice. Florile sunt executate în contrast puternic de lumină, ocupând jumătatea superioară a cadrului. Rafinamentul cromatic al autorului constă atât în nuanțări multiple, cât și în dozarea acestora pe suprafață în raporturi echilibrate. Altfel spus, pictorul cu talentul și știința sa a aplicat cu rigoare principiile fundamentale ce se cuvin a fi avute în vedere când se organizează spațiul tabloului, fie că este vorba despre o natură moartă sau un peisaj.

Una dintre absolventele Institutului de Arte Aplicate și Decorative din Lvov, Ucraina, Catedra Decorarea și modelarea articolelor industriei textile și ușoare (perioada anilor 1976–1981) Natalia Ciornaia s-a impus în viața artistică în anii 1985, debutând la expozițiile de grup organizate de Uniunea Artiștilor Plastici. Primele sale lucrări au fost executate în tehnica batik-ului rece, inspirate din peisajele localității de baștină *Legenda Orheiului vechi. Parcul toamna* (1984), *Legenda Orheiului vechi* (1987–1988). În aceeași perioadă în cadrul Expoziției Republicane *Tinerimea Moldovei* autoarea expune și un costum realizat în tehnica batik-ului rece cu genericul *Motive din Răciula*. Baștina tatălui, satul Răciula a servit autoarei sursă de inspirație. Motivele fitomorfe predomină compoziția, fiind și centrul de interes al lucrării.

În urma evenimentelor politice de la sfârșitul anilor ’80 au loc modificări și în viața artistică a Moldovei: Uniunea Artiștilor Plastici din Moldova și Fondul de Artă devin pe deplin autonome, după ultimul congres al artiștilor plastici din fosta URSS. Expozițiile acesteia se desfășurau, începând cu anii ’90, în noul local amenajat special sub formă de galerie de artă (actualmente Centrul expozițional *Constantin Brâncuși*) [31, p. 56]. Pe lângă numeroasele expoziții personale, aici se desfășurau anual *Salonul de toamnă*, *Salonul de primăvară*, expoziția *Limba noastră*. Începând cu anul 1991, își începe activitatea și expoziția–concurs *Saloanele Moldo-*

vei, la care, ca și la cele precedente, participă artiști plastici ai diferitelor genuri de artă. Dacă până la această perioadă ar fi existat expoziții specializate de batik, dezvoltarea acestui gen de artă ar fi accelerat prezența și diversitatea lui în viața artistică a Moldovei de azi.

În perioada 1994–2000 artiștii plastici care au practicat această tehnică, continuând tradițiile artei locale sunt Alla Uvarova, Florentin Leancă, Tatiana Trofimov, Veronica Tarasenco, Irina Leahu ș.a. Lucrările autorilor din următarea perioadă pot fi deosebite prin curentul utilizat și însăși prin realizarea plastică.

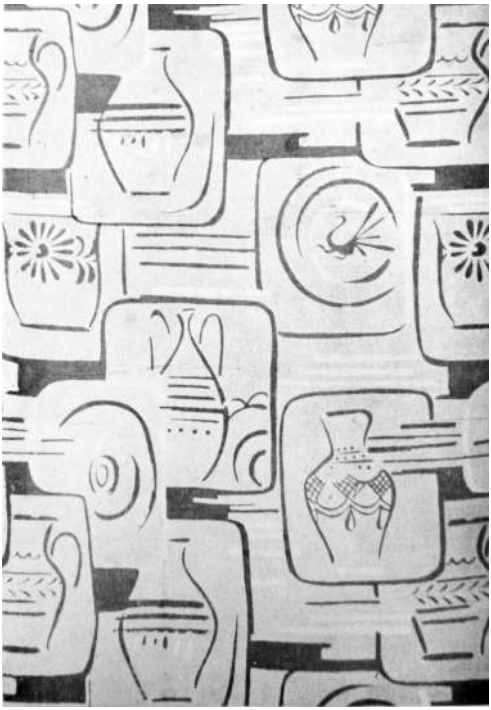
7. Consolidarea informației studiate

1. Cum definiți noțiune ade batic?
2. Care sunt trăsăturile caracteristice baticului național din anii ’60?
3. Care sunt mijloacele plastice utilizate în baticul autohton?
4. Numiți tehnicile baticului specifice spațiului nostru?
5. Enumerați câțiva artiști locali.
6. Care este tematica de bază ale artiștilor plastici din Chișinău?
7. Care lucrări executate în tehnicile baticului se păstrează în fondul Muzeului Național de Artă al Moldovei?
8. Care sunt distincţile stilistice ale autorilor din Chișinău?
9. Numiți materialele de lucru în tehnicile baticului?
10. Analizați compoziția_____.

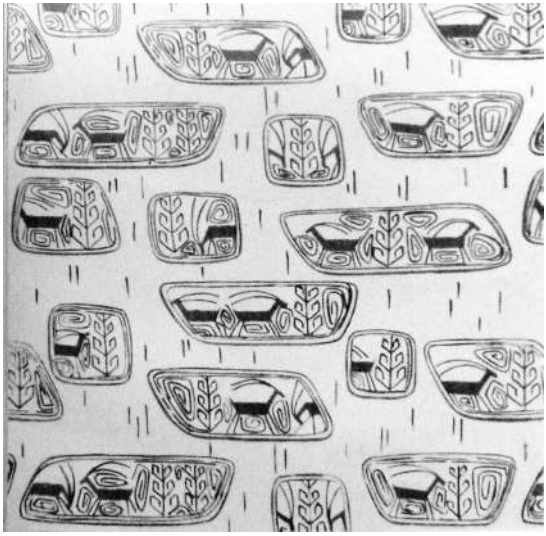
Analiza unei opere de artă

1. Titlul
2. Autorul
3. Locul păstrătii
4. Dimensiunile
5. Materialul şi tehnica
6. Tema (indicarea şi descrierea conţinutului subiectului)
7. Factura, forma, curentul artistic
8. Structura compoziţională
9. Gama cromatică

Anexă



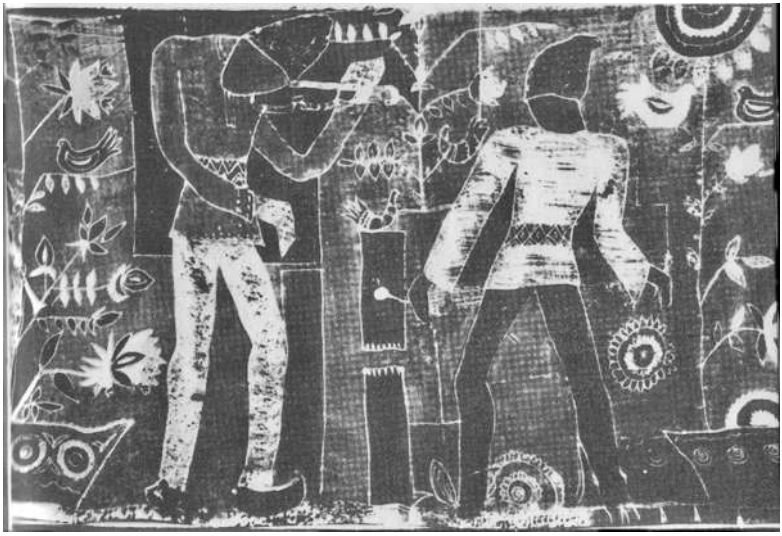
Ludmila Cornienco, *Stofă decorativă*, 1961



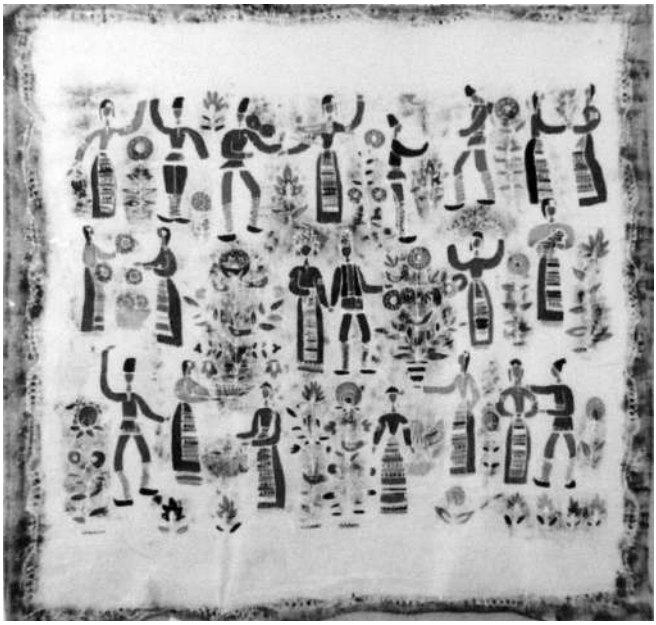
Ludmila Cornienco, *Stofă decorativă*, 1962



Lidia Ceban-Boico, *Poveste*, 1967



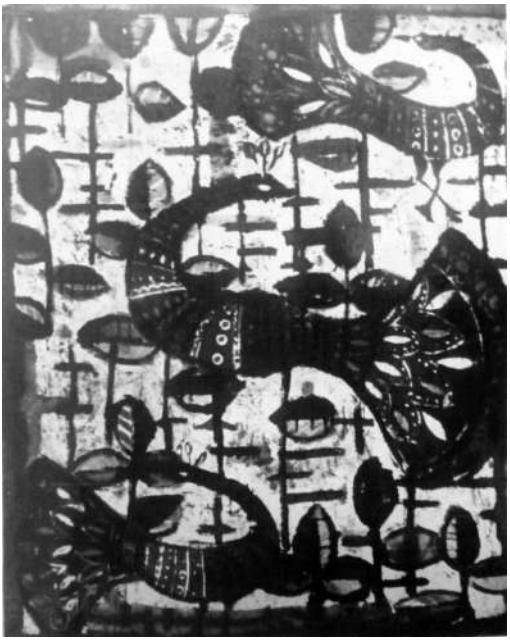
Ludmila Cornienco, *Melodie*, 1967



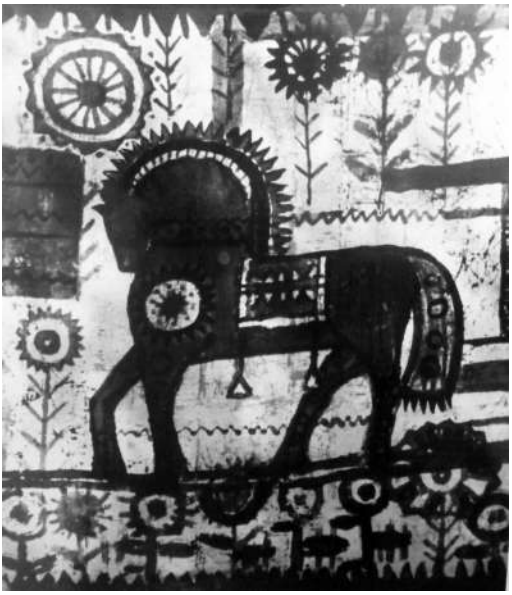
Lidia Ceban-Boico, *Nuntă*, 1968, MNAM



Lidia Ceban-Boico, *Comsomolul eroic*, 1968, MNAM



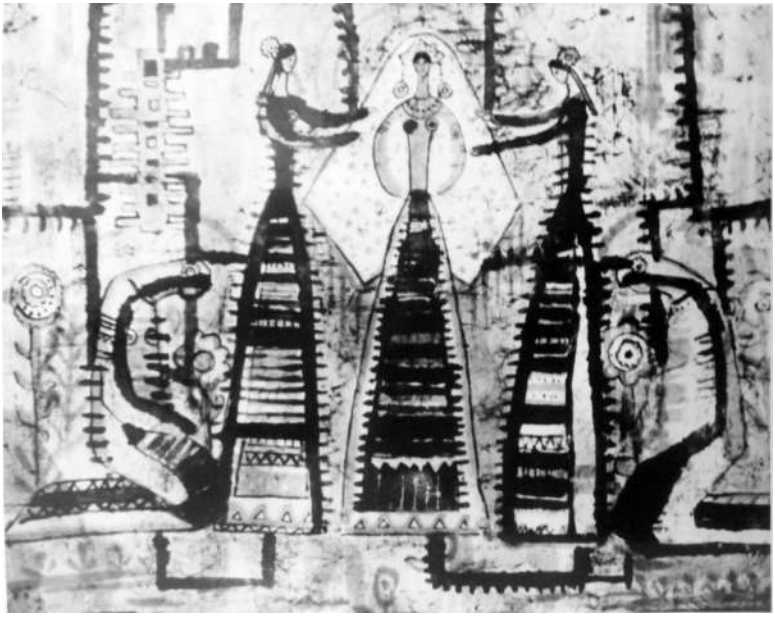
Lidia Ceban-Boico, *Păsări*, 1967



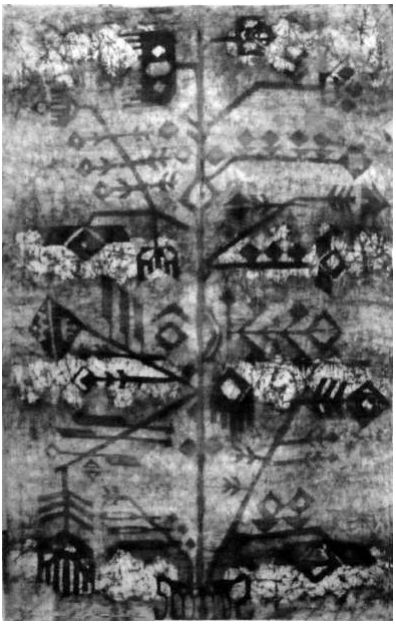
Lidia Ceban-Boico, *Căluțul*, 1967



Lidia Ceban-Boico, *Fata cu păpădie*, 1969



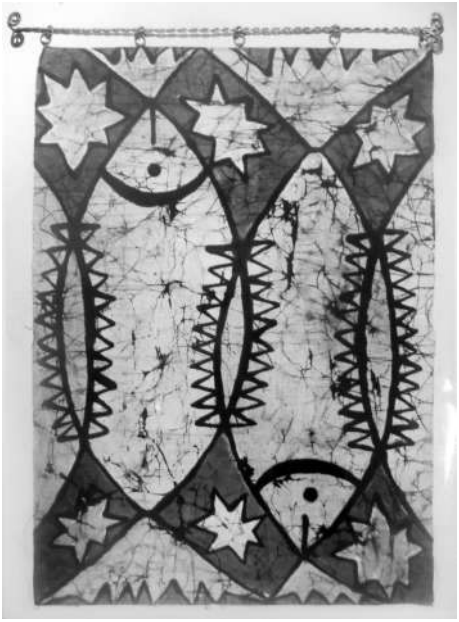
Lidia Ceban-Boico, *Mireasa*, 1969



Ludmila Cornienco, *Stofă decorativă*, 1968, MNAM



Ludmila Cornienco, *Căluțul*, 1968, MNAM

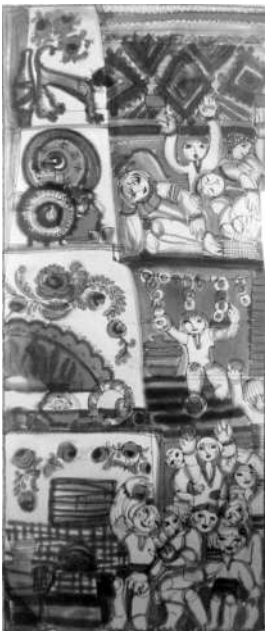


Ludmila Odainic, *Pești*, 1969

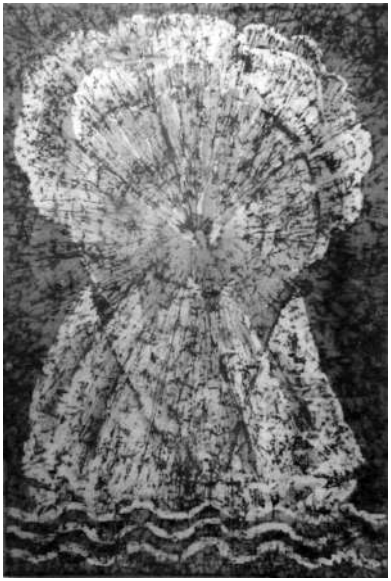


Lidia Ceban-Boico, *Ciobănași*, 1970





Lidia Ceban-Boico, *Măști*, 1970
Lidia Ceban-Boico, *Copilărie*, 1970



Enghelsina Șugjda, *Velă*, 1979, MNAM



Ludmila Prahova, *Zburați, porumbeilor*, 1980, MNAM



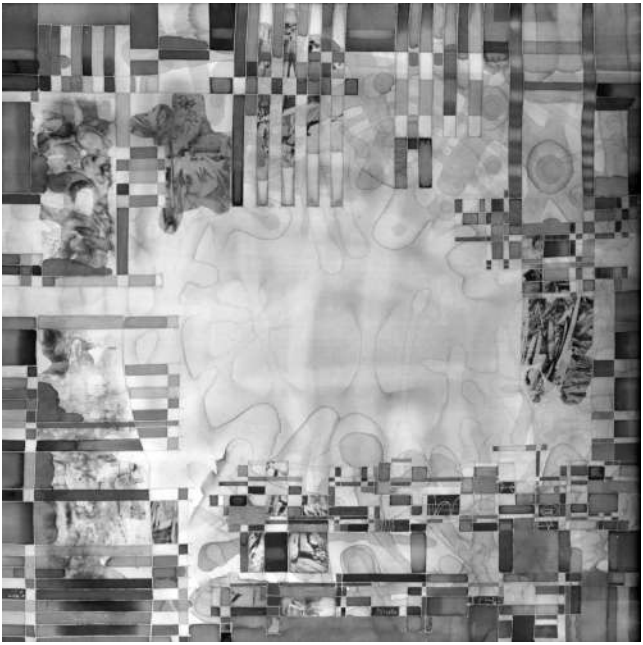
Ludmila Prahova, *Zburați, porumbeilor*, 1980, MNAM



Natalia Ciornaia, *Legenda Orheiului vechi. Parcul toamna*, 1984



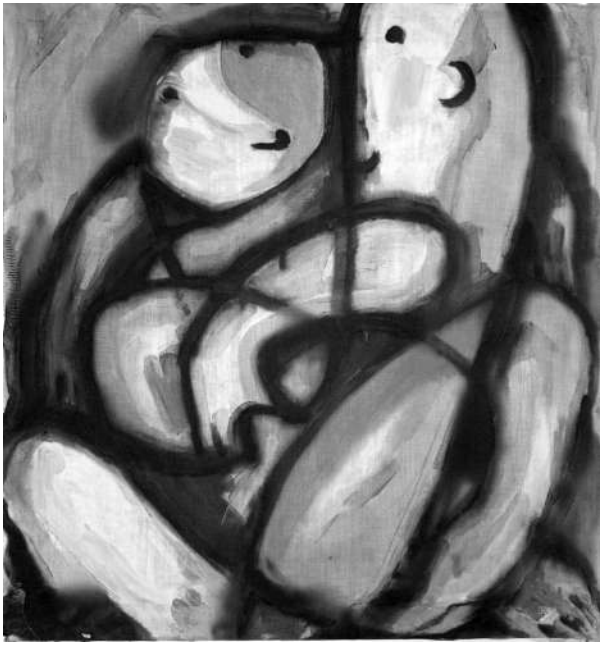
Natalia Ciornaia, *Legenda Orheiului vechi*, 1984



Alexandr Drobaha, *Stânga–dreapta*, 1988



Irina Şuh, *Nud*, 1989



Irina Șuh, *Doi*, 1989



Irina Șuh, *Picioare*, 1989

Bibliografie

1. Achiței, Gheorghe. Ce se va întâmpla mâine? București: Albatros, 1972. 248 p. + 48 pl.

2. AOSPRM, P-2906, inv. I, d. 103, f. 8.

3. Arhiva personală. Șuh Irina.

4. Arhiva UAP. dosar Ceban-Boico Lidia.

5. Arhiva UAP. d. Damir Veaceslav.

6. Arhiva UAP. d. Drobaha Alexandr.

7. Arhiva UAP. d. Odainic Ludmila.

8. Arhiva UAP. d. Șuh Irina.

9. Arhiva UAP. d. Uvarova Alla.

10. Brigalda-Barbas, Eleonora. Vasile Grama sau simfonia calmului reconfortant. In: Atelier. Chișinău: Atelier, 2003, nr. 1, p. 24-25.

11. Catalog. Expoziția republicană de artă decorativă. București: 1969. 44 p.

12. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. Vol. III. A-D. București: Editura Artemis, 1995. 534 p.

13. Condraticova, Liliana. Arta bijuteriilor din Moldova. Iași: Lumen, 2010. 286 p.

14. Daj, Ioan, Stareț, Ionel. Design de produs și semiologie. In: Buletinul AGIR. București: Agir, 2009, nr. 1, p. 67-75.

15. Dialog (Primul concurs internațional de artă textil-decorativă „Dialog – 98"). Chișinău: ARC, 2004. 13 p. + 74 il.

16. Dicționar de artă (forme, tehnici, stiluri artistice A – M). București: Meridiane, 1995. 294 p.

17. Dicționar enciclopedic român. Vol. II D-J. București: Editura Politică, 1964. 945 p.

18. Dicționar explicativ al limbii române, ediția a II-a. București: Univers enciclopedic, 1996. 1194 p.

19. Dicționarul limbii române moderne. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1958. 961 p.

20. Enciclopedia sovietică moldovenească (A-Vatră). Academia de Științe a Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești. Chișinău: 1970. 230 p.

21. Fondul MNAM. nr. inventar colecție ad. 4516.

22. Frumușeanu, Daniela. Arta imprimeurilor pe suport textile. București: Editura Universității, 2007. 194 p.

23. Gorovei, Artur. Ouăle de Paști. București: Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, 1937.

24. Hașegan, Miruna. Imprimeurile industriale – artă și tehnologie. Iași: Artes, 1998. 117 p.

25. Itten, Iohanes, Arta culorii / s.l., s.a. 87 p.

26. Jones, Arthur F. trad. de Ionescu, Anca-Irina. Introducere în artă. București: Lider, 1998. 329 p.

27. Limba Română. Chișinău: 2009, Nr.9-10 (171-172), Anexa I, 240 p.

28. Literatura și arta Moldovei. Vol. I. Chișinău: Redacția principală a Enciclopediei sovietice moldovenești, 1985. 440 p.

29. Moles, Abraham. Psihologia kitsh-ului. Arta fericirii. București: Meridiane, 1980. 248 p.

30. Nechit, Irina. Dezlănțuiri în arta decorativă. In: Literatura și arta. Chișinău: 1991, nr. 31(2399), 6 p.

31. Procop, Natalia. Batik-ul din Republica Moldova. Chișinău: Balacron, 2017, 134 p.

32. Procop, Natalia. Batik-ul și tapiseria din fondurile Muzeului Național de Artă al Moldovei. In: ARTA. Seria arte vizuale, Chișinău: Garomont, 2013, Vol. I (XXII), nr. 1, p. 124-130.

33. Procop, Natalia. Condițiile apariției batik-ului în Basarabia. In: Limba Română, Chișinău: 2009, nr. 11-12(173-174), p. 183-186.

34. Procop, Natalia. Originile și tehnologia batik-ului. In: ARTA. Seria arte vizuale, Chișinău: Elan Poligraf, 2009,

p. 93-97.

35. Procop, Natalia. Particularitățile și specificul batik-ului contemporan. In: ARTA. Seria arte vizuale, Chișinău: 2010, p. 99-108.

36. Radinschi, Constantin. Desen artistic în industria ușoară. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1995. 82 p.

37. Rădulescu, Venera. Raoul Dufy. București: Meridiane, 1972. 36 p. + il. p.

38. Simac, Ana. Catalog. Bienala Internațională de Artă Decorativă. Chișinău: Iunie Prim, 2010. 92 p., p. 2.

39. Simac, Ana. Tapiseria contemporană din Republica Moldova. Chișinău: Știința, 2001. 160 p.

40. Stavilă, Tudor. Arta plastică modernă din Basarabia. Chișinău: Știința, 2000. 160 p.

41. Stavilă, Tudor. Imagine și mesaj. In: Literatura și arta. Chișinău: 1984, nr. 44(2048), p. 6.

42. Șofransky, Zina. Coloranți vegetali în arta tradițională. Chișinău: Business-Elita, 2006. 472 p.

43. Șofransky, Zina. Paleta culorilor populare. București: Editura Etnologică, 2006. 162 p.

44. Șușală, Ion; Barbulescu, Ovidiu. Dicționar de artă (termeni de atelier). București: Sigma, 1993. 302 p.

45. Алексахина, Т.; Белицер, В.; Бродский, Борис. Народное декоративное искусство РСФСР. Москва: Всесоюзное Кооперативное, 1957. 377 с.

46. Арманд, Т. Орнаментация ткани: руководство по росписи ткани. Москва: Academia, 1931. 206 с.

47. Ахметшин, Наиль. Тайны Шелкового пути. Записки историка и путешественника. М.: Вече, 2002. 414 с.

48. Барадулина, В.А.; Танкус, О.В. Основы Художественного Ремесла (Часть I). М.: Просвещние, 1986. 220 с.

49. Большая Советская Энциклопедия. М.: Советская Энциклопедия, 1968–1978. 418 с.

50. Брюзгина, Ольга. История и проблемы промысла: Павловский Посад. In: Декоративное искусство СССР. М.: Советский художник, 1988, 2/363, с. 27-29.

51. Веймарн, Борис. История искусства народов СССР. М.: Изобразительное искусство. 1976. 362 с.

52. Гильман, Р. Художественная роспись тканей. М.: Владос, 2003. 159 с.

53. Гнедич, Пётр. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. М.: Эксмо, 2002. 848 с.

54. Давыдов, Сергей. Батик (Техника. Приёмы. Изделия). М.: АСТ-ПРЕСС-КНИГА, 2005. 183 с.

55. Дворкина, Ирина. Батик (горячий, холодный, узелковый). М.: Радуга, 2000. 143 с.

56. Иерусалимская, Ана. Кавказ на шелковам пути. Санкт-Петербург: Издательство Государственого Эрмитажа, 1992. 33 с.+ 35ил.

57. Кабанова, Ольга. Путешествие в технику горячего батика. In: Декоративное искусство СССР, 1987, 1/350, с. 49.

58. Карпетти, Элена. Botticelli. М.: Белый город, 1998. 64 с.

59. Костеневич, Альберт. Raoul Dufy, Ленинград: Искусство, 1977. 192 с.

60. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. 1959. 44 с.

61. Легенький, Юрий; Сковронский, Владимир; Мороз Алексей. Народные ремесла, Київ: Урожай, 2003. 222 с.

62. Лившиц, Матус. Декоративно-прикладное искусство Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1980. 100 с. + ил.

63. Махмутова, Халида. Предметы интерьера в технике батик и аппликация. М.: Эксмо, 2006. 64 с. + ил.

64. Мельник-Любинецкий, А. Каталог. Кишинев: Тимпул, 1970. 75 с.

65. Моран, Де Анри. История декоративно-прикладного искусства (перевод: Столярова, Н.И.; Липман, Л.Д.). М.: Искусство, 1982. 556 с.

66. Никитин, Михаил. Художественное оформление тканей. М.: Легкая индустрия, 1971. 279 с.

67. Осадчий, Евгений. Республиканское художественно-педагогическое училище имени *И.Е. Репина*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987. 156 с.

68. Персональный архив. Тамила Печенюк.

69. Пинкус, Стасис. Юозас Бальчиконис. М.: Союзполиграфпрома, 1974. 116 с.

70. Пондопуло, Г.К. Древний Китай, формирование культурной традиций. Москва: ВГИК, 2006. 191 с.

71. Роднин, Кир. Прикладное искусство Советской Молдавий. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963. 10 с. + 34 ил.

72. Синеглазова, Марина. Батик. М.: Дом МСП, 2004. 103 с.

73. Стоку, Сузи. Батик. М.: Ниола 21-й век, 2006. 88 с.

74. Танкус, Ольга, Гороховская, Л., Морозов, П., Трифонова, Н. Технология росписи тканей. М.: Легкая индустрия, 1969. 180 с.

75. Темерин, С.М.; Трифонова, Н.В.; Помонский, Б.А. Роспись тканей. М.: Всесоюзное кооперативное, 1952. 64 с. + ил.

76. Эрл, Кэролайн. Роспись по шелку (перевод: Лагузинская, Я.В.). М.: Арт-родник, 2005. 112 с.

77. II Республиканская выставка декоративно-прикладного искусства. Кишинев, 1968.

78. Belfer, Nancy. Designing in batik & tie dye. Canada: A Spectrum Book, 1977. 146 p.

79. Tezcan, Mehmet. The iranian-georgian branch of the silk road in I-IVth centuries. In: 1st International Silk Road Symposium. The Technical University of the Black Sea in Turkey; 2004, p. 34-51.

80. Bedel, Jean. Antiquités & Objets d'art. Paris: LaRousse, 199, 639 p.

81. Blumel, Bethsabée. Design. Paris: LaRousse, 2006. 225 p.

82. Bony, Anne. Le design (histoire, principaux courants, grandes figures). Paris: LaRousse, 2006. 240 p.

83. Le petit Larousse. Paris: Larousse, 1994. p. 331.

84. Libessart, Régine. Le livre complet de la Peinture sur soie. Paris: Fleurus, 1987. 120 p.

85. Procop, Natalia. Création de l'école nationale du batik et de tapisserie, In: ARTA. Seria arte vizuale, Chișinău: Princeps, 2011, p. 106-113.

86. Wildgoose, Jane. Apprenez la peinture sur soie. Paris: Librairie Gründ, 1994. 140 p.

87. Fiegert, Ingeborg. Die kunst des batikens. Leipzig: Veb Verlag der Kunst Dresden, 1963. 37 p. + 40 il.

88. Concha, Morgades. Pintura decorativa sobre seda. Birkenstrabe: H.F. Ullmann, 2006. 175 p.

89. Запаско, Яким; Голод, І.В.; Білик, В.І. Декоротивно-ужиткове мистецтво. Словник. Том 1, (А-К), Львів: Афіма, 2000. 364 с., + 316 іл.

90. Манько, Вера. 1464 Взірці українських народних писанок. Львів: Свічадо, 2005, 45 с.

91. Мурович, Зоряна. In: Презентація '94. Львів: Компания Гердан, 1994, 80 с., с. 6.

92. Печенюк, Таміла. Роспись тканей в Украине (20 – начало 90-х годов XX века): Рукопись дисертації. Львів: 1996. 23 с.

93. Печенюк, Таміла. Феномен сучасного українського образотворчого батіку. In: Вісник. Львів: 1994, nr. 5, с. 44-50.

94. Токар, Марта. Кафедра Художнього Текстилю ЛДІПДМ – відомий центр розпису тканин в Україні. In: Презентація '94. Львів: Компания Гердан, 1994, 80 с., с. 11.

95. http:www.wikipedia.og/wiki/Список_театральных_работ_Леона_Бакста