

ANONIMAT ȘI PATERNITATE ÎN ARTIZANATUL ȚĂRĂNESC DIN ROMÂNIA*

Marin CONSTANTIN

În 2002-2003 și 2005-2006, am întreprins două anchete de teren asupra atelierelor meșteșugărești din zonele etnografice Maramureș, Mărginimea Sibiului, Tulcea, Vâlcea și Vrancea, precum și la nivelul a cinci târguri populare organizate de muzeele etnografice din București, Sibiu, Timișoara și Suceava. Printre altele, cercetarea mea a conchis asupra distincției dintre două faze principale ale artizanatului ca proces. Astfel, atelierelor meșteșugărești apar asociate cu *pattern*-uri tradiționale de execuție, munca manuală, nevoi de ordin utilitar și ritual, precum și cu autenticitatea populară. Târgurile, pe de altă parte, sunt corelate cu variabilitatea pieței, specializarea comercială (incluzând promovarea originalității și funcția ornamentală sau artistică a artefactelor țărănești), alături de reprezentativitatea națională¹.

În ceea ce urmează, vom examina două teme relevante pentru problema autorității în meșteșuguri, atât în cazul atelierelor, cât și în cel al târgurilor artizanale din România anilor 2000, și anume anonimatul și paternitatea. Spre a contextualiza artizanatul și ca proces istoric, abordarea dezbaterii anonimat vs. paternitate este pusă în ecuație cu o serie de date etnografice despre munca meșterilor țărani în România socialistă.

Anonimat în meșteșuguri

În definirea originii și substanței meșteșugurilor lor, mulți artizani și specialiști în domeniul societăților țărănești ajung să evoce

* 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 intervievați, pentru ajutorul și înțelegerea primite în munca sa.

¹ Marin Constantin, *From socialism to market economy: the folk artisans and their work. A field research in five regions of Romania*, în „Southeastern Europe”, 2003, 30, p. 75-107; idem, *Artisanship within Folk Fair in the 2000s Romania*, București, Editura Etnologică, 2007.

autoritatea indistinctă și colectivă a „satului”, „strămoșilor” sau a „tradiției populare”. Ca și cum artizanatul ar consta mai ales dintr-o moștenire culturală intactă, nu și din niște forme variabile de specializare socială și economică, acestuia i se diminuează caracterul istoric în favoarea unor proprietăți precum constanța sau recurența. Ceea ce ar caracteriza pe meșteșugari ca scop și practică, și ceea ce se așteaptă de la ei îndeosebi, este cu deosebire o reproducere exactă și pioasă a tehnicilor, temelor și ideilor de ordin tradițional².

Ethos-ul meșterilor în legătură cu autoritatea anonimă a muncii lor este articulat în egală măsură prin categorii sociale, economice, și culturale – lucru însemnat pentru o cuprindere holistică a viziunii despre lume a țăranilor de azi. Ca o consecință, meșteșugurile pot fi interpretate în legătură cu fapte ce aparțin socialității țărănești, sistemului rural de producție, și comportamentului reprezentational – chiar și atunci când acestea sunt incluse în cadrul modelului amorf al anonimului.

În termeni sociali, anonimul este descris ca un „sat” patriarhal, cu o dimensiune anistorică. Asemenea „comunități” generice și prototipice de săteni și strămoși sunt imemorabile: ele sunt date „în vremurile de demult” (EM, GS, SF), „pe timpuri” (MAP) și „cândva în trecut” (MM). „Vechimea” este un atribut în „autenticitatea tradiției” (AG, MP) și în realizarea „modelelor și motivelor meșteșugărești” (AT, DG, IG, ND). Neștiința de carte (GS, Mpop, NM), munca de zi cu zi (FM, ND) și bunul gust (APC, VMold) sunt alte trăsături ale unei atare țăranimi „non-moderne”. Strămoșii sunt autorii tradițiilor (AF, AR, CP, DM, ER, ES, IM, MAP, MPop, NM, TB, SA, VLin, VT) și artelor țărănești (AF, AR, DG, IA, TB, VT, VLin). Ei pot fi reprezentați în artefacte cum sunt măștile asociate cu ritualurile comemorative (IA, PL, ȘT). „Satul tradițional” este redat în artizanat prin personaje în același

² Georgeta Stoica, *Romanian Peasant Houses and Households*, Bucharest, Meridiane Publishing House, 1984, p. 146-147. Autoarea vede dezvoltarea „industriei [meșteșugărești] de suveniruri” ca piatră de hotar între „adevărata și falsa continuitate” în arta populară. Potrivit lui Stoica, artefacte ca broderiile, ceramica sau obiectele cioplite în lemn sunt vândute în prezent nu atât sătenilor, cât turiștilor. De fapt, „obiectele produse de meșterii zilelor noastre sunt lipsite de sensul funcționalității, și nu au vreo justificare economică, servind doar ca ornamente, fără valoarea lor originală”. Unei atare „false continuități”, autoarea contrapune „adevărata continuitate „în „folosirea de noi materiale, preferința pentru genuri noi, compoziții actuale și scheme cromatice”. Astfel, „păstrarea moștenirii tradiționale” este încredințată „producției [meșteșugărești] spontane”, dar și unor „instituții specializate” (cum ar fi muzeele) și unor „specialiști” (precum etnograful și istoricul de artă).

timp legendare („Păcală” și „Tândală”) și „tehnice” („Primarul”, „Preotul”, „Lăutarul”, „Fierarul” etc.) (AG, IB, IM). Ca instituție, biserica este evocată ca loc unde pot fi purtate costumele populare (MAP, MM, VA), dar și ca model decorativ (MN)³.

În economia țărănească, tema anonimului este prezentă și în sistemele productive sătești și în deschiderea de piață a acestora. Exemple în acest caz sunt instituțiile obștești de tip *clacă* (EJ, IM, VA) și *sâmbra oilor* (VA). Schimbul de lucru dintre săteni este încă utilizat de țesătoarele din Mărginimea Sibiului (AD). Păstoritul este uneori pus în relație cu originea artei populare (APC, SA), așa cum țesutul este folosit ca model decorativ în pictura „naivă” (IM). Structura economică a unor asemenea comunități este reflectată în artefacte ca lăzile de zestre ale fetelor cu statut social diferit, dat fiind că părinții lor sunt „Notarul”, „Primarul”, „Preotul”, dar și „Omul Sărac” (VMold). Târgurile populare rurale ale trecutului sunt înfățișate (VMold) în detalii referitoare la carele pline cu oale și unelte din lemn, cu boii lăsați liberi să pască la marginea târgului și cu strigări după mușterii... În alte cazuri (VL), aceste târguri apar drept locuri de schimb între „patru sau cinci sate”. Unii meșteri (TBus, ZMB) angajează încă schimburi în natură (un tip de artefact pentru un altul) în târgurile populare din orașe. „Naturalețea” este proprietate și cadru pentru autarhia țărănească, ca atunci când meșteșugul este prezentat ca „natural” (ES, SF), iar „mediul înconjurător” ca sursă de inspirație (GS, MJ, VLin)⁴.

Referința culturală anonimă a meșterilor țărani este aceea a

³ Ion Vlăduțiu, *Creatori populari din România*, București, Editura Sport-Turism, 1981, p. 73-74. După Ion Vlăduțiu, meșteșugarii ar fi trăit în trecut într-un anonim relativ, la nivelul unei anumite „obște”, „microzone” și „economie închisă”. „Spontaneitatea” și „datina” ar fi fost trăsături-cheie în producția meșteșugărească a cuiva, ceea ce avea să se schimbe o dată cu „scoaterea din anonim” a artizanilor înscrși în cadrul, „organizat” al cooperăției meșteșugărești din România socialistă. Comunități rurale ca o „lume închisă”, cu „bătrâni ce nu au părăsit vreodată satul lor” și cu „un sistem complex de reguli și standarde”, sunt încă semnalate pentru România anilor 1954-1965 de către Georgeta Stoica (*op. cit.*, p. 7).

⁴ Georgeta Stoica, *op. cit.*, p. 45. În termeni economici, „structura integrată și organică a satelor” este enunțată de Georgeta Stoica drept un fel de specializare generalizată. Așa cum ea arată, „meșterul rural – dacă nu cumva el este țăranel însuși – se va situa rareori într-o specializare îngustă; tâmplarul poate să practice și ceva din cioplirea lemnului; cojocarul argăsește pieile, face cojoacele și le decorează; femeia [carnică] crește cânepa, [...] o toarce și o țese, transformând-o în straie și apoi în multe și folositoare obiecte. Toți acești creatori populari lucrează pentru propriile lor gospodării sau pentru comunitate, după cum li se cere”.

„popularului”, deopotrivă ca atribut colectiv-împărtășit pentru „artizanat”, „meșteșugari”, „meșteșuguri”, „artefacte” etc., și ca o apropiere etnică a tuturor acestor lucruri. Portul costumelor populare este un asemenea indicator etnic la români (AR, EP, VLin etc.), dar și la maghiari (AT, MDen, SF). Purtate la târguri, costumele populare redau „identitatea” unor zone etnografice ca Bistrița, Gorj, Suceava (VMold). De asemenea, etnicitatea este invocată cu ocazia definirii compozițiilor sau simbolurilor artizanale ca „Universul Satului Românesc” (ND) și „rozete maghiare și românești” (SF). Olăritul din zona Horezu este realizat din „lut românesc” (CP), iar „rochia șamanică ungară” se distinge de „*catrința* românească” (AT). Una din țesătoarele din zona Cluj (AN) face păpuși îmbrăcate în „costume naționale” românești, ungurești și nemțești. Tradițiile populare pot fi (în accepțiunea brodeusei VKR) păstrate în egală măsură de români, maghiari și germani. Tocmai „rădăcinile populare” sunt cele ce împiedică (potrivit lui ZMB) pe meșteșugari să fie cu adevărat „originali”. În schimb, „arta populară este reprezentativă pentru noi ca națiune” (AN), fapt ce îndreptățește folosirea steagului național românesc în realizarea de artefacte (FM, MM, VB)⁵.

Contextualizarea socială, economică și culturală a anonimatului meșteșugăresc este relevantă pentru o anumită înțelegere „etno-istorică” a genezei tradițiilor țărănești, precum și a modului în care acestea sunt reflectate și transpuse. Cum am văzut, discursul artizanilor asupra unor origini „obștești” a cunoștințelor și muncii lor este coerent în aceea că el face din „sat”, „economia locală” și „popor” niște elemente interrelaționate ale unui *pattern* „tradițional” de civilizație. Totuși, un atare artizanat narativ este nu doar evocator sau nostalgic: el este totodată exemplar și transformativ la nivelul comunităților țărănești actuale, ceea ce (în aparență) este contradictoriu în raport cu pretențiile

⁵ În România socialistă, identificare etnică a meșteșugurilor a fost în general asociată „culturii populare românești”, „folclorului românesc” sau „artei populare românești” (vezi, de pildă, Paul Petrescu, Cornel Irimie, *Meșteșuguri artistice în România*, București, Editura Meridiane, 1967, p. 8, 18-9). Cu toate acestea, trebuie, de asemenea, menționată desemnarea unor artefacte în legătură cu diferite grupuri etnice minoritare în România anilor 1970, ca în cazul „broderiei germane” și cel al „ceramicii negre secuiești” (Olga Horșia, Paul Petrescu, *Meșteșuguri artistice în România*, București, Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești, 1972). Uneori, atribuirea etnică poate fi însoțită de detalii foarte precise, după cum urmează: „Tipul german de masă, cu un puternic picior de susținere lateral și cu sertar, se găsește în casele din Mărginimea Sibiului și în jurul Brașovului. Construcția sa specială este tipică stilului gotic ce a înflorit în Europa Centrală) (cf. Georgeta Stoica, *op. cit.*, p. 84).

despre o reproducere inalterată prin manopera meșteșugarilor (AF, AN, DM, EP, FC, IG, MD, MJ, ND, NM, SA, TB, VL...).

Într-adevăr, o seamă de artizani își argumentează contribuția „creativă” sau „inovativă” în meșteșuguri și artefacte (pe care ei le apară altminteri de influența străină) (AT, FC, IBen, I & EM, L & NP, MPop, ND, SF, TE, TR, VKR, VL). În termenii unui cioplitor în lemn din Maramureș (APC): „Eu vreau să fiu și creator, nu doar meșter!” La fel, o țesătoare din Bistrița (VLin) crede că „nu poți fi un creator [popular] dacă nu-ți pui amprenta!” Chiar cu o atare intervenție, artizani ca GV (cojocar din Jina-Sibiu) și IP (olar din Horezu) susțin că, de fapt, tradiția rămâne neatinsă atâta vreme cât ajustările asupra meșteșugurilor se petrec *înăuntrul* tehnicilor sau decorațiilor lor ancestrale. Astfel, MM (țesătoare, Timișoara) socoate că ea doar „combină” motivele tradiționale din țesut, ca și DM (București) în cioplirea lemnului sau VKR (Feldioara) în dantelărie, fără vreo evoluție divergentă în meșteșugurile respective. Potrivit lui SA (cioplitoare în lemn, Bistrița), ceea ce poate fi schimbat este numai „forma” unui artefact, în timp ce „reprezentarea” sau conținutul acestuia rămân aceleași. Ceramistul FC (Rădăuți) poate „să creeze” anumite „forme” de vase pe care el le va „adapta” la „sistem” [tradițional]. Când modificarea apărută în meșteșug vine din exterior, ea este denunțată drept „copie neautorizată” sau „furt” al modelelor originale sau artefactelor (AN, NM, VLin) sau pur și simplu discreditată ca fiind un „kitsch” (FC, MPop, VMold).

Ideea că priceperea *tradițională* a cuiva poate fi în chip incorect înstrăinată este importantă în aceea că ea sugerează existența și legitimitatea autorității în planul anonimului. Cu alte cuvinte, originea anonimă a unui meșteșug sau artefact nu înseamnă că acestea sunt ale nimănui sau că ele pot fi apropiate sau reclamate în orice condiții. Rezultatul este că ancestralitatea, autarhia și etnicitatea sunt resimțite ca înzestrarea difuză și totuși efectivă la nivelul identității prescrise – parentale sau etnice – a cuiva, precum și al statutului economic al acestuia/acesteia. Nașterea, apoi enculturarea timpurie sunt procese constitutive ale unui asemenea simț de proprietate localizat și „comunitar”, în condițiile în care apartenența la o cultură exterioară nu poate fi tradusă în termenii unei descendențe comune și a unei interdependențe și nici ai unei comuniuni de tip național.

Din moment ce „anonimatul autoritativ” din meșteșuguri este nu doar retrospectiv, ci acționează ca instanță a prezentului, artizanii își reiterează drepturile în cadrul culturii populare prin conceptul de

autenticitate (AN, EP, IG, IM, NM, VLin). După MPop (cioplitoare în lemn, București), autenticitatea în artefacte constă în autenticitatea modelelor decorative. Adaosul personal la tradiție nu trebuie să afecteze nucleul „autentic” al meșteșugului (IG, VL), ceea ce presupune recunoașterea „puterii autenticității” înaintea concurenței (IA). Țărănimea era „mai autentică” în trecut decât acum (ND), iar afinitatea dintre „autentic” și „vechimea populară” se însoțește cu ecuația dintre „autenticitate, bun gust și tradițional” (MP)⁶.

Printr-o atare atitudine de legitimare, artizanii își construiesc patriotismul local, acesta fiind o altă identificare plurală cu o arie etnografică dată sau o anumită comunitate. Printre asemenea cazuri se află regiuni ca Valea Someșului (VLin), Valea Cosăului (VB), Valea Hârtibaciului (VKR) și sate precum Vlădești – Vâlcea (EP), Slătioara – Suceava (EU), Corund-Harghita (AF, MDen); fiecare din acestea sunt centre meșteșugărești renumite în țesut (VLin), lucrarea clopurilor (VB), dantelărie (VKR), olărit (EP, AF, MDen) și încondeiatul ouălor (EU). Cu privire la zonele etnografice amintite, excelența în meșteșuguri este probată prin a spune că acolo sunt făcute „cele mai frumoase costume populare din țară” (VLin) sau că acolo se află „lutul cel mai rezistent din țară” (EP). Potrivit lui FC, 90% din decorația ceramicii sale este încă în uz în Bucovina⁷.

Două alte noțiuni sunt relevante pentru încercarea de a interpreta anonimatul în meșteșuguri. Cea dintâi se referă la producția de artefacte,

⁶ Ion Vlăduțiu (*op. cit.*, p. 66-67) privește autenticitatea ca fiind o „parte organică în crearea obiectelor”. El opune cu deosebire creativitatea meșteșugarilor cu „tendința de imitație” ca o copie a tradiției. După Vlăduțiu, „[...] încercarea de a concepe, născoci și compune elemente înnoitoare” la nivelul unei „forme”, în „croi”, în „tehnica de realizare”, în „compoziția ornamentală” sau în „cromatică”, este „hotărâtoare” spre „a depăși stadiul de simplă imitare” în meșteșuguri. Urmând o distincție stabilită de Olga Horșia și Paul Petrescu (*op. cit., passim*), Vlăduțiu definește „obiectele de artă populară” în contrast cu producția serială a cooperativelor meșteșugărești (în socialism) și cu „piesele de artă plastică decorativă”.

⁷ Patriotismul local în meșteșuguri, ca evidență a pluralității „tradițiilor” sau „artelor populare”, reflectă variabilitatea culturală a „zonelor etnografice” din România. Etnograful Paul Petrescu echivalează zona etnografică cu un anumit teritoriu, „caractere etnografice unitare”, tradiția istorică și socială, „manifestări ale culturii spirituale” și un mod de viață. Autorul sugerează că termenul *țară*, cu un înțeles istoric (și nu modern-administrativ), poate fi util în a desemna teritorii întinse cu mai multe zone etnografice, în vreme ce noțiunea de „subzonă” ar putea releva „anumite diferențieri în cadrul unei zone etnografice” (cf. Georgeta Stoica, Paul Petrescu, *Dicționar de artă populară*, București, Editura Enciclopedică, 1997, p. 495).

ca materialitate a muncii meșterilor. Artizanii au aici în vedere munca lor manuală, ca marcă a tradiției locale sau a artei populare (AP, AG, ES, EV, MD, MJ, MN, VA, VKR). Manopera este de asemenea temei al „unicității” într-unul sau altul din meșteșuguri (DM, ZMB). „Țesăturile mele sunt unice: nu poți găsi două la fel printre ele!” (MM). Ceramistul FC spune că el realizează mici cruci „de același tip, însă nu identice”. Sculptorul în os SF este sigur că fiecare din artefactele sale poartă o „idee” particulară, întrucât sunt „unice”. Potrivit lui ND (ceramist, Țibănești – Iași), „în arta populară, ca tradiție autentică, se fac doar obiecte unice sau de serie mică”⁸.

O altă noțiune cu rezonanță „anonimă” este auto-caracterizarea comunitar-profesională a artizanilor (DC, IM). Unii dintre ei își descriu apartenența la corpul meșteșugarilor în termenii de rudenie ai unei „familii” (SB, VKR). „Ne întâlnim [la târgurile populare] «rudele» sau «frații» noștri [i.e. ceilalți artizani]” (IA). Potrivit altor mărturii (OD, ZMB), tinerii meșteri sunt îndatorați celor vârstnici în învățarea meșteșugului lor. Cea mai frecventă imagine asociată cu definirea colectivă a artizanilor este aceea a „colegialității” și chiar „colaborării” din timpul târgurilor (DG, ND, TE, VL). După cum evidențiază MR, „sunt fericită să schimb [cu alți meșteri] idei, modele de lucrat și impresii”⁹.

Autenticitatea și patriotismul local sunt valori centrale în artizanat. Ele sunt enunțate și puse în act nu doar ca niște idei abstracte în retorica de piață a distribuției meșteșugărești. Spre a pretinde că realizarea artefactelor

⁸ În acord cu interpretarea dată de Paul Petrescu și Cornel Irimie (*op. cit.*, p. 6-7), artefactele țărănești – ca „obiecte de artă” – ar fi avut (până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea) un caracter de „unicitate”, chiar și atunci când „ele erau făcute în «serie mică»”. Unele „unelte-instalații”, ca morile de apă, pot fi de asemenea privite ca fiind „creații unice”. Petrescu și Irimie vorbesc în general aici despre „tot ceea ce poartă pecetea de neimitat a lucrului de mână nemijlocit”.

⁹ Conștiința de comunitate profesională a artizanilor pare să fie înrădăcinată în proliferarea cooperativelor meșteșugărești în România socialistă. Olga Horșia și Paul Petrescu descriu un număr de 15 asemenea „unități” productive, anume cooperativele de la Topoloveni-Muscel (țesut), Breaza-Prahova (țesut, broderie), Tismana-Gorj (țesut), Timișoara (țesut, broderie), Brașov (olărit, prelucrarea artistică a metalelor), Sibiu (țesut, broderie), Miercurea-Ciuc (țesut, olărit), Satu-Mare (țesut, olărit), Rădăuți (olărit, broderie, cioplirea lemnului), Târgu-Neamț (țesut, prelucrarea artistică a metalelor), Brăila (țesut), Hărman-Brașov (țesut) și București (două cooperative: țesut și olărit). Cele mai multe dintre cooperative au fost create între 1967-1970, iar personalul lor cuprindea în șapte din cazuri peste 1000 persoane. Veniturile obținute de cooperativele meșteșugărești se situau între 4 și 55 milioane lei vechi (cf. Olga Horșia, Paul Petrescu, *op. cit.*, *passim*).

lor este conformă cu un anumit *pattern* etnografic, meșteșugarii recurg implicit la o dimensiune auctorială fundamentală în artizanat – deși aceasta este „anonimă”. În aceeași măsură, harul „unicității” și conștiința de gildă sunt calități majore prescrise muncii artizanilor și apartenenței lor de grup – de o manieră ce nu este diferită, ci consubstanțială cu memoria „strămoșilor”, autarhia și autoritatea „etnică” în meșteșuguri.

Paternitatea în meșteșuguri

Prin definiție, paternitatea meșteșugărească este contradictorie cu tema „anonimatului” din narațiunile artizanilor despre ale lor tradiții și arte populare. Ne putem întreba cum ar putea pretenția anonimatului să rămână plauzibilă în condițiile în care, în termeni de legislație a muncii, artizanii sunt chemați să-și autentifice statutul profesional, în vreme ce în sfera economică ei se confruntă cu concurența – în cadrul aceleiași societăți tradiționale. Este dificil ca arta populară să-și afle izvorul în vreo ancestralitate „primordială” atunci când producția de marfă a artizanatului este provocativă pentru însuși sensul de „artă” al artefactelor țărănești.

De această dată, suntem interesați de felul în care meșteșugarii zilelor noastre conceptualizează contrastul dintre anonim și paternitate în artizanat. Presupunerea noastră este că o asemenea divergență, prezentă deopotrivă în argumentele și evidențele narrative și etnografice ale artizanilor, nu conduce în mod necesar la o neconcordanță între filosofia și practica meșteșugurilor țărănești. În cele ce urmează, vom rediscuta mai întâi datele anterioare asupra anonimatului din mărturiile meșterilor, cu scopul de a stabili un plan de referință pentru activitatea curentă a atelierelor meșteșugărești și a târgurilor populare.

După cum am văzut, mulți meșteșugari își revendică competențele profesionale de la niște instanțe sociale precum „satul” și „strămoși”. Autenticitatea artizanală este condiționată inextricabil de transmiterea inter-generațională a unor tradiții ce există de la începutul timpurilor. Ceea ce asemenea meșteri fac este să respecte cu devoțiune, să reproducă fidel și să reprezinte umil un „popular” originar, pur și specific.

Cu toate acestea, există informație actuală despre diviziunea muncii bazată pe rudenie, deopotrivă în atelierelor meșteșugărești și la târgurile populare (APC, AT, CP, DM, FC, GS). Asociații și firme familiale abundă în artizanat, ca în cazurile „Art-Ceramic SRL” (EP, Vlădești – Vâlcea), „Asociația Micilor [Copii] Meșteri Mari” (EU, Slătioara – Suceava) și „Asociația Familială Pașcaniuc” (MAP, Marginea – Suceava). Ca și cum artizanii s-ar distinge cumva în mijlocul imageriei comunitare și bucolice a

unui sat ideal și a unei ancestralități legendare, ei își înscriu industria meșteșugărească în niște rețele de cunoaștere și practică private. Se poate spune că firmele și înrolarea parentală din procesul artizanatului sunt cu deosebire relevante pentru detașarea meșterilor de cadrul informal (dacă acesta a existat cu adevărat ca atare) al populației satelor lor¹⁰.

Un alt leitmotiv în discursul despre anonimatul meșteșugăresc este de ordin economic. Artizanii își descriu uneori munca în termeni asociați cu autarhia țărănească. *Pattern*-uri comunitare și cooperative sunt evocate în acest caz, precum *claca*, la fel și accesorii sau unelte tradiționale din cadrul unor gospodării încă auto-suficiente într-o economie de subzistență. Când piața este totuși semnalată, ea capătă forma unor târguri țărănești locale și izolate ce amestecă de fapt *barter*-ul cu riturile de trecere și cu folclorul.

Ceea ce relevă etnografia artizanatului contemporan din România este însă implicarea comercială a meșteșugarilor cu mult dincolo de marginile satelor lor. Ei obișnuiesc să-și semneze artefactele sau să aplice ștampile ca mărci de proprietate sau monograme (AR, IB, VMold). În cazul olarilor FC, MDen și OD, mărcile personale includ numele artizanului și locul de origine al acestuia. Creatorul de viori cu trompetă DC are următoarea marcă: „Meșterul DC, județul Bihor, 2005”; EU, SA și VKR adaugă la artefactele ce le fac o etichetă ce conține datele lor personale și mărcile lor comerciale. Majoritatea meșterilor folosesc astăzi cărți de vizită prin care își caută clienți (EU, FM, MDen, VMold, ZMB...) ¹¹.

¹⁰ Trebuie subliniat faptul că asociațiile familiale curente ale artizanilor din România au fost precedate de rolul important pe care munca la domiciliu l-a jucat în cadrul cooperativelor meșteșugărești socialiste. După Olga Horșia și Paul Petrescu (*op. cit.*, p. 90), artizanatul casnic era practicat de mai mult de 15.000 din cei 25.000 de meșteri ce lucrau în 30 de cooperative de profil în România anilor 1970. Ca să urmărim aici interpretarea lui Ion Vlăduțiu (*op. cit.*, p. 45), „[prin munca la domiciliu] creatorul popular este lăsat să se manifeste în ambianța lui familială și socială, unde spontaneitatea, fantezia creatoare se dezvoltă cu mai multă ușurință”.

¹¹ Etno-sociologul Paul Henri Stahl susține că „arta meșterului [țăran] se topește în arta grupului din care face parte; nu spunem niciodată că un ulcior este lucrat de cutare meșter, ci că a fost făcut în cutare sat, în care toți meșterii contribuie la definirea artei locale și lucrează asemănător”. Cu toate acestea, potrivit lui P. H. Stahl, două feluri de semnături pot fi detectate pe obiectele populare, și anume cele ale meșteșugarilor interesați în a-și vinde producția de artefacte, și semnele de proprietate – „adevărate iscălituri de familie – ce disting materialele și uneltele private în cadrul unui sat” (cf. P. H. Stahl, *Meșterii țărani români și creațiile lor de artă*, București, Editura Enciclopedică Română, 1969, p. 7-9).

În termeni culturali, anonimatul ia expresia „ethnos”-ului. Tradiții, arte, meșteșuguri și târguri – sunt toate puse sub titlul autorizant și inefabil al apartenenței și identității naționale. Producția, reprezentarea și distribuția artefactelor ar proveni și s-ar întemeia pe un atare patrimoniu și set nativ de valori.

O serie de artizani actuali sunt convingși că măiestria lor profesională este un dar al lui Dumnezeu pentru ei *ca persoane* (DG, EV, NM, TBus). Munca meșteșugărească este de asemenea prezentată cu inovații de lucru (ND, SC) sau cu „brand”-uri personalizate precum „ceramica [de tip] Colibaba” (FC). Alți meșteri folosesc autografe ca semnături manual-executate pe artefacte (CP, DM, EM, FB, ND, SF). De fapt, meșteșugarii își expun pur și simplu în atare situație identitățile și interesele sub semnul „culturii populare” – dincolo de atribuirea vreunei apartenențe etnice. Artizanatul este astfel un fel de etalare publică a etnicității și nu un indicator de reclusiune înăuntrul acesteia¹².

Asociațiile private, mărcile de proprietate și manopera cu autograf sunt elemente inter-corelate ale unei schimbări generale în *pattern*-urile productive, reprezentationale și distributive ale artizanatului. În vreme ce, așa cum am văzut, posibilitatea unor modificări *înăuntrul* tradițiilor populare este îndeobște admisă de artizani ca „inovație” și „creativitate”, disjuncția actuală dintre „etica” anonimatului și aceea a paternității pare să reflecte o criză auctorială în sistemul auto-referențial țărănesc. Întrebarea este așadar, „de ce opun meșteșugarii în argumentația și praxis-ul lor niște concepții atât de contrastive cu privire la ce este sau trebuie să fie autoritatea profesională a cuiva?” Uneori, artizanii insistă că semnătura pe artefacte nu ar fi practică în tradiția lor meșteșugărească (MPop, SB, VT). Pe de altă parte, sunt și meșteri ce deplâng lipsa unui cadru legal care să apere în România „drepturile

¹² Tendințele interetnice și „trans-etnice” ale artizanatului – ca proces de schimb, nu doar de reificare etnică – au fost active și în România socialistă. Astfel, „covoarele românești” (lucrate la gherghel – război vertical de țesut), dar și „mobila germană miniaturală de lemn” erau realizate în cadrul cooperativei „Arta Populară” din Sibiu, în anii 1970 (O. Horșia, P. Petrescu, *op. cit., passim*). La fel, meșteșugarii maghiari de la Corund – Harghita realizau olărie specifică și altor centre ceramice (I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 98). Mai ales însă, cu cooperarea meșteșugărească de stat, artizanatul ar fi marcat „o deplasare a nivelului de apreciere [ca validare publică] al creatorului [popular] contemporan de la cel al colectivității locale la cel național” (*ibidem*, p. 74).

de autor” în artizanat (AN, VL)¹³.

Autorizarea privată ar urma și exprima procesul de legitimare și înzestrare simbolică a artizanatului însuși, de această dată cu un accent în plus pe familia nucleară. Astfel, meșteșugarii ar fi interesați nu doar în producția și distribuția artefactelor lor, ci și în acreditarea publică a ceea ce ei sunt și fac – ca *indivizi*. Ca atare, paternitatea ar restaura în esență (după indistincția socialistă a țărănimii) sensul și controlul proprietății printre artizani. Continuând desprinderea artizanatului de cadrul uniformității din socialism, referința contrastivă a ethos-ului auctorial al meșteșugarilor nu mai este (strict vorbind) anonimul „tradițional” sau „imemorial”, ci – mai probabil – cooperativele, magazinele de stat de artizanat și festivalurile marcate ideologic ale „vechiului regim” de dinainte de 1989.

În cazul artizanilor din România anilor 2000, originalitatea personală este pretinsă în meșteșuguri variate, precum sculptura în os (SF), cioplirea lemnului (IMold, SA), țesut (MJ). Originalitatea emerge, după câte se pare, ca o calitate cumva problematică pentru anonimul meșteșugăresc și valorile sale „populare” asumate colectiv. Atunci când AG vorbește de „ideile sale originale” (în realizarea de păpuși din pănuși de porumb), ea își situează oarecum ale „sale” personaje populare în afara patrimoniului colectiv ancestral al ariei etnografice locale (Iași). În mod similar, cioplitorul în lemn IB susține că el „caută să fie original” și să evite „influențele asupra meșteșugului”. Cât despre înțelesul pe care „marfa originală” a lui TBus (creator de instrumente de suflat) îl degajă, acesta nu mai implică tradiția, ci materializarea unei mărci comerciale private a artizanului amintit¹⁴.

¹³ Dacă în România socialistă, activitatea cooperativelor meșteșugărești era reglementată printr-o Decizie a Comitetului Central al Partidului Comunist Român (din 20 martie 1953, cf. O. Horșia, P. Petrescu, *op. cit., passim*), după 1989 artizanii sunt încă privați de o legislație dedicată muncii lor. Pe plan internațional, o „Convenție de Salvare a Patrimoniului Popular” a fost adoptată de UNESCO la 17 octombrie 2003, și ea urma să fie în continuare ratificată de parlamentele naționale. După cunoștințele noastre, acest document nu a fost discutat în Parlamentul României. Ministerul Român al Culturii nu recunoaște (în termeni de parteneriat) cel mai larg ONG al meșteșugarilor autohtoni – Asociația Meșterilor Popolari din România (Muzeul Astra, Sibiu).

¹⁴ În termeni de „creativitate”, originalitatea personală a fost de asemenea recunoscută în România socialistă. Potrivit lui Horșia și Petrescu (*ibidem*), „creatorilor populari” (ce au existat dintotdeauna în tradițiile trecutului și există încă în prezent) li se încredința în cadrul cooperativelor anilor ’70 munca de realizare a „prototipurilor” pe care niște „executanți” aveau să le reproducă serial după aceea. O asemenea distincție – „creatori” vs. „executanți” – este menținută chiar și la nivelul muncii meșteșugărești

În temeiul originalității și al unor meșteșuguri pe care ei le „împrejmuiesc” în niște cadre private, artizanii se exprimă în cheia reprezentativității lor naționale. Acest lucru înseamnă că artizanatul nu va mai fi privit numai la nivelul ținutului etnografic al cuiva, ci că el sau ea, ca meșteri, își vor plasa și articula produsele de artă populară din perspectiva unui atașament cu „acoperire” națională. Lui TBus portul diverselor costume populare în timpul târgului meșteșugăresc îi redă imaginea „adevăratei României”. Meșteri ca AN, FC, IP, MP, VMold se raportează acum nu doar la „moștenirea tradițională”, ci și la un fel de „artizanat comparativ” la a cărui punere în scenă contribuie și colecțiile muzeelor etnografice naționale. Alți artizani (IG, MP, PL, TBus, ZMB) s-au adaptat la tradiții meșteșugărești din zone etnografice noi, acolo unde ei au ajuns să trăiască prin căsătorie. Nu în ultimul rând, meșteșugarii devin „reprezentanți” ai „artei populare românești” în cadrul unor festivaluri și expoziții internaționale, precum cele ținute la Washington (DG, IA, IG, ND, PC, TBar, VLin), München (FC), Paris (MPop, TBus) etc.¹⁵.

Două teme subiacente în artizanatul contemporan, preocupările „creatorilor populari” în legătură cu realizarea în serie a bunurilor de „artă” și respectiv concurența, sunt euristice pentru analiza paternității meșteșugărești. Mulți artizani argumentează că meșteșugurile lor nu sunt compatibile cu producția industrială de serie a uneia sau a alteia din mărfuri (IB, MR, SF). Ceramistul ND corelează manufactura serială a artefactelor cu cadrul socialist al cooperăției meșteșugărești. Cu toate acestea, păreri mai frecvente (APC, AR, IMold, VM) sunt critice cu privire la „moda” sau „invazia” de produse industriale din plastic pe

private din sate. Astfel, în unele centre ceramice din Argeș și Oltenia, doar „cinci sau șase” din mai multe zeci de meșteri ar fi fost adevărați „creatori” (I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 65). Originalitatea prin „creativitate” este condiționată de munca manuală, dar și de „legile decorative ale artei populare – repetiția, alternarea, simetria, ritmul și dinamica”, ca și de o serie de principii estetice ale artei populare”, cuprinzând „echilibrul, sobrietatea, armonia ornamentală și cromatică, compoziția de ansamblu”, alături de tehnicile meșteșugărești (*ibidem*).

¹⁵ Etnograful Paul Petrescu vorbește despre „unitatea în varietate” a „culturii populare românești”, ceea ce pledează pentru persistența unor „forme” arhaice tradiționale în pofida diversității etnografice din România. Astfel, „unitatea arhitecturii populare românești este evidențiată în existența aceluiași tipuri de planuri prezente în toate provinciile istorice”; „stratul cel vechi, tradițional, al mobilierului românesc se întâlnește în toate regiunile țării”; „unitatea fundamentală a costumului țărănesc românesc nu lipsește în nici unul din aspectele esențiale ale portului: materia primă folosită, croiala, ornamentația, cromatică, compoziția întregului” (cf. G. Stoica, P. Petrescu, *op. cit.*, p. 41-43, 48).

piețele post-socialiste. Cu deosebire, artizanii reiterează opoziția fundamentală dintre ceea ce este „artă [populară]” și ceea ce nu trebuie să devină „obiect [meșteșugăresc] de serie” (FC, IM, NM). Obiecțiile față de vânzarea cu ridicata a artefactelor (EP, GI, ND, PC) pot fi văzute ca implicație a unei asemenea reticențe „tradiționale”. Pe de altă parte, vânzarea cu ridicata se practică totuși cu o crescândă regularitate la târgurile populare (AF, CP, DM, ES, IA, MM, MP)¹⁶.

În anumite cazuri (IP, MP), competiția este apreciată ca fiind „stimulativă” în artizanat, dar și ignorată în condițiile devotamentului „artistic” al meșteșugarilor (MPop). Cel mai adesea însă, concurența este denunțată ca „neloială” (AN, OD, VLin) din cauza celor care ar „fura” sau copia modelele de lucru sau ideile meșterilor. Olarul EP mărturisește că, în fața competiției incorecte, va fi nevoit să renunțe la linia tradițională de execuție, în favoarea intereselor comerciale. Mai mult, concurența apare ca fiind impusă de oameni care, de fapt, „nu lucrează calitativ” (DG), dar care, în schimb, „pun prețuri mici” (AT) sau revând artefacte făcute de artizani „reali” (VB). O practică inechitabilă ar fi și atunci când meșterii vârstnici nu acceptă prezența la târg a celor tineri (ȘM) sau refuză să inițieze în meșteșugurile lor pe ucenicii copii (EU)¹⁷.

Originalitatea și reprezentativitatea națională pot fi considerate ca „valori adăugate” în artizanat. Cum am încercat să descriu cu alt prilej¹⁸, ele sunt asociate cu faza de distribuție meșteșugărească, prin transformarea de piață a „artefactelor” în „bunuri de artă populară”. Serialitatea și concurența – privite și experimentate ambiguu de către artizani – sunt fenomene nu întotdeauna admise pe tărâmul tradițional

¹⁶ Potrivit lui Ion Vlăduțiu, încă din anii '20 olarii maghiari de la Corund-Harghita au început producția serială de ceramică, folosind tipare de gips. Deși decorată manual, atare olărie nu ar aparține „sferei artei populare” (I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 65, 203). Totuși, în cadrul cooperativelor socialiste meșteșugărești din România, „randamentul ridicat și calitatea” nu erau subordonate unor artefacte „unice”, ci unei producții de „serie mică”, lucru ce ar fi conservat „trăsăturile de unicitate conferite de realizarea manuală a produselor și de intervenția fanteziei creatorilor și meșterilor care le execută” (O. Horșia, P. Petrescu, *op. cit.*, p. 92).

¹⁷ Un număr de patru târguri regionale sunt menționate pentru perioada anilor 1970 în România, anume târgurile de la Sibiu, Craiova, Horezu, și Constanța (cf. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 57-58). Contextul socialist al competiției dintre meșteri pare să fi fost mai ales acela al unei „validări publice” a „măiestriei” artizanale, fapt încurajat prin premii din partea „specialiștilor” (conducerea muzeelor, cercetători etc.) Totuși, funcția de piață a târgurilor populare este de asemenea menționată ca o oportunitate de vânzare a artefactelor (*ibidem*).

¹⁸ Marin Constantin, *Artisanship within..., passim*.

sau de artă populară, dar care urmează acum evoluția economică a meșteșugurilor țărănești. Atunci când meșterii susțin că ei sunt originali și național-reprezentativi, ei își situează munca în registrul autoritativ al artizanatului în post-socialism – la fel cum ei confruntă cerințele seriale și competitive ale pieței.

Concluzii

În măsura în care narațiunile legendare despre satele de drept cutumiar, cu economii auto-suficiente și coeziune etnică, sunt coerente cu informația actuală despre autenticitate, patriotism local, unicitate și relaționare de tip „comunitar-profesional” printre artizani, anonimatul meșteșugăresc nu este doar o metaforă sau o retorică pe care să o putem data „odată ca niciodată”. El aparține, cu întreaga sa aură și „evidențe” de legitimare, evoluțiilor contemporane de identificare (colectivă), integrare și validare într-o lume „modernă” și schimbătoare.

La fel, asociațiile familiale, mărcile de proprietate și iscăliturile din artizanat pot oglindi și circumscrie problemele legate de originalitate, reprezentativitate națională, serializare și competiție, spre a releva accentul tot mai puternic pus pe paternitatea meșteșugărească în post-socialism. Aceasta pune în lumină baza privată a artizanatului, atât în atelierele meșterilor, cât și la târgurile populare.

De fapt, artizanatul „auctorial” din România anilor 2000 este relevant pentru implicarea intensă a meșteșugarilor țărani în cadrul comercial urban edificat de muzeele etnografice și municipalități. Într-o oarecare măsură, managementul guvernamental asupra „culturii populare” din România prin mijloacele etnografiei și cele ale administrației publice ar reifica și promova ceea ce artizanii argumentează în legătură cu împuternicirea lor „anonimă”, cu misiunea sau vocația lor (anonimatul este aici convergent cu politicile „publice”).

Cu toate acestea, autorizarea privată ar fi rămas probabil necunoscută, sau prea puțin dezvoltată la nivelul unei economii locale de subzistență și într-un sistem de guvernare totalitar și centralist. Cu negoțul deschis al zilelor noastre, artizanatul primește un important „decor” – în cadrul căruia revitalizarea sa se revendică deopotrivă în termeni de apartenență și proprietate.

Anonimatul și paternitatea se cuvin a fi văzute în contextualizarea lor istorică, dar acest lucru nu atrage vreo presupuziție evoluționistă, ca atunci când artizanii ar fi fost comunali și locali în trecut, spre a deveni acum individualiști și trans-regionali. Este important ca valorile anonime și

private ale meșteșugarilor să fie înțelese pur și simplu așa cum ele se petrec în prezent, adică în alternare și nu în excludere reciprocă. Ele, aceste „viziuni despre lume”, sunt în fond niște seturi interrelaționate de argumente, pretenții, imagerii, cunoștințe, „drepturi”, tâlcuri..., a căror variabilitate este în acord cu variabilitatea meșteșugărească însăși. De aceea, atunci când meșterii țărani se comportă concomitent în termeni de anonim și paternitate, ei nu sunt neapărat plurivoci și inconsecvenți, ci descriu într-un mod *specific* experiența lor de viață în artizanat ca proces.

LISTA MEȘTEȘUGARILOR CITAȚI

- AD: Ana Domnariu (țesut, Tilișca – Sibiu, născută în 1947)
 AF: Arpad Fabian (olărit, Corund – Harghita, născut în 1960)
 AG: Ana Grunzu (împletire pănuși porumb, Tomești – Iași, născută în 1955)
 AN: Adriana Nemeș (țesut, Cluj, născută în 1960)
 APC: Alexandru Perța Cuza (cioplire lemn, Târgu Lăpuș – Maramureș, născut în 1945)
 AR: Avram Roșca (cioplire lemn, Bălăceana – Suceava, născut în 1959)
 AT: Alice Torella (împletire papură, Târgu Mureș, născută în 1980)
 CP: Costel Popa (olărit, Horezu – Vâlcea, născut în 1961)
 DC: Dorel Codoban (viori cu trompetă, Roșia Lazuri – Bihor, născut în 1946)
 DG: Dan Gherasimescu (cioplire lemn, Curtea de Argeș – Argeș, născut în 1958)
 DM: Daniel Martalogu (cioplire lemn, București, născut în 1948)
 EM: Elena Milieș (pictură icoane, Pitești – Argeș, născută în 1950)
 EP: Eugen Petru (olărit, Vlădești – Vâlcea, născut în 1962)
 ES: Elisabeta Stângaci (cioplire lemn, Băbeni – Vâlcea, născută în 1956)
 EU: Elena Ursache (pictură icoane și încondeiere ouă, Slătioara – Suceava, născută în 1968)
 EV: Eleonora Voloșciuc (împletire pănuși porumb, Chiperceni – Orhei, Republica Moldova, născută în 1965)
 FB: Florin Bejinari (pictură icoane și încondeiere ouă, Rădăuți – Suceava, născut în 1961)
 FC: Florin Colibaba (ceramică, Rădăuți – Suceava, născut în 1956)
 FM: Floare Moldovan (opinci și împletiri curele, Runcu Salvei – Bistrița Năsăud, născută în 1935)
 GC: Grigore Ciungulescu (olărit, Oboga – Olt, născut în 1926)
 GS: Genevga Sauciuc (încondeiere ouă, Gemenea – Suceava, născută în 1949)
 GV: Gheorghe Vingărzan (cojocărie, Jina – Sibiu, născut în 1954)
 IA: Ioan Albu (măști populare, Timișești – Neamț, născut în 1948)
 IB: Ion Bălan (cioplire lemn, Rotăria – Iași, născut în 1966)
 IBen: Ilie Bența (cioplire lemn, Bârsana – Maramureș, născut în 1950)
 I & EM: Ion și Elena Mițoiu (olărit, Horezu – Vâlcea, născuți în 1971, respectiv în 1973)
 IG: Iulia Goran (broderie, Breaza – Prahova, născută în 1950)
 IM: Ioan Maric (pictură naivă, Bacău, născut în 1953)
 IMold: Iosef Moldovan (dogărie, Pleșa – Suceava, născut în 1938)
 IP: Ioan Paloș (olărit, Horezu – Vâlcea, născut în 1957)
 I & ȘBor: Ioan și Ștefan Borodi (cioplire lemn, Budești – Maramureș, născuți în 1972, respectiv în 1969)
 LP: Laurențiu Pietraru (olărit, Horezu – Vâlcea, născut în 1971)
 MAP: Marioara-Angelica Pașcaniuc (olărit, Marginea – Suceava, născută în 1971)
 MD: Maria Dinea (țesut, Păniceni – Cluj)
 MDen: Máthe Dénes (olărit, Corund – Harghita, născut în 1952)

- MG: Maria Ghișe (țesut, Poiana – Sibiu, născută în 1934)
 MJ: Maria Jebelean (țesut, Timișoara, născută în 1935)
 MM: Mariana Marcovici (țesut, Timișoara, născută în 1957)
 MN: Marioara Negură (încondeiere ouă, Vatra Moldoviței – Suceava, născută în 1968)
 MP: Margareta Petrescu (țesut, București, născută în 1948)
 MPop: Monica Popescu (cioplire lemn, București, născută în 1963)
 MR: Mariana Răileanu (împletire cânepă, Buftea – Ilfov, născută în 1959)
 ND: Nicolae Diaconu (ceramică, Țibănești – Iași, născut în 1955)
 NM: Nicu Muntean (pictură icoane, Vinerea – Alba, născut în 1949)
 OD: Olimpia Dimitriu (olărit, București, născută în 1960)
 PC: Pavel Caba (cioplire lemn, Nereju – Vrancea, născut în 1937)
 PG: Petru Godja (cioplire lemn, Valea Stejarului – Maramureș, născut în 1935)
 PS: Pavel Stăruială (dogărie, Nerej – Vrancea, născut în 1929)
 SA: Sonica Apalagheii (cioplire lemn, Hulub – Dăngeni – Botoșani, născută în 1962)
 SB: Sânziana Baci (pictură icoane, București, născută în 1959)
 SF: Sandor Fazekas (cioplire corn și os, Lunca Ozum – Covasna, născut în 1953)
 ȘC: Ștefan Csukat (ceramică, Suceava, născut în 1964)
 ȘM: Ștefan Mischiu (olărit, Horezu, născut în 1971)
 ȘT: Ștefan Trușcă (olărit, Româna – Olt, născut în 1955)
 TB: Traian Brândușa (țesut și împletire curele, Salva – Bistrița Năsăud, născut în 1933)
 TBâr: Toader Bârsana (cioplire lemn, Bârsana – Maramureș, născut în 1944)
 TBus: Toader Busnea (instrumente muzicale de suflat, Râmnicu – Vâlcea, născut în 1950)
 TE: Toader Ignătescu (cioplire lemn, Suceava, născut în 1957)
 TP: Toader Pop (cioplire lemn, Bârsana – Maramureș, născut în 1936)
 TR: Toma Rapa (cioplire lemn, Nereju – Vrancea, născut în 1920)
 VA: Vera Andronic (țesut, Mănăstirea Humorului – Suceava, născută în 1959)
 VB: Vasile Borodi (clopuri, Sârbi – Maramureș, născut în 1954)
 VBâr: Vasile Bârsan (cioplire lemn, Bârsana – Maramureș, născut în 1940)
 VKR: Violeta Karmen Roman (dantelărie, Feldioara – Brașov, născută în 1955)
 VL: Valeriu Leonov (instrumente muzicale de suflat, Tulcea, născut în 1964)
 VLin: Virginia Linu (țesut, Salva – Bistrița Năsăud, născută în 1970)
 VM: Valentin Matraș (împletire nuiele, Vorona – Botoșani, născut în 1958)
 VMold: Vasile Moldoveanu (cioplire lemn, Moreni – Dâmbovița, născut în 1952)
 VT: VasIU Tericean (olărit, Obârșia – Hunedoara, născut în 1935)
 ZMB: Zina Manesa-Burloiu (cioplire lemn, Brașov, născută în 1970)

Abstract

My article deals with two auctorial dimensions within the peasant craftsmanship of Romania, namely anonymity and paternity. While many of the folk artisans continue nowadays to argue on the „anonymous” (that is, „traditional”, „ancestral”, „village-originated”, etc.) sources of their crafts, they happen to concomitantly be concerned with important issues related to their personal or family-centered professional identity (including family associations, individual trademarks and originality, etc.) In contemporary Romania, the anonymous and private values of artisans are not antithetic, but interdependent. They may be interpreted in terms of variable sets of arguments, claims, imageries, knowledge, „rights”, wisdom..., in accordance with the ethnographic variability itself, as well as in relation to the social, economic, and cultural processes of post-socialism.