

MEȘTEȘUGURILE ȚĂRĂNEȘTI ȘI ARTA POPULARĂ ÎN ROMÂNIA (2002-2007)*

Marin CONSTANTIN

Se poate vorbi de o marcă a măiestriei personale în practicarea meșteșugurilor din România zilelor noastre? Cum poate fi explicată variabilitatea din făurirea, forma și noima artefactelor în cadrul aceluași meșteșug sau zonă etnografică? De ce „meșteșugirea” și arta populară (uneori reclamate din vechi tradiții țărănești, altele opuse în termeni de „utilitate [practică]” versus „decorație [artificială]”) rămân convergente în pofida evoluției comerciale a artizanatului? Răspunzând unor asemenea chestiuni, „stilurile” și, în general, preocupările estetice ale meșteșugarilor valorifică calități native și totodată transformative în artizanat.

Orice discuție despre meșteșugurile artistice comportă întrebarea dacă „stilul” și „estetica” țin întrutotul de creativitatea și sensibilitatea artizanilor, moștenite sau apropiate ca atare o dată pentru totdeauna. Unii din meșteșugarii menționați în textul de față par să sugereze posibilitatea evoluției și intervenției personale în stilurile sau opțiunilor lor estetice. Mai pertinente sunt, chiar în această privință, întâlnirile artizanilor cu fenomenele de *stilizare* și *kitsch*, așa cum noi le-am putut documenta în cursul a cinci târguri meșteșugărești, ținute în vara anului 2005, în următoarele muzee: Muzeul Țăranului Român (București, 15-17 iulie), Muzeul Satului Bănățean (Timișoara, 5-7 august), Muzeul Civilizației Populare (Astra) (Sibiu, 12-15 august), Complexul Muzeal al Sucevei și Bucovinei (19-21 august) și Muzeul Satului (București, 16-18 septembrie).

Stil și estetică în meșteșuguri

Potrivit mărturiilor celor mai mulți artizani, stilul este definit drept maniera de lucru a cuiva. „Mi-am păstrat stilul, așa sunt cunoscut [declară pictorul IM]. Nu pot să-mi schimb stilul după gustul

* Cercetarea ce întemeiază textul de față a fost sprijinită printr-un grant al Centrului de Studii Avansate din Sofia (2005-2006), apoi printr-o bursă a Colegiului „Noua Europă” din București (2006-2007). Asumând întreaga responsabilitate pentru cele scrise aici, autorul mulțumește instituțiilor amintite, precum și meșteșugarilor și directorilor de muzee intervievați, pentru ajutorul și înțelegerea primite în munca sa.

fiecăruia...” Când un stil poate suferi totuși o schimbare, aceasta intervine în tehnica meșteșugărească, de exemplu, înlocuirea muncii manuale cu strungul în lucrarea fluierelor din lemn ale lui PC. O ceramistă (MAP) precizează faptul că „fiecare [olar] are stilul său de a pune toarta pe ulcior sau oala de sarmale”. După părerea lui MR, în fiecare meșteșug, inclusiv în ale sale împletituri din cânepă, „două persoane ce lucrează același lucru, în același domeniu, au stil diferit; cât s-ar strădui cineva să facă același lucru... nu reușește să-i iasă exact, pentru că fiecare are mâna lui”. La rândul său, țesătoarea VLin este sigură că „în mod normal, același gen de produse poate fi reprodus [de un alt meșteșugar], [dar] dacă nu are stilul meu, nu-i [la fel]...”. Referindu-se la concurența dintre artizani, iconarul NM sesizează faptul că „mulți au copiat de la mine unele modele și le fac în stilul lor... Icoana nu poți să o copiezi, să faci exact...”. În ceea ce o privește, AT știe că „[în artizanat] se copiază foarte mult” și că, deși „sunt multe forme și idei”, „anumite lucruri nu pot fi copiate”; tot ea arată că „fiecare om are linia sa de lucru și asta se simte, se vede... Iar clientul ce are pretenția de a cumpăra într-un anumit stil, o va găsi mereu; am clienți foarte fideli ce recunosc stilul meu de lucru [în împletiturile de pănuși]”. Ca o consecință, stilul în artizanat echivalează cu ceea ce un meșteșugar (chiar și atunci când el încorporează și poartă cu sine elemente ale tradiției sale populare) îndeplinește printr-o manoperă specifică, inimitabilă. Cu un asemenea înțeles, stilul este din același „aluat” cu ceea ce artizanii cred în general asupra distincției proprii lor munci, în termeni de „amprentă” personală (VLin, ZMB), „chemare” (EM, VL), „dar” (IM) și „dexteritate” (APC)¹.

În afara acestor interpretări ale aportului individual în meșteșuguri, unii artizani se referă la anumite contexte sociale în cadrul cărora stilul cuiva apare și evoluează. VLin explică de ce „stilul” său – ca „dar” și ca „mână de lucru” – diferă de cel al fraților săi: „Suntem în familie patru frați: fiecare are stilul lui, și-a impus stilul lui. Nu lucrăm

¹ O seamă de meșteșugari și-ar fi „creat propriul stil” în România postbelică (cf. Ion Vlăduțiu, *Creatori populari din România*, București, Editura Sport-Turism, 1981), precum Gheorghe Borodi, Stan Ioan Pătraș (Maramureș) și Nicolae Cernat (Alba), în cioplirea lemnului, Grigore Ciungulescu (Oboga-Olt), Stelian și Aurelia OGREZANU, Victor Vișoreanu și Dumitru Mischiu (Horezu-Vâlcea), în ceramică, Pavel Terțiu (Nereju-Vrancea), în lucrarea măștilor populare etc. Stilul personal al artizanilor a dăinuit în pofida cadrului socialist al cooperăției meșteșugărești din România (cf. Olga Horșia, Paul Petrescu, *Meșteșuguri artistice în România*, București, Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești, 1972).

la fel ca mama mea, deși dânsa ne-a învățat pe toți”. Într-un alt caz, totuși, „ceramica Colibaba” este revendicată de la „stilul de ceramică” pe care bunicul olarului FC – Constantin Colibaba – „l-a reînviat în anul 1961”; FC adaugă că „anumite piese” făcute de el pot fi „adaptate” aceluiași „sistem” sau „stil”, într-o „ornamentare specifică”. Spre deosebire de VLin și de fragmentarea stilului practicat de ea și rudele sale, FC consideră ceea ce s-ar putea chema un timbru familial în constituirea sau „revitalizarea” unui stil meșteșugăresc; ceea ce el poate face este să lucreze în acord cu stilul familiei sale, în ansamblu, fără a-l apropria personal. Un stil de lucru familial (în cazul familiei Miuțoiu, cu a sa diviziune a muncii în olărie) este cu atât mai deosebit, cu cât acesta este întemeiat pe munca manuală, ceea ce face ca execuția unor artefacte „identice” să fie „foarte dificilă” (cf. I&M). Într-una sau alta din zonele etnografice, satele și-ar fi păstrat „stilul”, precum Jina, Poiana și Tilișca în produsele textile din Mărginimea Sibiului (AD), sau Horezu și Oboga, în olăria din Oltenia (GC). La fel, meșteșugari ca DM și MPop își plasează stilurile în locații etnografice ușor identificabile. Artefactele miniaturale ale lui DM reproduc bisericile și porțile făcute „în stil maramureșean”; în cursul călătoriilor sale prin țară, DM a fotografiat piese de cultură materială caracteristice pentru „diferite stiluri regionale”. Cu convingerea că „fiecare lucrează în stilul lui caracteristic, conform regiunii din care face parte sau a regiunii de unde a învățat”, MPop (ce trăiește în București) își desemnează artefactele ca fiind „de Vâlcea”, anume zona în care ea a deprins „cele mai multe din modelele” sale².

Cele două principale sfere – personal și social/tradițional – de custodie a stilurilor meșteșugărești sunt diferite, însă nu neapărat opuse una celeilalte. Există cazuri (creatorul de viori DC, olarul OD etc.) când artizanii pretind că ar fi „*inovat*” unele din tehnicile proprii meșteșugurilor lor sau că ei (TI, IM, VKR) ar fi cumva „*autodidacți*” în artizanat. Cu toate acestea, chiar și la nivelul unor atare contribuții

² Olga Horșia și Paul Petrescu descriu „stilul sobru și rafinat al scoarțelor («lăicercelor») moldovenești”, cu ale lor „ornamente florale și vegetale stilizate geometric”; ei evocă totodată (cu referire la cooperativa meșteșugărească Tismana) „stilul și ornamentica textilelor oltenești”, cu „fețe de masă și ștergere inspirate din vâlnicile costumelor populare”. În asemenea exemple, „stilul” este deopotrivă auctorial în contextualizarea etnografică și, respectiv, industrială a artizanatului; el ține seama de trăsături distinctive în arta populară, ce nu pot fi confundate (în teorie) de la o regiune sau cooperativă la alta (cf. O. Horșia, P. Petrescu, *op. cit.*, p. 100, 236).

novatoare, meșteșugarii nu-și propun vreo detașare de sursele populare a ceea ce ei fac. Se poate presupune că afirmarea „stilului” individual al cuiu pare să denote adecvarea sa cu o anumită tradiție (i.e., cu ceea ce sugerează noțiunile de „dar” sau „chemare”). Mai precis, când un artizan vorbește despre îndemânarea sa deosebită („*mâna de lucru*” în cazurile lui VLin și MR, „*dexteritatea*” lui APC etc.), el pune aceasta în ecuație cu un anumit cadru („*sistemul*” lui FC, „*conformitatea*” lui MPop) unde o asemenea aptitudine capătă mai întâi recunoaștere publică. Pe de altă parte, „*stilurile tradiționale*” pot exista doar înăuntrul unor modele de execuție („*linia de lucru*” a lui AT) activate, poate rafinate și îmbogățite, de „*personalitatea popular-artistică*” (FB) a meșteșugarilor particulari. Un alt artizan (SF) a lucrat peste „120” de obiecte de os, sculptate sau gravate în „*tot felul de stiluri*”; el știe să descrie „*vechea tradiție*” a meșteșugului său și să identifice artefactele sale cu „*modele naționale [ungurești și românești]*”. Cu alte cuvinte, stilul rezidă în egală măsură în felul în care MAP pune o toartă ulciorului său și în tradiția locală a centrului ceramic Marginea (satul lui MAP)³.

Dacă stilul meșteșugăresc poate fi înțeles ca o sinteză între moștenirea tradițională și aportul personal, cum se face că artizani ca VLin, OD etc. sunt preocupați de problema copierii neautorizate a „*ideilor*” sau „*modelelor*” lor? Cum am văzut, NM și AT susțin că artefactele lor nu pot fi duplicate. Este stilul și un mijloc de validare atunci când unor obiecte meșteșugărești de același „tip” li se atribuie maniere divergente de execuție? O atare dilemă apare totuși nu atât în relația localizată a unui meșter cu tradiția sa, cât în arena publică mai largă a artizanatului, cuprinzând aici clienți orășeni, muzee, turiști străini etc. La un nivel mai general, concluzia lui SA despre clientela artei populare este că „*există multă lume care acceptă stilul popular,*

³ Interdependența dintre stilul unui artizan și modelul tradițional al meșteșugului acestuia este clar ilustrată în cazul sculptorului Stan Ion Pătraș, care, în perioada postbelică, a devenit faimos pentru decorarea crucilor de lemn ale „Cimitirului vesel” de la Săpânța – Maramureș. Etnografii români ajung să detecteze evidențe ale pictării monumentelor funerare de la Săpânța înainte de arta lui Pătraș (I. Vlăduțiu, *op. cit.*), ca și anumite similități cu sculpturile religioase în lemn din alte zone ale Maramureșului (cf. Tancred Bănățeanu, *Arta populară din nordul Transilvaniei*, Casa Creației Populare a Județului Maramureș, 1969, p. 144). Totuși, Pătraș a beneficiat de recunoaștere academică pentru „*stilul*” său meșteșugăresc de a combina (pe aceeași cruce) basorelieful, picturi și poezie populară – toate acestea în legătură cu biografia defunctului (I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 128; Georgeta Stoica, Paul Petrescu, *Dicționar de artă populară*, București, Editura Enciclopedică, 1997, p. 373).

stilul rustic...” SA se referă, de asemenea, asupra „*caselor de vacanță*” ce sunt „*înfrumusețate cu obiecte de artă populară*”. Dintr-o altă perspectivă, programele muzeelor etnografice din România apără anumite „*standarde*” (PP) mulțumită cărora arta populară (regională sau națională) se poate distinge de „*produsele*” (PP) sau „*elementele personale*” (CEU) ale unor meșteșugari.

Relevanța stilului în sau față de meșteșuguri pare să devină tot mai provocativă pe măsura lărgirii negoțului non-local cu bunuri tradiționale și a înmulțirii „*cunoscătorilor*” de artă populară. Artizanii sunt de această dată chemați să-și exercite „*stilurile*” în acord cu niște criterii aparținând în teorie tradițiilor țărănești, dar care provin într-un grad însemnat din expertiza muzeografică sau oglindesc preferințele unora sau altora din clienți⁴. În vreme ce stilurile meșteșugărești sunt, în mod ipotetic, ecoul „*standardelor*” muzeelor etnografice, preferințele pieței se adresează (așa cum am arătat) proprietăților estetice ale artizanatului.

Unii artizani nu asumă estetica în cazul unor obiecte tradiționale socotite ca fiind „*funcționale [practic]*”, precum ceramica nedecorată a lui VT și MAP, ca și uneltele cioplite în lemn de IMold și butoaiile lui PS. Sunt, de asemenea, meșteșugari care, în locul frumuseții, țin seama de alte virtuți – „*spirituale*” și „*morale*” – ale manoperei lor artistice. Pentru SB, icoanele sale nu pot fi „*împodobite*” sau „*înfrumusețate*”, dat fiind că ele reprezintă un „*tărâm sacru*”; ea refuză (astfel) să încalce „*regulile ortodoxiei*”, deși recunoaște că, de fapt, icoanele „*înfrumusețează*” o casă. APC admite cu seninătate că artefactele sale cioplite în lemn – cum sunt măștile și tiparele de caș – sunt poate „*cele mai urâte din târg, dar adevărate și sincere*”.

⁴ Tancred Bănățeanu descrie „*stilul tradițional*” al țesătoarelor din Botiza-Maramureș ce lucrează țoluri „*pentru uzul personal*” în acoperirea paturilor sau pereților, dar și pentru a le vinde „*în toată regiunea Maramureșului și până în Bucovina și Bistrița-Năsăud*”, ceea ce, prin „*confecționarea de covoare mari pentru așternut pe jos*”, duce la „*hibridizarea*” și „*denaturarea*” țesăturilor de la Botiza. Potrivit lui Bănățeanu (aflat aici în dezacord cu Boris Zderciuc și I. D. Ștefănescu), în pofida anumitor similitudinii de manufactură și ornamentare cu țesăturile moldovenești, „*stilul și concepția compozițională*” a „*covoarelor maramureșene*”, cu ale lor „*casete romboidale*” sau „*registre în dreptunghiuri*”, ar aparține doar țesătoarelor din Maramureș (cf. T. Bănățeanu, *op. cit.*, p. 163-164). În asemenea situații, artizanatul este practicat și interpretat în conjuncție cu (1) măiestria meșteșugărească locală sau „*stilul*”, (2) transformările comerciale ale artefactelor și (3) exegeza științifică asupra „*concepției compoziționale*” a artei populare.

Dincolo de asemenea argumente, meșteșugarii împărtășesc credința puternică după care artefactele pe care ei le fac și expun sunt (ca o premisă și consecință a caracterului lor de artă populară) „*frumoase*”. Mai întâi, estetica le pare acestora ușor de însușit, chiar cu privire la obiecte lipsite în mod obișnuit de o asemenea valoare, anume artefactele „utile” și „sacre”. OD spune că poate „*înfrumuseța puțin*” un obiect, „*căutând*” ca acesta să fie „*practic*”, „*să ajute în gospodărie*”; astfel, ea adaugă o „*sfoară la mânerul în formă de tortiță*” a unui vas ceramic. Un director de muzeu (PP) remarcă faptul că un „*obiect de cult*” – icoana țărănească – devine un „*obiect de artă*” în patrimoniul muzeelor etnografice. În anumite împrejurări, frumusețea piesei meșteșugărești este echivalată cu devotamentul cuiva în practicarea și transmiterea tradiției (SA), cu manopera artizanului (GC) și, mai mult chiar, cu „expresia” intrinsecă a artei și tradiției populare (MG, VKR). Pentru MPop, arta populară ar fi „un fel de *frumos* pe care poate să-l facă absolut oricine fără să-i trebuiască o școală specială...” Mai mulți meșteșugari (EV, MP, VLin) susțin că „*este frumos să-ți porți costumul popular* [la târgurile de artizanat]”, în timp ce VB descrie cum „*la noi [în Maramureș] se poartă foarte frumos cămașă și clop...*” Artefactele sunt cu atât mai frumoase cu cât (potrivit aceluiași VB) „*fiecare om își vede copilul foarte frumos. Așa văd și eu pălăriile mele...*” După aprecierea pe care o face EU, obiectelor realizate de ea și ai săi ucenici-copii, „*pentru noi, [icoanele noastre] sunt foarte frumoase, sunt cele mai frumoase din tot târgul ăsta!*” În sfârșit, deși nu într-o măsură neînsemnată, o altă referință pentru frumusețea artei populare este însăși piața. Ceramica este semnificativă în această privință deopotrivă pentru meșteșugarii români și cei maghiari. EP demonstrează că vasele sale pictate „*încântă ochiul*” [vizitatorilor din muzeu], iar AF își aduce artefactele la muzeu în măsura în care acestea „*arată bine*”⁵.

⁵ În cuvintele Georgetei Stoica (*op. cit.*, p. 43, 46-47), „*dacă funcționalitatea primează [în arhitectura și decorația caselor țărănești], estetica este un sine qua non*”, dat fiind că „*orice obiect pe care țaranul îl face, orice ansamblu de interior, are un adaos de împodobire, un ornament născut din propria sa plăcere estetică*”. Potrivit aceleiași autoare (și lui Paul Petrescu), arhitectura populară constă deopotrivă din elemente „*decorative și constructive*”, precum stâlpii de casă din stejar ai zonelor Gorj, Vâlcea și Mehedinți, stâlpii de paltin din Bucovina, ferestrele sculptate în lemn din Oaș și Maramureș, arcadele din satele de pe Valea Arieșului (județul Alba) cf. Georgeta Stoica, Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 34). Estetica este astfel susceptibilă de variabilitate mai degrabă decât de constanță în concretizările etnografice ale „frumuseții”. Cerdacul (sau veranda), o altă componentă arhitecturală importantă în structura și decorul

Cromatica deține (împreună cu elementele figurative) un rol major în estetica meșteșugărească. În general, culorile sunt folosite ca un accesoriu decorativ în arta populară. Ele pot totuși purta semnificații variate ce însoțesc (și uneori întăresc) viziunea pe care artizanii o au cu privire la stilurile lor personale. O seamă de meșteșugari recurg la culori definite de ei ca fiind „specifice” uneia sau alteia din zonele etnografice. AN prezintă catrințele și fotele lucrate de ea drept o vestimentație tipică regiunii sale Cluj; în cazul tinerelor fete, „*baticul e negru, cu flori – clenci – galbene*”, iar în cel al băieților „*vestă din postav alb, cu ceva motive negre pe margini; cămașa este albă și cu negru și căciulă neagră*” sunt alte piese ale costumației populare din zona amintită care (precizează AN) diferă de aceea din Bistrița-Năsăud, cu ale sale „*costume roșii, albastre, verzi*”. Tot din Transilvania, în zona Huedin, fețele de masă cu broderie sunt cusute de MDin „*mai mult pe roșu, pentru sărbători*”; „*anumite persoane*” îi cer însă lui MDin fețe de masă „*cu albastru*”. În regiunea Suceava, în legătură cu portul tinerilor, VA folosește negrul, albul și roșul spre a împodobi gulerele cămășilor țesute de ea; o altă culoare a decorației vestimentare locale este („*la fete*”) maron. Modelele de ii împodobite de AD cu alb și negru sunt purtate, după vârsta femeilor decedate, la înmormântările din Mărginimea Sibiului. Culoarea albă predomină în „*stilul*” olăriei de Horezu, spre deosebire de nuanțele verzui al „*stilului [ceramic] Oboga*” (ȘT). Ca o „resursă” cromatică locală, mediul înconjurător este înfățișat (în încondeiatul ouălor și în țesut) prin „*coloritul de toamnă al pădurilor din bazinul Dornelor*” (GS) și, respectiv, prin „*multitudinea de culori luate din florile câmpului [din zona Bistrița]*” (VLin).

Alegerea unei culori de către meșteșugarii se face în contextele particulare ale moștenirii culturale de familie a cuiva sau a manierei de lucru a acestuia. În vreme ce satul Marginea (județul Suceava) este renumit pentru a sa „*ceramică neagră*” (rezultat al tehnicii locale de ardere a lutului prelucrat), MAP, ce trăiește la Marginea, arată că olăria „*roșie-maronie*” pe care ea o produce împreună cu soțul ei este o

construcțiilor țărănești din România, este plasat la jumătatea fațadei unei case în Bucovina, spre deosebire de zone ca Buzău și Vâlcea, unde acesta ocupă partea din stânga a peretelui frontal; în plus, casele cu asemenea verande au în Bucovina acoperișuri în trei ape, iar în Buzău și Vâlcea în patru ape (cf. Boris Zderciuc, *Așezări – Arhitectură*, în Tancred Bănățeanu (editor), *Arta populară bucovineană*, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă a Județului Suceava, 1975, p. 59-92; G. Stoica, P. Petrescu, *op. cit.*, p. 20, 32).

specialitate exclusivă a familiei sale. ȘC pretinde că, în conlucrarea cu fratele său, ar fi „*inventat*” o nouă tehnică ceramică, prin intermediul căreia artefacte din lemn, sticlă sau lut (incluzând aici ceramica neagră sau roșietică de la Marginea) pot fi îmbrăcate într-un „*liant special*”, caracterizat, între altele, printr-o alternare a „*culorile calde*” și a „*culorilor reci*”. La rândul său, NM exaltă „*coloritul liniștit, temperat*” al icoanelor sale și faptul că acestea „*primesc liniștit*” oaspetele unei case. O strategie individuală în cromatica meșteșugărească este aceea a lui I&EM; ei „adaugă” la stilul lor familial de olărie (în Horezu) culorile albastru, verde și galben, cu scopul de a lua „*ochii clienților*” din târgurile de artizanat⁶.

Cum am observat deja, la nivel familial (VLin), tradițional (MAP), etnic (SF), stilul poate primi variate întrebuițări și forme de manifestare. La fel, în pofida apartenenței lor etnografice, stilurile artizanilor se confruntă cu influențe externe în termeni de gusturi ale clientelei, exigențe ale muzeelor sau principii religioase. Mai are atunci stilul vreo relevanță pentru artizanat sau ar trebui poate să-l reducem la o pură retorică a unor meșteșugari precis interesați în publicitatea muncii lor? Probabil că o „anchetă-rețea” ar limpezi relația posibilă dintre ceea ce un artizan afirmă despre sine însuși, creativitatea și estetica sa meșteșugărească, originea sa culturală, cererile de piață pentru producția sa etc. De pildă, „*stilul*” țesăturilor lui VLin ar putea fi corelat cu „*frumusețea*” costumului său popular și cu acele culori din natura zonei Bistrița. În mod asemănător, „*dexteritatea*” meșteșugărească a lui APC ar putea fi evaluată într-un context mai larg al artefactelor sale „*urâte, dar sincere*” și tradiției sale maramureșene în cioplirea lemnului. MAP și cromatica „*roșietică*” a olăriei sale „*nedecorative*” aparține „*stilului*” său „*familial*”, dar și „*standardelor tradiționale*” pe care muzeul din Suceava

⁶ Particularitățile cromatice ale meșteșugurilor și ornamenticii populare au o însemnătate crucială pentru (di)similaritățile dintre unitățile etnografice și hotarele acestora în România. „*Două familii*” de olărie sunt identificate la nivelul „*ceramicii negre*” (cu ardere incompletă) din Moldova și Transilvania și „*olăria roșie*” (cu ardere completă) din Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova sud-centrală și Transilvania sud-vestică (cf. O. Horșia, P. Petrescu, *op. cit.*, p. 53). *Catrințele* negre sunt caracteristice Ținutului Pădurenilor (județul Hunedoara) și Mărginimii Sibiului, în vreme ce *catrințele* din alte zone etnografice sunt vărgate în galben, verde, negru, și albastru (în Maramureș), roșu și negru (în județul Mureș), alb, roșu, negru, galben, și albastru (în Gorj), albastru, roșu, alb, galben, și verde (în Teleorman) (cf. Valer Butură, *Etnografia poporului român*. Cultura materială, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, p. 309-312; G. Stoica, P. Petrescu, *op. cit.*, p. 119-120).

le impune asupra meșteșugurilor locale. Mai multe date cu privire la opțiunile clienților în fața pieselor de artizanat ar putea certifica gradul în care „realitatea etnografică” a stilului este (in)dependentă de concepții artistice alogene⁷.

Stilizare și kitsch în artizanat

Stilizarea este îndeobște percepută ca implicare a meșteșugarului sau contribuție a sa într-o anumită temă de ornamentică populară. În sculptura sa în lemn MPop recunoaște că, „uneori”, ea „suprapune unele modele tradiționale, sau stilizează geometric florile”. AT amintește anumite împletituri [din papură] ale sale lucrate „cu puțină inovație în ... ale tradiționalului, cum ar fi îngerași puțin stilizați”. „Flori” și „forme geometrice”, ca și „steluțe filigranate”, fac parte din „modelele stilizate” ale brodeusei VKR. Ornamentica cioplitorului în lemn APC reproduce „diferite plante stilizate”. Pe ale sale instrumente de suflat, VL gravează „fluturi stilizați”, în timp ce inciziile în lemn ale lui AR reprezintă (între altele) motivul „soarelui stilizat”. O temă „stilizată” de o manieră deosebită este (în ceramica lui IC) „Cloșca cu Puii de Aur”; meșteșugarul amintit corelează piesa sa cu binecunoscuta descoperire arheologică de secol V, „Tezaurul de la Pietroasa”.

Cu referire precisă la rolul pe care îl îndeplinește cineva atunci când el sau ea „lucrează în arta populară”, alți artizani susțin că, deși preocupați de stilizare, ei știu să rămână totuși tradiționali. MJ arată că țesăturile sale „nu sunt încă stilizate”; în cazurile în care, cu toate acestea, ei i se întâmplă să facă și câte o „ie stilizată”, MJ caută să „păstreze croiul” [tradițional] în realizarea acelei piese vestimentare. În mod similar, țesătoarea VLin pretinde că ea „păstrează linia” [tradițională], cu utilizarea unor materiale ca

⁷ Meșteșugarul Mihai Dumitru Avîrvarei din Ghindăoani – Neamț și-a afirmat „stilul său caracteristic” în broderia de pe pieptarele lungi din piele de oaie. Reputația lui Avîrvarei este întemeiată pe munca manuală a acestuia (cu tehnicile de tăbăcire, croire și decorare a pieilor), dar și pe distribuția de piață a artefactelor sale în satele învecinate de la Crăcăoani, Cracău Negru, Bălățești, Filioara, Văratec, Răucești, Țibucani, Davideni, Grumăești și așa mai departe, la Iași și București. Brandul *Bundița de Ghindăoani* este recunoașterea măiestriei lui Avîrvarei în literatura etnografică (cf. I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 175-176). Spre a recurge aici la „ancheta-rețea”, „stilul” lui Avîrvarei este o noțiune de extracție savantă în relație cu difuziunea locală, regională și națională a artefactelor meșteșugarului amintit, acestea fiind lucrate manual (de o manieră verificabilă) de nimeni altcineva decât de *Mihai Dumitru Avîrvarei*.

bumbacul, mărgelele, catifeaua, chiar și „*stilizând și simplificând*”, însă „*modificări care să nu dăuneze*”; ca atare, artefactele lui VLIn sunt „*și tradiționale, și stilizate*”⁸.

Potrivit unor asemenea exemple, stilizarea pare să concretizeze interdependența (discutată mai devreme) dintre artizani-și-tradiție la nivelul „*stilurilor*” lor personale și/sau etnografice. De această dată, însă, această relație relevă un accent suplimentar acolo unde – în termeni de „*modele*”, „*croi*” [tradițional] și „*linie*” – culturile populare ajung să exercite influența asupra meșteșugarilor. Cu „*materialele*” unui asemenea „*univers preexistent*”, meșteșugarii pot „*suprapune*”, „*inova*”, „*simplifica*”, într-un cuvânt, „*stiliza*”. Mai mult, stilizarea apare ca un proces de schimbare culturală în timp. Țesătoarea AN se confruntă cu situații în care clienții săi refuză să cumpere veșmintele populare pe care ea le execută după „*costume vechi de 150 de ani*”, care, spun ei, „*nu sunt tradiționale*”; de fapt, așa cum crede AN, „*costumele s-au mai stilizat, s-au schimbat*” cu timpul, lucru pe care acei clienți nu-l pot înțelege. „*Patina timpului*” este, în orice caz, ceea ce face stilizarea posibilă, spre deosebire de mai buna conservare (după toate aparențele) a „*stilului familial*” (acesta fiind estimat în ceramică la o vechime de trei generații [de către MAP] și de cinci generații [de către FC]). Cu alte cuvinte, stilizarea se petrece într-un interval temporal în legătură cu „*stiluri*” definite ca tradiționale și prin intermediul artizanilor – ca profesioniști ai tradițiilor lor, ce vor promova în cele din urmă niște „*stiluri*” personale⁹.

⁸ „Prelucrarea” pare să exprime sensul stilizării ca *proces creativ* (în locul unei simple sau mimetice „reflectări a realității”) în artizanat. În zona etnografică Huși-Vaslui (cu deosebire în satul Șișcani), stilizări antropomorfe pot fi întâlnite în țesut (prosoape și ștergare din fire de borangic și bumbac) și cioplirea lemnului (mobilier și stâlpi de gard) – ceea ce este iarăși relevant pentru incidența aceluiași stil în cadrul unui anumit model cultural ca întreg. Antropomorfismul din Huși este „stilistic” într-o secvență tehnică (în țesut) și istorică (în cioplirea lemnului) a meșteșugului din punctul de vedere al elementului de referință sau a „sursei de inspirație”. Astfel, în vreme ce ștergarele de borangic au apărut mai recent decât cele din in sau bumbac, ca rezultat al dezvoltării mai târziu a creșterii viermilor de mătase în regiunea amintită, stâlpii antropomorfi sunt îndeobște ridicați în memoria oamenilor din trecut, precum dorobanții locali ce și-au pierdut viața în războiul de independență a României din 1877-1878 (cf. Paul Petrescu, *Imagina omului în arta populară românească*, București, Editura Meridiane, 1969, p. 11-12; Gh. Dinuță, *Curteni – un sat de răzeși din zona Hușilor*, în „Studii și Cercetări”, București, Muzeul Satului, 1971, p. 131, 133-134).

⁹ Stilizarea, ca schimbare în timp la nivelul unui model decorativ popular, este menționată de Tancred Bănățeanu cu privire la țolurile maramureșene caracterizate

Pe măsura informației existente, stilizarea ar putea folosi parțial acelei analize regresive pe care tocmai am schițat-o mai sus, în scopul de a confirma sau nega revendicarea de către artizani a originii etnografice a meșteșugului sau artefactelor lor. „Croiul” lui MJ, „linia [în țesut]” a lui VLin, precum și „*adecvarea*” meșteșugului lui AN cu schimbarea „*stilistică*” de-a lungul unui veac și jumătate în modelele de vestimentație populară pot fi văzute și ca „indicii” într-o atare căutare a veridicității în artizanat. Într-un alt plan, însă, stilizarea este responsabilă și pentru întrebuițarea discreționară de către artizani a propriilor lor meșteșuguri spre a da viață altor „forme” și teme ce devin obiect de controverse în privința conținutului vernacular al artei populare. Unele din piesele acestei „noi tendințe” meșteșugărești sunt concepute într-o viziune „geometrică” (obiecte cioplite în lemn de MPop, unele din broderiile lui VKR); ele rămân încă în „atingere” cu o anumită tradiție și participă teoretic la „abstractizarea” prezentă (cum am arătat) în simbolismul meșteșugăresc. O seamă de teme „stilizate” – precum motivele de ordin „naturalistic”, „istoric” și „spiritual” citate mai devreme – pot fi cuprinse mai greu în cadrele tradiționale; în schimb, ele prilejuiesc întrebări despre un alt proces „transformativ” din artizanat, anume *kitsch*-ul.

În acele cazuri în care este semnalat, *kitsch*-ul reflectă mai multe aspecte ce corespund în fond însăși naturii „luxuriante” a artizanatului.

prin „*evoluția și transformarea sistemului ornamental, trecând de la simple vergi și elemente geometrice* [de pildă, «romburi cu laturile în dinți de ferăstrău»], la *stilizări geometrice, spre a ajunge în perioadele mai apropiate la elemente florale și fitomorfe aproape naturaliste* [de exemplu, *bradul*]” (cf. Bănățeanu, *op. cit.*, p. 158). Cu un înțeles similar, reprezentarea fidelă a motivelor florale pare să fie „*un strat mai recent*” în ornamentația costumelor populare, în mod diferit de „*puternica stilizare a florilor, animalelor și – mai rar – figura omenească*” în trecut (cf. O. Horșia, P. Petrescu, *op. cit.*, p. 77). În contrast cu stilizarea „transformativă”, persistența culturii materiale în România poate fi, la rândul său, sesizată de-a lungul mai multor generații, ca în cazul pieselor de vestimentație populară pe care pictorul Carol Popp de Szathmary le-a produs în 1837, 1850, și 1867-1868 din zonele etnografice ale Munteniei, Olteniei, Moldovei și Transilvaniei. Astfel, fondul monocrom (roșu, negru sau violet, cu vârgi policrome, ale *vâlnicului* [piesă a portului femeiesc] din Oltenia, potrivit tablourilor lui Popp de Szathmary (cf. Constantin Stroia, *Costumul popular în opera pictorului Carol Popp de Szathmary*, în „Studii și Cercetări”, Muzeul Satului, 1971, p. 368), este identic cu *vâlnicul* din zilele noastre din aceeași regiune (cf. G. Stoica, P. Petrescu, *op. cit.*, p. 485-486). De asemenea, *șuba de simie albă* pictată de Popp de Szathmary ca o piesă bărbătească specifică Olteniei (cf. Constantin Stroia, *op. cit.*, p. 375) este asociată în prezent cu zona Vâlcea (dar și cu Banatul, cf. G. Stoica, P. Petrescu, *op. cit.*, p. 449).

Una din principalele conotații ale *kitsch*-ului este asociată cu ideile de „fals”, „furt”, „copiere [ilegală]” și „anonimat [premeditat]”. Olarului EP, *kitsch*-ul îi pare pur și simplu „artă prefăcută”; el știe că, din nefericire, „lumea nu este cultivată, nu este învățată să facă diferența între tradiție și *kitsch*”. CP este conștient că încercările de ajustare a formelor [ceramice] tradiționale sunt susceptibile de „a intra în domeniul *kitsch*-ului”, ceea ce atrage riscul de a nu fi primit, ca meșteșugar, la târgurile organizate de muzee. MPop crede că, în fapt, „*kitsch*-ul înseamnă să copiezi modelele altcuiva”. O analogie similară între *kitsch* și copierea neautorizată în meșteșuguri este făcută și de SA; în plus, ea este convinsă că, deși *kitsch*-ul proliferază în prezent, acesta transpune la urma urmelor niște „interpretări greșite” ale tradiției. În cuvintele lui VMold: „s-au înmulțit aceste târguri, iar pe lângă ele s-au... înființat și persoane care, cu bună credință, vor să facă ceva... Cu economia de piață, toată lumea caută să-și facă un drum, să-și câștige într-un fel existența și mai cu ce știa din tradiția familiei, mai din ce a văzut la un târg, la un muzeu, la ceva... a simțit vibrația. Dar, fără să aprecieze, fără să [se] consulte, fără să aplece urechea, duce spre *kitsch*...”; tot VMold denunță obiectele din „ipsos” asimilate cu *kitsch*-ul, argumentând în ceea ce-l privește prin a fi „restaurat” cu al său meșteșug icoana de vatră tradițională; acest artizan își aplică „monograma” pe obiectele sale, spre deosebire de „cel care face *kitsch*-ul și nu semnează, vrând [doar] să câștige”. Dat fiind că legislația actuală nu apără în vreun fel drepturile de autor ale meșteșugarilor, VLin blamează „furtul modelelor [în țesături]” și „*kitsch*-urile ce ne sufocă pe piață”.

O altă categorie semantică a *kitsch*-ului include „competiția necinstită”, „lucrurile ieftine”, „calitatea slabă”. EP acuză *kitsch*-ul de „a nu avea nimic de-a face cu tradiția și cu arta populară” și de a atrage „conurența neloială” [în artizanat]. Din punctul de vedere al lui APC, târgurile populare ar fi fost mai bune în socialism decât în prezent, dat fiind că acum „se dă libertate de a introduce tot felul de *kitsch*-uri”, de exemplu „gălețile din plastic, în locul celor din lemn”. Spre deosebire de „tinerii meșteșugari” ai zilelor noastre, ce „merg mai mult pe *kitsch*-uri”, MJ își amintește că, în socialism, ea și kolegele sale din cadrul cooperăției meșteșugărești nu-și puteau comercializa artefactele fără „aprobarea muzeelor”; și acum încă, Muzeul Astra din Sibiu cere meșterilor invitați la târguri să-și expună obiectele în fața caselor din zonele lor etnografice cu scopul de „a nu se strecura vreun *kitsch* în

muzeu”! NM deplânge puterea redusă de cumpărare a vizitatorilor târgurilor meșteșugărești, din moment ce „în situația actuală, oamenii... mai bine își cumpără o pâine decât o lucrare... Și văd că se mai dau și la kitsch-uri mulți...” Potrivit lui FC, tradiția sa familială de „*cinci generații*” în ceramică nu s-a adaptat cooperativelor meșteșugărești și producției seriale de kitsch-uri sau „*industriei*” necalitative a acestora; întrucât „a lucra ceramică și a face comerț cu ea nu este totuna cu a-ți respecta tradiția și a face [meșteșugul] întocmai”, FC socoate că, în locul „ceramicii” ieftine din gips – „*acest fenomen al kitsch-ului*” – „*un cunoscător va pune întotdeauna preț pe un obiect de artă, pentru că el știe să aprecieze valoarea*”. OD este încrezătoare în faptul că muzeele procedează, de fapt, la „o oarecare selecție a creatorilor” menită să sprijine participarea acelor „persoane ce respectă tradiția și nu aduc în fața publicului kitsch-uri sau marfă de slabă calitate”. Deoarece la târgurile de azi „omul preferă să cumpere un lucru făcut la mașină decât unul manual”, VLin remarcă amar „abundența de marfă” din târguri, constând în „kitsch-uri care sclipesc mai frumos și nu-s de calitate”, în vreme ce „produsele noastre nu se mai cumpără”¹⁰.

Cum am arătat, artizani ca EP, FC, SA și VMold sunt preocupați și de tema „*cunoscător vs. ignorant*” în cumpărarea de artă populară și nu de kitsch. Incompatibilitatea dintre meșteșugurile tradiționale și producția „mecanică” sau „serială” de artefacte este văzută (de FC și VLin) ca un temei „tehnic” pentru antiteza dintre artizanat și kitsch. Operaționalizarea unui fel de „împuternicire de la muzeu” în deosebirea artei populare de kitsch (cf. CP, MJ, OD) este un alt aspect al acestei probleme, ca și contrastul cu socialismul, fie ca o cenzură împotriva kitsch-ului (APC, MJ), fie ca un cadru ce ar fi favorizat (prin cooperarea meșteșugărească) producerea kitsch-ului (FC).

¹⁰ Ion Vlăduțiu vorbește despre „*kitsch*” cu privire la distincția dintre „*ceramica de târg*” și „*ceramica de concurs*” (i.e., olărie pentru concursurile de artă populară, organizate de muzee) la nivelul producției unor centre ceramice ca Horezu – Vâlcea și Oboga – Olt. „*Nonvalorile*”, notează autorul amintit, „*pot apare chiar și la cei mai talentați olari*” în măsura în care aceștia „*diminuează deliberat valoarea estetică*” a artefactelor lor. La târg, ceramica tradițională ar fi fost vândută „*în câteva zile*”, pe când „*vasele vopsite cu duco*” își așteptau cumpărătorii „*săptămâni la rând*”, lucru pe care Vlăduțiu îl vede ca un argument împotriva presupusei cereri a clienților pentru „*nonvalori*”, sau „*kitsch*” în ceramică. Informarea publicului asupra valorii ceramicii populare apare drept „*o acțiune împotriva kitsch-ului*”, cu reîntoarcerea olarilor la tradiția lor meșteșugărească, așa cum s-a întâmplat cu artizanii din satul maghiar Corund-Harghita (cf. I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 102-103).

Kitsch-ul este totodată resimțit și gândit în termeni estetici. Formulări ca „*artă prefăcută*” (EP) și „*interpretări greșite*” ale tradiției (SA) sunt în egală măsură sugestive pentru „*degenerarea*” pe care kitsch-ul o provoacă la nivelul artei populare. Meșteșugarii se referă ironic la „*flori*” (APC) și „*sclipirea frumoasă*” (VLin) a obiectelor incriminate, tocmai spre a caracteriza „gusturile îndoielnice” ale autorilor kitsch-urilor, ca și (probabil) ale unor cumpărători (vezi aluziile lui EP și FC). Mai cu seamă, *kitsch*-ul este suspect prin chiar materialele din care este făcut, așa cum este cazul „ceramicii” din gips descrisă de FC, și a „*sculpturilor în lemn*”, de fapt în ipsos, evocate de VMold¹¹.

Istoria, politica, producția, piața, clientela, mimetica sau/și estetica sunt aici referențiale pentru modul în care kitsch-ul emerge, se dezvoltă și concură cu artizanatul o dată ce meșteșugarii se angajează în negoțul cu artefacte. Toate aceste perspective asupra *kitsch*-ului sunt etice; ele pun în general problema unei „devieri” de la (însă pe seama) „adevăratului” artizanat. În termeni de legitimitate, *kitsch*-ul pare să fi evoluat de la o stare indefinită în socialism la ceea ce artizanii condamnă ca impostură, corupție și poluare în aria meșteșugurilor lor după 1989. Dacă asemenea etichetări sunt precise, *kitsch*-ul (ca un caz de informalitate și piraterie în artizanat) ar putea fi corelat cu alte fapte de economie „secundară” în România post-socialistă.

Muzeele sunt văzute de meșteșugari ca un arbitru necesar între ceea ce ei, ca încorporări ale tradiției, fac, și ceea ce *kitsch*-ul, ca un epi-fenomen „parazitar”, contraface. Cum am discutat, muzeele etnografice și de artă populară, în virtutea specializării lor în colectarea vestigiilor materiale ale tradițiilor și în organizarea de târguri ale artizanilor, implementează importante criterii de reprezentativitate meșteșugărească și promovează „standarde” critice față de artizanat. De la caz la caz, asemenea criterii și standarde sunt severe, dar și indulgente cu *kitsch*-ul. CB (director al Muzeului „Astra” din Sibiu) argumentează

¹¹ Afirmarea *kitsch*-ului în plan estetic este descrisă de Ion Cherciu (*Arta populară din Țara Vrancei*, București, Editura Enciclopedică, 2004, p. 87, 130) ca o „*explozie barocă*” în meșteșugurile din Vrancea postbelică. Astfel, în satul Nereju, „veritabilele kitschuri, cofețele împodobite cu brazi, păsări și flori, strident colorate [...] au exclus total vechile motive”, precum „*florile stilizate*” și „*vârtejul*”. De asemenea, în sate ca Vrâncioaia, Căliman și Vidra, „*creații hibride [...] la limita kitsch-ului*” au apărut în broderia florală a portului popular, „*bumbacul mercerizat*” și „*mătasea vegetală*” înlocuind aici „*arniciul și firul*”. Potrivit lui Cherciu (*op. cit.*, p. 131), în măsura în care asemenea artefacte capătă totuși o „*autonomie estetică*”, susținută prin „*migală și bun gust*”, ele „*pot fi lesne mutate din contextul lor original în cel al artei în general*”.

exigența sa „*superioară*” în a accepta la târguri doar meșteșugari invitați, căroră li se cere să îmbrace costumele populare specifice zonelor de unde vin; după CB, prin aceasta se poate discerne între valorile reale ale artizanatului și „*masa kitsch-ului*”. La muzeul din Suceava, o „*protecție*” similară este oferită (potrivit directorului CEU) pentru meșteșugarii ce se confruntă cu „*kitsch-ul angroșiștilor*”, în condițiile în care „*sunt foarte puțini cei care doresc să cumpere exclusiv ceramică de Marginea sau ceramică de Rădăuți*”, dar care, în schimb, „*merg la funcționalitatea unui obiect*”. În cazul muzeului din Timișoara, directorul IVP recunoaște că „*au apărut și-n rândul meșteșugarilor nu producători de artă, ci comercianți...*”; deși IVP afirmă că „*eu mai repede i-aș integra [pe comercianți] la kitsch!*” și că aceștia nu sunt altceva decât o „*pată de culoare ce nu are nimic comun cu arta populară*”, tot el este de părere că „*trebuie să-i lăsăm și pe ei [pe comercianți] să trăiască!*” Din punctul de vedere al lui PP (director al Muzeului Satului din București), „*transformarea tradiției*” poate fi acceptată de muzee cu condiția ca aceasta „*să nu frizeze kitsch-ul*”; în același timp, PP se întreabă retoric dacă nu cumva icoanele pe sticlă „*au fost considerate la vremea lor kitsch-uri de pătura cultă?*”¹²

Concluzii

Estetica și decorația cromatică (și reprezentatională) este totodată „*substanță*” și „*instrument*” în constituirea stilului meșteșugăresc personal și/sau regional al cuiva. Artizanii folosesc în mod constant frumosul și culorile ca însemne adiționale pentru „*ceea ce*

¹² Horia Bernea argumentează că mutarea bisericilor țărănești din lemn abandonate în incinta Mitropoliilor sau parohiilor locale ar ajuta comunitățile sătești în a sesiza „*distanța ce există între arta veritabilă*” și „*kitsch-ul ce răvășește formele și obiectele printre care țărani iși trăiesc astăzi devoțiunea și credința*”. Bernea se referă mai ales la un proiect al Muzeului Țăranului Român (MȚR, pe care el l-a condus ca director între 1990-2000), prin care o rețea de vechi biserici să fie conservate *in situ*, ca proprietate a MȚR. Șase asemenea biserici au fost achiziționate de MȚR din zonele etnografice ale Munților Apuseni, dintre care două aveau să fie conservate și expuse la sediul muzeului. Ținând seama de „*statutul dublu*” pe care bisericile restaurate îl au ca „*obiect sacru*” și „*obiect cultural, al muzeului*”, Bernea anticipează prin aceasta o „*conștientizare a locuitorilor*”, adică „*vechii proprietari*” ai bisericilor, în măsura în care ar fi aici vorba de o „*modalitate de a proclama public redescoperirea cultului și a culturii*” (cf. Bernea, *Un objet total. Eglises en bois au Musée du Paysan Roumain* (Entretien avec Anca Manolescu), în „*Martor. Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain*”, 1999, p. 15, 29-30).

ei sunt” și pentru „locul de unde ei vin”. Ei folosesc, de asemenea, frumosul și culorile ca evidențe suplimentare a ceea ce ei pot face și ale felului în care ei reușesc să transforme „obiectele” țărănești în „artefacte” populare. Ca o consecință, „stilul” nu este doar o aptitudine înnăscută sau „dăruită” și nici expresia unei „realizări” oarecare într-un meșteșug sau altul. Ținând seama de datele discutate mai sus, stilul din artizanat pare să reflecte acel întreg cultural compus din manopera creativă a meșteșugarului, înrădăcinarea etnografică a acestuia și orientarea sa comercială. Pe de altă parte, decorația meșteșugărească include forme, imagini și culori ce sunt aplicate cu scopuri tradiționale și/sau negustorești. Prin toate fațetele sale subsecvente de „frumusețe”, „sacralitate”, „funcționalitate” și „urâtenie”, estetica unește probabil contribuțiile „stilistice” și „ornamentale” ale artizanilor. Acesta este sensul în care dimensiunea estetică a artizanatului conferă meșteșugarilor prestigiul unor creatori de „artă populară” și manoperei lor, eminența unei „lucrări artistice”¹³.

Din perspectiva muzeelor, ce rămân în general devotate politicilor lor asupra patrimoniului culturilor populare, protejarea meșteșugarilor este o datorie profesională; tradițiile etnografice, artizanatul și muzeele de artă populară par în acest caz să edifice și să apere un fel de „nișă culturală”, cu interrelații, etici și fruntarii selective¹⁴. Aceleași muzee sunt însă interesate și în „mai multe venituri

¹³ Stilul meșteșugăresc, privit ca revelator al unui pattern cultural mai larg, poate fi evaluat în comparație cu acele compoziții de două sau mai multe tipuri de practică meșteșugărească și popular-artistică. Milcana Pauncev identifică (*Organizarea artistică a interiorului*, în Tancred Bănățeanu, editor, *op. cit.*, p. 210) „similarități de tratate stilistică” a unor motive antropomorfe și geometrice (cu deosebire, rozeta) de pe lăzile de zestre, dar și de pe scoarțele și ceramica din Bucovina și Maramureș. O seamă de motive (precum „Bradul Stilizat”, „Melcul” etc.) sunt reproduse în verde, galben, maron, roșu și albastru pe ulcioare și „taiere” (farfurii mari, smălțuite), dar și pe ouă încondeiate de către olarul și pictorul Dumitru Șchiopu din Vlădești-Vâlcea (cf. I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 208; Maria Zahacinschi, Nicolae Zahacinschi, *Ouăle de Paști la români*, București, Editura Sport-Turism, 1992, p. 51).

¹⁴ O „nișă” regională în patrimoniul culturii populare este aceea a Muzeului Etnografic din Cluj-Napoca, ale cărui ateliere și artefacte provin doar din zone transilvănene, precum Maramureș (un fierăstrău acționat de apă), Munții Apuseni (un șteamp de aur), Hunedoara (o moară cu roată orizontală), Alba (o forjă), Bihor (un atelier de olărie), Bistrița-Năsăud (o moară de apă) etc. (cf. P. Petrescu, „Muzele ale tehnicilor de producție – ocupații și meșteșuguri”, în *Muzele cu caracter etnografic-sociologic din România*, Sibiu, Muzeul Brukenthal, 1971, p. 48-9). Muzeele etnografice în aer liber din România recurg în mod obișnuit la echipe de meșteșugari ce demontează case

de la mai mulți vizitatori ai mai multor târguri populare”. Cu tot cortegiul său de păcate, *kitsch*-ul nu poate fi lăsat aici *ante portas*, întrucât însăși cererea hibridă din consumul de artă populară este cea care creează, în ultimă instanță, și consumul de *kitsch*.

Nișa „populară” de tradiții, artizani și muzee trebuie, în consecință, să coexiste cu gusturi, practici și „obiecte” externe ce compun lumea ocultă și totuși eflorescență a *kitsch*-ului. (*Kitsch*-ul poate fi văzut și ca o „transformare” dinăuntrul artei populare, din moment ce el este promovată [prin anumite aspecte de „stilizare”] de acei meșteșugari ce sunt mai tributari clienților lor decât „datinilor” lor locale). Într-o însemnată proporție, însă, creativitatea simbolică și stilistică a meșteșugarilor îi ajută pe aceștia în a delimita hărți și locații pentru simțul lor de apartenență tradițională, armonie, permanență etc., în vreme ce autorilor de *kitsch* (mai exact „acelor oameni a căror muncă poartă stigmatul de *kitsch*”) le lipsește un sentiment comparabil al integrării etnografice.

Lista meșteșugarilor citați

AD: ANA DOMNARIU (țesătoare, româncă, născută 1946, Tilișca – Sibiu)
AG: ANA GRUNZU (împletitor pânși, româncă, născută 1955, Tomești – Iași)
AF: ARPAD FABIAN (olar, maghiar, născut 1960, Corund – Harghita)
AN: ADRIANA NEMEȘ (țesătoare, româncă, născută 1960, Cluj-Napoca)

țărănești, dispozitive sau ateliere din teren, spre a le reconstrui în cadrul muzeal (cf. Nicolae Ungureanu, „Principii și țeluri în organizarea muzeelor cu caracter sociologic și etnografic din România”, în *Muzee cu caracter...*, p. 16; Cornel Irimie, „Muzeul meșteșugurilor și tehnicilor populare din Dumbrava Sibiului”, în *Muzee cu caracter...*, p. 115). Artizanii sunt adeseori menționați în a fi contribuit cu artefactele lor la înființarea colecțiilor muzeelor etnografice din România în meșteșuguri precum cioplirea lemnului (Constantin Badi, Horezu – Vâlcea: Muzeul din Craiova), țesut (Ileana Stan, Săpânța-Maramureș: Muzeul din Baia Mare), broderia cojoacelor din piele de oaie (Dumitru Sofonea, Drăguș – Brașov: Muzeul din Brașov), ceramică (Ionică Stepan, Biniș-Caransebeș: Muzeul din Timișoara), lucrarea de măști populare (Pavel Terțiu, Nereju-Vrancea: Muzeul din Focșani) (cf. I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 125, 149, 171, 198, 229). Muzeele acordă meșteșugarilor premii pentru munca lor, precum „Premiul pentru autenticitate”, oferit olarului Nicolae Torețoiu (Slătioara – Vâlcea) de Muzeul Județean Vâlcea, în 1970 (cf. Silvia Zderciuc, *Ceramica nescălțuită din România (I). Județul Vâlcea*, „Revista de Etnografie și Folclor”, 35 (2), 1990, p. 168) și „Premiul special pentru autenticitate” oferit olarului Dumitru Șchiopu (Vlădești – Vâlcea) de Muzeul Satului din București, în 1978 (cf. I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 209).

- AP: ANA PIETRARU (țesătoare, româncă, născută 1940, Valea Seacă – Neamț)
- APC: ALEXANDRU PERȚA-CUZA (cioplitor în lemn, român, născut 1945, Târgu Lăpuș – Maramureș)
- AR: AVRAM ROȘCA (cioplitor lemn, român, născut 1959, Bălăceana – Suceava)
- AT: ALICE TORELLA (împletitoare papură, maghiară, născută 1980, Târgu Mureș)
- CH: CORNELIA HULEA (țesătoare, româncă, născută 1959, Jina – Sibiu)
- CP: COSTEL POPA (olar, român, născut 1961, Horezu – Vâlcea)
- DC: DOREL CODOBAN (creator de viori cu trompetă, român, născut 1946, Roșia Lazuri – Bihor)
- DG: DAN GHERASIMESCU (cioplitor lemn, român, născut 1958, Curtea de Argeș)
- DM: DANIEL MARTALOGU (cioplitor lemn, român, născut 1948, București)
- EM: ELENA MILIEȘ (pictură icoane pe sticlă, româncă, născută 1950, Pitești – Argeș)
- EP: EUGEN PETRU (olar, român, născut 1962, Vlădești – Vâlcea)
- ES: ELISABETA STÂNGACIU (cioplitor lemn, rudară, născută 1956, Băbeni – Vâlcea)
- EU: ELENA URSACHE (icoane pe sticlă și încondeiere ouă, româncă, născută 1968, Slătioara – Suceava)
- EV: ELEONORA VOLOȘCIUC (împletitor pănuși, născută 1965, Chiperceni – Orhei, Republica Moldova)
- FC: FLORIN COLIBABA (olar, român, născut 1956, Rădăuți – Suceava)
- FB: FLORIN BEJINARI (iconar, român, născut 1961, Rădăuți – Suceava)
- FM: FLOARE MOLDOVAN (opincărit și curelărie, româncă, născută 1935, Runcu Salvei – Bistrița Năsăud)
- GC: GRIGORE CIUNGULESCU (olar, român, născut 1926, Oboga – Olt)
- GI: GHEORGHE IORGA (olar, român, născut 1943, Horezu – Vâlcea)
- GP: GHEORGHE POP (cioplitor în lemn, român, născut 1924, Valea Stejarului – Maramureș)
- GS: GENEOVEVA SAUCIUC (încondeiere ouă, româncă, născută 1949, Gemenea – Suceava)
- GV: GHEORGHE VINGĂRZAN (cojocar, român, născut 1954, Jina – Sibiu)
- IA: IOAN ALBU (măști populare, român, născut 1948, Timișești – Neamț)
- IBăl: IOAN BĂLAN (cioplitor lemn, român, născut 1966, Rotaria – Iași)
- I & EM: IRINEL și ELENA MIUȚOIU (olari, români, născuți 1970, respectiv 1973, Horezu – Vâlcea)
- IG: IULIA GORAN (port popular, româncă, născută 1950, Breaza – Prahova)
- IM: IOAN MARIC (pictor naiv, român, născut 1953, Bacău)
- IMold: IOSEF MOLDOVAN (dogar, polonez, născut 1938, Pleșa – Suceava)
- L & NP: LAURENȚIU și NICOLETA PIETRARU (olari, români, născuți 1969, respectiv 1975, Horezu – Vâlcea)
- MAP: MARIA-ANGELICA PASCANIUC (ceramistă, româncă, născută 1971, Marginea – Suceava)
- MDin: MARIA DINEA (țesătoare, româncă, născută 1950 [?], Păniceni – Cluj)
- MDen: MATHE DENESZ (olar, maghiar, născut 1952, Corund – Harghita)
- MJ: MARIA JEBELEAN (țesătoare, româncă, născută 1935, Timișoara)
- MM: MARIANA MARCOVICI (țesătoare, româncă, născută 1957, Timișoara)
- MN: MARIOARA NEGURĂ (încondeiere ouă, româncă, Vatra Moldoviței – Suceava)
- MP: MARGARETA PETRESCU (țesătoare, româncă, născută 1948, București)

- MPop: MONICA POPESCU (cioplirea lemnului, româncă, născută 1963, București)
MR: MARIANA RĂILEANU (împletitoare cânepă, româncă, născută 1959, Bufta – Ilfov)
ND: NICOLAE DIACONU (ceramist, român, născut 1955, Țibănești – Iași)
NM: NICOLAE MUNTEANU (iconar, român, născut 1949, Vinerea – Alba)
OD: OLIMPIA DIMITRIU (ceramistă, româncă, născută 1960, București)
PC: PAVEL CABA (cioplitor lemn, român, născut 1937, Nereju – Vrancea)
PS: PAVEL STĂRUIALĂ (cioplitor în lemn, român, născut 1929, Nereju – Vrancea)
SA: SONIA APALAGHIEI (cioplirea lemnului, româncă, născută 1962, Săveni – Botoșani)
SB: SÂNZIANA BACIU (iconar, româncă, născută 1959, București)
SF: SANDOR FAZEKAS (cioplirea lemnului, maghiar, născut 1953, Lunca Ozum – Covasna)
ȘC: ȘTEFAN CSUKAT (ceramist, maghiar, născut 1964, Suceava)
TB: TRAIAN BRÂNDUȘA (țesător și curelar, român, născut 1933, Salva – Bistrița Năsăud)
TBus: TOADER BUSNEA (instrumente muzicale, român, născut 1950, Râmnicu Vâlcea)
TI: TOADER IGNĂTESCU (cioplitor lemn, român, născut 1957, Suceava)
TP: TOADER POP (cioplitor în lemn, român, născut 1934, Bârsana – Maramureș)
VA: VERA ANDRONIC (țesătoare, româncă, născută 1959, Mănăstirea Humorului – Suceava)
VB: VASILE BORODI (lucrător de clopuri, român, născut 1954, Sârbi – Maramureș)
VKR: VIOLETA KARMEN ROMAN (brodeuză, româncă, născută 1955, Feldioara – Brașov)
VL: VALERIU LEONOV (instrumente muzicale, român, născut 1964, Tulcea)
VLin: VIRGINIA LINU (țesătoare, româncă, născută 1970, Salva – Bistrița Năsăud)
VM: VALENTIN MATRAȘ (împletitor nuiele, român, născut 1958, Vorona – Botoșani)
VMold: VASILE MOLDOVEANU (cioplitor lemn, român, născut 1952, Moreni – Dâmbovița)
VT: VASIU TERICEAN (olar, român, născut 1935, Obârșia – Hunedoara)
ZMB: ZINA-MANESA BURLOIU (cioplirea lemnului, româncă, născută 1970, Brașov)

Lista directorilor de muzee intervievați

- CB: CORNELIU BUCUR (Muzeul Civilizației Populare „Astra”, Sibiu)
CEU: CONSTANTIN-EMIL URDU (Complexul Muzeal al Sucevei și Bucovinei, Suceava)
IVP: ION-VIOREL POPESCU (Muzeul Satului Bănățean, Timișoara)
PP: PAULINA POPOIU (Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, București)

Abstract

Is there any imprint of one's personal mastery in practicing the folk handicrafts in Romania today? How could be explained variability in the making, shaping, and signifying the artifacts from within the same craft or ethnographic area? Why the craftwork and the folk arts (while they are sometimes reclaimed from ancient peasant traditions, and sometimes are opposed to each other in terms of “[practical] usefulness” *versus* “[artificial] decoration”) remain mutually convergent in spite of the market development in artisanship? Providing an answer to such questions, the artisans' “styles” and generally their aesthetic concerns account for equally native and transformative qualities in craftsmanship and folk artwork.

Any discussion about the artistic traditional crafts will question the degree to which the aspects of “style” and “aesthetics” could entirely be related to the craftsmen's creativity and sensitivity, as inherited and appropriated once for ever. Some of the artisans seem to suggest the effectiveness of individual intervention and evolution into the realm of their own styles or aesthetical choices. Even more pertinent are in this case the artisans' encounters in the course of their work with the phenomena of *stylization* and *kitsch*.

IMAGINI



Toader Ignătescu. Suceava



Traian Brandușa. Salba – Bistrița



Toader Busnea. Râmnicu Vâlcea



Monica Popescu. București



Iulia Goran. Breaza – Prahova



Mariana Marcovici. Timișoara



Valentin Matraș. Vorona – Botoșani



Ion Balan. Rotăria – Iași



Nicolae Munteanu. Vinerea – Alba



Nicolae Diaconu. Țibănești – Iași