

EXPOZIȚIA „POVEȘTI ȚESUTE. SCOARȚE, PĂRETARE, GRINDARE”

Eva GIOSANU, Mihaela ONOFREI*

Abstract

This paper gives an overview of the interior textiles made of wool which adorn the house and play a significant role in providing the house with thermal and acoustic comfort. Their highly-decorative function, the different ways of composing their decoration and their display within the house make these types of textiles essential in creating a nice, relaxing and customized ambient for the family living inside the house. The interior of the parents' house marks the soul of the child and will act later as a frame for all his future living spaces and places. The interior is both marked and a marker, emotionally speaking, in relation to the inhabitants of the house, and this relationship, as well as the weaver's vision of the family universe, are to be found enciphered into the interior textiles with geometric or naturalistic patterns. We discuss the types of textiles used in adorning the house, describing them from the morphological, functional and ornamental points of view. We present the inventory used for the manufacture of these objects and examine its evolution and the relationship between installations. Specialized information concerning the objects' preparation, conservation and display is also provided. Our intention was to make known the work implied in organizing such a monumental exhibition, therefore we provide information related to the activities carried out. For a proper reading key, this paper explains the *pagination* and the content of the *pages* of the exhibition, meaning its rooms, walls, registers, respectively. The numerous and dedicated team implied in the organization of this exhibition is briefly presented, insisting on the task assumed by each member.

Keywords: *scoarță, grindar, lăicer, păretar*, interior textiles, weaver, peasant household, monastery workshop, vertical loom, horizontal loom, tight picking, *karamani*, decorative composition, exhibition, display rails.

Cuvinte-cheie: *scoarță, grindar, lăicer, păretar*, textile de interior, țesătoare, gospodărie țărănească, atelier mănăstiresc, gherghef, stative, ales legat, *karamani*, compoziție decorativă, expoziție, simeze.

În anul 2019 a prins contur una dintre expozițiile îndelung lucrate, față de care noi am devenit atât de implicați, încât ne-a copleșit demersul cultural, pentru că exponatele cu care am scris povestea trimit în chip simbolic la locul mitizat al copilăriei: casa părintească, casa bunicilor.

* Muzeul Etnografic al Moldovei, Complexul Muzeal Național „Moldova”, Iași – România.

Casa părintească este loc de referință esențial, pentru că îl asociem cu mama, cu familia, cu cele mai vechi și persistente impresii, cu cele mai scumpe amintiri. Prin anii '90 am întreat o bătrână¹ cum era casa părintească și ne-a răspuns simplu: „Ceru coborât-n casă, cruce-n colț și flori pi masă”. La aceasta, ce mai putem adăuga? Poate doar faptul că în decursul timpului idealizăm acest spațiu care, privit subiectiv, este mai degrabă loc spiritual, cu valențe aproape mitice, din moment ce suntem puternic marcați afectiv, căci atunci când ne raportăm la casa copilăriei ne referim mai degrabă la *illo tempore* decât la spațiul fizic propriu-zis.

În perspectivă temporală totul devine poveste, viața cotidiană capătă alt înțeles, durerile se ostoiesc, bucuriile rămân ca niște mici străluciri de stele pe întunericul timpului trecut, oamenii ce ne-au fost dragi devin eroi și pe toți cei pe care i-am cunoscut îi înveșmântăm în duiosie, iertându-le și uitându-le greșelile sau exagerându-le calitățile, virtuțile. Timpul deformează (demandetează, dar și împodobește) povestea unei vieți ce a trecut.

...Stând în fața unor scoarțe și lăicere țesute cu mai mult de 100 sau chiar 200 ani în urmă realizăm că femeile ce le-au țesut și-au pierdut pomenirea până și în neamul lor, intrând într-o nemiloasă uitare, pentru că ele ar fi răs-străbunicile sau răs-răs-străbunicile oamenilor ce acum sunt deja maturi (la a doua generație). De aici dureroasa senzație și nesfârșita duiosie ce ne încearcă atunci când citim pe scoarțe poveștile pe care, demult, acele femei le-au țesut.

„Jupâneasa ține casa...”

Stăpâna casei depunea un efort considerabil și de lungă durată pentru a face căminul familiei confortabil și plăcut. În acest scop ea lucra textile cu care *îmbrăca* casa, conferindu-i acesteia o frumusețe aparte. În trecut se folosea termenul *a îmbrăca* atât pentru persoane, cât și pentru casă, și pare a fi cea mai fericită opțiune lexicală, atunci când trebuie să descrii munca femeii² de a-și amenaja *cuibul*, imprimându-i

¹ Ileana Onea, din satul Popeni, Pipirig – Neamț (nepoata de la frate a Patriarhului Nicodim Munteanu).

² Petru Caraman, *Reflexul meșteșugurilor și al negoțului în folclor și în etnografie la români*. Noțiuni preliminare, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei” (AMEM), Iași, nr. V, 2005, p. 21. Caraman, în contextul practicării multor meșteșuguri de către femeia de altădată, preciza că toate „sunt cumulate de una și aceeași persoană – țărâna română – care e cel mai neîntrecut cumulară ce poate fi imaginat pe terenul tehnicii!” (subl. P.C.). Sociologul Paul Henri Stahl sublinia un alt

nota propriei personalități. Așa cum într-o comunitate nu se găseau două cămăși identice, deși toate se realizau în canoanele matricei stilistice a comunității respective, tot așa nu erau două case îmbrăcate la fel.

Chiar dacă textilele se realizau în combinațiile cromatice specifice vremii și habitatului, chiar dacă se folosea numai inventarul de motive ornamentale specifice comunității, interpretarea și punerea lor în operă (compoziția și sintaxa decorului, registrul cromatic, ritmul etc.) duceau la piese unice, care dădeau identitate clară interiorului. Din acest motiv am acordat o atenție specială textilelor de interior, piese spectaculoase, de mare virtuozitate artistică, care contribuie la conturarea identității etnice, comunitare.

În economia domestică, textilele de interior, precum covârșitoarea majoritate a obiectelor create în gospodărie, sunt în primul rând piese funcționale, ele făcând parte din soluții ale unor probleme cu care se confrunta familia. Ele erau folosite pentru crearea ambientului propice, pentru realizarea confortului necesar locuitorilor casei. O casă cu pereții goi va fi mai friguroasă și va *suna* (va avea o rezonanță neplăcută, prea tare pentru ambientul domestic), întrucât pereții goi amplifică zgomotele (în timp ce textilele îl estompează, îl absorb). Textilele ce îmbracă pereții vor amortiza zgomotele, dar vor și *încălzi* efectiv spațiul, ele constituind o barieră termică eficientă.

Țăranii spuneau adesea că *trag* pereții reci (pereții de miază-noapte sau pereții cei exteriori) neprotejați. Este o realitate explicată de mișcarea fluidelor (aici aerul) între două suprafețe sau spații cu temperaturi diferite, bine știind că aerul rece este mai greu, mai dens, iar cel cald mai ușor. Deci *trasul pereților* și *curentul* din timpul nopții sunt realități cărora țăranul încearcă să le facă față. O soluție la îndemână: îmbrăcarea pereților.

De fapt, termenul *scoarță*, aplicat în mod generos unor piese de mari dimensiuni (*covoarelor*), trimite la o tehnică arhaică și la un tip incipient de protecție a peretelui, cu rol de izolare termică: acoperirea cu scoarță de copac a peretelui din bârne rotunde pentru a obtura spațiile

fapt revelator: „Numărul de cunoștințe care se cerea unei țesătoare înainte vreme (când trebuia să-și procure singură tot ce-i trebuia pentru lucru) este imens. Și totuși necesitatea însușirii acestor cunoștințe nu a dus la formarea unor meșteri specializați; țesăturile au rămas apanajul femeilor gospodine, al căror număr se apropia de acela al țărăncilor de odinioară. Nici o fată nu se mărita dacă nu știa să țesă, să coasă și să croiască haine” (Paul Henri Stahl, în cap. *Țesătoarele* din vol. Paul Henri Stahl, Marin Constantin, *Meșterii țărani români*, București, Editura Tritonic, 2004, p. 67).

dintre lemne, după ce acestea au fost mai întâi căptușite cu mușchi uscat. Cel puțin aceasta pare a fi concluzia trasă de unii dintre etnografii din generațiile anterioare (spre exemplu, Rodica Ropot³), apelați îndelung asupra lumii arhaice, căreia încercau să îi dezlege enigmele, în timp ce alții aveau în vedere aspectul *scoarțos*, rezultat din îndesirea pieșei.

Oricum, scoarța (covorul) este piesa care a căpătat o individualitate bine definită dimensional și ornamental și care stă pe perete asemeni unei scoarțe pe copac, protejându-l, mai ales că ea îmbracă peretele cel mai sensibil: peretele la care este adosat patul matrimonial. În plus chenarul ei se pare că are valențe apotropaice, îngrădind simbolic cuibul familial reprezentat de patul în care apar, rând pe rând, copiii. Chenarul pare un ocol întărit, ce are funcții magice și putere proteguitoare asupra mecanismului și locului tainic, unde se izvodește familia, prin urmași. După vatră, patul este al doilea loc magic din lumea arhaică domestică.

Dacă se urmărește modul de dispunere a scoarței, piesă cu dispunere areală în interiorul casei, se poate așadar observa că totdeauna ea îmbracă complet peretele cu patul, adică zona de odihnă a familiei pe timpul nopții, când, de regulă, temperaturile scad mult, în timp ce corpul este mai expus datorită imobilității în poziția de odihnă (și în mod firesc își scade temperatura). De regulă, acest perete este pe spatele casei (având expunere nordică), și de aici nevoia acoperirii și protejării în special a acestei zone. Ceilalți pereți exteriori sunt acoperiți parțial, apelându-se la păretare (lăicere), piese cu distribuire perimetrală, cu decor deschis, dezvoltându-se potențial spre infinit.

O funcție importantă a textilelor de interior este comandată de necesitatea asigurării confortului psihic. În trecut, familii numeroase locuiau pe timp rece în spații restrânse, de regulă o singură încăpere mare, și de aici nevoia de modelare optică a spațiului (odaia de locuit). Pentru crearea percepției de largime se dispuneau pe toată lungimea pereților piese orizontale, care lărgeau vizual interiorul, dând sugestia unui perete mai lung, iar pentru a da impresia de înălțare a tavanului se apela la piese cu vrăste verticale. Sugestia de profunzime era creată de câmpul închis al pieselor de fundal, care depărta optic peretele, dând senzația unui spațiu adânc.

³ Despre acest lucru ne-a vorbit Rodica Ropot în iulie 1996, când lucra la expoziția permanentă de scoarțe a muzeului, iar noi ne făceam ucenicia. Ne-a prezentat atunci pe larg subiectul, abordându-l din unghiuri diferite; adunase multe informații pe această temă și avea intenția să publice rezultatele cercetării.

Subiacent acestei funcții și la fel de important este rolul decorativ al textilelor de interior, rol inerent mediului tradițional, după cum se poate deduce din analiza întregului inventar domestic. Funcția estetică a textilelor de interior este realizată atât prin decorul divers, cât și prin cromatică, cu mențiunea că exista o specificitate areală a combinațiilor cromatice și a inventarului de motive ornamentale⁴.

Matricea stilistică în interiorul căreia femeia dădea chip propriilor trăiri, fără a călca canoanele comunității sale, este o realitate manifestă în toată producția sa artistică, care se mișca în aria identității spirituale, artistice, cu deplină libertate de creație, pentru că avea numeroase căi prin care să-și exprime *datum*-ul personal. De fapt, toată creația populară demonstrează expresia unicității persoanei, de care țăranul a fost dintotdeauna conștient și a exprimat acest lucru în felul său.

Terminologie, funcții, materiale, cromatică și tehnici

Am adoptat pentru piesele ce *îmbracă* casa (interiorul locuinței) sintagma *textile de interior*, preluând terminologia folosită de muzeografi generației anterioare, care au documentat această problematică: Melania Ostap⁵, Emilia Pavel⁶, Rodica Ropot. Totuși Melania Ostap a utilizat o dublă denominare, indicând această categorie de piese și ca *textile de casă*, la fel procedând și Elena Florescu⁷. Motivația noastră pentru alegerea acestei terminologii este susținută de *funcționalitatea pieselor*, care contribuie substanțial la crearea unui ambient familial confortabil, plăcut.

Funcția decorativă este implicită și mult mai pregnantă decât în cazul altor obiecte, ea putându-se actualiza pe măsură ce piesa ia *ființă*, de la izvodire până la finalizare. Constatăm adeseori schimbări de ritm, de motive și dezvoltări surprinzătoare ale compoziției decorative, o

⁴ Ursula Șchiopu, *Psihologia artelor*, București, Editura Fundației Humanitas, 2002, p. 149: „Ornamentul este cea mai generalizatoare formă de artă. În genere, motivele au un caracter social, istoric și național, chiar clasic. (...) Există motive persistente ce se conturează ca dominante în timp, cum ar fi cele geometrice, ce se păstrează din timpuri vechi, chiar dacă s-au complicat în timp, pretutindeni (...). Limbajul ornamental se elaborează în timp. În artele populare ornamentul folcloric se manifestă relativ similar în arte diferite, în olărit, covoare, ștergare, în broderii, în modelele de pe cahlele sobelor de teracotă etc. Ornamentul a căpătat importanță și semnificație”.

⁵ Melania Ostap, *Contribuții la cunoașterea artei populare din județul Vaslui. Port popular, textile de interior*, Vaslui, CICPMAM, 1975.

⁶ Emilia Pavel, *Scoarțe și țesături populare*, București, Editura Tehnică, 1989.

⁷ Elena Florescu, *Textile populare de casă din zona Neamț*, București, Editura Etnologică, 2010.

sintaxă compozițională complicată, greu de descifrat, dovadă clară că țesătoarea inova și se lăsa consumată de fiorul creativ, de parcă ar fi intrat în povestea pe care tocmai o țesea. Și, în fapt, așa și era, căci transfera sentimente, vise și, mai apoi, se semna, în felul ei.

Vorbim practic de *anamorfoză* și ar fi necesar să ghicim unghiul din care a privit țărâna lumea ei, ca să vedem ceea ce ea a văzut cu inima și a țesut cu degetele, pentru că ea a *scris* o poveste ce o includea; țesătoarea era parte din poveste. Țesutul este practic un proces continuu și deschis de creație, lucru vădit pe compozițiile care evoluează fără a închide povestea, ceea ce explică, poate, necesitatea ramei, adică a chenarului, ce impune o încheiere, care pare mai totdeauna forțată, incidentală.

Când am optat pentru formula *textile de interior* am avut în vedere și realitatea covoarelor de atelier. Covoarele (scoarțele) au intrat de timpuriu în producția de atelier specializat, în comunitățile monahale și domeniiale. În viețuirea monahală *anahoretică*⁸ și în cea *cenobitică*⁹, *rucodelia*¹⁰ face parte din comandamentul vieții călugărești („Ora et labora”¹¹) și este practică ca *ascultare*. Așezămintele monahale și-au dezvoltat ateliere pentru ca monahii să facă rucodelie, dar și din necesitatea asigurării unui venit pentru supraviețuirea obștii, așa cum s-a petrecut în Mănăstirea Socola din Iași, a cărei obște a fost strămutată în Mănăstirea Agapia¹². Viețuitoarele (călugărițele) proveneau din familii de boieri și negustori, iar rucodelia pe care o făceau era țesutul covoarelor, coaserea și brodarea veșmintelor și a vălurilor liturgice¹³.

În aceeași perioadă (secolul al XIX-lea) se țesau covoare și în Mănăstirea Văratec, atât în atelierul obștii, cât și la chiliile călugărițelor; unele, precum Smaranda Neculce sau Safta Brâncoveanu realizau piese de o mare virtuozitate artistică, rămase ca mărturie până astăzi în

⁸ *Viețuire anahoretică* = viață de sine: călugărul viețuiește singur, se roagă, lucrează și mănâncă singur, dar după un program stabilit de duhovnicul său; el participă alături de alți călugări doar la rugăciunile obștești (Sfânta Liturghie, privegheri).

⁹ *Viețuire cenobitică* = viață de obște, adică în soborul mănăstirii, în care toți viețuitorii au program comun de rugăciune și de muncă și folosesc în comun bunurile mănăstirii; astăzi este principala formă de viețuire monastică.

¹⁰ Rucodelie = lucrul sau lucrarea mâinilor.

¹¹ „Roagă-te și muncește!”

¹² Schimonahia Xenia, *Versuri religioase și morale. 1826*. Ediție îngrijită de Maria Giosanu, Iași, Editura Doxologia, 2012, p. 9: „Din porunca domnitorului Alexandru Moruzzi, în anul 1803, soborul călugărițelor de la Socola este transferat la Mănăstirea Agapia”.

¹³ *Ibidem*, passim.

muzeul mănăstirii. Producția de atelier mănăstiresc era destinată să îmbrace biserica (atât cea a mănăstirii, cât și lăcașele și acareturile Episcopiiilor) și să asigure un venit călugărițelor. La atelierile mănăstirilor se țeseau pe comandă covoare de zestre pentru domnițe, fiice de boieri, de ofițeri și de negustori.

Aici s-au realizat piese deosebit de valoroase din punct de vedere estetic, dar care ies din tiparul tradițional, călugărițele liniștind dinamica pieselor printr-o simetrie atent căutată. Astfel, piesele de atelier mănăstiresc sunt frumoase, dar statice, sau, cum am zice în limbaj călugăresc: *Intrate sub ascultare!* Ca atare, credem că pentru producția de atelier (ilustrată de altfel și în expoziția noastră), terminologia cea mai potrivită este tot *textile de interior* (menite să împodobescă și să îmbrace inclusiv Casa Domnului).

*

Una dintre cele mai interesante și originale interpretări a disponerii pieselor în interiorul țărănesc, reflectând funcționalitatea lor, o face Varvara Buzilă¹⁴, care consideră că această dispunere dezvăluie o *structurare a lumii pe verticală*. În acest sens, piesele ce se aștern pe lavite și pat, respectiv *cerșile, podurile, plocăzile, lăicerele* corespund primului registru spațial, *subpământul*, având ca dominantă lumea apelor, lumea în care germinează viața¹⁵; piesele ce îmbracă pereții, respectiv *păretarele, scoarțele și ungherarele*, ar închipui registrul *terestru* al microuniversului reprezentat de locuință, iar *grindarele (cordarele)*, dispuse pe grinda centrală (*meșter-grinda*) din plafonul încăperilor, ar sugera *spațiul celest*. Mai mult, cercetătoarea basarabeană consideră că dispunerea spațială a avut preeminență în selecția motivelor decorative¹⁶.

Nu negăm funcția ceremonială și festivă a textilelor de interior (scoarțe, lăicere), dar ea este subiacentă și se activează determinat, temporal, fără ca piesele să-și piardă rolul primar: funcționalitatea. Scoarța este destinată să îmbrace peretele cel mai important al odăii, iar cele mai frumoase piese sunt așezate în odaia de primire a oaspeților (*casa mare, casa bună, odaia bună, ceea casă, odaia de sus, odaia de curat*). Deosebite

¹⁴ Varvara Buzilă, *Imaginea lumii țesută în lână*. Scoarțe din patrimoniul Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală (Republica Moldova). Catalog de expoziție, Chișinău-Iași, 2018, p. 6.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 7: „Această cuprindere spațială a covoarelor a stimulat dezvoltarea unui fond bogat de motive, valorificând plenar toate clasele de motive tematice cunoscute de creația tradițională: geometrice, vegetale, zoomorfe, avimorfe, antropomorfe, religioase, sociale, scheomorfe”.

sunt scoarțele ce fac parte din zestre (*rol festiv*), ele fiind menite să impună imaginea miresei drept față harnică, pricepută, cu gust ales.

Dintre covoarele de zestre, special era cel de cununie (*rol ceremonial*), destinat a fi așezat în biserică, sub picioarele mirilor, nașilor și preotului. Piesa avea, deci, maximă vizibilitate, și, ca atare, era decorat cu cea mai mare atenție, decorul fiind însă simbolic. Pe acest covor special fata își proiecta visele, speranțele, după cum sugerează piesele spectaculoase cu decor figurativ ce desenează tabloul idilic al nou-proiectatei vieți, cu povestea închisă în rama-chenar.

Uneori fata intră în tabloul de nuntă, gătită în mireasă, singură sau alături de nănașă, așa cum arată covoarele de la Zgura – Vaslui. Ea poartă lumânările de cununie în mâini și arată precum fetele măiestre și zânele din povești. Asemenea interpretări sunt admise de cercetătorii fenomenului etnografic, care au observat că piesele comunică prin imagini la fel de eficient precum cuvintele în creația orală¹⁷. Decorul antropomorf realist din compoziția narativă, în care *figurile umane cumulează tot mai multe valori sociale și decorative*, este explicabil dacă se observă *tendința de desacralizare*¹⁸ a motivelor.

Caracterul unitar al expoziției este asigurat de elementele comune tuturor exponatelor: *funcția* pe care o îndeplinesc, *materialul* și *tehnicile* de lucru folosite. Despre rolul funcțional și decorativ îndeplinit de aceste piese am amintit mai sus. Materialul folosit la confecționarea lor este lăna, din care se prelucrează fire din fibre cu calități diferite, ce se specializează pentru anumite utilizări: *părul de lână*¹⁹ era folosit exclusiv la urzeli, *miezura*²⁰ și *canura*²¹ era utilizată la băteală și alesătură.

¹⁷ *Ibidem*, p. 8-9: „Cultura tradițională operează cu imaginile la fel de mult ca și textele orale (...). Scoarțele formează, în interiorul locuinței, un univers al simbolurilor cu care omul comunică direct, continuu și firesc. Este universal creat prin aplicarea tradiției, perceput și valorizat cu ajutorul ei (...). Tot ce propun ca imagine este semnificativ, raportat la sacralitate. Fiecare detaliu este justificat fie din perspectivă decorativă, fie din perspectivă simbolică. (...) În accepția aceleiași viziuni, forma covoarelor, motivele lor, ornamentele, compozițiile câmpului central și ale chenarului sunt circumscrise unui concept de origine arhaică ce vizează structura, organizarea lumii, corelarea tuturor celor existente într-un sistem numit *modelul lumii, imaginea lumii (imago mundi)*” (subl aut.).

¹⁸ Ion H. Ciubotaru, Silvia Ciubotaru, *Ornamente populare tradiționale din zona Botoșanilor. Cusături, țesături*, Botoșani, CJCES, 1982, p. 22: „Contururile sunt realiste, puțin stilizate, uneori cu o ușoară tentă caricaturală, vădind o dozare măiestrită a amănuntului semnificativ”.

¹⁹ Firul cel mai uniform, de primă calitate, tors din fibrele cele mai lungi scoase din lână.

²⁰ A doua calitate de lână, rămasă după scoaterea părului.

²¹ Cele mai scurte fibre din lână, rămase după scoaterea părului și a miezurii.

Specializarea firului pentru structura longitudinală (urzeală) a piesei sau pentru cea transversală (băteală și alesătură) are legătură cu rezistența lui. Urzeala, fiind cea care asigură structura și suportă tensionările piesei, trebuia să fie foarte rezistentă. Dacă se intenționa țeserea unor piese groase, cât mai rezistente, se folosea ca băteală sau pentru ales *lână de-a-ntregul*, din care nu era scos *părul*, având rezistență și consistență. Urzeala era, în mod obișnuit, nevopsită, pentru că rămânea ascunsă în țesătură. Băteala și alesătura purtau culoarea, care era fie naturală (albă, *neagră*, *sură* = gri închis, *brumărie* = gri deschis, *sinilie* = gri deschis cu reflexe albastrii, *sârbă* = maronie, *comură* = bej-crem), fie vegetală („boită în bureni”), fie chimică (vopsit în culori chimice cu *boieli*, *văpseli* sau *farbă*²²).

Pieseile vopsite vegetal îmbătrânesc diferit față de cele vopsite chimic, din moment ce culorile vegetale se spală (decolorează) uniform, rămânând acordate continuu, pe când culorile chimice au un grad sporit de neuniformitate și stabilitate, unele, mai puțin rezistente, degradându-se accelerat și diferit. Alte culori, fiind instabile, migrează ușor, contaminând culorile vecine, încât există piese deosebite compromise de o culoare chimică invazivă. Acest lucru se datorează faptului că țărăncile au apelat la culorile noi, chimice, fără a le putea stăpâni, necunoscând mordanții potriviți și proceduri sigure de vopsire.

Spre deosebire de vopsirea chimică, străvechea utilizare a coloranților vegetali, al căror comportament era bine cunoscut, a făcut să se dezvolte proceduri complexe de vopsire și de fixare (împietrire) a culorii. Exemple privind cunoașterea excelentă a proprietăților plantelor tinctoriale și elaborata tehnologie țărănească, de îndelungă tradiție, sunt notate în *Cromatică poporului român*²³. Când *boitul în văpseli* devine meșteșug specializat în târguri, femeile pot folosi *lăneturi* deja vopsite chimic fără a mai compromite țesăturile pe care le fac.

²² *Farbă* – termen popular folosit în Bucovina; din germ. *farbe* = vopsea.

²³ Simion Florea Marian, Tudor Pamfile, Mihai Lupescu, *Cromatică poporului român*. Ediție îngrijită, prefață și note de Petre Florea, București, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 40: „Prin județul Neamț, culoarea roșie închisă se capătă dacă se fierb frunze de sovârf uscate bine la umbră, iar pentru ca colorarea să fie mai închisă se pun la fiert și frunze de pădureț uscate ca și cele de sovârf, adică tot la umbră. Se zice că frunza de sovârf, strânsă în ziua de Foca (22 iulie) este foarte bună (se vede că atunci e coaptă bine). Înainte de a se pune la fiert amândouă felurile de frunze se sfarmă bine în mâini și apoi se pun câtimi deopotrivă. După ce au dat în clocot se începe a se vântura, cum se vântură răciturile (turnând dintr-un vas în altul de la o înălțime de un metru), până la o sută de ori. După aceasta, iar se pun la fiert și iar se vântură. Abia după trei zile se face roșul cum trebuie, când este bun pentru boit”.

Utilizarea coloranților industriali a fost o sabie cu două tăișuri: a diversificat țesăturile populare, dar a dus și la declinul celor tradiționale, realizate în culori vegetale, implicit la abandonarea unui științe îndelung exersate, aceea de a izvodi culori. Și mordanții industriali au influențat cromatică pieselor, căci atunci când pe piață apare, spre exemplu, *piatra acră*, se diversifică gama cromatică pe care țărăncile o puteau obține cu mordanții obișnuiți: usucul, moarea, borșul, huștele, oțetul din vin sau fructe etc.

Instrumentarul folosit la țeserea textilelor este redus la războiul de țesut vertical (*gherghef, drugi, carâmbi*) și războiul de țesut orizontal (*stative*)²⁴. Considerăm, bineînțeles, că firul este deja preparat, de aceea nu menționăm fazele prelucrării lânii și instrumentarul corespunzător acestora.

Războiul vertical este o instalație simplă pe care se întinde o urzeală limitată dimensional. Se urzește direct pe război, iar la ales se rostește pe grupe de fire. Instrumentarul accesoriu este redus și simplu, cunoscând puține variante: pieptănul (cheptănul) de lemn pentru bătut, țepușa și furculița de fier. La acest tip de război se lucrează în tehnica ales legat (firele de culoare diferită cu care se alege se petrec după același fir de urzeală, legând cele două culori vecine) și ales cu găuri sau tăieturi în tehnică karamani (firele vecine de alesătură, de culoare diferită, nu se întrepătrund, ci trec pe după fire de urzeală alăturate).

Tehnică karamani are o funcție decorativă potențată, conturând desenul prin decupaje mai mici (găuri) sau mai mari (tăieturi), din care rezultă o țesătură cu aspect dantelat, dar care reduce rezistența piesei, și duce la schimbarea funcției primare (funcționalitatea) cu cea subiacentă, decorativă, devenită acum mai importantă. De aceea, credem că alesul legat este tehnica primară, anterioară tehnicii karamani, care este mult mai elaborată și mai decorativă și impune un decor de un geometrism accentuat. Există piese lucrate exclusiv în tehnică karamani sau în tehnică ales legat, dar și multe altele în care se combină cele două tehnici. Unele scoarțe au câmpul cu decor figurativ, naturalist, realizat în tehnică ales legat, și chenar geometrizarant în tehnică karamani.

Războiul orizontal (stativele) pare să evolueze din arhaica *argea*, fiind o adaptare a instalației pentru țesăturile de lână, masive și cu alte cerințe decât țesăturile primitive ce se lucrau la *argea*. Stativele reprezintă deja o instalație evoluată, *cu carieră*, fapt dovedit de

²⁴ Pentru instrumentarul specific industriei casnice textile din muzeul ieșean, a se vedea Marcel Lutic, *Reprezentarea meșteșugurilor tradiționale în patrimoniul Muzeului Etnografic al Moldovei* (I), în AMEM, nr. XVIII, 2018, p. 419-450.

complexitatea instalației, care are multe elemente componente, cu roluri distincte și nume proprii, bine articulate în ansamblu. În plus, stativele reprezintă o instalație versatilă, pe aceasta putând fi țesute atât țesături subțiri (pânzeturi de borangic, bumbac, in, cânepă și de lână), cât și țesături groase (șiac, sumani, țoluri, macaturi, păretare, scoarțe), țesături late (scoarțe) și țesături înguste (brâul, pânza).

La stative *natra* poate avea o lungime impresionantă (până la 70-80 m liniari), fiind *învelită* pe *sulul dinapoi*. *Natra* se urzește separat, pe urzoi sau pe cuie, și apoi se *învălește* pe sulul stativelor. La stative se pot aplica tehnicile de țesut specializate, precum cele folosite la războiul vertical (ales legat și ales în tehnică karamani), dar și tehnicile clasice: țesut cu suveica printre firele rostite (vrâstare), ales cu mâna, ales cu acul, ales cu andreaua (fire ridicate), ales (ridicat) cu speteaza. La stative decorul poate fi inițiat din urzit, la năvădire (*decor tehnic*) și/sau realizat din bătătură (vrâstare) sau alesătură.

În concluzie, stativele se dovedesc a fi o instalație complexă, versatilă și adaptabilă²⁵, ceea ce trădează o evoluție îndelungată, de la unealta simplă la instalația complexă, indispensabilă pentru rezolvarea unor nevoi ale gospodăriei. În ceea ce privește tehnica, putem observa că piesele realizate în războiul vertical sunt mai uniforme și mai *scorțoase* (dense), pentru că pot fi bătute cu pieptănul sau furculița. Și punctul de alesătură este mai fin, iar trecerea între culori mai netedă.

Tipuri morfologice

Din punct de vedere *morfologic*, în interiorul casei se folosesc mai multe tipuri de piese, cu decorul condiționat de forma piesei: *păretare* (*lăicere*), *scoarțe* (*covoare*) și *grindare* (*cordare*). Vom prezenta fiecare tip morfologic utilizând aceleași elemente pentru a le putea compara.

1. *Păretare* sau *lăicere* – piese cu lățime mică (sub 1 m) și lungime nedeterminată din țesut, care, pentru a fi folosite, sunt *tăiate din val* (valul are zeci de metri de țesătură). Decorul acestora este o repetare secvențială guvernată de alternanța cromatică, ce creează ritmuri mai largi sau mai înguste de vrâste, sau combinații de vrâste și zone cu alesături (poduri alese). Lăicerele sunt cele mai libere piese din punct de vedere compozițional, au dinamica cea mai mare și un caracter

²⁵ Stativele se pot regla dimensional folosind *prințători* de dimensiuni diferite; pe aceleași stative se pot folosi *suluri* mai scurte sau mai lungi, două sau patru *ițe* și vatale mai late sau mai înguste, mai rare sau mai dese etc.

aproape ludic, care le indică drept elemente excelente pentru decorarea încăperii de locuit.

Păretarul sau *păltarul* este o piesă de tip primar, care își justifică numele prin locul pentru care este destinat: peretele. Păretarul îmbracă peretele cu geam sau orice alt perete la care se alipește o laviță, de unde și numele de *lăicer*, *lăvicer*, *lăghicer* sau *leghicer*, dat unor piese similare ca dimensiuni și decor. Fiind o țesătură versatilă, păretarul sau lăicerul este folosit uneori și pentru a acoperi lavița, deși pentru aceasta se utilizează în mod obișnuit textile țesute în acest scop, mult mai simple și mai subțiri (realizate în tehnica simplă a țesutului în 2 sau 4 ițe, cu decor de vrâste sau cadrilat²⁶).

Lăicerile sau păretele se caracterizează dimensional prin lățime mică (doar în unele zone²⁷ păretarul depășește 70 cm) și lungime nedefinită din țesere. Se țesau metraje mari, de zeci de metri (*valuri de 40 până la 70 sau chiar 80 m liniari*), fiind tăiate bucăți după trebuință, adică după dimensiunea peretelui de acoperit sau după lungimea canonică a *punților* (*podurilor*) folosite în ritualul înmormântării²⁸.

Ca piesă cu dispunere perimetrală, păretarul se așază în lungul peretelui liber, trecând peste colțul (unghiul) dintre pereți, pentru a continua pe peretele vecin. El trebuie să acopere zona mediană pe înălțimea peretelui, chiar de la nivelul laviței (laiței), lăsând deasupra lui un blank generos de perete cruțat. Pe spațiul liber al peretelui, deasupra lăicerului, se așezau icoanele, năfrămile și ștergarele de împodobit casa (de cuie sau de vergea). În majoritatea zonelor păretarul se așază pe

²⁶ Candrelul (cadrilul) se obține prin alternanță cromatică, în doi pași: mai întâi se trasează liniile pe lungime prin urzire de secvențe de fire de altă culoare în natra de bază, apoi, la țesut, se trasează liniile transversale, pe lățime, prin vrâstare cu fire de aceeași culoare ca și cele urzite sărit. Se impune doar păstrarea aceleiași distanțe între vrâstele longitudinale și cele transversale, pentru a obține un cadril frumos. Țesăturile de acest fel nu au desimea și nici grosimea pieselor alese.

²⁷ Trebuie să menționăm lăicerile late (cu lățime de circa 90 cm, chiar 1 m) roșii din interioarele comunității catolice (zona Mircești, pe Valea Siretului).

²⁸ *Puntea* sau *podul* avea circa 2 m lungime. Aceste textile se împart ca *pomană* în numele celui mort, în cadrul ritului de trecere liminal, fiind socotite după numărul vânilor pe care trebuie să le treacă sufletul (24). Ele sunt împărțite la pragul și poarta casei mortului, la răscruci, la podurile peste ape și la fântâni, adică în toate acele locuri în care este posibilă deruta, rătăcirea, revenirea etc. sufletului nedepins cu drumurile nevăzutei lumi. Pentru că sufletul știe doar drumurile satului său, drumurile lumii pământestești din care tocmai a plecat, cei ce-l priveghează îi aruncă *punte* de trecere acolo unde el poate ezita, din teamă sau neștiință. Deci, *puntea* leagă cele două lumi și trece în chip simbolic în lumea nevăzută, așternând drum sufletului celui decedat.

perete în fâșie (foaie) unică, dar Țara Vrancei se diferențiază prin dispunerea a două foi de păretar alăturate pe verticală.

Dispunerea păretarului reflectă un mod propriu de gândire a interiorului, în care blancul rezultat din peretele neacoperit are o importanță deosebită în conturarea imaginii de ansamblu, în *tabloul* interiorului: „În Moldova apare mai clară, ca în orice parte a țării, preferința poporului nostru pentru dispunerea decorului sub formă de frize policrome alternate cu spații libere formate de fondul alb al pereților. Aceste trăsături caracteristice ale interiorului moldovenesc din secolul al XIX-lea, la care se adaugă o notă de sobrietate cromatică, se datoresc în primul rând categoriilor de țesături și modului lor de aranjare”²⁹.

Pentru a căpăta individualitate, păretarul trebuie tăiat din valul mare, ceea ce face ca el să fie lipsit de unicitate. Dacă este folosită în rit funerar piesa se multiplică și intră într-un circuit zonal, încât o putem găsi în interioare diferite. Păretarele sau lăicerele sunt piese consistente ca și grosime, țesute în stative, fiind mai puțin împâslite decât scoarțele. La piesele vechi urzeala era din păr de lână, răsucit, nevopsit, ulterior fiind folosită cânepa și apoi bumbacul (începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea). Băteala păretarelor vrâstare și/sau alesătura lăicerele alese sau în poduri cu alesături era din canură, din miezură sau, mai des, din lână de-a-ntregul.

Cromatica pieselor vechi era mai sobră, pentru că se folosea mult lână în culoare naturală, în combinații cu lână vopsită în plante. Culorile vegetale erau persistente, stabile chiar și prin decolorare (estompare), datorită uzurii funcționale a piesei, își mențineau acordul cromatic, nuanțele degradându-se (estompându-se) armonizat. Odată cu apelul la culori chimice (anilină), care se combinau în continuare cu lână naturală și lână vopsită vegetal, impactul cromatic devine aproape șocant: culorile nu se mai acomodează pentru că nuanțele chimice sunt mai puternice, mai vibrante, concurându-le puternic pe cele temperate ale culorilor naturale și vegetale. Ele se comportă diferit, prin uzură funcțională mărindu-se dezacordul între culorile chimice, dar și între acestea și culorile vegetale. În plus, intervine frecvent migrarea culorii chimice, ducând la compromiterea piesei textile.

2. *Scoarțe* sau *covoare* – piese cu dimensiuni prestabilite din țesut, cu formă bine definită și dimensiuni comparabile (cel mai adesea

²⁹ Georgeta Stoica, Aurelia Doagă, *Interioarele românești. Țesături și cusături decorative*, București, Editura Albatros, 1977, p. 101.

lungimea este triplul sau cvadruplul lăţimii, deşi uneori pot avea un factor de multiplicare mai mare). Structura lor ornamentală compensează şi echilibrează percepţia areală. Decorul este supus regulilor compoziţionale stricte: povestea ţesută pe câmp este închisă în ramă distinct marcată, individualizată; compoziţia are o aparentă simetrie, este centrată sau orientată, funcţie de motivele alese pentru decor. De obicei, câmpul şi chenarul au discursuri decorative proprii, diferenţiate şi construite pe armonii cromatice diferite, dar conciliabile.

Scoarţa, covorul, scorţica sau scorţarul este o ţesătură special concepută să acopere o anume suprafaţă (de exemplu, peretele cu patul) sau să fie folosită într-un scop anume (covorul de cununie, covorul pentru *comând*). Ea este definită dimensional din ţesere şi are un anumit script decorativ, conceput cu atenţie, pentru a obiectiva prin reprezentări simbolice un mesaj clar. În acest context, „scoarţele pot fi înţelese ca tablouri/ texte în care s-au impregnat reprezentările artistice şi sociale ale vremurilor în care au fost ţesute”³⁰. Totuşi, trebuie să observăm că aceste „tablouri” rezumă doar evenimente fericite, în virtutea cutumei conform căreia numind sau invocând un fapt, un eveniment, o entitate, acestea se pot activa, reprezentarea fiind oarecum similară invocării.

De fapt, în toată creaţia populară se păstrează ca fir roşu nota optimistă, invocarea şi provocarea binelui şi a situaţiilor pozitive, cărora li se dă drept de cetate prin figurare şi numire. Acestea au nume şi formă proprie, în timp ce categoria negativă, prohibită, este omisă, evitată intenţionat, fiind subînţeleasă prin negare: ne-bun, ne-numit, ne-ştiut, ne-chemat, ne-curat...

Acest lucru este evident dacă se analizează inventarul motivelor decorative vegetale şi animale, în care sunt figurate doar plantele benefice (florile, vrejurile şi pomii utili), animalele şi păsările domestice al căror caracter este fără echivoc (nu se reprezintă pisica, ce poate fi asociată cu persoane şi practici malefice, nici porcul, care este asociat cu lăcomia, nesaţul, mizeria), păsările cu valenţe simbolice (turtureaua, păunul, cucul, rândunica, lebăda, pupăza) şi animalele sălbatice emblematice, valorizate pozitiv, precum căprioara, cerbul.

Această categorie de ţesături are ca element identificator *chenarul*, care delimitează povestea ţesută, funcţionând ca o ramă. Utilitatea ramei se impune datorită unei trăsături esenţiale, definitorii pentru aceste textile: *dinamismul*. Scoarţele populare au totdeauna o compoziţie dinamică, fie prin alternanţa cromatică (jocul culorii face să fie dinamică chiar şi o piesă

³⁰ Varvara Buzilă, *op. cit.*, p. 8.

la care motivul este repetitiv și simetric), fie prin sintaxa decorativă, care asociază (adesea uluitor) și distribuie spațial diverse motive decorative. Majoritatea pieselor au o simetrie aparentă, iar piesele cu structură simetrică sunt dinamice prin jocul culorii.

În concluzie, dacă ne propunem să identificăm piese populare autentice, criteriul imbatabil este dinamismul. În civilizația tradițională există o varietate extraordinară de scoarțe sau covoare foarte diferite, dar toate emană viață. Până și bucățile rupte din covoare (scoarțe) vechi continuă să trăiască, pulsând de viață precum o bucată de carne ce păstrează sângele în ea. Când întâlnim o piesă statică, al cărei decor a încrămențit odată cu țeserea ei, știm clar că acea piesă nu este țesută de o țărăncă.

Scoarțele vechi aveau urzeală din păr de lână în culoare naturală, tors subțire și răsucit, și erau alese cu *miezură*, *canură* sau *lână de-a-ntregul*. Termenul tehnic propriu scoarțelor este *ales* (alesul se face cu mâna, printre firele rostite), dar se întâlnește des și termenul general de țesut, deși la scoarțe nu se folosește suveica, nelipsită țesutului propriu-zis. Scoarțele au cea mai mare consistență, fiind țesături groase, *scoarțoase*, bine îndesite cu pieptănul de lemn (cheptăn sau chiaptăn) sau furculița de fier³¹, în cazul războiului vertical. Dacă se țese în stative, îndesirea se face bătând cu *vatala*.

Piese clasice erau țesute la război vertical (numit diferit în satele din Moldova: *gherghef*³², *druc*, *lemne* sau *carâmbi*³³), ce pare a fi varianta arhaică a războiului de țesut specializat pentru țesături groase. El este limitat tehnic, pentru că nu permite realizarea de metraje mari, ci piese relativ scurte, individuale. Această opinie are la bază observații asupra formei simple a gherghefului vs. forma elaborată a stativelor (ce se reflectă în numărul mare de componente și accesorii ale sale, ca instrumentar evoluat).

O motivație a evoluției instrumentarului de țesut pentru stative este versatilitatea acestuia: pe el se pot folosi natre lungi sau mai scurte, natre late sau foarte înguste (chiar pentru brâie). În războiul orizontal se poate țese atât pânză (țesătură subțire), cât și scoarțe (țesături consistente); în el se pot face țesături simple (în două ițe), dar și unele foarte complicate (țesături năvădite în 5, 7, 9... 33 de ițeșoare), țesături alese cu mâna, dar și cu acul sau andreaua.

³¹ *Ibidem*, p. 4.

³² Denumire întâlnită în Moldova extracarpatică și în atelierele mănăstirești.

³³ Varvara Buzilă, *op. cit.*, p. 4.

La începutul evoluției sale, scoarța cunoaște două forme (considerate de tip primar), care indică filiația acesteia din păretar: scoarța din două foi asamblate prin coasere și scoarța dintr-o foaie și unul sau două chenare, asamblate pe laturile lungi, prin coasere. Aceste stadii de început, apărute simultan ca soluții pentru obținerea de piese mai late, sunt motivate de evoluția piesei, în condițiile în care instrumentarul tehnic nu făcuse progrese. Practic, s-a inovat pe formă în lipsa unei tehnici adaptate.

Scoarța propriu-zisă este o inovație: este adaptat lăicerul, prin stabilizare compozițională (compoziție decorativă închisă) și predefinire dimensională. În acest sens i se stabilesc marginile longitudinale, printr-o sugestie de chenar, iar apoi se dezvoltă pe laturile lungi un chenar incipient, geometrizant, sub forma clasicizată a *dinților* (*de lup* sau *de fierăstrău*).

Chenarul (numit în zona Vaslui *cant*, *canta* sau *ulama*³⁴) continuă să se dezvolte și începe să se definească ca element de sine stătător, ca ramă a compoziției, mărginind zona care va fi identificată din acest moment sub numele de *câmp*. Chiar și atunci când ajunge la maturitate, având identitate proprie și formă elaborată, dezvoltându-se pe două sau chiar trei registre, chenarul păstrează ca element atavic și forma incipientă de chenar: zimții sau dinții de pe margine. Scoarța face carieră și își definește forma, decorul adaptându-se piesei. El este structurat în forme specifice, atât pe câmp, cât și pe chenar, pentru care se califică motive adaptabile (precum *vrejul*, valul, figurate în mod canonic pe chenar).

Scoarța ajunsă la forma proprie, matură, este o piesă dezvoltată, cu dimensiunile prestabilite din țesut, funcție de zona pe care trebuie să o acopere. Ea evoluează diferit de la o zonă la alta, pe toată suprafața Moldovei istorice. În unele zone ale Moldovei (Cașin, de exemplu), în care sunt influențe alogene, se insistă mult pe chenar, realizându-se piese cu două și trei chenare ample, care mărginesc câmpul redus substanțial. În alte regiuni (cum ar fi Cetatea Albă) însă, chenarul este doar o sugestie, fiind diminuat drastic, încât scoarța este aproape numai câmp, din rațiuni estetice, motivația chenarului fiind pierdută.

Scoarța *cu râuri* și scoarța *cu șuvoi*, frecvente în Basarabia, par să interpreteze lăicerul vrâstat, rotindu-l, cu vrâstele pe lungime. Acest tip de covor basarabean, *cu râuri*, pare o hartă simbolică, esențializată, a pământului românesc dintre cele două ape care îl mărginesc: Nistrul și Prutul. Râurile covoarelor basarabene par a fi și brazde, pentru că pe ele

³⁴ Melania Ostap, *op. cit.*, p. 86.

sunt reprezentate flori, dar poate sunt și istorie, prin crucile de pe ele putând fi evocate șirurile (generațiile) de morți din trecut.

Motive decorative similare se țin pe toată suprafața Moldovei istorice, specificitatea zonală fiind dată de opțiunile cromatice și de denumirea motivului (aceiași). Astfel, motivul vălurit, policrom, cunoscut drept *unda apei* în zona Botoșani, este întâlnit în Vaslui ca *șurlău*³⁵ sau *în șarbace* (cu trimitere și la mișcările unduitoare ale horei), dar și ca *șirlău* în zona Iași și *șuvoi* în sudul Basarabiei.

3. *Grindarul, cordarul, scoarțarul de grindă* sau *drugarul* este o piesă cu rol strict decorativ, destinată să îmbrace meșter-grinda și care a intrat deja în istorie, pentru că ea nu se mai țese și nu se mai poartă de cel puțin câteva zeci de ani, ieșind cu totul din uz (fiind doar piesă de muzeu). Grindarele sunt realizate din lână, având urzeală de păr și alesătură de miezură. Ele se lucrează în tehnicile scoarței. Grindarele sunt piese mai subțiri, uniforme și fine, întrucât consistența (îndesirea) și rezistența nu sunt avute în vedere în mod special, funcția lor fiind estetică și de comunicare (ele neavând asociat nici un rol funcțional).

Grindarul a rămas în *erminia* tradițională, până la apusul ei, decorul fiind marcat puternic de geometrism. Însuși registrul decorativ rămâne, cu foarte puține excepții, la inventarul semnelor încifrate, reprezentat de motive geometrice. Chiar și atunci când sunt figurate elemente vegetale (flori), ele sunt redată într-un geometrism extrem.

Grindarul sau cordarul este o piesă cu valențe aproape totemice, ce pare un răbuș cu semne al căror înțeles îl știe bine doar stăpânul casei și cei din comunitatea aparținătoare. Când grindarul scapă din corsetul încifrării, poartă un decor figurativ ce povestește despre grădina raiului, cu flori și păsări minunate, despre stele și îngeri; el spune o poveste pe care o citești când luneci ușor spre somn, pentru că stă scrisă sus, pe grinda din mijlocul casei.

Din inventarul de motive figurative întâlnite pe textile de aceeași factură (scoarța), pe cordar sunt folosite, sporadic, doar reprezentări avimorfe. Decorul specific, geometric, face ca grindarul să pară *un registru de semne*, ca un *aide-memoire*, semnele ținând de sistemul de comunicare intracomunitară. De asemenea, este posibil ca în trecut decorul încifrat să fi avut rol apotropaic. Oricum, chiar dacă nu este lămurită funcția primordială, iar decorul și-a pierdut înțelesul pentru generațiile ulterioare, piesa a supraviețuit până de curând, fără a se converti într-o altă utilizare.

³⁵ *Ibidem*, p. 85.

Considerații asupra decorului

În registrul ornamental s-au operat mereu schimbări: motivele geometrice au fost înlocuite de motive fitomorfe, apoi au fost adoptate și reprezentări antropomorfe. Astfel, s-a trecut de la decorul geometrizant, încifrat, simbolic, spre decorul naturalist, figurativ și narativ. Putem spune că undeva, în trecut, textilele erau grefate de un geometrism canonic și abia din secolul al XVIII-lea putem vorbi de eludarea tiparului vechi de creație, pentru ca veacul al XIX-lea să fie marcat de o explozie de expresii plastice, care culminează, ulterior, cu sabotarea totală a geometriei. De fapt, geometrismul, cu un sistem de semne universal valabil³⁶, este specific formelor artistice vechi și a fost folosit de toate popoarele în istoria lor timpurie.

Se pare că în copilăria civilizațiilor comunicarea operațională prin simboluri, esențializată, era mai eficientă. Este vorba de o semantică proprie fiecărei comunități, care aveau un cod de citire, o abacă proprie de comunicare-descifrare. În timp, comunicarea se deschide spre un discurs liber, figurativ, spre o expresie comparabilă cu oralitatea limbajului, devine *recit* și nu mai are nevoie de traducere. În concluzie: decorarea pieselor a suferit o mutație diacronică (reprezentări geometrice la piesele vechi, reprezentări geometrizante la cele ulterioare și naturaliste la cele mai recente), iar omul a învățat să „comunică” atât de bine încât nu-și mai pricepe semenii și are nevoie de dicționar ca să aproximeze înțelesul scoarței țesute de bunica sau străbunica.

Geometrismul țesutului are legătură directă cu instrumentarul și tehnicile textile, care nu permiteau trasarea de linii curbe sau contururi circulare. De aceea roata sau discul solar era redat ca romb. Dar, în funcție de momentul zilei, soarele poate avea contur clar, vizibil (la răsărit și apus) sau poate fi perceput ca o izbucnire de raze, spre care abia poți privi (soarele la amiezi/nămiezi), de aceea pe scoarțele cu sori sau cu scoarțe cu roata mare (soare) sunt figurate romburi distincte, cu spații de respiro, în timp ce soarele în crucea amiezii este redat ca romb în trepte, cu linii de fragmentare ce sugerează razele. Pe alte scoarțe prin romb este redată floarea (bobocul de trandafir). Identificarea este ușoară, în pofida reprezentării stilizate, datorită faptului că sunt sugerate rădăcinile, prin mici anse la partea de jos, și germinația, prin semințe.

³⁶ Dacă pentru noi este o enigmă, pentru cei vechi lucrurile erau clare, evidente: rombul era peste tot *soare*, valul era peste tot *apă*, iar în desenul mâinii toți vedeau un *om* etc.

Datorită limitărilor impuse de tehnica de țesut³⁷, care putea să traseze o linie oblică sau una curbă doar prin puncte de scădere sau creștere pe trei sau patru fire, chiar și reprezentările naturaliste au contururi imprecise, aproximative. Totuși, privită din perspectivă, compoziția decorativă în ansamblu este percepută corect, în pofida liniei scarificate a conturilor. Însă, pentru ochiul educat al oamenilor din trecut linia era ceea ce trebuia să fie: un contur clar oblic, pentru că ochiul vedea realitatea exprimată pe covor, nu efortul reprezentării. Este de fapt problema cu care se confruntă deciptorii fenomenelor culturale din trecut: ei citesc cu dicționarul actual o scriere veche, cu alt limbaj, și povestea nu se suprapune perfect.

Registrul motivelor decorative este condiționat în primul rând geografic, prima sursă de inspirație a creatoarei populare fiind mediul de viață și natura specifică zonei.

Elementele antropomorfe apar fie sub forma semnăturii (mâna țesătoarei, femeia cu rochie clopot, desenată la dimensiuni reduse spre capătul unui covor), fie ca element sugestiv în poveste: mâna străpunsă de cuie (*mâna lui Hristos* sau *pălmuțe*³⁸), siluete stilizate în acțiune (dansatori – *hora* –, *mirese*, *cucoane*, călăreți), reprezentări antropomorfe stilizate (măști antropomorfe – pentru ritualul paparudelor etc.). Mesajul decorului este greu de decodat și de către cei exersați în interpretare, noi avansând doar opinii fără pretenția de corectă și completă interpretare semantică.

Și cromatic a existat o condiționare canonică, observându-se că se foloseau combinații de culori sobre în zonele de munte și combinații de culori vii în zonele extracarpatiche, la șes. Cromatica variază și geografic, observându-se preferința pentru combinații dramatice dintre culorile calde (roșu, oranj, portocaliu, galben) cu nuanțe ale culorilor reci (mai ales tonuri de albastru) înspre zonele de șes și spre sudul Moldovei (inclusiv sudul Basarabiei).

Pentru armonizarea culorilor s-a folosit din belșug lâna în culori naturale, care avea tonuri temperate față de cele vopsite vegetal, dar mai

³⁷ Motivele decorative se eliberează treptat din corsetul geometriei, decorul virând de la *geometrizant* spre *naturalist*, mult mai *citibil*, mai ușor de descifrat. În ultimă etapă evolutivă decorul este de-a dreptul *naturalist*, optându-se pentru *poză* în detrimentul sugestiei. Astfel, se ajunge la copiere sau redare după natură, îngrădită doar de tehnică, care în Moldova nu permite realizarea liniei curbe. Acest lucru a fost însă rezolvat în alte zone etnografice, precum Oltenia, prin alesul curb.

³⁸ Victoria Semendeaev, *Valori ale culturii populare din zona Botoșani aflate în patrimoniul Muzeului Etnografic al Moldovei*, în AMEM, nr. III, 2003, p. 320.

ales chimic. Albul natural nu este alb curat, ci virează spre *ecru*, nuanțele de maron (lâna *sârbă* și lâna *comură*, mai ales) sunt bogate și mult mai interesant de armonizat. Lâna țurcană are multe tonuri de gri (lâna *sinilie* – gri cu reflexe albăstriei, lâna *sură* – gri profund, *brumărie* – gri deschis, *mițe brumării* – gri argintiu) și a permis combinații și treceri reușite între nuanțele și tonurile cromatice ale culorilor vegetale și chimice, care păreau ireconciliabile. În acest scop, femeile au folosit cu succes atât griurile neutre, culorile complementare, cât și griurile naturale care temperau culorile tari și reduceau stresul cromatic. În plus, ele permiteau țesătoarelor folosirea unei game cromatice vaste în combinații de mare rafinament.

Cu ajutorul pieselor vechi se poate observa că au existat combinații cromatice specifice anumitor perioade, tributare unui anume gust al vremii. Sigur că au existat și unele condiționări tehnice, impuse de evoluția coloranților și mordanților. Apariția unui colorant revoluționar producția textilelor, inclusiv a celor populare.

Pe lângă uzul sau abuzul de coloranți industriali, o sabotare a producției de piese tradiționale, cu mare valoare estetică, o dă salonul boieresc. Astfel în saloanele din înalta societate și în casele boiernașilor, arendașilor, negustorilor, femeile au fost cucerite de moda lucrului de mână (broderie, tapiserie, precum celebrul *gobelin*), prilej de socializare între femeile din aceeași clasă. Încep importurile mari de goblenuri cu subiecte pastorale: domnițe și cavaleri sub arcade de trandafiri, buchete, păsări exotice (păuni, papagali etc.), chiar animale sălbatice exotice (lei, tigri). Slujnicele din aceste case, care proveneau din familii țărănești, luau *modele* de covoare din broderiile și tapiseriile văzute la *cocoane* și, dorind să epateze, le transpuneau în scoarțe (covoare), în special pe cele de zestre.

În lumea satului un izvod nou, *așa cum nu avea nimeni*, contribuia la aprecierea deținătoarei. Ulterior, aceste modele făceau carieră, fiind interpretate pe diverse piese devenite la modă (covoare, fețe de pernă etc.). Așa se ajunge ca scoarța (covorul) de zestre să fie neapărat cu trandafiri, redați sub forma buchetului unic supradimensionat.

De aici începe o istorie a declinului scoarței, căci se realizează așa-zisele *covoare* (numite impropriu) *moldovenești cu trandafiri* (care sunt atât de puțin moldovenești!), pentru că nu corespund mentalității artistice tradiționale. Totodată, se schimbă și cromatica pieselor ieșite din tiparul tradițional, deoarece creatoarele acestui tip de scoarță (covor) nu pot procesa o informație estetică străină și apelează instinctiv la fondul negru chimic, intens, ce este flagrant deosebit de toată evoluția firească a piesei (cu fond negru natural sau cu fonduri colorate vegetal, în alte nuanțe).

În realizarea decorului țesăturilor tradiționale se apelează la modalități specifice de compoziție care fac ca acestea să trăiască. Practic, nu avem piese autentice statice, inerte, datorită sintaxei compoziționale complicate și alternanței cromatice dinamice și ritmate pe care le observăm la toate textilele țărănești.

Expunerea: concept, tehnici specifice, muzeotehnică

Expoziția „Povești țesute. Scoarțe, păretare, grindare” este desfășurată pe două săli generoase, care au fost valorificate maximal, pereții fiind folosiți în proporție de circa 90 % din suprafața totală. Expoziția a fost gândită dintru început ca *monumentală*, pentru că spațiul ne-a permis o expunere îndrăznească, cu valorificare maximală a suprafețelor pe care le-am tratat ca pe niște pânze generoase pentru a scrie povestea.

Am tratat pereții celor două săli în mod unitar, desenând registre continui, suprapuse, ce dau cursivitate maximă citirii. Am valorificat artistic însăși etalarea, creând frize policrome, tematice. Dorind să expunem cât mai multe piese de patrimoniu a trebuit să dozăm cu parcimonie blaturile, iar problema s-a pus deseori la câțiva centimetri ce puteau să compromită un perete întreg. A fost necesar un studiu îndelungat și s-a dovedit că nu centimetrul sau ruleta, ci ochiul exersat e mai de încredere la pozarea piesele pe perete, cu atât mai mult cu cât cromatica lor sabota panotarea.

Selecția operată în bogatul patrimoniu deținut de muzeu (peste 700 piese) a fost dificilă. În expunere am folosit cele trei mari categorii de textile de interior pe care le-am prezentat deja: *scoarțe*, *păretare* și *grindare*. Am considerat aceste trei mari categorii, având în vedere *criteriul morfologic* (forma și structura ornamentală, condiționate dimensional) și *criteriul funcțional* (prin indicarea amplasării spațiale în economia interiorului).

În *prima sală* am ilustrat lumea de gânduri, de simțiri și de credințe reflectate pe scoarțe. Aici am arătat cum vedea femeia de altădată lumea reală din jurul ei, natura și stihiiile, și cum se raporta la Creatorul ei și al lumii.

Registrul superior, ce se află în vecinătatea plafonului încăperii, este destinat pieselor cu decor ce se revendică motivelor ce reprezintă *domeniul stihial*, domeniul cel mai puțin cunoscut și cel mai de temut, pentru că de acolo vine lumina, ploaia și vântul. Acolo, spre cerul

simbolic al sălii, am urcat piesele cu motive astrale: *stele*, *luceferi* și *roate* (roata mare este în accepțiunea populară soarele).

În același registru superior am expus piese cu motive precum *unda apei* (*șuvoaie*), *vârtelnița*, *fofeze* (*aripile roții-morii*), *crucea în X*, care sugerează (prin efectul produs) un alt element stihial, *vântul* (greu de redat pentru noi, dar reprezentat adesea de femeile din trecut). Vântul nu are formă, contur, culoare, dar este forță motrice utilizată din belșug în civilizația populară, care *îl pune la treabă* pentru a vântura, a măcina și a usca. Este, deci, un aliat, un element civilizator și trebuie să i se dea drept de cetate în lumea figurată a universului țărănesc. În plus, cu ajutorul moriștei sau fofzei este potențată dinamica compoziției, pentru că reprezentarea în X indică dezechilibru (axe inegale în poziție meta-stabilă), iar culoarea distribuită alternant sugerează dinamica.

Registrul median este dedicat *reprezentărilor fitomorfe* (*pomul vieții*, *trandafirul*, *vrejurile*, *vase cu flori*, *ramuri* sau *boboci cu flori* etc.), care sunt asociate cu elemente stihiale ce ajută plantele să crească (soarele, prin lumină, apa) și uneori cu elemente antropomorfe: semnătura țesătoarei (mâna, mâna-pieptene sau silueta feminină de dimensiune redusă pe partea finală a piesei). Reprezentările sunt atât de diverse și de minunate pe cât sunt și florile pe câmp: și unele și altele surprind prin frumusețe și prin măiestria celor ce le-au creat, căci florile câmpului mărturisesc Creatorul divin, iar scoarțele dau mărturie despre smeritele creatoare – țesătoare de covoare.

În registrul de mai jos am grupat scoarțe cu *decor hieratic*, dominant. În primul rând, am expus piese cu *pălmuțe* (reprezentări ale *mâinii lui Hristos*) și *cruci*. De fapt, crucea se insinuează în mai toate scoarțele, ea fiind receptacol de hierofanie (atrage harul), având deci puterea de a-i proteja pe cei din casă. Era permisă prezența ei pe scoarță (crucea nu trebuia profanată), din moment ce aceasta era țesătură ce se folosea doar pentru perete. Tot aici am expus și alte piese cu reprezentări ale *pomului vieții* care ilustrează obiceiul funerar al pomului dus în fruntea cortegiului funerar, până la mormânt³⁹.

³⁹ Acest pom se face dintr-o ramură de pom fructifer, este împodobit cu fructe, dulciuri și păsări din pâine (din aluat), care simbolizează sufletul celui decedat. Pomul este simbolul *pomului răsplătirii* (*pomul vieții*) ce stă în mijlocul raiului, împodobit cu tot felul de bunătați și la care dorește sufletul să ajungă. Fructele, dulciurile sunt reprezentări simbolice ale faptelor bune, ale virtuților care duc pe om în rai. Ele îl desfată pe cealaltă lume. Pomul simbolizează și omul ce apare pe pământ ca o mlădiță, crește, rodește și apoi este tăiat.

În sala a doua am continuat prezentarea scoarțelor cu *decor fitomorf*, printr-o serie de artefacte decorate cu pomul vieții în variante diverse. Atragem atenția asupra a două piese din secolul al XVIII-lea: una este o jumătate de scoarță, respectiv o foaie cu o latură de chenar asamblat, decorată cu hora fetelor; cealaltă piesă este importantă ca martor istoric pentru că reprezintă singura piesă ce s-a păstrat (din ce s-a descoperit până acum) din atelierul Mănăstirii Socola⁴⁰. Piesa, decorată cu pomul vieții (*pomișori*) și porumbelul de la potop, cu ramură de măslin în cioc (porumbelul care s-a întors pe corabie, la Noe), este evident țesută în atelier, de către persoane culte. În susținerea acestei opinii, pe lângă motivul decorativ cu semnificație teologică pledează compoziția simetrică (piesele populare au doar o simetrie aparentă!)

Registrul superior al acestei săli a fost dedicat grindarelor sau cordarelor, în al căror decor regăsim elemente de *raportare spirituală* (față de divinitate) și de *raportare socială* (față de neam și comunitate). Este vorba așadar de frize cu piese ce au funcție decorativă și simbolică lipsite de orice utilitate practică. Ele au rol decorativ și de comunicare a apartenenței la neam, la comunitate, prin martori culturali ce privesc registrul stilistic (respectiv inventarul de semne și asocieri cromatice), indicatori etnici (tricolorul), indicatori ocupaționali (coarnele berbecului, cârligul ciobanului), indicatori religioși (crucea, prescura).

Legat de reprezentarea omului ilustrăm, în registrul median, *evenimente sociale*, precum nunta (covorul de nuntă cu mirese) și promenada în zi de sărbătoare (scoarța cu dame). În acest registru pot fi admirați și fercheșii călăreți (*călărași*) cu chipiuri, în vestoane bogat decorate cu brandenburguri, mergând la trap pe cai roșii. Altădată ei erau fala satelor ce păzeau granițele (*trupele cu schimbul*).

O altă temă regăsită în această sală, mai precis în registrul inferior, este *iubirea juvenilă* prin scoarțele decorate cu păuni (pasărea dragostei) ciugulind struguri (vița de vie este simbolul fecioriei) sau anturați vaselor cu flori (floarea în glastră este fata nubilă sau mireasă). Și *iubirea castă* este reprezentată prin turturele, care simbolizează dragostea curată, conjugală. În sfârșit, *omul și universul domestic*, precum și *bestiarul* reprezintă tema scoarțelor și lăicerelor decorate cu păsări de curte (cocoși, curcani) și animale din gospodărie (cai, câini).

⁴⁰ Care a fost desființată în 1803 pentru a face loc Seminarului Socola (la care a învățat și Ion Creangă), fiind transformat ulterior în Spitalul de Psihiatrie Socola (v. Schimonahia Xenia, *op. cit.*, p. 9).

*

Realizarea expoziției a fost un efort de echipă extraordinar. Elaborarea proiectului a revenit firesc muzeografului ce are ca temă de cercetare *textilele de interior*, iar panotarea a fost făcută de către muzeografi, cu sprijinul conservatorilor. Punerea în operă a solicitat întregul colectiv al muzeului și implicarea unor echipe externe, precum restauratori (de la Laboratorul de Restaurare Textile) și muncitori de la Departamentul Administrativ (care au amenajat spațiul fizic, au montat simeze).

Sarcinile de pregătire și dispunere a elementelor de muzeotehnică au fost asumate de către conservatorii muzeului, care au asistat selecția, au coordonat păstrarea și mișcarea pieselor de patrimoniu, au gestionat activitățile complexe de amenajare a spațiului, proiectare și montare a elementelor de muzeotehnică și a elementelor meta-expoziționale, precum și activitatea de preparare sau pregătire a pieselor în vederea expunerii.

Toate operațiile necesare montării expoziției au fost făcute cu echipa de custozi și supraveghetori a muzeului⁴¹. Faptul că s-au împărțit sarcinile a garantat succesul muncii noastre. Fără implicarea serioasă a acestor colegi, muzeografi, conservatori, supraveghetori, care au făcut din expoziție un proiect personal, nu am fi reușit să oferim spre vizitare această expoziție deosebită, care ne este foarte dragă, pentru că toți am pus suflet spre a se naște, încât ne-am atașat de ea ca *Pygmalion* și o iubim cu *Pathos*.

Panotarea a fost dificilă, pentru că a trebuit să acomodăm piese cu decor din registre ornamentale diferite; de pildă, între decorul geometric (simbolic) și cel naturalist (descriptiv) există adesea diferențe semnificative din perspectiva receptorului, care trebuie să citească o expunere cursivă, fără salt de pagină. În plus, sunt greu de armonizat piese cu personalitate puternică, temperamentale, cu o cromatică bogată, uneori intensă, vie, cu piese sobre, temperate cromatic.

Cât privește exponatele, expoziția este uniformă, atât din punct de vedere al funcționalității pieselor, cât și al materialului din care sunt realizate, pentru că selecția a operat pe o singură categorie de exponate, textilele de interior. Această uniformitate facilitează demersul conservatorului, care a elaborat măsurile de prevenție și de protecție, precum și planul de expunere sigură a exponatelor.

⁴¹ Cristina Moraru, Mihaela Pancu, Rodica Giandana, Mihaela Pascariu (Ioana Timofte și Dana Gavrilăscu au susținut echipa prin asigurarea supravegherii expoziției rămase deschisă pentru vizitare, pe toată perioada).

Dintru început ne-am dorit să expunem cât mai multe piese de patrimoniu, întrucât colecția *Scoarțe* din muzeul nostru este bogată. De aici problema maximizării suprafeței de expunere. Soluția aleasă de noi a fost *crearea unor pereți falși*, care să dubleze peretele cu ferestre al fiecărei săli. Astfel, am recuperat acel perete în beneficiul expunerii și, mai mult, am proiectat o expunere monumentală, folosind fiecare perete cât mai complet, prin extinderea expunerii pe înălțime. Expunerea pe 6-7 metri înălțime presupune o perspectivă generoasă, care să permită citirea pieselor, lucru posibil datorită sălilor mari avute la dispoziție.

O problemă importantă a fost adaptarea elementelor de muzeotehnică la nevoile expoziției. Am optat pentru folosirea simezelor ușoare, tip *cliprail*, cu sistem reglabil de susținere. În fiecare sală au fost montate două sau trei niveluri de simeză, întrucât piesele au fost superpozate, unele fiind expuse vertical, altele orizontal, pe două sau trei niveluri. La montarea expoziției nu s-a păstrat poziția funcțională a pieselor, excepție făcând grindarele. Totuși pentru piesele cu decor figurativ, ce impuneau o neapărată poziționare funcțională (scoarța cu călărași, scoarțele cu fete, scoarțele cu cai și cerbi), s-a optat pentru respectarea poziției normale.

Pentru susținerea efectivă a fiecărei piese s-au folosit bare ușoare cu profil pătrat, din aluminiu vopsit, care au fost petrecute printr-un manșon cusut pe toată latura de susținere a piesei, pentru a prelua întreaga greutate a acesteia, distribuită pe lungimea barei. Ca să asigurăm expunerea sigură, cât mai relaxată, a pieselor, am ales o soluție de dublare a acestora, folosind două straturi de material nețesut termocolant, unul pe suport hârtie, al doilea pe suport textil. S-a realizat astfel, prin termocolare, o dublură care a preluat tot efortul de tensionare, asigurând relaxarea piesei. Toate piesele au fost astfel preparate, operațiile acestea, extrem de cronofage, fiind făcute de echipa de supraveghetori-custozi sub îndrumarea conservatorului. Ca măsură suplimentară, la baza pieselor au fost amplasate podiumuri înguste (proiectate special în acest scop) pe care se odihnește marginea de jos a pieselor mari, pentru a prelua sarcina și la acest nivel, mărind astfel stabilitatea piesei.

Pentru piesele expuse au fost cusute circa 80 căptușeli de pânză și circa 250 m de manșon, în două rânduri de cusătură, adică între 450 și 500 m liniari de cusătură manuală, care trebuia să rămână și invizibilă ochiului celui ce privește piesa. La montare s-au realizat dubluri din pânză pe anumite zone ale pieselor fragilizate și cu probleme de integritate. Toate operațiile s-au făcut sub îndrumarea directă a conservatorilor și cu

supraveghere și aprobare strictă din partea restauratorilor. La panotarea efectivă a pieselor s-au amenajat pereții sălilor cu strat inert chimic, amortizant și izolator, care a și permis pozarea optimă a patrimoniului.

Deosebit de dificilă a fost ridicarea pe poziție a pieselor, acestea având dimensiuni considerabile. Pe nivelul superior sunt expuse piese care au și peste 8 metri lungime, susținute pe suport rigid unic (o singură vergea compusă!), dar cu prinderi multiple, care au impus folosirea simultană a schelelor înalte și a scărilor duble de mari dimensiuni, precum și a unor dispozitive de manevrare de jos, de către o echipă ce trebuia să acționeze sincronizat pentru a ridica piesele la poziție. La astfel de manevre a fost necesară o echipă numeroasă care să-și coordoneze fără greșeli mișcările. Acest efort, deosebit și de durată, a făcut ca bucuria noastră să fie atât de mare și deplină la finalizarea expoziției.

Scurte concluzii

Expoziția „Povești țesute. Scoarțe, lăicere, grindare” va face parte din expunerea permanentă, fiind menținută în viitoarea structură expozițională a muzeului nostru. Am prezentat detalii din culisele demersului expozițional pentru că adesea am inovat pe zona de expunere și dorim să ne fie recunoscută munca.

Precizăm faptul că am folosit și anterior (în 2012) unele din aceste soluții la pregătirea și panotarea broderiilor vechi de la Muzeul de Artă „Nicolae Grigorescu” din Agapia – Neamț (acolo unde am asigurat consultanță de specialitate pentru remodelarea și reamenajarea spațiului muzeal și a expoziției), dar abia acum am reușit să le adaptăm și să le aplicăm pentru expunerea pieselor mari (covoare, păretare). Am realizat, deci, o *premieră muzeotehnică*, dar aceasta a venit după ce am încercat multe alte soluții.

Toate variantele de expunere aplicate, precum și soluțiile și materialele folosite, au fost prezentate mai întâi Laboratorului de Restaurare Textile, care le-a verificat și apoi a validat pe cele ce întruneau condițiile impuse de *normele de conservare*. Pentru că am dorit să asigurăm confortul vizitatorilor, în zona mediană a sălilor de expoziție am amplasat bănci pe care vizitatorii pot să adaste în fața pieselor expuse.

Expoziția „Povești țesute. Scoarțe, lăicere, grindare” este o materializare parțială a tematicii expoziției de bază a Muzeului Etnografic al Moldovei, pentru care intenționăm realizarea unui *catalog de colecție*. Este deja în lucru *catalogul expoziției*, așteptat cu mult interes de vizitatorii care ne-au trecut pragul.

Deloc întâmplător, expoziția a fost vernisată în ziua *Moșilor de toamnă* a anului 2019, prilej cu care am făcut pomenirea simbolică a tuturor generațiilor de țărânci și călugărițe care au țesut veacuri la rând scoarțele, lăicerele și grindarele aflate acum pe simezele muzeului ieșean. Expoziția este, așadar, un omagiu adus acestor neștiute creatoare de frumos din lumea tăcută a satului românesc, care au intrat de multă vreme în culisele istoriei. Aceste creatoare meritau un *salon* în care lumea să le admire opera, ca act de *restitutio* necesar pentru sănătatea societății contemporane. Nu în ultimul rând, dedicăm expoziția colegilor din generațiile anterioare (muzeografi, conservatori, desenatori), care au descoperit aceste minunate piese, au constituit și au păstrat în bune condiții colecția *Scoarțe* din patrimoniul muzeului nostru.

Închinăm expoziția Maicii Domnului, care a lucrat cu mâinile, a tors, a cusut și a țesut, în icoana Bunei Vestiri fiind adesea reprezentată torcând. Când ne-am împotmolit (adică adesea!) i-am cerut ajutorul și în final, cu ajutorul ei, expoziția a căpătat acest chip.

ILUSTRAȚII

Sălile de expoziție



Fig. 1. Sala 1, peretele 1



Fig. 2. Sala 1, peretele 2



Fig. 3. Sala 1, peretele 3



Fig. 4. Sala 1, peretele 4



Fig. 5. Sala 2, peretele 1



Fig. 6. Sala 2, peretele 2

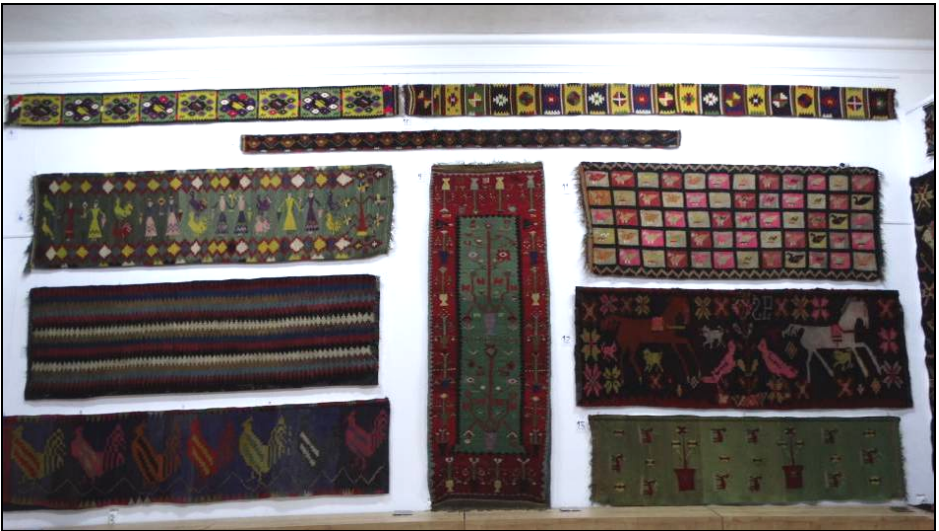


Fig. 7. Sala 2, peretele 3



Fig. 8. Sala 2, peretele 4

Instantanee de la pregătirea expoziției

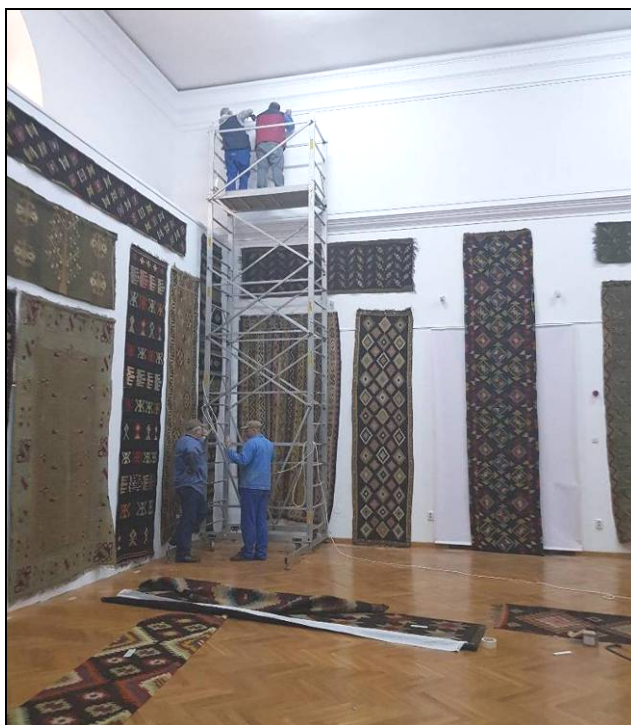


Fig. 9. Montarea simezelor
(de către echipa de la Departamentul Administrativ)



Fig. 10. Cine spune că nu se pot face cățărări în muzeu, minte!



Fig. 11. „Ora et labora”...



Fig. 12. Discuții pe „șantierul” expoziției



Fig. 13. Cu zâmbetul pe buze parcă se lucrează mai bine...



Fig. 14. La înălțime..., la propriu și la figurat



Fig. 15. Răbdare și migală la pregătirea exponatelor



Fig. 16. Am găsit un prilej de a ne poziționa (vremelnic) la înălțime!

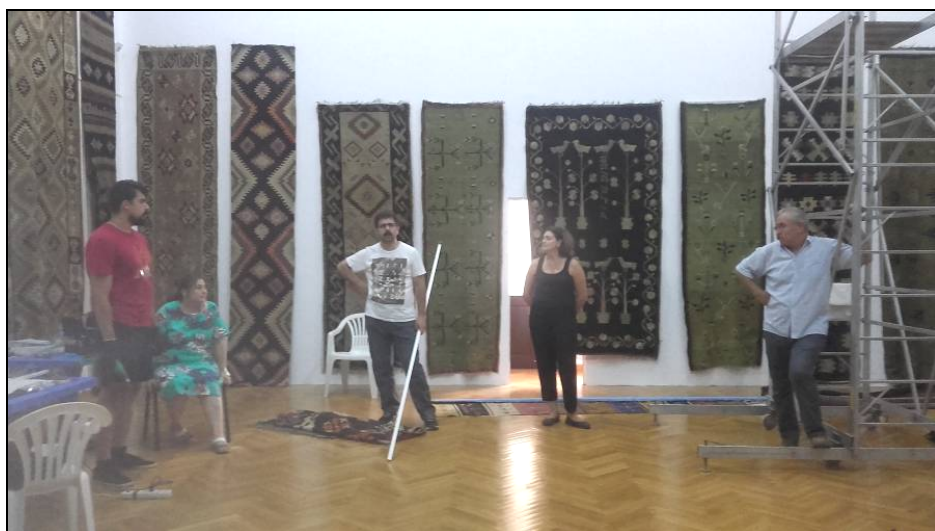


Fig. 17. Am ajuns într-o fundătură. Ne oprim un pic!

Scoarțe, lăicere și grindare din expoziție



Fig. 18. Scoarță cu *pomul vieții* și *heruvimi* (Moldova de nord; secolul al XVIII-lea)



Fig. 19. Scoartă basarabeană în *râuri* (Lăpușna; secolul al XVIII-lea)



Fig. 20. Scoarță de atelier (Mănăstirea Socola – Iași; secolul al XVIII-lea)



Fig. 21. Cordărel (Popești – Iași; secolul al XVIII-lea)

EXPOZIȚIA

GRINDARE, PĂRETARE, SCOARȚE - POVEȘTI ÎTESUTE

VERNISAJ: SĂMBĂȚĂ, 2 NOIEMBRIE 2019 - MOȘII DE TOAMNĂ - ORA 13.00

PALATUL CULTURII

parteneri media: TVR, Radio Moldova, Jurnal Cultural, AAS, Sunmoșul, InGros, Altru, adevărul, WIN, FEMO, IasiLive, ASPIR, Iesean, Radio Trinitas, viva

Fig. 24. Afîșul expoziției