



# TRANSILVANIA

serie nouă, anul LIII (CLVII), numărul 1 (2024)

## CONSILIUL ȘTIINȚIFIC | ADVISORY BOARD:

**Ștefan Afloroaei** (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România)

**Cornel Ban** (Copenhagen Business School, Danemarca)

**Manuela Boatcă** (Universitatea Albert-Ludwigs, Freiburg, Germania)

**Petr Kopecký** (Universitatea din Leiden, Olanda)

**Mihaela Miroiu** (Școala Națională de Studii Politice și Administrative, România)

**Christian Moraru** (Universitatea North Carolina Greensboro, SUA)

**Sorin Radu** (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

**Maria Bucur-Deckard** (Indiana University, SUA)

**Marci Shore** (Universitatea Yale, SUA)

**Stefan Sienerth** (Universitatea „Ludwig Maximilian” din München, Germania)

**Andrei Terian** (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

**Galin Tihanov** (Universitatea Queen Mary, Regatul Unit)

**Alexandru Zub** (Academia Română)

## REDACTIA | EDITORIAL TEAM:

Redactor-șef | Editor-in-Chief: **Radu Vancu**

Redactori | Editors: **Vlad Pojoga, Dragoș Varga**

Secretar de redacție | Editorial Secretary: **Ștefan Baghiu**

Tehnoredactor | DTP: **Mihaela Basarabă**

Fotografia de pe copertă | Cover Photo: **Silviu Gheție**

Revistă editată de **Complexul Național Muzeal ASTRA**, sub autoritatea **Consiliului Județean Sibiu**

Journal edited by **ASTRA National Museum Complex** under the authority of the **Sibiu County Council**

Director general C.N.M. ASTRA | General Manager ASTRA NMC: **Ciprian Anghel Ștefan**

## CONTACT:

551037 Sibiu, Bastionului 6A

Tel./fax: +40 269 202 400

[revistatransilvania@muzeulastra.com](mailto:revistatransilvania@muzeulastra.com)

[www.revistatransilvania.ro](http://www.revistatransilvania.ro)

[office@muzeulastra.com](mailto:office@muzeulastra.com)

[www.muzeulastra.ro](http://www.muzeulastra.ro)

## Cuprins | Contents

### **Ioana-Ruxandra Fruntelată | 1**

Din spațiul muzeal pe terenul etnologic și înapoi: sensurile și finalitățile cercetării  
[From the Museum Space to the Ethnological Field and Back: Meanings and Aims of Research]

### **Karla Roșca | 10**

Restituiri și reconstituiri în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului: povestea olarilor din Corund  
[Restitutions and Re-enactments in the Open-Air Museum in Dumbrava Sibiului: The Story of the Corund Potters]

### **Ovidiu Baron | 19**

„Memoria secretă a obiectelor”. Medierea culturală în muzeu prin atelier, obiect și poveste  
[“The Secret Memory of the Objects”: Cultural Mediation in the Museum Through Workshop, Object, and Story]

### **Ancuța-Maria Ilie | 29**

Cercetarea de teren în contextul practicilor de mediere culturală din Muzeul ASTRA  
[Field Research in the Context of Cultural Mediation Practice in the ASTRA Museum]

### **Eduard-Claudiu Gross | 36**

Dissolving Reality: Exploring the Erosion of Photographic Authenticity in the Age of AI

### **Georgiana Buț | 44**

Bienala de Artă de la Veneția: pavilionul ca obiect al intervenției artistice  
[La Biennale di Venezia: The Pavillion as Artistic Intervention Object]

### **Victor Daniel Crețu & Radu Racovițan | 56**

The visit of the royal family to Transylvania in the context of the year 1919 (II)

### **Levente Nagy & Erika Mandl N. | 68**

Quasi liber et pictura... Câteva considerații despre interpretarea semnelor în operele Baltagul  
(Mihail Sadoveanu), Numele trandafirului (Umberto Eco) și Barbarii (Zsigmond Móricz)  
[Quasi liber et pictura... Some Considerations on the Interpretation of Signs in the Works  
Baltagul (Mihail Sadoveanu), The Name Of The Rose (Umberto Eco) and The Barbarian  
(Zsigmond Móricz)]

### **Dumitra Baron | 77**

Écrire « dans la vraie nuit de l'âme ». Cioran lecteur de Fitzgerald  
Writing « in the true night of the soul ». Cioran as a reader of Fitzgerald

### **Iulia Hașdeu | 83**

Țigăncușa și idealul național: reflecții pornind de la o expoziție de pictură  
[The Gypsy Girl and the National Ideal: Reflections from a Painting Exhibition]



# Din spațiul muzeal pe terenul etnologic și înapoi: sensurile și finalitățile cercetării

Ioana-Ruxandra FRUNTELATĂ

University of Bucharest, Faculty of Letters

Corresponding author email: ioana.fruntelata@litere.unibuc.ro

---

## From the Museum Space to the Ethnological Field and Back: Meanings and Aims of Research

**Abstract:** The article argues the importance of ethnological field research for contemporary ethnographic museums, stating the premise that the specificity of ethnological heritage consists in its epistemic value and in its intrinsic human ('living') dimension. As a central institution of knowledge, any modern ethnographic museum should be connected to the present, studying heritage communities and bearers in order to preserve and safeguard the systemic character of folk cultures, their unique know-how and forms of expression and their creative and affective components. By reassessing the results of the research project „Contemporary Villages in Romania – Openings Towards Europe” which was initiated by the Museum of Ethnography in Brașov in 2005 and implemented in 2006-2007, the knowledge and expertise acquired during ethnological field researches are explored. The project was coordinated by Ligia Fulga Ph. D and aimed to perform an emergency ethnological research in two communes in Brașov county that were to be crossed by the A3 Highway Brașov-Borș, under construction. Teams of Brașov museum researchers and teams of University professors and students from the Faculty of Letters, University of Bucharest worked together to identify the representative heritage of communes Mândra and Șercaia. As coordinator of two research teams working in Mândra in 2006 and 2007, the author of the article analyses the collected material focusing upon "traditions of representation" and the marginal status of two exceptional heritage bearers, a Roma woman - poet and singer and a Romanian woman with exceptional memory and communication skills. Also, the exhibition dedicated to the village Mândra after the end of the project is regarded as a kind of validation of the quality of the research, since villagers who were invited to the Brașov Museum of Ethnography to see and discuss the exhibition actually mirrored themselves in its exhibits. Finally, two more arguments for the necessity of field research as current museum activity are formulated: the constant need for collecting the present because 'traditional' culture is meaningful "only when seen in relationship with any other observable aspects of culture" (Christian Feest) and the characteristic 'interweaving' of ethnological scholarship (and ethnologists, as a matter of fact) in present heritage regimes and in the making of cultural heritage.

**Keywords:** ethnological field research, museums, heritage, Museum of Ethnography in Brasov

**Citation suggestion:** Fruntelată, Ioana-Ruxandra. "Din spațiul muzeal pe terenul etnologic și înapoi: sensurile și finalitățile cercetării." *Transilvania*, no. 01 (2024): 1-9.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.01>.



### 1) Valoarea specifică a patrimoniului etnologic

Patrimoniul etnologic protejat și valorificat în muzeele și arhivele de profil are ca trăsături definitorii întrețeserea cu viața oamenilor din comunitățile folclorice („primitive”, tradiționale-istorice sau tradiționale-contemporane), pe de o parte și caracterul de întreg ale cărui părți sunt asamblate într-un sistem funcțional, pe de altă parte<sup>1</sup>. „Lumile trecutului” pe care le exprimă anumite piese tezaurizate de

---

1.Criticând tendința folcloristicii structuraliste de a ignora dimensiunea umană a culturii populare tradiționale, într-un efort de „gândire supraorganică”, Alan Dundes observă că, din această perspectivă științifică, „folclorul este studiat ca și cum n-ar avea nimic de-a face cu oamenii”. Alan Dundes, „Structuralism and Folklore”, în *The Meaning of Folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes*, ed. Simon J. Bronner (Utah: Utah University Press, 2007), 130. În privința celei de-a doua trăsături generale importante a culturii populare tradiționale, caracterul

expoziții și cataloage dedicate sunt, de fapt, proiecții, în timpul nostru, ale unor secțiuni din „lumi ale prezentului”, detașate din contextul lor complex de viață de cercetătorii anteriori și constituind obiect al unor etalări de patrimoniu ce reflectă școli și opțiuni științifice din tabloul dinamic al disciplinelor etnologice. Chiar dacă au incontestabilă valoare istorică și estetică, relevanța fondurilor muzeale etnografice/ etnologice/ antropologice nu constă, în primul rând, în aceste valori, ci în faptul că ele conțin, asemenea unor „cutii negre” ale civilizației umane, cunoștințe neprețuite despre civilizația străveche și sistemică a țăranului (dacă acceptăm acest termen generic pentru reprezentantul culturii comunitare moștenite, pe cale orală, din vremurile preliterate și perpetuate în strânsă și armonioasă conlucrare cu natura), dar și urme particulare ale umanității ce creează și trăiește cultura, la care putem ajunge doar în urma cercetării aprofundate, pe teren, a „patrimoniului viu”<sup>2</sup>.

Pentru a fi un spațiu al cunoașterii, legitimându-și, astfel, poziția de instituție culturală prioritară pe care o are în orice stat modern, muzeul etnografic are nevoie să se racordeze la prezentul comunităților pe care le reprezintă și cărora li se adresează. Ca atare, muzeul, prin specialiștii săi, mediază între culturi, comunică despre ele, educă societatea pentru a le înțelege și proteja bogăția și diversitatea, participă la construirea imaginilor și discursurilor patrimoniale dominante într-o epocă sau alta, și nu în ultimul rând, propune o interpretare a patrimoniului, bazată nu numai pe o documentare științifică riguroasă, ci și pe o recontextualizare cu ajutorul unor cercetări de teren. În mod spectaculos, o cercetare de teren întreprinsă pentru a înțelege mai bine semnificațiile și funcțiile unui obiect de muzeu sau chiar pentru „a-i afla povestea de acasă” poate duce la transformări majore și chiar la reconfigurarea conceptului muzeal în ansamblu, după descinderea *in situ*.

Demonstrația acestor afirmații poate fi făcută, în ceea ce ne privește, de revenirea la materialele și rezultatele unui proiect inițiat de Muzeul de Etnografie din Brașov în anul 2005 și co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național. Proiectul, denumit „Sate contemporane din România – deschideri spre Europa”, urmărea desfășurarea unor cercetări de „descărcare de sarcină etnologică”<sup>3</sup> în două comune din județ ce urmau să fie afectate de construirea autostrăzii internaționale A3, Brașov-Borș: Mândra și Șercaia. În viziunea autoarei și coordonatoarei proiectului, doamna Ligia Fulga, acest proiect, primul desfășurat sub egida Asociației de Științe Etnologice din România, putea constitui un model și pentru cercetări de teren derulate în alte județe prin care urma să treacă autostrada, ceea ce s-a și întâmplat, pentru că după finalizarea proiectului pentru Brașov, în anul 2007, acesta a fost preluat și derulat, în coordonate adaptate condițiilor concrete de la fața locului (cercetările de teren fiind valorificate muzeal și editorial), în județele Mureș, Cluj și Sălaj.

Proiectul a presupus derularea unor cercetări de teren interdisciplinare, la care au participat muzeografi și colaboratori ai Muzeului de Etnografie din Brașov și cadre didactice universitare și studenți de la Facultatea de Litere a Universității din București. În ceea ce mă privește, am coordonat două grupuri de cercetare de teren în satul Mândra din comuna cu același nume, în anii 2006 și 2007. Prof. univ. dr. Narcisa Știucă a coordonat, din partea facultății, cercetările de la Șercaia. Au fost cercetări colective de scurtă durată, desfășurate vara, demersuri ce țineau de „etnologia de urgență” și vizau, în special,

---

sistemic, Nicolae Constantinescu afirmă: „Spațiul geografic, împreună cu durata și factorul demografic au avut un rol decisiv în constituirea, păstrarea, perpetuarea, înnoirea și persistența culturii populare (tradiționale) românești, alcătuită, *grosso modo*, cum am arătat mai înainte, dintr-un corpus de cunoștințe, un mod de gândire și o serie de forme de artă sau de expresie inextricabil legate între ele, într-un sistem unitar, coerent și autoreglabil”. Nicolae Constantinescu, „Cultura populară românească – părțile și întregul”, în *Folclorul, cum poate fi înțeles. Studii și articole de etnologie românească*, ediție de Ioana-Ruxandra Frunteletă (București: Editura Universității din București, 2011), 111.

2. Patrimoniul viu este sistemul de valori al culturii populare în procesul de actualizare creatoare a tradiției”. Gheorghe Deaconu, „Patrimoniul viu al culturii populare – concept, strategie, gestiune”, în „Sinteze: 1994-2008” (București: Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, 2009), 141. V. și Ioana-Ruxandra Frunteletă, „Patrimoniul cultural imaterial – realitate și reprezentare”, în „Caietele ASER”, nr. 8/ 2012, eds. Ioana Frunteletă, Gabriel-Cătălin Stoian, Emil Țircomnicu, Asociația de Științe Etnologice din România (București: Editura Etnologică, 2013), 147.

3. „Tema proiectului a adus în actualitate problematica ruralului actual, mai precis consemnarea valorilor identitare ale satului contemporan din România în condițiile integrării europene, ale dinamicii tradițiilor din spațiul rural ca urmare a noilor contexte de schimbare globală. Este un proiect de etnologie aplicată care poate fi omologat în termeni comparabili utilizați de arheologie, ca fiind o cercetare de urgență «de descărcare de sarcină etnografică» în vederea construirii autostrăzii Brașov-Borș care va modifica configurația actuală a comunităților rurale direct sau indirect”. Ligia Fulga, „Proiectul de cercetare «Sate contemporane din România – deschideri spre Europa»/ raport intermediar 2006 în *Caietele ASER 2/2006* (Oradea: Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007), 263.



prospectarea patrimoniului cultural imaterial al localității. Muzeul Etnografic din Brașov este un muzeu aflat în avangarda cercetărilor etnologice moderne (găsim argumente succinte la adresa <https://etnbrasov.ro>), echipa sa de la începutul anilor 2000 fiind obișnuită cu munca de teren în perimetrul județului și cu valorificarea datelor culese în studii și articole, filme documentare, albume, expoziții temporare, dezbateri dedicate și alte tipuri de manifestări cu rol educativ și mediator între comunitatea muzeologică și academică, decidenții în materie de politici culturale și membrii comunităților deținătoare de patrimoniu (comunități rurale tradiționale, inclusiv multietnice, dar și comunități ocupaționale, rituale ș.a.). Ca urmare a acestei expertize științifice, dar și logice, parteneriatul pentru cercetare încheiat între muzeu și colectivul de Etnologie de la Facultatea de Litere a Universității din București a funcționat foarte bine, identificându-se elemente de patrimoniu local active ori încă reținute în memoria colectivă. Materialele culese și/ sau obținute de pe teren – copii după documente aflate la primărie ori în arhive particulare, înregistrări audio pe casete, fotografiile, filmări, însemnări „la cald” și retrospective – certifică valoarea specifică a patrimoniului etnologic, constând în cele două aspecte importante deja menționate: cunoașterea civilizației țărănești sistemice și înțelegerea dimensiunii umane, „trăite” a culturii.

## 2) Din Muzeul de Etnografie din Brașov în satul Mândra și înapoi: o cercetare cu dublu sens

Având în vedere că Țara Oltului (cu satul reprezentativ Drăguș) este un topos etnologic românesc, consacrat prin cercetările Școlii sociologice de la București și studiile scrise de Ernest Bernea, Ștefania Cristescu-Golopenția, Traian Herseni ori Ion Ionicățiv, întâlnirea cu satul Mândra a însemnat pentru noi, într-o primă etapă, o recunoaștere a elementelor din bibliografie. Ne-am concentrat, în special, asupra riturilor calendaristice, familiale și ocupaționale, căutând să stăm de vorbă cu purtătorii de patrimoniu și deținătorii „rolurilor” rituale din comunitate (moașa, prescurăreasa, membrii cetei de colindători ș.a.). Complementar, am acordat atenție organizării și valorizării spațiului, instituțiilor (școala și biserica) și dinamicii intergeneraționale (două dintre studentele participante la cercetări, Andreea Petre și Anamaria Stănescu, fiind interesate să culeagă jocuri de copii). Etnocoreologul Silvestru Petac, colaborator invitat de Muzeul Etnografic din Brașov să participe la cercetare în cadrul echipei noastre, a realizat, în seara de 20 iulie a anului 2006, o memorabilă reconstituire a repertoriului de joc din Mândra, cu sprijinul profesorului de matematică Ion Zară și al familiei lui. Inevitabil pentru un teren de etnologie „acasă”, multe dintre interviurile pe care le-am realizat s-au dezvoltat în adevărate povești ale vieții interlocutorilor noștri, acestea furnizând, retrospectiv, cel mai bogat material pentru surprinderea dimensiunii umane a patrimoniului pe care încercam să-l înțelegem și să-l „ducem” în muzeu.

În anii când s-a desfășurat cercetarea, nu se puneau problema obținerii unui acord formal din partea persoanelor cu care am discutat pentru a publica datele comunicate de ele în scop științific și cultural. Considerăm că este corect să-i numim explicit în aceste rânduri pe cei care au avut bunăvoința să ne primească în casele lor și să ne răspundă la întrebări, participând voluntar la activitățile propuse de echipa noastră (o întâlnire la școală și reconstituirea repertoriului de joc în anul 2006) și de Muzeul Etnografic din Brașov (expoziția din ziua de 20 martie a anului 2008, ce a asamblat în discurs vizual și audiovizual principalele rezultate ale cercetării).

Având în vedere obiectivele proiectului, am încercat, într-o primă etapă, să desprindem elemente reprezentative ale culturii sătești din Mândra, numindu-le „tradiții de reprezentare”. Prin acest concept, am înțeles „un model cultural de raportare la realitate, moștenit în cadrul unei comunități, validat de memoria colectivă și de istoria culturală a comunității și/ sau regiunii și cu valoare identitară pentru purtătorii de tradiție”<sup>4</sup>.

Pentru fiecare „tradiție de reprezentare” am propus o structură alcătuită din următoarele componente: 1) elemente și practici specifice; 2) purtători ai tradiției; 3) geografie simbolică; 4) istorie locală; 5) însemne locale (cele mai vizibile, reprezentative și larg recunoscute elemente/ obiecte asociate tradiției); 6) repertoriu folcloric. De exemplu, în domeniul ocupațiilor, am selectat ca *tradiție de reprezentare* ritul agrar, cu următoarele *elemente și practici specifice*: cununa de la seceratul grâului; sfințirea crucii de hotar de Rusalii; prepararea pâinii rituale (pentru Înviere – Paști și înmormântare). *Purtători ai tradiției* la data cercetării erau Elisabeta Zară, Maria Zară, Ion Zară și Aurora Dugală. Geografia simbolică se configura pornind de la biserica unde erau păstrați prapuri împodobiți cu cununi din spice de grâu, spre crucea de hotar din afara bisericii (având și ea o cunună petrecută peste brațul lung), unde se oficia în mod curent slujba de sfințire a pământului și a grânelor la Rusalii, apoi spre locul

4. Pentru o evaluare recentă a importanței și efectelor campaniei gustiene de la Drăguș, v. seria de articole dedicate subiectului în revista *Transilvania*, nr. 2-3/ 2020: <https://revistatransilvania.ro/2-3-2020/>.

numit „în vale”, din fața bisericii, unde se practica obiceiul cununii după ce nu s-a mai făcut la o gazdă din sat și în fine, spre locuința și cuptorul „cocăresei” (femeia care cocea pâinea rituală). *Istoria locală* se raportează la tradiția agrară din Țara Oltului, documentată de studiul lui Ion Ionică din 1943, unde este atestat obiceiul cununii la Mândra, de către doi informatori intervievați în 1935 (Maria Bâra și Lionte Taflan), care descriu scenariul ritual, în descompunere încă din acel timp<sup>5</sup>. În anul 1974, Maria și Ion Zară au reconstituit o variantă a cununii din Mândra pentru scenă, utilizând în principal informația orală obținută de la Elisabeta Zară (mama lui Ion Zară). Din relatările Elisabetei Zară și ale Aurorei Dugală, ca și din convorbirea cu preotul Ion Mitu, am dedus importanța tradiției locale a sfințirii crucii de hotar, de Rusalii, pentru rodirea pământului. Regimul ritual de preparare a pâinii pentru biserică (Paști) și înmormântare era încă recunoscut de informatori la data cercetării noastre. Am considerat cununa de grâu și pristolnicul („chistolnicul”) pentru pâinea rituală *însemnele locale* ale ritualului agrar. În ceea ce privește *repertoriul folcloric*, din reconstituirea interlocutoarei intelectuale Maria Zară, acesta era literar-muzical-coregrafic, incluzând melodiile „Vară, vară, primăvară” (cântată de fetele și băieții care vin de la câmp după seceriș) și „Dealul cucului” (interpretată de cele trei fete care duc cununa și i-o dau gazdei), adăugându-se obligatoriu jocul (dansat de tineri după ce gazda primește cununa)<sup>6</sup>.

Desigur, o astfel de propunere, rezultată din argumente bibliografice și din sondarea terenului, nu are o valoare absolută, dar poate constitui, în timp, o mostră a modului în care cercetarea etnologică influențează imaginea patrimonială a unei comunități și poate chiar să contribuie la (re)aducerea în lumină a unui element pe care omul de știință îl consideră reprezentativ. Oamenii de pe teren sunt atenți la ceea ce-i interesează pe specialiști și pot prelua de la aceștia o anumită perspectivă valorică asupra culturii lor, din care pot rezulta acțiuni de patrimonializare întreprinse de o comunitate ce se oglindește – uneori, destul de artificial – în „privirea” etnologului. Totuși, în ceea ce privește ritualul agrar de la Mândra, credem și astăzi că este o tradiție profund ancorată în identitatea colectivă locală, prin toate datele pe care le-am expus sintetic mai sus, dar și prin poziția naturală a satului aflat în câmpia înaltă a Țării Oltului, atât de favorabilă practicării agriculturii.

O altă problemă foarte importantă pe care a ridicat-o terenul etnologic de la Mândra a fost aceea a statutului și recunoașterii în comunitate a purtătorilor de patrimoniu. Ne-am confruntat cu două cazuri de „marginalitate excepțională”: două femei, una de etnie rromă, Maria Moldovan, cunoscută pentru talentul ei de poetă-țărăncă și interpretarea melodioasă a unor pricesne compuse chiar de ea, dar care fusese, până la înaintarea în vârstă, și o bună țesătoare și bucătăreasă solicitată să lucreze și să gătească pentru familii/ evenimente din sat și a doua, de etnie română, Cornelia Cocan, „descoperită” de noi la biserică și devenind, până la data scrierii acestor rânduri, una dintre cele mai importante persoane cu care colaborăm și care și-a asumat, inteligent și firesc, rolul de „autopatrimonializatoare” reprezentativă a Mândrei pentru cei din afara satului.

Maria Moldovan ne-a impresionat prin temperamentul artistic pe care-l manifesta în toate aspectele vieții. În camera cu icoane, lepedeul cu îngerii țesut de ea și manuscrisele poeziilor aflate peste tot, inclusiv în cărțile de rugăciune, am aflat că „tanti Maria” era născută în 1937 la Perșani, într-o familie de vestiți lăutari și venise la Mândra în anul 1956, prin căsătoria cu Avram Moldovan, devenind solista ansamblului „Mândreanca”, înființat pentru a reprezenta satul la Festivalul național „Cântarea României”. Înainte de 1989, compunea poezii ocazionale dedicate inclusiv conducătorului statului, Nicolae Ceaușescu, dar după aceea s-a îndreptat spre Biserică și în 2006, când am întâlnit-o, compunea și cânta doar „verșuri” la mort și pricesne, organiza hramul Sfintei Paraschiva (în urma unui vis cu sfânta care-i spunea că dorește să vină la ea și în amintirea mamei ei, numite tot Paraschiva) și prepara, la cerere, colivă pentru parastase. Maria Moldovan e conștientă de vocația ei și amintește un episod din tinerețe, când fusese chemată pentru o înregistrare la radio la București, dar tatăl, mai „înnapoiat”, nu i-a dat voie să meargă. În același timp, își asumă cu demnitate marginalitatea etnică într-un sat majoritar de români:

„Noi suntem țigani de neam, cred că v-o fi spus. Da, dar nu mă dau pe întreață... M-a-nzestrat Dumnezeu așa și Dumnezeu să mă ajute după darul care mi l-a dat și după sufletul care-l am. Mă crezi, să vă creadă Dumnezeu”<sup>7</sup>.

Cornelia Cocan (Cornelia lu’ Grindei), născută la Mândra, în anul 1931, fiica lui Ioan și a Mariei Cocan,

5. Ioana-Ruxandra Frunteletă, „Tradiții de reprezentare și purtătorii lor. Aplicație la satul Mândra (jud. Brașov)”, în *Caietele ASER 2/2006* (Oradea: Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007), 131.

6. Ion I. Ionică, *Dealul Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului* (București: Minerva, 1996), 58.

7. Ioana-Ruxandra Frunteletă, „Tradiții de reprezentare ...”, 134-135.



nepoată de cantor bisericesc, a lucrat ca îngrijitoare la vaci, la C.A.P.-ul local și a avut mulți ani grijă de soțul bolnav, care nu mai trăia la data întâlnirii noastre. Pe parcursul cercetărilor din verile anilor 2006 și 2007, „tanti Cornelia” ne-a oferit o imagine completă și complexă a patrimoniului local, vorbindu-ne despre obiceiuri calendaristice și familiale, calendarul semănăturilor, creșterea animalelor și munca în gospodărie, portul tradițional și industria casnică textilă, șezătoarea, jocul, cântecul, gastronomia, meteorologia empirică, istoria orală („oficială” și „secretă”) a satului. O parte dintre aceste subiecte au fost demonstrate: la inițiativa Corneliei Cocan, am reconstituit o șezătoare la ea acasă; am admirat și îmbrăcat piesele de port tradițional din zestrea dumneaei; am privit-o acasă la Silvia Vlad, exemplificând, împreună cu aceasta, pașii de dans și apoi participând la reconstituirea realizată de Silvestru Petac, cu sprijinul familiei profesorului mândrean Ion Zară, în seara zilei de Sfântul Ilie (20 iulie, 2006); nu în ultimul rând, în anul 2007, interlocutoarea noastră a mobilizat câteva cercetătoare ca ajutoare la bucătărie, arătându-le cum se prepară pâinea cu cartofi și plăcintele cu orez, coapte în cuptorul încălzit cu foc de lemne<sup>8</sup>.

Am revăzut-o pe Cornelia Cocan în anul 2008, la Muzeul de Etnografie din Brașov, la expoziția dedicată satului Mândra, când interlocutoarea noastră ne-a cântat, la microfon, două cântece din repertoriul dumneaei. În anii care au urmat, am ținut legătura telefonic și ne-am revăzut de două ori în București, în anii 2011 și 2023. Tanti Cornelia a devenit, între timp, o purtătoare de patrimoniu recunoscută în comunitate, la „Muzeul de pânze și povești” din Mândra, inițiat de Alina Zară, dar și în afara satului. Invitată la diverse evenimente – șezători, târguri, emisiuni televizate – ea participă cu inteligența, spontaneitatea și înțelepciunea care o caracterizează, bucurându-se de atenție, dar fără să se lase transformată de contactul cu operatorii culturali și persoanele din mass media.

De mai multe ori, în convorbirile noastre, Cornelia Cocan ne-a mulțumit, spunând că, datorită atenției pe care i-am acordat-o în cercetările din 2006 și 2007, a început „să fie mai văzută” în satul ei și astfel a avut ocazia să vorbească despre frumusețea tradițiilor din Țara Făgărașului acolo unde a fost chemată. Ni s-a confirmat astfel înțelegerea faptului că o cercetare etnologică de teren are un efect sensibil asupra comunității studiate.

Nu în ultimul rând, cercetările de teren de la Mândra ne-au confruntat cu problema subiectivității și a consecințelor emoționale pe care le implică întotdeauna descinderea în cultura vie. Fără îndoială, în cheia antropologiei postmoderne, terenul etnologic este o piatră de încercare în primul rând pentru etnolog, care parcurge, încercând să-i cunoască pe oamenii „diferiți” de care se apropie, un drum propriu de autocunoaștere<sup>8x</sup>. În același timp, această „amprentă emoțională”, tipică pentru munca etnologului, se poate transforma în participare la cultură: fie a comunității studiate, ca „invitat” permanent la sărbătorile și momentele importante din viața acesteia, fie a comunității de origine (academice, muzeale), ca „martor” angajat în protejarea și perpetuarea unei lumi a cărei frumusețe l-a cucerit și l-a angajat definitiv. Cercetarea etnologică are întotdeauna un dublu sens, funcționând ca o punte între sat și oraș, între trecut și prezent, între cultura „lor” și a „noastră”.

### **3) „Sate contemporane din România – deschideri spre Europa”: rezultate ale unui proiect necesar**

După încheierea proiectului, Muzeul de Etnografie din Brașov i-a invitat pe oamenii din satele cercetate la expoziții dedicate fiecărei localități. Din Mândra, au sosit la Brașov, pe data de 20 martie 2008, într-un autocar pus la dispoziție de organizatori, în jur de 40 de colaboratori activi ai muncii noastre de teren. Purtându-și cu naturalețe costumele tradiționale, mândrenii s-au oglindit în fotografiile expuse, s-au putut asculta și vedea în înregistrările și filmările selectate, au fost atenți la explicațiile oferite despre caietele de transcrieri sau despre arborele genealogic al lui Horia Sima, originar din Mândra, care fusese realizat cu ocazia expoziției. Ca și în sat, nu au fost simpli spectatori ai propriului lor patrimoniu, ci au participat la discuții cu echipa de cercetare și alți membri ai comunității academice și au cântat câteva piese din repertoriul local, însuflețind într-un mod unic spațiul muzeal. Reacția lor pozitivă a fost cea mai bună garanție a calității cercetărilor realizate în cadrul proiectului. Totodată, fiind vorba de muzeul din județul lor, oamenii au avut sentimentul că se află „acasă” și și-au permis, de exemplu, să-și cheme nepoții din oraș la expoziție, ca să le dea, cu această ocazie, alimente aduse din gospodăria rurală sau să stăruiască emoționați în fața filmărilor din care le vorbeau membri ai familiei care se petrecuseră, între timp, din viață.

8. Ioana-Ruxandra Fruntelată, „Marginal și excepțional în configurarea patrimoniului rural: o poetă țărăncă”, în *Sinteze: 1994-2008* (București: Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, 2009), 727-729.

Comunitatea științifică națională a beneficiat de rezultatele proiectului „Sate contemporane din România – deschideri spre Europa” prin studiile, articolele și rapoartele care au fost publicate de membrii echipei, dar și prin extinderea cercetărilor, cu ajutorul Asociației de Științe Etnologice din România, în județele Mureș (2007), Cluj (2008) și Sălaj (2009). În cele trei județe s-a preluat titlul proiectului, iar aplicațiile zonale au fost inițiate tot de muzee (Muzeul Județean Mureș, Muzeul Etnografic al Transilvaniei și Muzeul Județean de Istorie și Artă, Zalău), în colaborare cu universitari clujeni. Pe lângă o serie de studii și prezentări la manifestări științifice, s-au editat și două volume, pentru Cluj (coord. Tekla Tötszegi și Ioan Augustin Goia) și Sălaj (coord. Corina Bejinariu)<sup>9</sup>. Astfel, s-a regândit, în condiții adaptate societății românești a anilor 2000, modelul unui proiect național de cercetare etnologică de urgență, vizând localități rurale situate în orizontul unor transformări rapide și semnificative și care poate fi studiat în viitor inclusiv în raport cu proiectul ce a avut ca rezultat publicarea *Atlasului complex „Porțile de Fier”*, coordonat de Romulus Vulcănescu, de exemplu.

Un alt rezultat important al proiectului „Sate contemporane din România – deschideri spre Europa” este complexa arhivă multimedia pe care a produs-o. În acest moment, nu avem o imagine clară a dimensiunii arhivei, dar putem aprecia valoarea de cunoaștere a propriei arhive dedicate cercetărilor din 2006 și 2007 de la Mândra. Ca orice arhivă etnologică, și aceasta conține documente selectate, organizate și până la un punct, „construite” de cercetător, reflectând un discurs epistemic al epocii și anumite competențe și limitări profesionale, dar și opțiuni morale ale etnologului.

Revăzând materialele despre Mândra și studiile publicate despre acestea, după circa cincisprezece ani, le-am înțeles mai nuanțat bogăția. Încă nu a fost suficient valorificată dimensiunea umană a cercetării. Astfel, una dintre interlocutoarele noastre, pe care o putem numi „om de patrimoniu”, Elisabeta Zară (n. 1936 în Mândra), ne-a vorbit despre schimbările satului trăite în vremea vieții ei. După ce a absolvit 7 clase în localitate, nu a mai putut merge la liceu, din cauză că părinții ei erau înstăriți și au fost trecuți la „chiaburi”. S-a căsătorit la 17 ani și jumătate, intrând tot într-o familie de „chiaburi”. Socrul ei a fost arestat iar tânăra Elisabeta a muncit din greu, în agricultură, alături de familie, pentru a plăti „cotele” foarte mari. După o vreme, alături de soț, a gestionat un magazin din centrul localității („magazin industrial, fără alimente”), ambii având pensii de lucrători în comerț. În cuvintele Elisabetei Zară:

„După ‚89 ni s-a dat pământul înapoi, cu băiatul și nora am cumpărat tractor, combină, dar s-a dezgustat de lucru pentru că nu a fost piață de desfacere. Și motorina și toate erau scumpe, el n-avea cui să vândă, lucra așa la standard după instrucțiunile inginerului, nu i-a mai convenit și din cauza aceasta, din cauza serviciilor și din cauză că copiii erau mari, învățau foarte bine, le era frică că n-o să aibă un viitor și uite așa s-au dus [cei doi copii, o fată și un băiat, absolvenți de studii superioare la Brașov, au emigrat în Canada]. S-au dus și n-au mai venit, numa-n vizită. Dacă și-au cumpărat case, au mașini... Pământu’ acuma ni l-a lucrat un băiat, acuma nu ni-l mai lucră nici băiatul ăla și e pustiu.

[Deci n-ați mai reușit să-l lucrați]

N-am mai reușit, deși așa l-am iubit pământu’, cel puțin, când ni l-o dat înapoi, parcă l-am apucat pe Dumnezeu de picior, da’ degeaba, noi suntem bătrâni nu mai avem putere, băiatului nu i-o convenit să lucreze, din cauza asta că n-o fost piață de desfacere cui să vândă și am rămas așa, noi nu mai lucrăm decât grădina (...)”

Tot Elisabeta Zară ne-a explicat cum se „arde” corect cuptorul pentru a coace cozonacii, care nu se introduc în el decât când este „vatra luminată”, și-a amintit cât de ceremonializat era jocul local („Era așa de frumos la Paști, joc în trei zile în sat, toată lumea era îmbrăcată țărănește, fetele toate, trebuia să ieși din casă, doar moartă să fi fost... trebuia să ieși din casă...”), îndeplinind, inclusiv, o funcție inițiativă pentru tinerele fete („Se ieșea la joc numai cu invitație. Pe fată o invita un băiat, ea se ducea cu mama și alte fete și juca cu toți băieții.”) și ne-a confirmat ceea ce aflasem și am aflat ulterior și de la alte persoane, anume că acoperământul de cap specific al femeii căsătorite, „căița cu pomeselnic”, era luat de purtătoare în mormânt:

„Portul comunei bătrânesc era altfel, era căița cu pomeselnic, cu care s-au tot îngropat bătrânele. Pe bunica o îmbrăcat-o, ș-am avut o mătușă mai bătrână ș-am rugat-o: «Mătușă, îți cumpăr o cârpă de pluș», cum ziceam noi, o basma de pluș cu ciucuri cum se poartă pe aici pe la noi în Ardeal, «Mătușă-ți cumpăr o cârpă», că doar

9. Tekla Tötszegi, Ioan Augustin Goia (coord.), *Sate contemporane din România – deschideri spre Europa: aplicație zonală – județul Cluj*, (Cluj-Napoca: Mediamira, 2008); Corina Bejinariu (coord.), *Sate contemporane din România – deschideri spre Europa: aplicație zonală – județul Sălaj*, (Cluj-Napoca: Mega, 2009).



nu mai știe [cu ce e îmbrăcată după ce va muri]; «nu mai știi matale, lasă-mi mie căița, că ș-așa am jucat cu ea de când am fost fată» că și când am fost fată până n-am fost căsătorită am mers la concurs [a participat la concursuri cu ansamblul local de dansuri]; zic: «lasă-mi-o mie și căița și crătința și pieptăraș». «Ți le las», zice. Ș-apoi i-am pus o basma ș-am îmbrăcat-o frumos și tot așa s-o dus pe lumea ailaltă. Zic, «da' să mai rămâie, că să pierd». Puține mai sunt în sat. Să rămâie, io am știut că am fată, am nepoate, să rămâie, păi eu ce să știu că ele pleacă? [fiica și nepoatele au emigrat în Canada] Nu mai face nimeni azi. Pomeselnecul e țesut și căița nu se știe de cine e făcută. E un lucru foarte delicat”.

S-ar putea reorganiza materialul de teren, devenit material de arhivă, punând în evidență sugestiile și evocările funerarului, lângă relatările propriu-zis etnografice privind ritualul de înmormântare. Alături de „povestea” căiței cu pomeselnic salvate de Elisabeta Zară de la îngropare doar ca să devină o altă piesă bătrânească pe care nu mai are cui să o lase (deși, din fericire, Muzeul Etnografic din Brașov a pus în valoare atât piesa, cât și cunoașterea despre purtarea și semnificația ei), putem așeza „verșurile” Mariei Moldovan („Modificăm după suferința mortului. De exemplu, dacă-i o moarte fulgerătoare, dacă o moarte cu suferință, cu durată, în așa fel modificăm ceva. În rest, trebuie, de exemplu: «Preoți cu crucea-n frunte», asta se spune la fiecare mort. Și sunt multe strofe care trebuie musai la fiecare și modifici ce e de modificat.”), fotografiile de la înmormântarea nurorii ei pe care ni le-a oferit Cornelia Cocan ori chiar fotografia făcută de noi cu Eugen Butum lângă monumentul familiei lui din cimitir, de care e mândru și pe care ne-a rugat să-l immortalizăm, poate și pentru că el nu este originar din Mândra, ci dintr-un alt sat din Țara Oltului, iar crucea îi „fixează”, într-un fel, rădăcina. Într-o receptare simbolică, recurența funerarului în discuțiile noastre cu interlocutorii din Mândra poate fi ecoul discursului lor nostalgic despre frumusețea satului de odinioară care pare și el a fi gata de plecare, deși tronsonul Brașov-Făgăraș al autostrăzii A3 nu este finalizat în toamna anului 2023.

Fără îndoială, focalizarea propusă mai sus este doar una dintre multele posibile, arătându-ne cât de „deschis” la interpretare rămâne terenul etnologic și demonstrându-ne că mereu mai este ceva de aflat.

#### **4) Cercetarea etnologică de teren și participarea la patrimoniu: rolul central al muzeelor etnografice**

Într-un interesant articol despre „etnografia” necesară în muzeele etnografice, etnologul german Christian Feest comentează că întotdeauna, cultura tradițională primește sens în relație cu alte aspecte ale culturii prezente ce pot fi supuse observației: „Dacă muzeele etnografice vor să rămână vii și nu să se fosilizeze, este nevoie ca date ale prezentului să fie colectate în mod constant”<sup>10</sup>. Același autor remarcă proteismul terenului etnografic, de pe care cercetătorul, cu ajutorul unor abilități ori a unei „arte” speciale, dar și, în egală măsură, prin aplicarea unor criterii riguroase, adună anumite elemente „dintr-un univers de lucruri posibile”, fără să știe care anume dintre ele vor rămâne (sau vor deveni relevante) pe termen lung. Discursul unei vechi colecții etnografice (alcătuite din obiecte cu „natură dialogică” și comunicând, deopotrivă, despre „noi” și „ei” și despre „atunci” și „acum”)<sup>10</sup>xiii necesită o permanentă recontextualizare, care nu se poate face doar prin documentare, ci și prin integrarea ritmică a rezultatelor cercetărilor de teren în discursul muzeal.

Pe lângă utilitatea sa de activare ori reactivare a mesajului unei colecții muzeale, demersul de cercetare de teren este indispensabil și realizării funcției de cunoaștere a muzeului etnografic, tocmai pentru că acesta este o instituție a patrimoniului etnologic, responsabilă să păstreze, în măsura în care este posibil, înțelepciunea, abilitatea și dinamismul ce caracterizează culturile tradiționale.

În același timp, adăugând la „dimensiunea umană”, deja subliniată, a patrimoniului etnologic, și dimensiunea sa interactivă, realizăm că prin legătura cu terenul și comunitățile deținătoare de patrimoniu, cercetătorii participă, în fond, la crearea și practicarea acestui patrimoniu. „Antropologii și etnologii fac parte atât din regimul [de gestionare a] patrimoniului, cât și din comunitățile de patrimoniu, atunci când își îndeplinesc rolul de cercetători și consilieri-experti, dar și prin producția lor de cunoaștere savantă a patrimoniului care, într-un fel sau altul, devine parte a ansamblului patrimonial”<sup>11</sup>.

În anul 2013, când am realizat o cercetare de teren finanțată de Centrul Cultural Vrancea (director: Liviu Nedelcu), interlocutorii noștri din comuna Nereju ne-au mărturisit că le plăcea să meargă la „muzeul din Dumbravă” (Complexul Național Muzeal ASTRA din Sibiu) ca să-și demonstreze competențele patrimoniale de dansatori sau meșteri populari, pentru că acolo erau găzduiți în „casa

10. Christian Feest, „Which Ethnography Do Ethnographic Museums Need?”, 2014, [www.researchgate.net/publication/262006304](http://www.researchgate.net/publication/262006304).

11. Ibid.

lor” de la Nereju. Astfel, spațiul muzeului devenise, pentru ei, o prelungire a propriei comunități, în care se simțeau apreciați și „contextualizați” în mod adecvat. Fără îndoială, în prezentul dinamic, globalizat și „nomadizat”, asistăm la un tip de „simbioză” ce conduce la un „regim de patrimoniu” deschis, în care cei ce dețin valorile (în special imateriale) le validează și le transmit inclusiv prin forme de educație muzeală la care participă împreună cu specialiștii muzeografi și cu publicul vizitator. Din această perspectivă, spațiul muzeal, se constituie ca un teren legitim de cercetare etnografică a tuturor componentelor patrimoniului etnologic: cognitivă, afectivă, creativă, interactivă și desigur, identitară.

## Bibliography

- Adell, Nicolas, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto, and Markus Tauschek. "Introduction. Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage," In *Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage*, edited by Nicolas Adell, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto and Markus Tauschek – Göttingen Studies in Cultural Property, volume 8 –, 7-21. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2015.
- Butoi, Ionuț. "Recitindu-l pe Stahl." *Transilvania*, no. 1-2 (2022): 5-14.
- Constantinescu, Nicolae. "Cultura populară românească – părțile și întregul" [Romanian Folk Culture – Parts and Whole]. In *Folclorul, cum poate fi înțeles. Studii și articole de etnologie românească* [Folklore: How It Could Be Understood. Studies and Articles of Romanian Ethnology], edition, English abstracts and afterword by Ioana-Ruxandra Frunteală, 101-122. Bucharest: Editura Universității din București, 2011.
- Deaconu, Gheorghe. "Patrimoniul viu al culturii populare – concept, strategie, gestiune" [The Living Heritage of Folk Culture – Concept, Strategy, Management]. In *Sinteze: 1994-2008* [Syntheses: 1994-2008], 139-143. Bucharest: Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, 2009.
- Dundes, Alan. "Structuralism and Folklore." In *The Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes*, edited and introduced by Simon J. Bronner, 123-153. Utah: Utah University Press, 2007.
- Feest, Christian. "Which Ethnography Do Ethnographic Museums Need?" In *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?*, edited by Vito Lattanzi, Sandra Ferracuti, and Elisabetta Frasca, 185–195. Espora, 2014. [www.researchgate.net/publication/262006304](http://www.researchgate.net/publication/262006304).
- Frunteală, Ioana-Ruxandra. "Autopatrimonializare și identități locale" [Self-heritagization and local identities]. In *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor "C. Brăiloiu"* [Annual review of the Institute of Ethnography and Folklore "C. Brăiloiu"], new series, vol. 27, 433-443. Bucharest: Editura Academiei Române, 2016.
- Frunteală, Ioana-Ruxandra. "Emoțiile și etnologia 'acasă'" [Emotions and Ethnology at Home] in *etno.brasov.ro, percepții, medii culturale, comunicare* vol. 3 [etno.brasov.ro, perceptions, cultural media, communication], edited by Ioan-George Andron and Ligia Fulga, 65-70 (Brașov: Editura Capo-Lavoro, 2007).
- Frunteală, Ioana-Ruxandra. "Marginal și excepțional în configurarea patrimoniului rural: o poetă țărăncă" [Marginal and Exceptional in the Configuration of Rural Heritage: A Peasant Woman Poet]. In *Sinteze: 1994-2008* [Syntheses: 1994-2008], 727-729. Bucharest: Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, 2009.
- Frunteală, Ioana-Ruxandra. "O rediscutare a viziunii lui Henri. H. Stahl despre „adevărata și falsa cultură sătească." *Transilvania*, no. 1-2 (2022): 15-24.
- Frunteală, Ioana-Ruxandra. "Patrimoniul cultural imaterial – realitate și reprezentare" [Intangible Cultural Heritage – Reality and Representation], in „Caietele ASER” 8/ 2012 [ASER Notebooks – publication of the Romanian Association of Ethnological Sciences], edited by Ioana Frunteală, Gabriel-Cătălin Stoian, and Emil Țircomnicu, 146-151. Bucharest: Editura Etnologică, 2013.
- Frunteală, Ioana-Ruxandra. "Tradiții de reprezentare și purtătorii lor. Aplicație la satul Mândra (jud. Brașov)" [Traditions of Representation and Their Bearers: Mândra Village, Brașov County]. In *Caietele ASER 2* [ASER Notebooks – publication of the Romanian Association of Ethnological Sciences], 129-138. Oradea: Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007.
- Fulga, Ligia. "Proiectul de cercetare „Sate contemporane din România – deschideri spre Europa”/ raport intermediar 2006 [The Research Project "Contemporary Villages in Romania – Openings towards Europe". In *Caietele ASER 2/2006* [ASER Notebooks – publication of the Romanian Association of



- Ethnological Sciences], 263-272. Oradea: Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007.
- Ionică, Ion. "Dealul Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului" [Mohu Hill. Agrarian Ceremony of the Wreath in Olt Land], ed. Constantin Mohanu. Bucharest: Minerva, 1996.
- Repciuc, Ioana. "Laminorul observației. Tehnica cercetării de teren în concepția lui Henri H. Stahl." *Transilvania*, no. 1-2 (2022): 25-32.
- Rostás, Zoltán. "Henri H. Stahl—un sociolog constructor de istorie. Perspectiva unui istoric budapestan" [Henri H. Stahl: A Sociologist Building History. The Perspective of a Historian from Budapest]. *Transilvania*, no. 1-2 (2022).



Gheorghe Taflan și Elisabeta Zără, prezenți ca purtători de patrimoniu din Mândra în expoziția organizată de Muzeul de Etnografie din Brașov, 20 martie 2008. Foto: Ioana Frunteletă



Cornelia Cocan cântând la Muzeul de Etnografie din Brașov, cu ocazia expoziției organizate pe 20 martie 2008. A doua din dreapta ei este Maria Moldovan. Foto: Ioana Frunteletă



Elisabeta Zără și Gheorghe Taflan pregătindu-se să participe la reconstituirea jocului din Mândra, 20 iulie 2006. Foto: Ioana Frunteletă



Cornelia Cocan și cercetătoarea Georgiana Radu (în costumul împrumutat de tanti Cornelia) la reconstituirea șezătorii din Mândra, iulie 2006. Foto: Ioana Frunteletă

# Restituiri și reconstituiri în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului: povestea olarilor din Corund

Karla ROȘCA

ASTRA Museum Sibiu

Corresponding author email: karla.rosca@muzeulastra.com

---

## Restitutions and Re-enactments in the Open-Air Museum in Dumbrava Sibiului: The Story of the Corund Potters

**Abstract:** The field research undertaken by ASTRA Museum in the Szeklers' area, especially in the locality of Corund, Harghita County, between 2021 and 2022, aimed to capture the rural life of the community, the acquisition of utilitarian and decorative ceramic objects important for the museum's collections and the identification of craftspeople who still practice this craft and which can demonstrate to the visiting public of the Open-Air Museum in Dumbrava Sibiului, the mastery of the craft. In 2023, the number of potters from Corund who use the traditional decorum is decreasing, with approximately 250 potters working in workshops. We are witnessing a reorientation of the pottery centre due to current demands, especially external ones, which implicitly leads to a change in decorum and techniques. What is the future of the Corund ceramics? Can we talk about the identity of the ceramics production and the preservation of the Corund brand? It is difficult to say, given that in recent years, in addition to traditional ceramic, the potters from Corund display a new type of ceramics which is more or less in line with the continuity of the tradition of the Corund centre, with strong European influences, coming from Germany, Austria, Hungary, Italy or Spain. The preliminary research completed the scientific research on the Szekler heritage held by ASTRA Museum, especially the craft of traditional pottery, by identifying craftspeople to help us complete our puzzle. The interviewed potters' families contributed with objects, photographs, and life stories, and we recovered a significant part of documentary material on the oral history of the local Szeklers, thus obtaining a systematic fund composed of audio and video recordings, digital images, mostly on the pottery craft. All these completed the museum's electronic database and will contribute to its use for scientific and craft recovery purposes. As a result of the research, we initiated a programme to protect and promote the traditional pottery from Corund by inviting craftspeople to the events and interactive workshops organized by the museum, designed for the visiting public, which we hope will contribute to enhancing the quality of the ceramic produced.

**Keywords:** field research, heritage communities, traditional pottery, potters, Corund, sustainability, heritage facilitation

**Citation suggestion:** Roșca, Karla. "Restituiri și reconstituiri în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului: povestea olarilor din Corund". *Transilvania*, no. 1 (2024): 10-18. <https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.02>.



Cercetările de teren întreprinse de Muzeul ASTRA din Sibiu în zona Secuimii, în special în localitatea Corund, județul Harghita, între anii 2021-2022 au dorit să surprindă cunoașterea vieții rurale din comunitate, achiziționarea de obiecte de ceramică utilitară și decorativă importante pentru colecțiile muzeului și identificarea de meșteri care practică meșteșugul olăritului și care pot demonstra publicului vizitator din Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului, măiestria meșteșugului. Indirect am dorit să radiografiem situația de ieri și de astăzi a satului tradițional, a elementelor de patrimoniu cultural material și imaterial, cu credințe, tradiții și meșteșuguri. Am apelat de asemenea în demersul nostru la memoria colectivă a locuitorilor din Corund în vederea completării și reorganizării gospodăriei de olar



din Corund aflată în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului, însă în acest material vom face referire doar la dezvoltarea meșteșugului olăritului din Corund. Astfel,

în cadrul cercetării preliminare am formulat câteva întrebări esențiale pentru continuarea documentării:

- Care este originea ceramicii de Corund?
- Care este ceramica specifică centrului de olari din Corund?
- Pentru cine a fost produsă?
- Care au fost zonele de desfacere?
- Care au fost și sunt olarii care produc ceramică de Corund?
- Cum poate fi pusă în valoare și salvată „marca Corund”?

Cercetarea a fost structurată în două planuri, pe de o parte valorificarea informațiilor din cercetarea de cabinet, olarii care au activat în secolele XIX-XX în Corund și identificarea atelierelor actuale de olărit, practicarea olăritului, și pe de altă parte analiza colecțiilor muzeale de ceramică secuiescă. Metodele și instrumentele de cercetare au fost documentarea și analiza bibliografică, ancheta exploratorie (observația directă, interviul structurat și semistrukturat, povestea vieții), analiza de conținut, interpretarea și cercetarea aplicativă bazată pe cercetarea de teren. Reîntorcerea după 30 de ani în localitate a însemnat recompunerea unei imagini simbolice a satului tradițional secuiesc cu ajutorul povestirilor de viață transmise de cei mai vârstnici din sat, dar și a fotografiilor inserate în albumele de familie, pe care fiecare dintre ei le păstrează în lada de zestre a amintirilor. Treptat, în cei doi ani de cercetare am reușit să consemnăm destinul unei etnii care configurează peisajul cultural transilvănean.

Obiectivele cercetării:

- Cercetarea, identificarea, inventarierea elementelor de patrimoniu cultural material, specifice meșteșugului olăritului;
- Documentarea privind istoria meșteșugului olăritului din Corund; organizarea atelierelor și a spațiului de lucru;
- Identificarea meșterilor olari și a familiilor acestora;
- Identificarea meșterilor olari care pot facilita o interacțiune cu publicul în cadrul proiectelor de salvagardare a patrimoniului cultural imaterial desfășurate de Muzeul ASTRA din Sibiu.

### **Perspectiva istorică a apariției și dezvoltării olăritului în Corund**

Conform primei atestări istorice a localității, Corundul este una dintre cele mai vechi așezări din zona Ocnelor. Suprafața comunei cuprinde 113,51 km<sup>2</sup> și o populație de peste 6.000 de locuitori<sup>1</sup>, din care 2.000 exercită o activitate legată de olărit. În anul 1904 din însemnările lui Barabás Endre în Corund lucrau 600 de olari, în 1938, 230 de olari, iar în anul 1994 existau 450 de ateliere în activitate care regrupau 1.200 de olari<sup>2</sup>. În secolul al XIX-lea, un sfert din locuitorii satului se ocupau cu agricultura, iar un sfert cu exploatarea forestieră, arderea cărbunelui, prelucrarea cânepii, realizarea pâslei și morăritul. Despre olărit, în anul 1868, Orbán Balazs sublinia: „Corundul cu climat subalpin are pământ puțin pentru cultivat, în schimb are o întindere muntoasă pentru pășune și de aceea se ocupă cu creșterea animalelor și meșteșugul olăritului. Fiecare corundean este în același timp și olar, aici pregătesc cele mai ieftine vase de pământ nesmălțuite, care ajung în bucătăriile din tot Ținutul Secuiesc, cu excepția Ciucului. Sute de mii de bucăți făcute de olarii din Corund sunt duse cu căruțele, și de obicei nu le vând pe bani, ci pe grâu”<sup>3</sup>.

Olăritul a devenit principala ocupație a locuitorilor, asigurând hrana pentru cei săraci, iar pentru cei cu pământ puțin constituia o activitate secundară și temporară. Astfel se explică fenomenul creării exclusive a vaselor folosite de ei înșiși: vas pentru mămăligă, vas pentru fiert fasolea și varza, căldarea pentru acritul verzei, ulciorul pentru apă, banița pentru nuntă, pomană și clacă sau oalele cu o capacitate mai mare. Toamna olarii asigurau pentru zonele mai îndepărtate vasele pentru magiunul de prune. Pe lângă aceste vase ei au lucrat un număr mare de blide pentru transportul alimentelor și oale pentru leșie de spălat. Este important de menționat că toate aceste vase erau realizate din lut roșu, nesmălțuite și fără decor, multe dintre ele fiind utilizate în anul 1833 în bucătăria baronului Apor Lazăr din Pănae, județul Târnava<sup>4</sup>.

În anul 1836 vasele de Corund erau la mare căutare în toată Transilvania, datorită prețului și a calității deosebite, deoarece erau ergonomice și realizate dintr-un lut fin. Acest fapt a făcut ca breasla olarilor

1. [https://ro.wikipedia.org/wiki/Comuna\\_Corund,\\_Harghita#Demografie](https://ro.wikipedia.org/wiki/Comuna_Corund,_Harghita#Demografie). Accesat la 15.12.2023.

2. Barabás Endre, *Udvarhely vármegye leírása közigazdasági szempontból* (Budapest: Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, 1904), 38-39.

3. Kardalus János, (red.), *Ceramica din Corund. A korondi kerámia* (Miercurea Ciuc: 1981), 11. Publicația a apărut în cadrul Festivalului Național „Cântarea României”.

4. Kardalus, 11.

din Odorheiu Secuiesc să interzică olarilor care sunt în afara breslelor să vândă vase „nici în mod liber, nici pe ascunselea”<sup>5</sup>. Însă aceste ordine nu au fost respectate de conducătorii scaunelor secuiești, olarii corundeni au realizat vase sau au vândut oale pe lângă porunca nemeșilor secui și a ofițerilor. Este amintit un olar din Corund, pe numele său Kendi János, care a vândut în săptămâna de după Crăciun, în satele Feliceni și Tăureni, oale și alte vase<sup>6</sup>. Olarii corundeni au găsit și alte metode de a scăpa de această situație și anume invadarea pieței cu produse ieftine și de calitate bună. În anul 1778 într-o petiție din Odorheiu Secuiesc se menționează

„cârpacii din Corund și din altă parte vând vasele lor care nu sunt arse bine, iar cumpărătorii neștiind, le cumpără. Alți meșteșugari fac lucrările lor cu mai multe cheltuieli și din cauza acestor mărfuri de calitate proastă nu pot să le vândă, în felul acesta neputând continua meseria...”<sup>7</sup>.

Olarii corundeni erau renumiți pentru oalele rotunde, asemănătoare cu cele lucrate la lara de Jos. Documentele de arhivă și lucrările de specialitate menționează că până la sfârșitul secolului al XIX-lea în Corund nu s-au realizat cănceie și nici farfurii pentru decorarea interiorului casei. Renumitul Kós Károly constată faptul că „de la mijlocul secolului trecut deja (secolul al XIX-lea, s.n.), nu numai în orașele așa-numite centre ale breslelor Odorheiu Secuiesc, Târgu Secuiesc, Târgu Mureș, dar și-n centrele rurale: Atid, Cușmed, Atia, Solocma, Ghindari, Satul Nou (Brașov), Brețcu, Atia Mare s-au lucrat vase ornamentate și smălțuite, pe când oalele țărănești proveneau doar din două centre, Corund și Mădăraș-Ciuc (...)”<sup>8</sup>. Așadar, în istoricul olăritului din Corund vasele smălțuite au început să apară abia la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea. Acest fenomen de trecere de la vasele nesmalțuite la cele cu smaltz poate fi explicat pe baza documentelor existente, dar mai ales prin sistemul de circulație a ceramicii în satele din apropierea Corundului, ajungând uneori până în Moldova.

Acestea erau transportate de „comerciantul ambulant” și de „căruțaș”. Informația este relatată de către un olar din Corund care ne povestește:

„Comercianții ambulanti nu aveau atelaje și porneau dis-de-diminează cu desăgii în spate sau cu oalele legate, în satele din jur, la Inlăceni, Atid, Șimonești, Cristuru Secuiesc până în zona Odorheiu Secuiesc și Sighișoara. Ei vindeau produsele lor pe cereale. De cele mai multe ori urmăreau zilele în care se țineau târgurile și erau zile în șir pe drumuri. «Căruțașii» se deplasau cu căruța în satele din Ardeal. Nu erau neapărat olari, dar cumpărau produsele de la unul sau mai mulți olari, pe care apoi le vindeau, în Ardeal și mai târziu în toată țara”<sup>9</sup>.

Despre comerțul cu vase ne mărturisește în studiul său Kozma Ferenc:

„Minunatele oale de lut provenite din Turda, Târgu Mureș, Ghindari, Corund, Odorheiu Secuiesc, Casin constituie obiectul unui comerț înfloritor și sunt duse într-o cantitate însemnată chiar și în Moldova, de pildă din Odorheiu Secuiesc anual se duc 15.000-20.000 de bucăți”<sup>10</sup>.

Mai multe informații aflăm de la Maria Kresz care relatează faptul că majoritatea căruțașilor preluau vasele de la olarii din strada Tószeg din Corund, unde se aflau cei mai săraci dintre localnici, care nu aveau nici măcar atelaje pentru a transporta vasele.

„În schimb cei din partea de sus ai comunei erau mai înstăriți și duceau vasele pe ruta Târgu Mureș și de aici spre nord spre satele românești din câmpie. Prin orașele și localitățile Reghin, Deda, Teaca, Lechința numai treceau, pentru că vasele nu erau căutate, dar în schimb la Vereaghaz, Checheș, Vice, Unguraș, ei puteau să vândă din nou. În partea de nord au ajuns până la Beclean. Pe un atelaj era încărcat un cuptor de vase (600-800 buc.) care la vânzare erau umplute 6-8 saci de porumb.”<sup>11</sup>

5. Jakab Elek, Szádeczky Lajos, *Udvarhely vármegye története a legrégibb időtől 1849-ig* (Budapest: Athenaeum, 1901), 353.

6. Kardalus, 12

7. Kardalus, 12.

8. Kós Károly, *Tájak, falvak, hagyományok* (Bukarest: Kriterion, 1976), 221.

9. Sursa orală: Ilyés Mihály, Corund, județul Harghita, (n.1954, Corund). Interviu: Karla Roșca (2021, Corund, în atelierul olarului).

10. Kozma Ferenc, *A székelyföld közgazdasági és közművelődési állapota* (Budapest: Editura Franklin, 1879), 317.

11. Kresz Mária, „Fazekas, korsós, tálos”, *Ethnographia*, LXXI (1960): 326.



Cărăușii din Corund au dus la târguri nu numai produsele din sat, ci și pe acelea din împrejurimi și le-au vândut ca oale din Corund. De aceea este foarte greu de stabilit proveniența acestor vase și atelierul sau locul unde au fost realizate.

La sfârșitul secolului al XIX-lea cerința pentru oalele fără smalt realizate inițial de olarii din Corund scade. Această situația a afectat cele mai importante centre de olărit, unde se produceau cănceie secuiești: Cușmed, Atid, Solocma. Dar totuși, corundenii au continuat să producă vase și să mențină acest meșteșug în Ținutul Secuiesc. Incze Lajos menționa:

„În țară nu există un târg mai important în care să nu întâlnești olarii din Corund, aceștia au preluat moștenirea de la cărăușii secu de apă minerală, respectiv de a-și câștiga existența fiind mereu pe drum (...). Îndrăzneți, dar și întreprinzători, cunosc riscul, dar nu se sperie de el. Și pentru un venit puțin omul din Corund are curajul de a risca și de a investi (...). Populația din Corund este vestită în toată țara prin aceea că datorită industriei casnice a produselor din lut au putut acoperi o zonă mare cu oalele de bucătărie simple și cu obiectele funcționale”<sup>12</sup>.

Schimbările intervenite în meșteșugul olăritului la sfârșitul secolului al XIX-lea au avut efecte care se resimt și astăzi. Este perioada în care o dată cu introducerea smaltului corundenii au început să lucreze tipuri de vase cu motive florale și fitomorfe, avimorfe și zoomorfe, inspirate din viața de zi cu zi a locuitorilor. Dacă în anul 1886 o sută de bucăți de oale nesmălțuite valorau trei forinți, după războiul vamal acestea valorau 1,70 forinți<sup>13</sup>. Situația aceasta i-a îndemnat pe corundenii să treacă la folosirea smaltului pe vasele de ceramică, atât de căutate de locuitorii satelor din împrejurimi.

Astfel, la propunerea Camerei de industrie și comerț din Târgu Mureș, ministrul comerțului a înființat în anul 1892 un curs de 8 luni pentru olarii carer doreau să învețe meșteșugul olăritului, cu smalt. Însă olarii nu au manifestat interes temându-se de a nu avea aceeași soartă ca și a olarilor din Cușmed, Solocma, Atid și Atia, de a li se impune un impozit mare pentru obiectele de ceramică smălțuite. Fără succes, au fost trimiși în sate meșteri pricepuți care să meargă din casă în casă și să învețe tehnicile de smălțuire a vaselor. Răspândirea ceramicii cu smalt a luat o mare amploare numai după înființarea în anul 1893, la Odorheiu Secuiesc a Școlii de meserii pentru prelucrarea pietrei și a lutului<sup>14</sup>. Cursurile acestea au fost frecventate de tineri meșteri olari, care întorcându-se acasă au practicat meșteșugul olăritului cu smalt. După însemnările lui Istvan Lajos<sup>15</sup> primii au fost: András József (1857-1925), Katona Ferenc (1861-1936), Lórinicz M. András (1867-1934), Demeter K. Zsigmond (1870-1910)<sup>16</sup>. La început au lucrat ceramică smălțuită în micul atelier pus la dispoziție de proprietarul stațiunii Arcsó, Gáspár Gyula, învățând de la olarul Katona János (1870-1944), tainele și secretele olăritului. Treptat, la începutul secolului al XX-lea, olăritul din Corund a acoperit piața de desfacere din satele învecinate, astfel încât olarii din localitățile Solocma și Ghindari, au încetat să mai lucreze. În perioada Primului Război Mondial, corundenii lucrau ceramică, ajungând cu căruțele cu coviltir până la granițele Austriei<sup>17</sup>. În timpul celor două Războaie Mondiale ceramica de Corund a cunoscut o dezvoltare nemaîntâlnită, aria de răspândire și comerțul cu vase era prezent la toate târgurile. Haáz Ferenc menționa:

„Oalele le încarcă în căruțele cu coviltir și le duc departe pe piețele din Timișoara, Arad, Satu Mare, București, Galați și Iași. Cărușarii erau orientați în ceea ce privește data și locul târgurilor, preferințele în zonele respective, pentru ca în funcție de aceasta să ducă vasele. Totodată cunoșteau bine gustul fiecărui om, știau ce îi place românului, maghiarului sau sasului. Astfel sașii preferau vasele cu mult spațiu alb, având ornamente la mijloc cu mici frunze verzi. Maghiarii preferau o ornamentație mai bogată cu motive florale, decorate mai mult pe margine, respectiv în partea de sus a vasului. Românii din Ardeal, mai ales cei din câmpie, preferau vasele înflorate având culoarea de obicei albastră (...)”<sup>18</sup>.

În anul 1930 cerințele față de ceramica de Corund sunt așa de mari încât cei 250 de olari nu le pot satisface. În această perioadă apar comerțanții de vase. În anul 1928 se construiesc în Corund două ateliere mici pe banii și sub conducerea lui Bertalan Áron și Kacsó Sándor<sup>19</sup>. Referitor la acest aspect Kós Károly menționa:

12. Incze Lajos, „A korondi fazék”, *Hitel repertórium*, nr. 2 (1939): 122.

13. Kardalus, 16.

14. Kardalus, 16

15. István Lajos, *A korondi kerámia. Népi Alkotások és Műkedvelő Tömegmozgalom Hargita megyei Irányító Központja kiadványa* (Miercurea Ciuc: 1973), 1-2.

16. István, 2.

17. Sursa orală: Ilyés Mihály. Interviu: Karla Roșca (2021, Corund, județul Harghita, în atelierul olarului).

18. Haáz Ferenc Rezső, „Adatok a korondi fazekas mesterséghez”, *Néprajzi Értésítő* XXXII (1940): 184-186.

19. Kardalus, 17.

„Vasele cu flori de Corund au fost foarte căutate în jurul anului 1925 mai întâi în toată Transilvania, iar apoi în toată țara, făcând ca mai mulți olari să se asocieze și să cumpere mașini, pentru a transporta vasele la târgurile cele mai îndepărtate. Astfel, au început să lucreze dintr-o argilă mai groasă, care se putea forma mai ușor și pe care se păstra mai bine smaltul. Unii dintre ei au creat ateliere puternice asemănătoare unor fabrici, în care au fost instalate roți de apă pentru funcționarea discurilor și a morilor de smalt. [...] Gospodinele însă și-au dat repede seama că, pentru gătit, noile tipuri de vase erau subțiri și se spărgeau ușor, iar dacă erau mai groase fierbeau foarte încet. Corundenii au renunțat încet, încet la vasele funcționale și au trecut la vasele decorative și la jucării din lut”<sup>20</sup>.

Acest fenomen nu a avut loc brusc, corundenii au creat în continuare vase utilitare, dar într-o cantitate mai mică. Erau realizate de olarii cu o situație socială mai precară, care le-au vândut atât în Corund cât și în satele din jur: oala pentru varză, ulciorul pentru apă minerală, oala pentru lapte și magiun.

În perioada celor două Războaie Mondiale repertoriul morfologic și decorativ al vaselor de ceramică a suferit modificări. Această transformare se poate observa în special în tipologia și ornamentica vaselor decorate cu motive săsești, preluate de pe broderii și inciziile în os.

În prezentarea istoricului olăritului din Corund este important să menționăm și generațiile de olari, care au transmis meșteșugul și dragostea pentru tradiție din tată în fiu. Așa cum am menționat la începutul lucrării la primul recensământ din anul 1820 în Transilvania, la Corund erau înregistrați 50 de olari. În perioada 1818-1848 după registrele de impozit figurau mai multe familii cu numele Fazekas<sup>21</sup>. Satul era împărțit, ca și astăzi în mai multe cartiere. Felszeg, Tómező, Tószeg și Telek sunt situate pe un deal, iar în părțile inferioare, mai înguste sunt răspândite Alszeg, Dió, Ölves și Papmocsára. Toponimul Tómező și Tószeg probabil că provin de la denumirea a două lacuri din zona Corundului. Olarii locuiau în Tószeg, care se află între apa Súgó și pâraul Ölves, iar în Alszeg și Felszeg, „dincolo de apă” localnicii spun că nu existau olari<sup>22</sup>.

Olarii învățau tainele olăritului din copilărie, în familie, astfel încât la vârsta de 4-5 ani știau să frământa lutul, să-l toarne în matrițe, să pregătească toartele și încercau să modeleze la roata olarului. Din poveștile olarilor aflăm că meșterul Bertalan János știa la vârsta de 6 ani să lucreze la roata olarului căni de o jumătate de litru și de un litru, iar unii olari, după 2-3 ani de ucenicie, întorși în Corund și-au înființat propriul atelier de olărit. Cea mai vestită familie, în perioada anilor 1944-1948 era familia Kendi și András József (strada Morii) și András Balázs (strada Sării). Alte familii erau Katona Ferenc, Bertalan, Páll, Máthé, Józsa, Tófalvi, Molnár, Fábíán, Ilyés, Györfi etc. nume de olari întâlnite și astăzi în localitate și în târgurile olarilor. Vasele erau în general decorate de femeile olarilor, care cu o mână experimentată și multă inspirație pictau motive florale, fitomorfe, avimorfe, zoomorfe și geometrice pe suprafața vaselor. Despre repertoriul ornamental Bandi Dezső menționa:

„obiectele de uz casnic fără ornament, cum sunt vasele de lut neornamentate și fără smalt, cu o formă proporțională și perfectă, pot să atingă un nivel artistic ridicat. Ornamentul nu poate fi însă niciodată independent de obiectul decorat. Întotdeauna din această cauză poate să aibă o valoare artistică cu semn de întrebare, dacă ornamentarea în stil, tehnică și material nu coincid cu obiectul pe care urmează a-l decora [...]. De mai multe ori s-a vorbit despre faptul că dintre fostele și numeroasele centre de olărit din județele Covasna, Harghita și Mureș își continuă activitatea numai cel din Corund. Drept consecință a crescut numărul celor interesați de ceramica de Corund, iar o dată cu aceasta și olarii corundeni au trebuit să țină cont de schimbarea cerințelor”<sup>23</sup>.

Decenii întregi s-au străduit cu cea mai bună pricepere și voință să satisfacă cerințele comanditarilor, dar și să-și păstreze specificul tradițional. De aceea în tipologia ceramicii de Corund întâlnim numeroase vase cu diferite motive specifice Corundului. Dintre acestea, calitativ cele mai reușite sunt farfuriile cu motive florale (laleaua) și zoomorfe (cerbul), castroanele, cratițele, oalele pentru apă și lapte, cămile și ulcioarele executate după modele de acum 90 de ani. Decorul inspirat din producția altor centre de olari maghiare și săsești din Transilvania, asimilează în practica olarilor din Corund un stil aparte, devenind în secolul al XX-lea marcă recognoscibilă a acestui centru.

În secolul al XXI-lea, olarii din Corund realizează ceramică utilitară și decorativă, neagră sau roșie smălțuită, decorată cu motive florale, geometrice, zoomorfe, avimorfe și fitomorfe, în culorile alb, albastru, verde, maro sau roșu. Pictate cu pensula, cornul sau sculptate, obiectele sunt răspândite pe

20. Kós, 260.

21. Miercurea Ciuc, Arhivele Statului, fond 38. Registrele fiscale din anii 1818-1848.

22. Kocsi Márta, Csomor Lajos, Korondi székely fazekasság (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda: 1980), 10.

23. Kardalus, 19.



întreg teritoriul României, dar și în Germania și Ungaria. În perioada cercetării noastre în Corund activau 70 de familii de olari organizați în atelierelor familiale. Dintre aceștia, puțini mai păstrează vechile forme și motive, inspirate în mare parte din ceramica de Odorheiu Secuiesc, Șiclod și Solocma, majoritatea reorientându-și producția la cererea internă și cea internațională.

### **Modele de transmitere a meșteșugului olăritului din Corund în secolul al XXI-lea**

Elementul definitoriu al olăritului din Corund, chiar și pentru secolul al XXI-lea, este perpetuarea meșteșugului în cadrul atelierului de familie, din generație în generație. Meșterul olar Mihály Ilyés este un exemplu pentru ilustrarea acestui fenomen. Ilyés Veszti Mihály a încercat olăritul de dragul jocului, în familie, sub atenta supraveghere a bunicului și a tatălui, fiind conștient de mic de valoarea acestui meșteșug. La vârsta de 4-5 ani știa deja să frământa lutul, să-l pregătească și să modeleze forme mici pe roata olarului.

„Străbunicii și bunicii s-au ocupat tot cu olăritul, de la ei părinții și apoi eu și familia mea am continuat meșteșugul. Dacă în copilărie mă jucam la roata olarului, la 14 ani am învățat de la tata cum să ridic un vas pe roata olarului. Noi am păstrat tradițiile, dar în același timp îmbinăm formele, decorul și cromatica veche cu cele în care implicațiile viziunii moderne sunt dominante. În vase am investit multă pasiune, sentimente și multă muncă. Pe vremuri lutul îl aduceam din hotarul Corundului, de la *Szakadat* și *Vizmelyeke*, în curtea noastră, unde era supus fazelor de lucru (dospirea, frământarea cu piciorul, curățirea de impurități).”<sup>24</sup>

Astăzi, olarul cumpără lutul din fabrici specializate deoarece este curat și superior din punct de vedere calitativ, la fel și coloranții și smaltul, care nu sunt toxici pentru sănătatea consumatorului. Olarul cunoaște modelarea lutului atât pe roata tradițională, cât și pe cea acționată mecanic, care o folosește pentru realizarea unui număr mare de obiecte utilitare și decorative: căni, cănițe, farfurii, cănceie, oale mari de sarmale, sfeșnice, boluri, fructiere, tăvi, sărărițe, ghivece, clopoței, căni de vin, butelii, ulcioare, bomboniere, căni de lapte etc., adaptându-se constant cererii publicului. Uneltele folosite sunt simple și puține: „kés” (fichiașul de lemn pentru ridicarea vasului), „írhabor” (piele de căprioară pentru netezirea suprafeței vasului) și firul de gută pentru tăiatul vasului de pe roată. Meșterul procură materialele, modelează, smălțuiește și supraveghează arderea, în același timp căutând noi piețe de desfacere.

În atelierul olarului Ilyés Mihály ornamentele de pe vase sunt realizate de femeile din familie, conform tradiției satului, soția, Rozalia și fiicele, Enikő și Helga care, pe lângă ornamentele și nuanțele cromatice specifice Corundului, valorifică și elemente ale ceramicii de Sibiu, Chirpăr sau Saschiz, inspirate din mapa cu motive săsești realizată de Herta Wilk, între anii 1960-1970 sau modele inspirate din cărți de specialitate și colecții muzeale sau private. Decorul vaselor este realizat cu pensula din păr de veveriță, cornul de ceramică cu pană de gâscă, „pompița”, iar arderea are loc într-un cuptor tronconic cu două guri de alimentare ce utilizează combustibil solid sau în cuptorul electric.

Începând din anii '70 Ilyés Mihály este o prezență activă și constantă în târgurile de ceramică din țară (Târgul național de ceramică „Cucuteni- 5000”, Iași; Târgul olarilor „Ochi de păun”, Rădăuți; Târgul Olarilor din Sibiu; Târgul meșterilor populari din București), precum și la cele organizate de Muzeul ASTRA din Sibiu (Târgul Creatorilor Populari din România, Târgul *Frumos. Ceramic. Folositor*, Festivalul ASTRA Multicultural, Zilele Hungarikum).

Din anul 2013 participă la Târgul *Frumos. Ceramic. Folositor*, desfășurat în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului. Este unul dintre olarii care a ieșit din zona de confort al standului de vânzare și s-a implicat activ în relația cu muzeul, conștient fiind de faptul că tradiția trebuie respectată și transmisă generațiilor viitoare. Împreună cu copiii săi, Ilyés Enikő și Ilyés Mihály, cărora le-a transmis mai departe tradiția prelucrării lutului face eforturi și reușește să-și promoveze produsele, dezvăluind publicului cunoștințele sale în modelarea lutului. Este unul dintre olarii care povestește cu drag tehnicile de prelucrare a lutului la roata olarului și ale gătitului în vase de lut pe vatră deschisă.

Olarul Ilyés Veszti Mihály reușește prin tehnici moderne, folosirea smalturilor ecologice și arderea ceramicii în cuptoare electrice, să păstreze ceramica tradițională, adaptată cerințelor contemporane, creând și dezvoltând relații cu publicul și cu întreaga comunitate din care face parte.

Participarea olarului la târgurile organizate în Muzeul ASTRA, dar și documentarea în atelierul din Corund ne-au demonstrat că este apreciat și recunoscut de comunitate, fiind unul dintre meșterii olari autentici ai Corundului. Acest lucru este confirmat și de faptul că în anul 2022, olarul a primit distincția de Tezaur Uman Viu din partea Comisiei pentru Salvagardarea Patrimoniului Cultural Imaterial din cadrul Ministerului Culturii.

24. Sursa orală: Ilyés Mihály. Interviu: Karla Roșca (2022, Corund, județul Harghita, în atelierul olarului).

### **Implicarea Muzeului ASTRA în recuperarea tradiției și dezvoltarea comunităților patrimoniale**

Muzeul ASTRA se implică activ în recuperarea valorilor patrimoniale și restituirea acestora, prin conștientizarea tinerei generații și educarea gustului publicului pentru cultură și „obiecte vechi”. Conform misiunii asumate, Muzeul ASTRA a adoptat un „concept viu” prin implementarea și derularea unor programe culturale dedicate publicului, prin punerea în valoare a patrimoniului cultural imaterial realizat de meșteri olari, păstrători ai meșteșugului olăritului: Galeria de Artă Populară, Târgul Creatorilor Populari din România, Târgul *Frumos. Ceramic. Folositor*, dar și ateliere de olărit și culinare.

*Galeria de Artă Populară*, situată în Pavilionul Muzeal Multicultural din cadrul Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului, promovează prin expoziția deschisă publicului, cu vânzare, patrimoniul cultural imaterial, susține și stimulează creația de artă populară contemporană a meșterilor din întreaga țară. Meșterii olari au posibilitatea să-și expună și să vândă obiecte de ceramică autentice. Selecția acestora este riguroasă tocmai pentru a educa gustul publicului și de a-i forma deprinderea achiziționării unor obiecte autentice, frumoase, utilitare și de bună calitate. Un alt eveniment în care meșteșugul olăritului este promovat este *Târgul Creatorilor Populari din România*, cea mai importantă și mai longevivă componentă a programului de protecție a patrimoniului cultural imaterial derulat de Muzeul ASTRA, care reunește creatori și meșteri populari din toate zonele etnografice ale țării, reprezentanți ai etniilor conlocuitoare, conturând imaginea întregii tipologii a meșteșugurilor tradiționale. În *Târgul Creatorilor Populari din România* se realizează un dialog direct, nemijlocit, între meșterii populari și publicul vizitator, care se manifestă în spirit comunitar și interactiv, exersând meșteșugul tradițional în cadrul atelierelor inițiate<sup>25</sup>. Târgul păstrează caracterul original, adăugând funcției comerciale specifice, funcția educativă (muzeul transformându-se în zilele de târg într-un atelier de creație, familiarizând vizitatorii cu tehnicile și procedeele tradiționale de lucru), funcția documentar-artistică (redarea vechilor obiceiuri vestimentare ale târgului, fiecare participant etalându-și costumele din zona de proveniență) și funcția socială (definitorie pentru misiunea muzeului de spațiu de intermediere atât pentru întâlnirea dintre meșteri cât și dintre meșteri și publicul vizitator). Pentru meșterii populari, târgul funcționează ca un adevărat studiu de piață, contactul direct cu vizitatorii permițându-le o analiză obiectivă a cererii și o evaluare asupra raportului calitate-preț<sup>26</sup>. Întâlnirea dintre meșteri are ca rezultat un dialog permanent și fructuos cu privire la inovațiile tehnice și calitative ale produselor, ducând nu la păstrarea unei tradiții moarte, ci la inovația în spiritul tradiției.

Târgul *Frumos. Ceramic. Folositor* se organizează în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului începând cu anul 2013 și răspunde cu succes unui număr mare de public. Evenimentul este clădit pe ideea valorii, a respectării tradiției, a autenticității, a funcționalității și a specificului zonal, îndrăznind mai mult ca oricând să abordeze o metodă modernă de cunoaștere a muzeului, a colecțiilor și a tehnicilor de realizare a obiectelor prin *arheologie etnografică experimentală*, folosind metode, tehnici și abordări pentru a crea și testa ipoteze sau interpretări pe baza unei surse istorice, a unor piese din secolele XVIII-XX, pentru a afla adevăruri istorice. Realizarea acestor obiecte în cadrul târgului de către meșterii olari se face prin reproducerea fidelă sau reinterpretări artistice ale obiectului, folosind tehnici contemporane<sup>27</sup>. Meșterii olari pregătesc și susțin ateliere demonstrative, în urma cărora vizitatorii obțin informații cu privire la modelarea, decorarea, smălțuirea și arderea vaselor de ceramică.

Patrimoniul material și imaterial promovat de olarii în târgul de ceramică din Dumbrava Sibiului, se constituie într-o spectaculoasă parte practică, aplicativă, fiind completat de o conferință științifică, workshopuri și vizite de documentare în colecțiile Muzeului ASTRA, în colecții particulare și în ateliere de olărit.

Muzeul ASTRA și-a asumat rolul de a recupera vechile colecții muzeale și de a-i provoca pe olari să lucreze o ceramică dispărută de pe piață. În fiecare an, la fiecare ediție a târgului, au fost valorizate și interpretate obiecte din centre de olărit diferite. Este un proiect inovator în care salvagardarea patrimoniului imaterial se face prin punerea în valoare a patrimoniului etnografic, vechi, și în același timp prin producerea de valori de patrimoniu care luptă împotriva kitsch-ului. Unele dintre produsele obținute după modelele din colecție se reîntorc în muzeu facilitând cunoașterea și interpretarea acestui patrimoniu. Este esențial pentru publicul vizitator să înțeleagă cum au fost realizate, dar mai ales care era rolul lor funcțional în cadrul unei gospodării. Odată ce au învățat modele noi olarii din România

25. <https://muzeulastra.ro/eveniment/targul-creatorilor-populari-targul-de-sfanta-marie-editia-nr-40>. Accesat la 19.12.2023.

26. <http://www.muzeulastra.com/2010/08/>. Accesat la 26.06.2020.

27. Colecția de ceramică a Muzeului ASTRA s-a îmbogățit cu aproximativ 140 de obiecte, replici ale ceramicii reprezentate în cadrul edițiilor târgului, pe care muzeografiile le pot utiliza în programele de educație muzeală și valorificare expozițională interactivă.



sau din străinătate readuc în piață aceste produse, ridicând nivelul calitativ al ceramicii comercializate și obligând publicul cumpărător să își pună întrebări înainte de a face o alegere, chiar dacă prețul de vânzare este mai mare.

Rolul muzeografului este acela de a determina respectarea tradiției în formă și motive și găsirea de noi modalități de educație-estetică a meșterului olar și a consumatorului de ceramică. Este nevoie să se organizeze cursuri de formare pentru meșteri prin care să li se prezinte o istorie a artei și a frumosului care să ducă la diminuarea kitsch-ului din arta populară și la păstrarea identității ceramicii. În ceea ce privește consumatorul, târgurile pe care Muzeul ASTRA le organizează sunt în așa fel realizate încât acesta să participe activ, să interacționeze și să se informeze atunci când dorește să achiziționeze un produs trainic și de calitate. În acest sens muzeul poate constitui locul de întâlnire între specialiști și meșteri olari oferind posibilitatea unui dialog amplu, sustenabil despre meșteșugul olăritului, despre tehnici și modele de (re)punere în valoare a ceramicii tradiționale.

Astfel prin tehnici moderne, folosirea smalturilor ecologice și arderea ceramicii în cuptoare electrice, olarul se întoarce la o ceramică tradițională, dar adaptată cerințelor contemporane, creând și dezvoltând relații cu publicul și cu întreaga comunitate din care face parte.

În anul 2023 numărul olarilor din Corund care respectă decorul tradițional este în scădere, aproximativ 250 de olari mai lucrează în ateliere. Asistăm la o reorientare a centrului de olărit, datorită solicitărilor actuale, în special cele externe, fapt ce duce implicit la transformarea decorului și schimbarea tehnicilor. Care este viitorul ceramicii de Corund, putem vorbi de identitatea producției de ceramică și de păstrarea mărcii Corund? Este greu de spus, având în vedere că în ultimii ani, pe lângă ceramica tradițională, olarii din Corund prezintă la standurile lor un nou segment care are mai mult sau mai puțin tangență cu continuitatea tradiției centrului Corund, cu puternice influențe europene, provenite din Germania, Austria, Ungaria, Italia sau Spania.

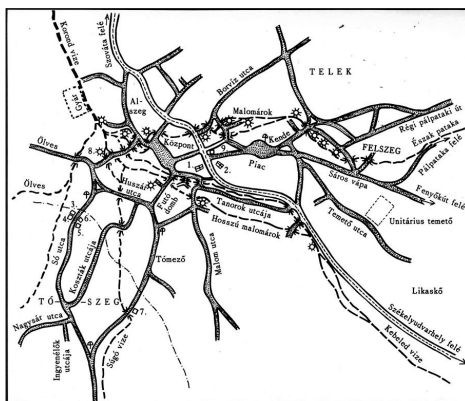
Cercetarea preliminară a completat documentația științifică referitoare la patrimoniul secuiesc deținut de Muzeul ASTRA, în special a meșteșugului olăritului tradițional, prin identificarea de meșteri care să ne sprijine în completarea puzzle-ului. Familiile de olari intervievate au contribuit cu obiecte, fotografii și povești de viață și am recuperat o parte însemnată de material documentar privind istoria orală a secuilor din zonă, obținându-se un fond sistematic compus din înregistrări audio și video, imagini digitale, în special despre meșteșugul olăritului. Toate acestea au completat baza de date electronică a muzeului și vor contribui la utilizarea lor în scopuri științifice și de recuperare a meșteșugurilor. În urma cercetării am demarat un program de protecție și promovare a olăritului tradițional din Corund invitând meșterii la evenimentele organizate în muzeu și la atelierele interactive dedicate publicului vizitator, care sperăm că va contribui la ridicarea nivelului calitativ al ceramicii comercializate.

## Bibliography

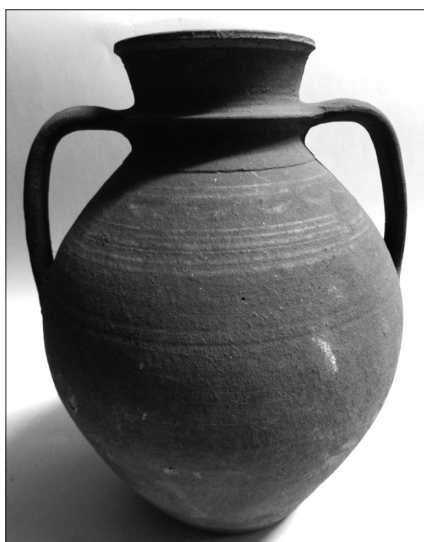
- Barabás, Endre. *Udvarhely vármegye leírása közgazdasági szempontból. Megyei monográfiák* [Description of Odorheiu County from an Economic Point of View. County Monographs]. Budapest: Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, 1904.
- Haáz, Ferenc Rezső. "Adatok a korondi fazekas mesterséghez" [Data for the Korund Pottery Craft]. *Néprajzi Értesítő* XXXII (1940): 184-186.
- Incze, Lajos. "A korondi fazék" [The Korund Pottery]. *Hitel repertórium*, no. 2 (1939): 122-131.
- István, Lajos. *A korondi kerámia. Népi Alkotások és Műkedvelő Tömegmozgalom Hargita megyei Irányító Központja kiadványa* [The Korund Ceramics. Publication of the Harghita County Center of Folk Art]. Miercurea Ciuc: 1973.
- Jakab, Elek, and Lajos Szádeczky. *Udvarhely vármegye története a legrégibb időtől 1849-ig*. [History of the County of Udvarhely from the earliest times to 1849]. Budapest: Athenaeum, 1901.
- Kardalus, János, ed. *Ceramica din Corund. A korondi kerámia*. [The Korund Pottery]. Miercurea Ciuc: 1981.
- Kocsi, Márta and Csomor, Lajos. *Korondi székely fazekasság* [Korund Székely Pottery]. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- Kós, Károly. *Tájak, falvak, hagyományok*. [Landscapes, Villages, Traditions]. Bucharest: Kriterion, 1976.
- Kozma, Ferenc. *A székelyföld közgazdasági és közművelődési állapota*. [The economic and social development state of Székelyföld]. Budapest: Franklin, 1879.
- Kresz, Mária. „Fazekas, korsós, tálos”. [Pot, Jug, Bowl]. In *Ethnographia*, LXXI (1960): 297-379.
- Muzeul ASTRA – Jurnal virtual. <http://www.muzeulastra.com/2010/08/>.
- Muzeul ASTRA. Târgul Creatorilor Populari din România / Târgul de sfânta Mărie, ediția 40. <https://muzeulastra.ro/eveniment/targul-creatorilor-populari-targul-de-sfanta-marie-editia-nr-40/>
- Arhivele Statului din Miercurea Ciuc, Registrele fiscale din anii 1818-1848, fond 38.
- Ilyés Mihály, Corund, județul Harghita, (n.1954, Corund). Interview: Karla Roșca (2021-2022, Corund, in his workshop).



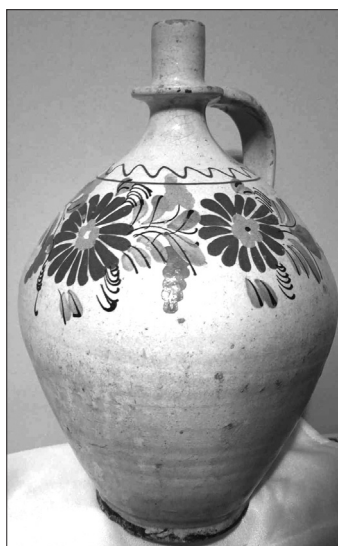
Corund, județul Harghita



Structura Corundului, (după Kocsi Márta, Csomor Lajos, Korondi székely fazekasság. Népművelési Propaganda Iroda. Budapest: 1980)



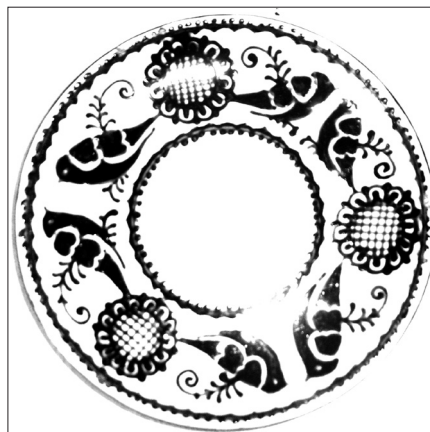
Cană nesmălțuită, mijlocul secolului al XIX-lea, Corund, județul Harghita, nr inv Cc. 173, Colecția Muzeului Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe



Ulcior, mijlocul secolului al XX-lea, Corund, județul Harghita, Colecție privată, România



Farfurie, mijlocul secolului al XX-lea (anii '50), Corund, județul Harghita, nr. inv. Cf. 454, Colecția Muzeului Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe



Farfurie, mijlocul secolului al XX-lea (anii '60), Corund, județul Harghita, nr. inv. Cf. 345, Colecția Muzeului Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe



# „Memoria secretă a obiectelor”. Medierea culturală în muzeu prin atelier, obiect și poveste

Ovidiu BARON

ASTRA National Museum Complex

Corresponding author email: [ovidiu.baron@muzeulastra.com](mailto:ovidiu.baron@muzeulastra.com)

---

## “The Secret Memory of the Objects”: Cultural Mediation in the Museum Through Workshop, Object, and Story

**Abstract:** The current article reviews the evolution of cultural mediation and its modes of functioning in the activities proposed within the ASTRA Museum, recovering the field research efforts of the predecessors and continuing them with well-articulated forays into today's rural world. The author mentions the arguments for the research and collection of constructions, objects, and installations, starting from the project of the Transylvanian Associations for Romanian Literature and the Culture of the Romanian People (ASTRA), which has inaugurated the Museum of Associations in 1905 with its first exhibition of sequences of outdoor constructions. The Museum of Popular Techniques, opened in 1967, became after the Revolution of 1989 the Museum of Traditional Popular Civilization, an integral part of the ASTRA National Museum Complex. Often found under the urgency of saving some constructions, objects, or traditions, field research has had multiple results, whether one refers to collections, to the permanent outdoor exhibition, to scientific studies, or to the continuous identification of human resources capable of transmitting knowledge, skills and abilities, as well as of transcribing or recording through images and sound the memory of the village. A new valorisation of these cultural research and mediating efforts has been materialized in the “Secret Memory of Objects” Program.

**Keywords:** history of the ASTRA Museum, cultural mediation, field research, ethnography, museum interpretation, storytelling

**Citation suggestion:** Baron, Ovidiu. “Memoria secretă a obiectelor”. Medierea culturală în muzeu prin atelier, obiect și poveste”. *Transilvania*, no. 1 (2024): 19-28.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.03>.



În ultimii ani, tot mai multe instituții din România sunt preocupate de acțiuni de mediere culturală, fie prin proiecte adresate publicului, fie prin sesiuni de comunicări, conferințe sau publicații. Fenomenul merită urmărit din mai multe perspective. Pe de o parte, avem de-a face cu o etapă nouă în practicile de accesibilizare a patrimoniului – material și/ sau imaterial – zonă în care activau, cu responsabilități specifice, pe lângă muzeografi, curatori, conservatori – așa-zisele meserii de specialitate -, și educatori muzeali – numiți multă vreme „pedagogi” -, specialiști în marketing cultural, ghizi și specialiști în interpretare culturală. Acest ultim concept este îndeobște perceput în România ca sinonim total sau parțial cu cel de mediere culturală. Pe de altă parte observăm abordări diverse ale fenomenului, în funcție de specificul instituției, de proiectele punctuale avute în vedere și de materializarea acestora.

În *Dictionary of Museology* editat de ICOM, termenul de mediere este definit inițial în cheie istorică, pornind de la rezolvarea de conflicte în diverse arii ale societății, migrând spre conflictele cu implicații culturale și spre tipurile de mediere impuse de practică. Aici avem de-a face, evident, cu medierea directă – verbală –, prin prezența unei persoane, sau cu medierea scrisă: „Imaginea tradițională și cea mai comună a medierii culturale este un act de limbaj, verbal sau non-verbal ori mijlocul prin care un profesionist al patrimoniului, muzeului sau artei contemporane conectează un artefact (operă de artă, obiect, relatare istorică, spațiu natural etc.) cu un public, într-un cadru instituțional:

„The traditional and most common image of cultural mediation is an act of language, whether verbal or non-verbal or the means by which a heritage, museum or contemporary art professional connects an artefact (work of art, object, historical account, natural space, etc.) with an audience, in an institutional setting”.<sup>1</sup> Este subliniată așadar ideea de conexiune între artefact și public, intermediată de om, direct sau indirect. Intermedierea este considerată esențială și în volumul *La Médiation culturelle* din colecția „Que sais-je”:

„Numim mediere culturală un ansamblu de acțiuni care vizează, printr-un intermediar – mediatorul, care poate fi un profesionist, dar și un artist, un animator sau cineva apropiat –, să pună în legătură un individ sau un grup cu o propunere culturală sau artistică (...); în scopul de a favoriza înțelegerea, cunoașterea și aprecierea acesteia. (On appelle *médiation culturelle* un ensemble d’actions visant, par le biais d’un intermédiaire – le médiateur, qui peut être un professionnel, mais aussi un artiste, un animateur ou un proche –, à mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique (...); afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation)”.<sup>2</sup>

În istoricul termenului, autorii pleacă de la exemplul religios, în care Moise asumă rolul de mediator între Dumnezeu și cei cărora le anunță cuvintele Sale, mediatorul prin excelență fiind, de altfel, în accepțiunea lor, Iisus Hristos. Folosită în Franța în diverse arii ale societății, medierea culturală apare în anii '90 în contextul dezvoltării unei politici de creare de locuri de muncă pentru tineri, fiind integrată ulterior, în 2002, în proiectul de reformă care va duce la *Legea Muzeelor*. Medierea joacă un rol major într-un nou efort de accesibilizare, în succesiunea unei întregi istorii de democratizare a culturii. Mediatorul este chemat chiar să prevină conflictele:

„Îi revine rolul de a construi punți între culturi și publicuri, să faciliteze schimburile și, în general, să atenueze tensiunile dintre grupuri sociale sau etnice, așa cum se exprimă uneori prin violențe urbane sau periurbane”. („Il lui appartient de jeter des ponts entre les cultures et les publics, de faciliter les échanges et, plus généralement, d’atténuer les tensions entre groupes sociaux ou ethniques, telles qu’elles s’expriment parfois à travers les violences urbaines ou périurbaines”).<sup>3</sup>

Între acțiunile de mediere culturală sunt enumerate vizitele ghidate, conferințele, atelierelor în care participanții nu doar interacționează, ci și **produc un obiect**, iar ca materiale sunt trecute în revistă panourile explicative, pliantele, aplicațiile pe suport informatic, acestea adresându-se unui public mai larg. Autorii fac referire și la termenul de interpretare, impus în America de Nord, care

„este folosit pentru a vorbi despre sensibilizarea sistemului școlar la cultură (...). Abordare interdisciplinară, globală și potențial provocatoare, **interpretarea** își propune să stârnească în rândul publicului căruia i se adresează dorința de a învăța. Ea solicită, prin urmare, o acțiune sau cel puțin un impuls din partea sa, acolo unde tradițional ne mulțumeam cu o recepție pasivă” („est employé pour parler de la sensibilisation du système scolaire à la culture (...). Approche interdisciplinaire, globale et potentiellement provocatrice, l’interprétation cherche à déclencher auprès du public auquel elle s’adresse l’envie d’apprendre. Elle sollicite donc de sa part une action ou du moins un élan, là où l’on se contentait traditionnellement d’une réception passive”).<sup>4</sup>

În anii '70 lumea teatrelor și a centrelor culturale se preocupa de non-public, de cei excluși din propunerile culturale din rațiuni socio-culturale, generaționale etc. În aceeași idee de democrație culturală, „animația culturală și socioculturală (...) apare ca o posibilă strategie de conștientizare și autonomizare” („l’animation culturelle et socioculturelle (...) apparaît comme une possible stratégie de prise de conscience et d’autonomisation”).<sup>5</sup> Autorii fac o analiză detaliată, trecând în revistă cele mai importante aspecte ale medierii culturale, impuse – mai întâi cu rol mai degrabă de incluziune socială – prin proiecte naționale sau locale în Franța ultimelor trei decenii: incluziune, instruire, cunoștințe/transmitere, experiență temporară/ scurtă, investigare a realului, a diverselor posibilități, descoperire multisenzorială, raportarea la celălalt/ ceilalți, participarea, schimbul. În Franța – și în alte țări francofone

1. Marie-Christine Bordeaux, „Mediation”, în *Dictionary of Museology*, ed. François Mairesse (New York: Routledge, 2023), 298.

2. Bruno Nasim-Abouddar, François Mairesse, *La Médiation culturelle* (Paris: PUF/ Humensis, 2022), 3.

3. Nasim-Abouddar, 7-8.

4. Nasim-Abouddar, 32.

5. Nasim-Abouddar, 36.



– s-a mers spre o profesionalizare a medierii, în prezent existând programe universitare specializate și, evident, locuri de muncă dedicate. Mediatorul operează discret și fără interese financiare sau de alt tip, cu excepția biletelor de acces (aici fiind trasată de autori o diferență specifică față de specialiștii de marketing), folosindu-se de o gamă largă de metode, apelând adeseori la adaptare și improvizație, creând un cadru nou de transmitere a cunoștințelor, prin prezența directă a mediatorului sau prin diverse unelte care implică textul, imaginea, sunetul etc. Beneficiarii vor avea astfel la dispoziție instrumente tipărite sau înregistrate sau, în cazurile mai fericite, **un atelier**: „Cel mai obișnuit tip de activitate de mediere, în afara dispozitivelor «orale» și «scrise», se realizează prin intermediul atelierelor” („La forme la plus courante des activités de médiation, en dehors des dispositifs «oraux» et «écrits», passe par l’atelier”).<sup>6</sup> Cele mai potrivite în acest sens sunt spațiile din afara școlii: „locuri destinate experiențelor, învățării sau creativității, și sunt situate în opoziție cu învățământul școlar clasic” („des lieux pour faire des expériences, pour apprendre ou pour créer, situés à l’opposé de l’instruction scolaire classique”).<sup>7</sup> Un lucru esențial este acela că mediatorul trebuie să se afle în contact direct cu realitatea, să fie adesea **pe teren**: „Le médiateur est le plus souvent sur le terrain, en prise directe avec la réalité de la transmission ou de la fabrication du lien social”.<sup>8</sup> O altă filiație posibilă a medierii este cea filosofică:

„Cealaltă filiație pe care medierea o primește constă în abordarea filozofică, care are mai degrabă intenția de a demonstra decât de a preda. Este vorba mai puțin despre a crede decât despre a înțelege. (...). Această sursă este marcată de dialectica tradiției socratice. Ridicând arta dialogului ca modalitate de a raționa și a se înălța de la cunoașterea sensibilă la cunoașterea inteligibilă, este vorba de a înțelege mai bine, și în primul rând de a se înțelege mai bine. Refuzând într-un fel să se supună în venerarea unui Diafoirus pretins savant, dialectica impune dialogul și, prin urmare, schimbul, acel du-te-vino” („L’autre filiation dont la médiation hérite réside dans l’approche philosophique, laquelle entend davantage démontrer qu’enseigner. Il s’agit moins de croire que de comprendre. (...). Cette source est marquée par la dialectique de la tradition socratique. Erigeant l’art du dialogue comme manière de raisonner et de s’élever à la connaissance sensible à la connaissance intelligible, il s’agit de mieux comprendre, et d’abord de mieux se comprendre. Refusant en quelque sorte de se plier à révéler quelque Diafoirus prétendument savant, la dialectique impose le dialogue et par conséquent l’échange, le va-et-vient”).<sup>9</sup>

Evitând impunerea unei interpretări prestabilite, cu titlu de normă permanentă, medierea culturală oferă ocazia unor abordări multiple, plecând de la un **„teren de așteptare”** care

„ar putea prezenta dezacordul sau mixitatea abordărilor, e important faptul că în proces și în tranzacție se produce adevărata transmutare, aceea care ne va face să apărăm sub alte lumini aceeași realitate și a cărei conștientizare este atât de bine ilustrată în dialogurile socratice. Tocmai în această conștientizare a unei multiplicități de abordări, dar și în căutarea unei vorbe înțelepte, se elaborează cunoașterea obiectului” („peut du reste présenter le désaccord ou la mixité des approches, il demeure que c’est bien dans le processus et la transaction que s’opère la véritable transmutation, celle qui nous fera apparaître sous d’autres lumières une même réalité et dont les dialogues socratiques rendent si excellemment compte. C’est dans cette prise de conscience d’une multiplicité d’approches, mais aussi dans la recherche d’une parole avisée que s’élabore la connaissance de l’objet”).<sup>10</sup>

Evoluția societății impune noi abordări ale vieții culturale, care, deși asumată adesea ca lipsită de orice legătură cu fenomenul politic sau cu cel economic, nu poate fi ruptă de acestea. Dimpotrivă, accesul la cultură este un drept pe care societățile avansate fac demersuri tot mai consistente să îl concretizeze:

„Scopul democratizării culturale se exprima, în anii 1960, independent de modalitățile de organizare socială și politică a societății. Gândit prin intermediul difuzării operelor artistice, procesul de democratizare era conceput ca o extindere a publicului la nivel geografic și sociologic” („L’objectif de démocratisation culturelle s’énonçait, dans les années 1960, indépendamment des modalités de l’organisation sociale et politique de la société. Envisagé par le biais de la diffusion des oeuvres artistiques, le processus de démocratisation était

6. Nasim-Abouddar, 88.

7. Nasim-Abouddar, 88.

8. Nasim-Abouddar, 104.

9. Serge Chaumier, François Mairesse, *La médiation culturelle* (Paris: Armand Colin, 2013), 85.

10. Chaumier, 85.

conçu comme une extension des publics aux plans géographique et sociologique”).<sup>11</sup>

Condițiile de difuzare a operelor nu sunt lăsate în totalitate în seama unor demersuri private, ci sunt asumate ca responsabilitate politică:

„În domeniul culturii (...), responsabilitatea politică constă în amenajarea condițiilor pentru difuzarea operelor, furnizarea mijloacelor de educație și formare a sensibilității, oferirea de spații diversificate care permit exercitarea capacităților creative ale individului” („Dans le domaine de la culture (...), la responsabilité politique est d'aménager les conditions de la diffusion des oeuvres, de dispenser les moyens d'éducation et de formation de la sensibilité, d'offrir des espaces diversifiés qui permettent l'exercice des capacités créatrices des personnes”).<sup>12</sup>

Abordând relația complexă dintre tradiție și schimbare, Jean Caune pune **problema pierderii valorii culturale a obiectului** în situația în care acesta nu mai poate fi comunicat publicului.

„Astfel, valoarea specifică proprie unei producții intelectuale este distinctă de valoarea sa culturală: operele de artă care provin dintr-o realizare finală nu mai au neapărat o valoare culturală atunci când nu găsesc căile de acces care să ne atingă. În cadrul aceleiași structuri culturale, poate apărea o fisură: obiectul cultural își pierde astfel semnificația de mediere și taie legăturile prin care trecea aculturația” („Ainsi, la valeur spécifique propre à une production de l'esprit est distincte de sa valeur culturelle: des oeuvres d'art qui procèdent d'un ultime achèvement n'ont plus nécessairement une valeur culturelle lorsqu'elles ne trouvent plus les voies d'accès susceptibles de nous atteindre. A l'intérieur même de la structure d'une culture, une faille peut se produire: l'objet culturel perd alors sa signification de médiation et coupe les ponts par lesquels passait l'acculturation”).<sup>13</sup>

Riscul pierderii valorii culturale a unui obiect, a identității acestuia, a unor tradiții sau fenomene de civilizație tradițională a fost unul dintre argumentele cercetării de teren efectuate, de-a lungul timpului, de Muzeul ASTRA. Felul în care cercetarea de teren este recuperată și completată reprezintă unul din resorturile de bază ale programului de mediere culturală început aici. Salvarea obiectelor a fost urmată de expunere – când și cum a fost posibil –, eforturile de înțelegere, respectiv de comunicare a valorii culturale a obiectului fiind o misiune pe termen lung.

Ne aducem aminte că demersurile Asociațiunii, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prioritizau salvarea „clenodiilor” poporului român prin studierea, colectarea și expunerea acestora într-un muzeu național. Aceeași idee de salvare este reluată și cu prilejul înființării Muzeului Tehnicii Populare, un secol mai târziu. În cercetările de teren efectuate ulterior de angajații muzeului este reluată frecvent obsesia salvării de construcții sau obiecte care prezintă un fenomen sau un meșteșug pe cale de dispariție, precum și a înregistrării de informații legate de meșteri sau artiști populari care ar fi ultimii reprezentanți ai unui fenomen cu relevanță locală sau națională – ultimul olar dintr-un anume centru de tradiție, ultimul fierar, ultimul opincar ș.a.m.d. Multe din demersurile făcute în teren, chiar și după 1990, par sub semnul urgenței, muzeografilor propunându-și să salveze ce se mai poate salva, spre binele generațiilor următoare și pentru completarea unui sector tematic sau a unei gospodării. Obiectele colectate de Asociațiune și, ulterior, de Muzeul ASTRA, trebuiau să reprezinte creativitatea meșterilor populari, să fie ilustrative pentru un fenomen de locuire sau de producție. În general obiectele incluse în colecțiile muzeale sunt considerate valoroase, ansamblul acestora fiind tocmai „patrimoniul” gestionat de instituțiile respective, tratat prin legislația în vigoare cu norme riguroase de conservare, expunere etc. Deși importante pentru păstrarea în condiții de siguranță a obiectelor muzeale, aceste norme – percepute adeseori de public ca interdicții – reprezintă uneori tocmai bariere în chiar comunicarea semnificației patrimoniului.

Corneliu Diaconovici afirma la Adunarea generală a ASTREI din anul 1897 că muzeul național pe care Asociațiunea își propunea să-l înființeze ar fi trebuit să fie: „adăpost pentru păstrarea clenodiilor trecutului său (...), pentru monumentele culturii sale și pentru toate produsele valoroase ale muncii sale naționale”.<sup>14</sup> În *Apelul pentru întemeierea unui muzeu istorico-etnografic românesc la Sibiu*, din anul

11. Jean Caune, *La démocratisation culturelle - Une médiation à tout de souffle* (Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006), 14.

12. Caune, 15.

13. Caune, 48.

14. Citat în Corneliu Bucur, *Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA” (Dumbrava Sibiului) - Catalog* (Sibiu: ASTRA Museum, 2007), 12.



1904, se consideră că acesta „trebuie să afle aici loc tot de ce se referă la traiul original și patriarhal al poporului nostru și mai ales, uneltele, sculele și obiectele cari încep să dispară, făcând loc înnoirilor influențate de civilizațiunea care străbate în cele mai ascunse colțuri ale vieții poporului”<sup>15</sup>.

Corneliu Bucur avea să sublinieze asemănarea frapantă între *Programa* expoziției inaugurale a Muzeului ASTREI și *Proiectul tematic general* al Muzeului Tehnicii Populare: „Contingențele (...) sunt frapante”<sup>16</sup>. Evident, trebuie să ne referim și la prima tematică expozițională, *Specificarea*, schițată în 1862, de către George Barițiu, în care obiectele etnografice ar fi trebuit să reprezinte românii prin ce aveau mai frumos și original. Iosif Șterca-Șuluțiu se referea, în 1905, la importanța colectării unor obiecte pentru muzeu, regretând că cele mai „rare” fuseseră deja adunate în muzee din Viena și Budapesta<sup>17</sup>.

Înființată în anul 1956 sub coordonarea lui Cornel Irimie, Secția de artă populară a Muzeului Brukenthal își propune, după ce realizează expoziția de bază pavilionară, să înființeze un muzeu etnografic în aer liber în Dumbrava Sibiului. Muzeul Brukenthal administra, în perioada respectivă, și colecțiile Muzeului Asociațiunii, desființat în anul 1950. Profilul inițial al acestui muzeu avea să fie axat pe meșteșuguri și industrii populare, iar denumirea aceea de Muzeu al Tehnicii Populare. Cercetarea necesară în vederea amenajării Muzeului Tehnicii Populare a fost, după spusele lui Corneliu Bucur, „cercetarea indirectă (informația de arhivă, chestionarul tematic sau „fișele semnal”), dar și cercetarea directă (periegheză în colectiv)”<sup>18</sup>.

Nevoia imperativă de a salva de la dispariție instalații pe cale să-și piardă funcția sau chiar să dispară cu totul este reluată și în argumentarea directorului Muzeului Brukenthal, Nicolae Lupu, în perioada pregătirii pentru deschiderea Muzeului Tehnicii Populare:

„Pe linia vechii tradiții culturale a orașului Sibiu, reflectată în școli cu trecut remarcabil, în colecții muzeale de valoare incontestabilă, în revistele și cărțile tipărite aici sau strânse de aiurea, în documente și hrsoave, în activitatea unor societăți ca Societatea de cercetarea Transilvaniei, Societatea de Științe Naturale sau Astra, în aceea a teatrului sau a formațiilor corale și instrumentale, se înscrie astăzi și acțiunea de organizare în Dumbrava Sibiului a Muzeului Tehnicii Populare. Născut dintr-un imperativ ce se face tot mai mult simțit datorită transformărilor istorice prin care trecem azi, în urma cărora instalațiile tehnice populare și-au pierdut și continuă să-și piardă funcționalitatea și ca directă consecință și existența, acest muzeu încearcă să păstreze pereniul ceea ce geniul popular a iscodit și perfecționat în decursul timpului sub raportul tehnico-meșteșugăresc, pe întreg cuprinsul patriei noastre. Echipe de cercetători, experimentați sau mai tineri, din Sibiu și din alte orașe, au cutreerat și continuă să cutreere țara în lung și-n lat, pentru descoperirea acestor creații, pentru studiarea lor, pentru demontarea celor mai reprezentative exemplare și plantarea lor în Parcul Dumbrava din apropierea acestui oraș”<sup>19</sup>.

Interesantă prezentarea sintetică a efortului de cercetare de teren! Cornel Irimie, șeful din acea vreme a Secției de Artă Populară a Muzeului Brukenthal, făcea în 1966 o prezentare a profilului tematic al Muzeului Tehnicii Populare, amintind legătura – sau filiația asumată – cu Muzeul Asociațiunii: „Notăm faptul că prima expoziție etnografică în aer liber, cu construcții originale, autentice, s-a organizat în țara noastră, la Sibiu, în august 1905”<sup>20</sup>. Cercetarea de teren, urmată de conservarea și expunerea monumentelor sunt, evident, așa cum ne-am obișnuit deja, sub presiunea amenințării, muzeografii având iarăși misiunea de salvatori:

„Ideea «salvării» și conservării acestor martori-documente s-a născut și s-a impus, ca o consecință logică și imediată, datorită faptului că ei sînt amenințați cu dispariția, ca urmare a procesului de intensă industrializare și de modernizare a modului de viață. Două sînt, așa cum se cunoaște, principalele căi și metode de conservare a monumentelor de cultură populară atunci cînd e vorba de complexe și construcții de mari dimensiuni fie prin conservare *in situ*, fie sub forma unor muzee în aer liber”<sup>21</sup>.

Mai târziu, argumentând trecerea de la un muzeu al tehnicii populare la unul al civilizației, Corneliu

15. Bucur, 12.

16. Bucur, 12.

17. Iosif Șterca-Șuluțiu, „Discursul ținut la inaugurarea Muzeului istoric și etnografic și la deschiderea Expoziției, în 19 August st. n. 1905”, în *Conferințele ASTREI – restituiri*, no. 99 (2010): 6.

18. Corneliu Bucur, *Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA” (Dumbrava Sibiului) – Catalog* (Sibiu: ASTRA Museum, 2007), 16.

19. Nicolae Lupu, „Cuvînt înainte”, *Cibinium*, nr. 1 (1966): 5.

20. Cornel Irimie, „Muzeul Tehnicii Populare. Actualitate, concepție, profil tematic și plan de organizare”, *Cibinium*, nr. 1 (1966): 15.

21. Irimie, „Muzeul”, 16.

Bucur nota: „Deplasarea accentului dinspre obiectual și tehnic (unealtă-instalație), spre antropologic (omul cu necesitățile sale complexe) și fenomenologic, învederează caracterul modern al noii concepții, întrezărind marele succes public al muzeului sibian, în noua sa alcătuire”.<sup>22</sup>

Cornel Irimie vedea cercetarea prin chestionare, în succesiunea Școlii gustiene, ca „o metodă auxiliară față de observația directă și de constatarea concretă la teren, completată obligatoriu prin studiul documentelor arheologice și istorice”, iar în acest fel „cunoașterea poate deveni completă, iar explicarea fenomenelor și interpretarea lor se poate face corect”.<sup>23</sup> Evidențiind faptul că „îmbogățirea colecțiilor cu piese se face pe bază de studii ample de teren, cuprinzând zone și regiuni tot mai întinse, simultan cu urmărirea unei tematici extrem de variate”, Cornel Irimie observă „necesitatea de a cuprinde mult într-un timp relativ scurt”, din cauza procesului „de transformare și de modernizare vertiginoasă a modului de trai”.<sup>24</sup> În ce privește observația directă, Cornel Irimie consideră că este argumentată tot de urgență, de nevoia de a strânge mai întâi faptele, cu riscul de a fi acuzați că derulăm de fapt o activitate în teren fără metodă. Revenind la metodele școlii gustiene, Cornel Irimie subliniază necesitatea pregătirii prealabile, cu citirea bibliografiei anterioare, care-i oferă cercetătorului o bază de informații solidă înainte de (re)venirea în teren, unde observația sa va trebui să fie sinceră, obiectivă, exactă, completă, controlată și verificată, singura probă a autenticității acesteia fiind colecția de obiecte. Este interesantă distincția pe care o face între conversație și interogatoriu: „O mare maleabilitate, îndemânare, cere folosirea metodei conversației preferabilă interogatoriului, chestionării propriu-zise”.<sup>25</sup>

Dezvoltarea Muzeului în aer liber a constituit, în felul ei, o **animație** în sine, în care comunitățile au fost implicate prin actanți atât la evenimentele de tip târg sau festival, cât și în cadrul șantierelor de reconstrucție, prin meșterii selectați. Cercetarea de teren se efectua în funcție de posibilități, rezultatele acesteia trebuind, de multe ori, să fie accelerate în funcție de nevoile imediate ale instituției. Valerie Deleanu explică foarte elocvent acest context: „Mai există încă ceva: în muzeu, și mai ales într-un muzeu de etnografie cum e cel sibian, cercetarea științifică se desfășura într-un anumit moment de timp și cu un anumit profil. Momentul de timp era legat de faptul că muzeul se organiza din mers. Deci am intrat nu într-un muzeu deja făcut, ci într-un muzeu care se construia, era un șantier. Și atmosfera în muzeu, adeseori și pe planul cercetării științifice, era aceea de constituire a muzeului, nu de cercetare în primul rând a colecțiilor sale așa cum e normal într-un muzeu (colecțiile abia se constituiau, în același timp cu organizarea sa)”.<sup>26</sup> Cercetarea de teren trebuia făcută în așa fel, încât colecțiile – și implicit expoziția în aer liber – să se dezvolte într-un interval de timp bine definit și în funcție de sectoarele tematice aflate în lucru. Valerie Deleanu explică:

„Muzeul trebuia construit și din cauza asta cercetarea științifică se făcea în primul rând prin depistarea de patrimoniu, de fapt, în primul rând, printr-o documentare intensă asupra temei pe care o urmăream în muzeu și, în al doilea rând, prin orientarea cercetării cu vârful de atac înspre depistarea de patrimoniu”.<sup>27</sup>

În anul 2006, Corneliu Bucur face o analiză retrospectivă a Muzeului ASTRA, pornind de la conceperea și realizarea primei expoziții pavilionare în 1905 – cu completările în aer liber aferente. Abordarea simbolic-metaforică pe care o alege autorul (preluată de la o expoziție organizată de Mirela Crețu, Ada Maria Popa, Mirela Iancu și Valer Deleanu) se înscrie într-un efort de mediere culturală pe care – fără să-l numească astfel, desigur –, îl făcea, în cadrul Muzeului, prin organizarea acestuia ca muzeu viu, „locuit” de animatori care fie desfășurau activități specifice meșteșugurilor reprezentate în expoziția în aer liber, fie ilustrau secvențe de muzică, joc sau ritualuri ancestrale, fie se ocupau de întreținerea grădinilor, ca segment expozițional cu rol esențial. Astfel, curatorii expoziției și Corneliu Bucur rezumă un secol de activitate muzeală prin intermediul unor obiecte. Țesutul – urzitul, etapa pregătitoare – definitoriu pentru perioada 1904-1905, este ilustrat obiectual printr-un război de țesut orizontal. Măcinatul, reprezentat obiectual printr-o râșniță manuală, reprezintă perioada 1906-1950,

22. Bucur, 25.

23. Cornel Irimie, „Cercetarea pe bază de chestionare în etnografia românească contemporană. Rezultate obținute în cadrul Secției de etnografie și artă populară a Muzeului Brukenthal din Sibiu”, în *Cornel Irimie și evoluția Muzeului Tehnicii Populare*, ed. Marius-Florin Streza și Lucian Nicolae Robu (Sibiu: ASTRA Museum, 2013), 111.

24. Irimie, „Cercetarea”, 112.

25. Cornel Irimie, „Observația în etnologie”, în *Cornel Irimie și evoluția Muzeului Tehnicii Populare*, ed. Marius-Florin Streza și Lucian Nicolae Robu (Sibiu: ASTRA Museum, 2013), 125.

26. Ovidiu Baron, Lucian Nicolae Robu, *50 de ani de muzeu în aer liber în Dumbrava Sibiului în 18 interviuri* (Sibiu: ASTRA Museum, 2013), 159.

27. Baron, *50 de ani*, 159.



„de o abundență și de o eficiență deosebită, (...) de maximă eferfescență colecționară, organizatorică și expozițională”<sup>28</sup>. Icoana Maicii Domnului îndurerată și cu o broboadă cernită „semnifică asasinatul Muzeului ASTRA prin desființarea sa din motive de complot ideologic”<sup>29</sup>. Piuatul – obiectul este aici o piuă cu pilug –, „reprezintă etapa anilor 1950-1962, o etapă de amalgamare (...) a colecțiilor”<sup>30</sup>. Aratul cu plugul sau deștelenitul reprezintă anii 1962-1979, și exprimă, printr-un plug de fier cu grindei de lemn, „opera de pionierat (...), primul muzeu specializat, pe profil de creație tehnică populară”<sup>31</sup> expus în aer liber, din România. „Angrenarea” interdisciplinară, începând cu anul 1979, este reprezentată de o roată măselată și un crâng preluate de la o moară de mână din Maramureș. Fără a realiza efectiv un material de mediere în adevăratul sens al cuvântului, interpretarea evoluției muzeului prin intermediul unor obiecte reprezintă o metodă de ghidare preliminară a vizitatorilor, de accesibilizare a unor informații cu caracter științific, de comunicare a unor contexte socio-politico-culturale și, implicit, promovează – și vinde – „pachetul de servicii, de cea mai înaltă calitate ce convinge pe deplin care este nivelul ofertei Muzeului ASTRA din Sibiu”<sup>32</sup>. Diversele roluri jucate de obiect, de la originea acestuia, resursa locală, peisajul, tradiția, contextul socio-cultural în care a fost realizat, urmele folosirii sale în familie sau comunitate, modul în care evoluează identitatea acestuia prin includerea într-o colecție muzeală și recontextualizarea în expoziții, precum și diferitele metode de intermediere a situațiilor din teren, diferențelor politice ale unei epoci sau alta, schimbării contextului local, evoluția factorilor spațiu-timp, diferențele de înțelegere a noilor generații, globalizarea și multe altele sunt abordate în prezent de Muzeul ASTRA în programul de mediere culturală „Memoria secretă a obiectelor”<sup>33</sup>.

Urmărind proiectul inițial al Muzeului Asociațiunii, urmat de Muzeul Tehnicii Populare, respectiv de Muzeul Civilizației Populare Tradiționale, ca parte a Complexului Național Muzeal ASTRA, constatăm așadar că adeseori cercetarea de teren s-a efectuat îndeosebi cu scopul identificării de construcții – de locuit sau cu caracter tehnic –, menite să completeze un anumit sector tematic prevăzut în planul inițial al Muzeului Tehnicii Populare. Obiectele – dincolo de construcțiile în sine – au fost rareori tratate individual, ele fiind abordate ca elemente de inventar, de ilustrare a unui interior. Deși, în mod evident, aveau fiecare o istorie și un rol bine definit, timpul nu a permis studiul aprofundat al fiecărui obiect în parte, nici măcar în colecțiile destinate expozițiilor pavilionare, aici obiectele fiind identificate în funcție de un centru meșteșugăresc de tradiție, de o temă de cercetare, de o zonă etnografică sau, în câteva situații, de studierea unui meșter mai important sau a unei colecții personale care fusese sau urma să fie preluată. Excepție au făcut obiectele sau instalațiile expuse individual – de exemplu troițe sau teascuri. Detaliate ulterior în fișe de evidență, notate în rapoarte de cercetare sau descrise în cataloage de colecție, acestea au fost folosite cel mai adesea pentru a ilustra un fenomen mai amplu sau o temă prestabilită. Treptat, în ultimii ani, au început totuși să fie evidențiate obiecte cu identitate aparte.

În vederea creării unor instrumente de mediere, rezultatele cercetărilor de teren anterioare, precum și documentarea științifică aferentă, au fost importante prin prisma raportării la diferitele contexte politice, sociale și economice și, evident, la intervalele de timp la care ne-am raportat. Este importantă inserția unor elemente din realitatea actuală a comunităților:

„Cercetarea de teren desfășurată în localitatea Horezu, în satul Olari, dar și în alte sate învecinate – Tănăsești, Măldărești, Slătioara, Urșani – a urmărit identificarea resursei locale active, atât umană, cât și materială, situația actuală a meșteșugului olăritului, impactul pe care acesta îl are asupra comunității, cum se păstrează modul de lucru și instrumentarul tradițional, integrarea noilor tehnologii de lucru în procesul de fabricație, interferențele cu alte centre de olărit din țară, apelarea la practici comerciale care pun în pericol ceramica originală, prin importuri din alte țări – China, mai ales. În altă ordine de idei, am urmărit ce anume se păstrează din credințele și superstițiile reprezentative societății patriarhale, care sunt reperele valorice ale oamenilor, criteriile în funcție de care își organizează viața de zi cu zi sau își stabilesc proiectele de viitor. Am avut în vedere evoluții individuale – meșteri –, situația unei familii cu mai multe generații care practică olăritul, relațiile interfamiliale, elemente ce țin de comunitatea în ansamblu – evenimente cu caracter public, proiecte cu impact asupra

28. Corneliu Bucur (coord.), *Muzeul ASTRA. 100 de ani de etnomuzeologie românească la Sibiu* (Sibiu: ASTRA Museum, 2006), 12.

29. Bucur, *Muzeul*, 12.

30. Bucur, *Muzeul*, 13.

31. Bucur, *Muzeul*, 14.

32. Bucur, *Muzeul*, 19

33. Ovidiu Baron, Ancuța Ilie, *Memoria secretă a obiectelor - catalog 2022-2023* (Sibiu: ASTRA Museum, 2023).

ansamblului comunității etc. Alte aspecte au fost circulația motivelor, influențele legate de tradiții, de port sau de gastronomie, având în vedere că zona respectivă a reprezentat de secole un punct de confluență între sudul țării (nordul Olteniei) și Transilvania (județul Sibiu, îndeosebi).<sup>34</sup>

Fără a anula restricțiile impuse de norme, medierea încearcă să aducă o desacralizare, o abordare nuanțată a fenomenului:

„În domeniul culturii, conceptul de mediere a venit să înlocuiască apologia nespecificată a creației artistice, precum și sacralizarea artei și a creatorului. Cu toate acestea, ar fi prea simplist să explicăm medierea culturală ca fiind un efect de modă care specifică conceptul în domeniul culturii. Medierea culturală nu este nici stadiul final al democratizării culturale, împlinirea acțiunii culturale din anii 1960 și animația culturală din anii 1970, nici o formă activă a comunicării culturale din anii 1980, menită să revitalizeze modalitățile de intervenție ale instituțiilor culturale. Ar însemna să ne lipsim de o cheie de înțelegere să privim medierea culturală ca o tehnică de relaționare cu publicul sau publicurile. Ea este în centrul procesului cultural” („Dans le domaine de la culture, la notion de médiation est venue se substituer à l’apologie indifférenciée de la création artistique ainsi qu’à la sacralisation de l’art et du créateur. Il serait pourtant bien schématique d’expliquer la médiation culturelle comme un effet de mode qui spécifie la notion dans le champ de la culture. La médiation culturelle n’est ni le stade ultime de la démocratisation culturelle, accomplissement de l’action culturelle des années 1960 et de l’animation culturelle des années 1970, ni une forme active de la communication culturelle des années 1980, censée renouveler les modalités d’intervention des institutions culturelles. Ce serait se priver d’une grille de compréhension que de saisir la médiation culturelle comme une technique de relations au(x) public(s). Elle est au centre du processus culturel”).<sup>35</sup>

Mediatorul poate prelua diverse roluri simultan. Dacă majoritatea se regăsesc separat în alte funcții din sectorul cultural, combinarea acestora, precum și metodele folosite dau specificul efortului de mediere. Serge Chaumier și François Mairesse trec în revistă, în volumul citat mai sus, diversele ipostaze sau roluri (selective) ale mediatorului cultural: negociator, traducător, instructor/ educator, animator, comunicator, informator (în contextul echivalării unei expoziții cu o acțiune de media), vulgarizator, interpret, născător (accoucheur), activator, descoperitor, dezvoltator.

Deși unul din rolurile esențiale ale muzeelor este acela de a colecționa, se pune tot mai mult problema sensului îmbogățirii unor colecții doar din dorința de a salva obiecte de valoare, multe dintre acestea nefiind expuse decât rareori sau chiar niciodată. Întrebarea firească este dacă are sens colecționarea în sine, fără găsirea, în timp util, a mijloacelor de punere în valoare a patrimoniului:

„În fond, un muzeu nu este creat în primul rând pentru a conserva și achiziționa, pentru a îmbogăți colecțiile? Aceste explicații au constituit mult timp discursul dominant, înainte ca necesitatea de a plasa publicul în centrul rațiunilor de existență ale unei instituții să fie recunoscută. Întreținerea unui patrimoniu, bine, este utilă, dar la ce folosește dacă nimeni sau foarte puțini se bucură de el?” („Après tout un musée, n’est-ce pas fait d’abord pour conserver et acquérir, enrichir les collections? Ces explications ont constitué durant longtemps le discours dominant, avant que puisse être amisée la nécessité de placer les publics au coeur des raisons d’être d’une institution. Entretenir un patrimoine, soit, c’est utile, mais à quoi cela sert-il si personne ou bien peu n’en profite?”).<sup>36</sup>

Abordarea lui Jean Caune mizează pe o înțelegere a implicațiilor medierii culturale pe diverse paliere: identitate – multiculturalitate, spațiu – timp, cultură – societate – politică etc., plecând de fiecare dată, cu inserarea, la început de capitol, a unui **text artistic**, fie un fragment literar, fie un extras din media, incluzând cel mai adesea secvențe de dialog. Textele respective creează o atmosferă premergătoare studiului propriu-zis, aparent fără miză imediată, creionând însă date importante ce urmează a fi dezbătute cu informații concrete într-un studiu științific pluridisciplinar. Este și una din intențiile **seriei de povești** propuse de Muzeul ASTRA în cadrul programului de mediere culturală.

*Poveștile Dumbrăvii Sibiului* reprezintă un instrument de mediere culturală care folosește ca punct de

34. Ancuța Ilie, Ovidiu Baron, „Soarele din farfurie - o abordare creativ-ludică a patrimoniului etnografic”, în *Marketingul și educația în muzee* (Sibiu: ASTRA Museum, 2023), 30-31.

35. Jean Caune, *La démocratisation culturelle - Une médiation à tout de souffle* (Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006), 132.

36. Serge Chaumier, François Mairesse, *La médiation culturelle* (Paris: Armand Colin, 2013), 35.



plecare cercetările de teren efectuate de-a lungul timpului, informația acumulată, fotografiile din situ, eventualele mărturii păstrate. O nouă etapă în cercetarea de teren este impusă de nevoia reconectării cu comunitatea de origine a monumentelor și obiectelor, din perspective multiple. Acolo unde este încă activă memoria monumentului sau obiectului transferat, sunt identificate persoanele capabile să vorbească despre situația comunității în perioada transferului, despre semnificația monumentului sau obiectelor, despre reprezentativitatea sa, despre modul în care a evoluat fenomenul de locuire în sat. Sunt avute în vedere peisajul de ansamblu, felul în care a evoluat arhitectura, relația acesteia cu resursa locală și cu meșteșugarii din zonă. Sunt identificate persoane capabile să reprezinte comunitatea în atelierele organizate ulterior în muzeu, meșteșugari activi, lăutari, dansatori, bucătari, intelectuali, buni povestitori ai istoriei locurilor și oamenilor. Se abordează tradițiile active, obiectele cu semnificație aparte, transformările din ultimele decenii ale lumii satului, în ce măsură și cum sunt transmise meșteșuguri sau tradiții locale etc. Secvențe din aceste cercetări sunt integrate în montaje video menite să familiarizeze vizitatorii cu atmosfera din comunitate și să reprezinte un punct de plecare în descifrarea expozițiilor.

Este cunoscut faptul că poveștile au reprezentat una dintre metodele arhaice de explicare a fenomenelor trăite de indivizi sau de comunități, un fel de a comunica, de a interpreta, de a adapta realitatea. Salman Rushdie, de exemplu, vede în povești un proces de căutare a adevărului: „Omul e singurul animal care sune povești. (...) Povestea e felul nefiresc în care vorbim despre viața omului, felul nostru de a ajunge la adevăr inventând lucruri. Și suntem singura specie care s-a folosit de la bun început de povești pentru a se explica pe sine sieși”<sup>37</sup>. Poveștile sunt concomitent adevărate și neadevărate, acesta fiind paradoxal unul din instrumentele esențiale de gândire critică folosite de noi în exercițiile de storytelling: „Când auzim aceste povești, știm că, deși sunt «neadevărate» pentru că nu există covor care să zboare și nici vrăjitoare în căsuțe de turtă dulce, sunt totuși «adevărate» pentru că vorbesc despre lucruri reale: iubire, ură, frică, putere, curaj, lașitate, moarte. Doar că ajung la real pe alt drum”<sup>38</sup>. Participanții la ateliere, dar și vizitatorii care beneficiază de mediere directă sau indirectă, sunt puși în situația de a analiza și a alege, sunt stimulați să devină personaje sau să se situeze în afara poveștii, li se oferă povestea ca un cadru în care au libertatea de a redesena anumite detalii, au posibilitatea să-și folosească propriile experiențe – culturale, de călătorie, de familie – stabilind temporar granițe mai flexibile între real și imaginar. Același Salman Rushdie vede în pendularea între aceste două lumi un itinerar privilegiat al cunoașterii: „E un subiect la care cred că mă gândesc aproape de când am început să scriu: relația dintre lumea imaginației și așa-zisa lume reală și cum călătorim între cele două lumi”<sup>39</sup>.

Poveștile creează o perspectivă de ansamblu, combinând obiectele, imaginile și informațiile din teren într-un puzzle simbolic, vizitatorul având opțiunea unei incursiuni ample în lumea satului sau a unei abordări selective, în funcție de preferințe, de timpul avut la dispoziție, de obiectivele pe care și le propune etc. Efortul de mediere nu reprezintă o lecție, evitând ghidarea clasică, adeseori prea abundentă în informații imposibil de asimilat pe durata unei vizite. Rezultatele cercetărilor de teren sunt folosite atât pentru expozițiile temporare, cât și pentru secvențele ficționale sau creionarea temelor de mediere, menite să le ofere vizitatorilor nu un manual de etnologie, ci chei de înțelegere adaptate fiecăruia, libertatea de a gândi și de a alege. Devenit actant într-un scenariu pus la punct de mediator, el înțelege fenomenele printr-un efort de imaginație și interpretare proprie, nu înmagazinează pur și simplu informații. Acesta este, de altfel, unul dintre rosturile esențiale ale medierii culturale:

„Raportul nostru cu lumea nu este imediat, are nevoie să fie construit prin intermediul imaginarului și prin reprezentarea simbolică” („Notre rapport au monde n'est pas immédiat, il a besoin d'être construit, par le biais de l'imaginaire et par la représentation symbolique”)<sup>40</sup>.

Am trecut în revistă evoluția medierii culturale și felul în care o aplicăm în activitățile propuse în cadrul Muzeului ASTRA, recuperând eforturile de cercetare de teren ale predecesorilor noștri, continuate de incursiuni bine articulate în lumea rurală de astăzi. Am amintit de argumentele cercetării și colectării de construcții, obiecte și instalații, plecând de la proiectul Asociației Transilvane pentru literatura română și cultura poporului român (ASTRA), la momentul inaugurării Muzeului Asociației, în 1905 – cu primele secvențe de expunere de construcții în aer liber –, la deschiderea Muzeului Tehnicii Populare

37. Salman Rushdie, *Limbaje ale adevărului* (Iași: Polirom, 2022), 30.

38. Rushdie, 33.

39. Rushdie, 29.

40. Chaumier, 154.

în 1967, devenit, după Revoluția din 1989, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale, în prezent parte integrantă a Complexului Național Muzeal ASTRA. Aflate adeseori sub semnul urgenței salvării unor construcții, obiecte sau tradiții, cercetările de teren au avut rezultate multiple, fie că ne referim la colecții, la expoziția de bază în aer liber, la studiile științifice, la identificarea continuă a resursei umane capabilă să prezinte și să transmită cunoștințe, abilități și aptitudini, să transcrie sau să înregistreze prin imagini și sunet memoria satului. O metodă nouă de punere în valoare a acestor cercetări o reprezintă și eforturile de mediere culturală, materializate în cadrul programului „Memoria secretă a obiectelor”.

### Bibliography

- Baron, Ovidiu, and Lucian Nicolae Robu, eds. *50 de ani de muzeu în aer liber în Dumbrava Sibiului în 18 interviuri* [50 Years of the Open-Air Museum in Sibiu's Dumbrava in 18 Interviews]. Sibiu: ASTRA Museum, 2013.
- Baron, Ovidiu, and Ancuța Ilie. *Memoria secretă a obiectelor – catalog 2022-2023* [Secret Memory of Objects – Catalogue 2022-2023]. Sibiu: ASTRA Museum, 2023.
- Baron, Ovidiu, and Ancuța Ilie. *Soarele din farfurie – o abordare creativ-ludică a patrimoniului etnografic* [The Sun in a Plate – A Creative Playful Approach to Ethnographic Heritage]. In *Marketingul și educația în muzee*. Sibiu: ASTRA Museum, 2023.
- Bordeaux, Marie-Christine. "Mediation." In *Dictionary of Museology*, edited by François Mairesse. New York: Routledge, 2023.
- Bucur, Corneliu. *Muzeul Civilizației Populare Tradiționale "ASTRA" (Dumbrava Sibiului) – Catalog* [ASTRA Museum of Traditional Popular Civilization – Catalogue]. Sibiu: ASTRA Museum, 2007.
- Bucur, Corneliu, ed. *Muzeul ASTRA. 100 de ani de etnomuzeologie românească la Sibiu* [ASTRA Museum: 100 years of Romanian Ethnomusicology in Sibiu]. Sibiu: ASTRA Museum, 2006.
- Caune, Jean. *La démocratisation culturelle – Une médiation à bout de souffle* [Cultural Democratization – Breathless Mediation]. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006.
- Chaumier, Serge, and François Mairesse. *La médiation culturelle* [Cultural Mediation]. Paris: Armand Colin, 2013.
- Irimie, Cornel. "Cercetarea pe bază de chestionare în etnografia românească contemporană. Rezultate obținute în cadrul Secției de etnografie și artă populară a Muzeului Brukenthal din Sibiu" [Research based on Enquiry in Romanian Contemporary Ethnography: Results gathered within the Ethnography and Folk Art Section of the Brukenthal Museum in Sibiu]. In *Cornel Irimie și evoluția Muzeului Tehnicii Populare* [Cornel Irimie and the Evolution of the Folk Technique Museum], edited by Marius-Florin Streza and Lucian Nicolae Robu. Sibiu: ASTRA Museum, 2013.
- Irimie, Cornel. "Muzeul Tehnicii Populare. Actualitate, concepție, profil tematic și plan de organizare" [Museum of Popular Technique: Actuality, Concept, Thematic Profile, and Organizational Plan]. *Cibinium*, no. 1 (1966): 15-28.
- Irimie, Cornel. "Observația în etnologie" [Observation in Ethnology]. In *Cornel Irimie și evoluția Muzeului Tehnicii Populare* [Cornel Irimie and the Evolution of the Folk Technique Museum], edited by Marius-Florin Streza and Lucian Nicolae Robu. Sibiu: ASTRA Museum, 2013.
- Lupu, Nicolae. "Cuvânt înainte" [Foreword]. *Cibinium*, no. 1 (1966): 3-6.
- Nasim-Abouddar, Bruno, and François Mairesse. *La Médiation culturelle* [Cultural Mediation]. Paris: PUF/ Humensis, 2022.
- Rushdie, Salman. "Povești fantastice" [Fantastic Stories]. In Salman Rushdie, *Limbaje ale adevărului* [Languages of Truth]. Iași: Polirom, 2022.
- Sterca-Șuluțiu, Iosif. "Discursul ținut la inaugurarea Muzeului istoric și etnografic și la deschiderea Expoziției, în 19 August st. n. 1905" [Speech at the Inauguration of the History and Ethnography Museum and of the Exhibition, on August 19 n.s. 1905]. In *Conferințele ASTREI – restituiri* [ASTRA conferences - restitutions], no. 99 (2010): 6.
- Vancu, Radu. "Patru cazuri de violență împotriva scriitorilor: Salman Rushdie, Ashraf Fayadh, Meral Şimşek, Nedim Türfent – limbaje ale adevărului" [Four Cases of Violence against Writers: Salman Rushdie, Ashraf Fayadh, Meral Şimşek, and Nedim Türfent – Languages of Truth]. *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 68-72.



# Cercetarea de teren în contextul practicilor de mediere culturală din Muzeul ASTRA

Ancuța-Maria ILIE

ASTRA National Museum Complex  
Corresponding author email: [ancuta.ilie@muzeulastra.com](mailto:ancuta.ilie@muzeulastra.com)

---

## Field Research in the Context of Cultural Mediation Practice in the ASTRA Museum

**Abstract:** The present study analyses the ethnographic field research in the context of cultural mediation activities at the ASTRA Museum in Sibiu. In 2022, the Museum started 'The Secret Memory of Objects' cultural program that consists of workshop-exhibitions, cultural mediation, cultural animations, and storytelling activities, all of them having in common the ethnographic field research as the core starting point. Within this context, the article presents three research cases conducted on field by ASTRA Museum specialists in 2022-2023. The aim of these field studies was to bring up to date all the information and the present situation of the targeted communities. In addition, this paper gives practical examples of creative ways to valorize the research and make it relevant for different types of visitors.

**Keywords:** field research, ethnography, cultural mediation, exhibition, museum, storytelling

**Citation suggestion:** Ilie, Ancuța-Maria. "Cercetarea de teren în contextul practicilor de mediere culturală din Muzeul ASTRA." *Transilvania*, no. 01 (2024): 29-35.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.04>.



În acest articol, propun abordarea problematicii cercetării de teren cu profil etnografic în contextul valorificării ei ulterioare prin practici de mediere culturală. Astfel, voi prezenta câteva exemple concrete de desfășurare a unor cercetări de teren ale specialiștilor din Muzeul ASTRA, premergătoare organizării a trei expoziții-atelier în anii 2022-2023 din cadrul programului „Memoria secretă a obiectelor”<sup>1</sup>.

Scopul cercetărilor de teren pentru expozițiile-atelier<sup>2</sup> este, în primul rând, de a actualiza informația furnizată de studiile științifice sau de arhiva muzeului și de a introduce publicul în atmosfera și situația actuală din anumite comunități. Prezentarea datelor recente diminuează distanța între civilizația tradițională, cea rurală de astăzi, populația urbanizată contemporană din diferite medii sociale, care nu mai înțelege și nu mai rezonază cu primele două, care, la rândul lor, au diferențe specifice. Tradiții, obiceiuri, superstiții, funcțiuni ale locuirii și ale obiectelor, semnificații s-au pierdut de-a lungul timpului, transmisia lor ajungând vag și adesea fără substanță în prezent. Aici intervin medierea culturală și activitățile din cadrul programului „Memoria secretă a obiectelor”, prin care încercăm să creăm punți de legătură între civilizația tradițională, patrimoniul material pe care îl deține muzeul, asociat unui vast

---

1. Început în anul 2022 cu expoziția-atelier „Soarele din farfurie”, programul este „menit să pună în valoare patrimoniul material expus în Muzeul în aer liber, patrimoniul imaterial din spațiul românesc, stabilind conexiuni multiple între generații și perspective noi asupra lumii satului cu inserții de instalații artistice, de text, video și sound design, lumini”. <https://muzeulastra.ro/colectii/muzeul-in-aer-liber/>

2. Expoziția-atelier propune o abordare diferită a patrimoniului, într-un demers expozițional inovativ, centrat de obiect și poveste, care îmbină secvențe multimedia, textuale, instalații artistice, inserții de sunet și lumini, alături de animații culturale și ateliere practice, cu scopul de a îndrepta publicul spre o vizită participativă. Aceste expoziții prilejuiesc (re)funcționalizarea unor spații de locuit și de lucru.

patrimoniu imaterial, și diferite categorii de public cu experiențe diverse.

Acțiunile de mediere culturală s-au dezvoltat în ultimii ani în mod firesc în Muzeul ASTRA, care se prezintă activ în trendul democratizării culturii<sup>3</sup> prin dorința constantă a echipei de a se adresa și de a face accesibil unui public cât mai numeros și divers patrimoniul material și imaterial al culturii populare, de a crea conținuturi inteligibile, captivante și relevante pentru toate categoriile de vârstă și pentru persoane din medii sociale, culturale, intelectuale cât mai diferite. Medierea, în sensul inițial, are la bază rezolvarea unui conflict, în cazul nostru cultural, între activitatea susținută și propusă de instituții precum muzee, teatre, opere etc. și populația tânără, care preferă o cultură de masă, standardizată, ușor accesibilă pe canale alternative<sup>4</sup>. Mediatorul cultural<sup>5</sup> are sarcina de a mijloci crearea de legături între „culturi și public, de a facilita schimburile și, mai general, de a atenua tensiunile”<sup>6</sup>, ceea ce explică de ce „mediatorul este cel mai adesea pe teren; în contact direct cu realitatea transiterii sau creării legăturii sociale”<sup>7</sup>.

În organizarea expozițiilor din cadrul programului „Memoria secretă a obiectelor”, cercetarea de teren este un element cheie, care nu pornește de la zero, ci se construiește pe informațiile existente în studiile de specialitate și cercetările de teren trecute, asupra unei anumite gospodării din muzeu și a zonei din care face parte, și aduce la zi situația și mai ales atmosfera din comunitate. Astfel, specialiștii trebuie să urmărească o comparație între cum s-au găsit comunitatea, gospodăria, obiectele din componență și anumite meșteșuguri specifice în momentul cercetărilor preliminare transferării monumentelor în Muzeul în aer liber, ce anume s-a transferat și contextul actual. În expozițiile-atelier sunt „mediate” pe de o parte faze sau conflicte funcționale și estetice din istoricul gospodăriei, iar pe de altă parte se încearcă crearea unor legături sociale și a unei înțelegeri noi între comunitatea de origine și publicul muzeului.

Din această perspectivă apar câteva întrebări legate de cercetarea etnografică de teren actuală. *De ce să faci astăzi cercetare etnografică? Care e scopul? Pentru cine? Pe cine interesează?* De fapt, în contextul în care muzeele etnografice și muzeele în general, ca instituții, au ca scopuri principale păstrarea și valorificarea patrimoniului, care în multe cazuri începe să dispară sau să nu mai fie cunoscut, întrebarea este *cum valorifici informația pe care o culegi și cum o prezinți într-un mod creativ, interesant și captivant, pentru a o face relevantă în contextul actual pentru un public modern foarte divers?*

În contextul folosirii practicilor de mediere culturală, în programul „Memoria secretă a obiectelor”, în care cercetarea de teren este punctul de plecare, ne adresăm întrebările: *Cum valorifici cercetarea de teren? Cum o faci accesibilă publicului? Cum ajungi la publicul tânăr, dar la cel specializat? Cum îi stârnești interesul? Cum îi oferi ceva nou? Cum completează cercetarea de acum cercetările anterioare?*

Cercetările de teren din anii 2022-2023 au urmărit mai ales *actualizarea* informațiilor culese în trecut de specialiștii muzeului. S-a pus accentul pe situația recentă a comunității, pe felul în care s-a dezvoltat, dezvoltarea și adaptarea meșteșugurilor în zonă, evoluția arhitecturii, a interioarelor caselor, a modului de locuire, cât de mult și-au făcut loc în gospodărie și în viața de zi cu zi elemente moderne și cum se îmbină ele cu trecutul și tradiția, care sunt reperele actuale ale oamenilor, cum se adaptează tradițiile, superstițiile și obiceiurile locului la mentalitatea contemporană, la evoluția turismului și la contextul socio-economic local. Informațiile au fost culese prin observație și prin realizarea de interviuri cu localnicii.

Provocarea majoră este să găsim metode și mijloace de a atrage atenția și de a stârni curiozitatea publicului tânăr, care s-a născut și a crescut în era tehnologiei, în care informația este ușor accesibilă, dar în același timp, să oferim date noi și relevante și vizitatorului adult sau chiar în vârstă, care pe de o parte nu este foarte familiarizat cu tehnologia, dar cunoaște din experiența trăită o parte din informațiile, în

3. V. Jean Caune, *La démocratisation culturelle – Une médiation à bout de souffle* (Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006).

4. Bruno Nassim Abouddrar, François Mairesse, *La Médiation culturelle*, în colecția *Que sais-je?* (Paris: Presses Universitaires de France/ Humensis, 2022), 7.

5. Ocupație existentă în țările francofone, în care există specializări universitare, încă neoficializată în nomenclatorul ocupațiilor din România.

6. „Il lui appartient de jeter des ponts entre les cultures et les publics, de faciliter les échanges et, plus généralement, d’atténuer les tensions...”. Abouddrar, 7-8.

7. „Le médiateur est le plus souvent sur le terrain; en prise directe avec la réalité de la transmission ou de la fabrication du lien social”. Abouddrar, 104.



acest caz etnografice, pe care le furnizăm. De asemenea, trebuie să avem în vedere publicul recurent al muzeului și cel specializat, pentru care trebuie să venim cu elemente noi, neașteptate, care să îl extragă din vizita obișnuită și să îi ofere chei de lectură și perspective noi asupra patrimoniului deja cunoscut.

Informațiile strânse din studierea preliminară a arhivei și din cercetarea de actualizare se concretizează în cadrul programului „Memoria secretă a obiectelor” în expoziții-atelier, activități de mediere culturală, storytelling, animații culturale și publicații. În cele ce urmează voi prezenta trei cercetări de teren recente și modul în care au fost valorificate.

### **Horezu, între tradiție și kitsch**

Prima comunitate în care am realizat cercetări de teren în anul 2022 a fost cea din Horezu, județul Vâlcea. Aici, mai exact în satul Olari, comuna Horezu, se practică activ meșteșugul olăritului, cu o istorie milenară, fiind inclus în 2012 de UNESCO pe Lista Reprezentativă a Patrimoniului Cultural Imaterial al Umanității. Cercetarea a inclus, pe de o parte, meșteșugul - tehnici, materiale, procese -, evoluția sa, percepția comunității, felul în care acesta a schimbat dinamica economică și turistică în zonă, cum s-a transmis în familii de-a lungul vremii, cum este perceput astăzi de tineri, iar pe de altă parte aspecte legate de arhitectura locală, grădini, gastronomie, obiceiuri și superstiții.

În acest caz, am fost de două ori pe teren pentru a realiza interviuri cu oameni din zonă. La Horezu, Muzeul ASTRA are mai multe contacte active în comunitate, pe care le-am folosit pentru aducerea la zi a informației relevante. În etapa a doua am decis să analizăm evoluția unei familii de olari care are trei generații active. Am urmărit dezvoltarea olarului Ionuț Bîscu, stabilit în Sibiu și care animă gospodăria din Horezu, din Muzeul în aer liber, în mod constant și realizează ateliere de olărit pe prispa sau în grădina casei, atât pentru publicul adult, cât și pentru copii. Ionuț Bîscu provine din două familii de olari cunoscute în Horezu, Iorga și Bîscu; împreună cu sora și soția duce mai departe acest meșteșug. A fost interesant să observăm perspectiva asupra meșteșugului a diferitelor generații, părinții privindu-l ca pe o ocupație în jurul căreia și-au construit toată viața și din care au trăit, iar tinerii, mutați la oraș, cu alte specializări, privesc olăritul ca o pasiune, dar din care pot să câștige și pe care să o transforme într-o afacere comercială.

În primă fază, colaborarea cu Ionuț Bîscu a avut loc pe teren, unde el a contactat persoane care să ne poată primi și răspunde la întrebări, care să aibă cunoștințe în zonele noastre de interes. Faptul că el a mediat interacțiunea noastră cu localnicii avea aspecte pozitive, fiind mult mai operativi și evitând timpii morți, dar și aspecte mai puțin bune, prin faptul că ne-am fi limitat la cunoștințele olarului și la filtrul prin care el selecta oamenii. Din acest motiv, am extins aria de selecție apelând și la alți meșteri și am parcurs efectiv zona la pas.

Continuând colaborarea cu Muzeul ASTRA, Ionuț Bîscu a donat o parte din obiectele de recuzită care compun expoziția-atelier și permit publicului să acceseze mai ușor patrimoniul. El animă constant gospodăria și oferă informații despre meșteșug. De asemenea, expune și comercializează ceramică în gospodărie, ceea ce sporește interacțiunea cu publicul.

În sat se poate observa foarte repede modul în care a evoluat meșteșugul și mai ales comercializarea produselor, cum familiile de olari s-au adaptat la cererea mare din partea turiștilor români, dar și străini, cum și-a făcut apariția tot mai frecvent kitch-ul în producția și vânzarea ceramicii. În ultimii ani s-a recurs la obiecte venite din China, cu costuri mai mici de producție sau modele noi de ceramică, care îmbină tradiția cu modernul. Aceasta este situația prezentă în sat. Întrebarea care apare imediat este *dacă și în ce fel prezinți în muzeu și acest aspect.*

Prin expoziția-atelier „Soarele din farfurie”<sup>8</sup>, din gospodăria de olar din Horezu din Muzeul în aer liber, am încercat să introducem publicul, într-un mod cât mai creativ și diferit de expunerea clasică, în viața de zi cu zi din localitate și în practicarea meșteșugului olăritului. Filmările de pe teren cu interviuri, secvențe de meșteșug și de peisaj au fost montate pe două tematici, „Obiceiuri și superstiții la Horezu” și „Stăpânii lutului” (despre olărit) și rulează pe un televizor în căsoaia gospodăriei (cămara), transformată în mini-cinematograful „La Căsoaie”. Aici am realizat o serie de bănci, pe care publicul poate să stea să vizioneze filmele și unde educatorii muzeali vin cu grupuri de copii și tineri, ca punct de plecare a unor activități și discuții.

8. Mai multe detalii despre expoziție în Ovidiu Baron, Ancuța Ilie, „Soarele din farfurie – o abordare creativ-ludică a patrimoniului etnografic”, în *Marketingul și educația în muzee* (Sibiu: ASTRA Museum, 2023), 29-54 și Ovidiu Baron, Ancuța Ilie, *Memoria secretă a obiectelor. Catalog 2022-2023* (Sibiu: ASTRA Museum, 2023), 22-40.V. și Foto 1-5. Secvențe din expoziție.

Informațiile preluate din teren despre meșteșugul olăritului și gastronomie au fost adaptate într-un dialog ficțional soț-soție dintr-o familie de olari, înregistrat în colaborare cu actori ai Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, ce rulează pe o boxă în camera de locuit din casă și care introduc vizitatorii în atmosfera locală.

De asemenea, în spațiul șoprului am conceput două instalații artistice, una care prezintă ceramica de Horezu și alta care sugerează toate etapele de ardere în cuptor a ceramicii, evidențiate de o instalație de lumină care să le pună în valoare.

### **Găleșoia, o călătorie științifică și sentimentală**

A doua expoziție-atelier organizată în cadrul programului „Memoria secretă a obiectelor” tratează destinul satului și comunității din Găleșoia, județul Gorj. Acesta a fost distrus după anii '90, când în pământul din zonă s-a descoperit lignit și statul a decis începerea exploatărilor. Treptat, toate casele din sat au fost distruse, cu excepția bisericii și a cimitirului, care se află în afara zonei de exploatare, iar locuitorii au fost mutați și despăgubiți. Astăzi, cariera Tismana II este încă funcțională și împreună cu cariera Rovinari are aproximativ 2000 de muncitori din comunele din zonă.

Muzeul ASTRA, alături de alte muzee în aer liber din țară, au salvat o parte din casele și obiectele din Găleșoia prin transferul lor în muzeu. Muzeul ASTRA a primit donație două case și obiecte din partea doamnei Elena Haret. Astfel, muzeul a întreprins cercetări de teren premergătoare transferului, dar și în anul 2009, când s-a organizat expoziția „Găleșoia: lumea veche vs. lumea nouă”, realizată de muzeograful Ovidiu Baron, Olga Popa și Adrian Scheianu la Sibiu și la Târgu Jiu.

În anul 2023, o echipă de cercetători ai Muzeului ASTRA a întreprins două deplasări pe teren pentru a actualiza informațiile strânse în ceilalți ani. Materialele deja existente erau foarte consistente, interviuri scrise, filmate, fotografiile, secvențe de peisaj, mărturiile ale oamenilor. Diferența majoră între aceste vizite a fost dispariția în totalitate a caselor și oamenilor din sat, care în 2009 mai locuiau în câteva case, inclusiv olarul Dumitru Coneru, care a fost ultimul să părăsească satul. În locul lor, astăzi se găsește doar cariera de exploatare a lignitului Tismana II. Foștii locuitori ai satului, pe care i-am contactat pentru cercetare, ei fiind implicați și în cele anterioare, locuiesc acum la Târgu Jiu, în satele din împrejurimi și la București. Pentru toți a fost o mare bucurie să se reîntâlnească la vernisajul expoziției-atelier „Pământul și oamenii Găleșoiei”<sup>9</sup> și să împărtășească publicului prezent povești din și despre Găleșoia, despre traiul comunității și meșterii olari de acolo.

Deși Găleșoia este un sat dispărut fizic, materialele și informațiile nu lipsesc, comunitatea dispersată în toată țara fiind în continuare foarte atașată de memoria locului și foarte dornică să împărtășească, cu oricine este interesat, amintiri de demult. Se observă însă ușor tendința de idealizare a satului și de prezentare emoțională: „Întotdeauna când încerci să evoci amintirea unor oameni sau a unor locuri dispărute te copleșesc emoțiile”<sup>10</sup> scria Valeriu Olaru, directorul de la acea vreme al Muzeului, în introducerea excursului expozițional din 2009.

În această situație, cum am valorificat cercetarea de teren? Vizitatorii au avut o experiență directă cu oamenii Găleșoiei prezenți la vernisaj, au ascultat poveștile lor și au interacționat, au pus întrebări și au luat parte la animația „Poiana Nedeei”, practic la o petrecere câmpenească, în care au gustat preparate locale, au socializat și au participat la ateliere de olărit și tâmplărie.

Informațiile culese pe teren s-au materializat în primul rând într-un interior clasic de început de secol XX, în casa nouă din Găleșoia, care să permită publicului să intre într-o atmosferă locală. Aspectele ce țin de discursul „emoțional” al istoricului comunității am considerat că este cel mai potrivit să îl mediem prin instalații artistice, combinând poze, texte, mărturiile ale locuitorilor, sunetul utilajelor din cariera de lignit – denumite „Memoria păstrată în fotografie”, „Pământul Găleșoiei-Cariera Tismana II”, „Ceramica de Găleșoia” – dialoguri ficționale înregistrate audio, montaje video tematice. Prin astfel de abordări creative, publicul are posibilitatea să își creeze propria poveste și opinie: Este bine sau este rău ce s-a întâmplat la Găleșoia? Ei cum ar reacționa dacă ar fi puși într-o situație asemănătoare?

### **Săpânța, o comunitate conștientă de valoarea sa**

Al treilea exemplu este cercetarea de teren în Săpânța, Maramureș, realizată în două etape în anul 2023,

9. Mai multe detalii despre expoziție în Ovidiu Baron, Ancuța Ilie, *Memoria secretă a obiectelor. Catalog 2022-2023* (Sibiu: ASTRA Museum, 2023), 52-68. Vezi Foto 6-9. Secvențe din expoziție.

10. Ovidiu Baron, Olga Popa, Adrian Scheianu, *Găleșoia: lumea veche vs. lumea nouă: excurs expozițional* (Sibiu: ASTRA Museum, 2009), 3.



unde am găsit o comunitate foarte activă, pe de o parte în ceea ce privește tradițiile, superstițiile și legendele, dar și în ceea ce privește promovarea identității locale, a turismului în zonă și a patrimoniului pe care îl deține. Oamenii sunt deschiși și dornici să interacționeze cu turiștii și cu persoanele interesate de localitate. Mulți dintre ei au deja un discurs bine format, care s-a adaptat în timp la curiozitățile și interesele vizitatorilor – informații generale despre sat, detalii legate de meșteșugul țesutului cergilor specifice zonei, de vâltorirea straielor, de gastronomie, de crucile din Cimitirul Vesel sau alte obiceiuri locale – și pe care îl livrează uneori teatral.

Pentru cercetarea de teren, ce actualizează informațiile culese de muzeografi ASTREI în momentul transferării celor două case în muzeu – cea de țesător de straie vâltorite și Casa Meșteroaiei –, am colaborat cu specialiști ai Muzeului Satului Maramureșean din Sighetu Marmației. Aceștia ne-au însoțit pe teren și, împreună cu doamna Irina Pop – Irina a lui Todiut, membră a comunității, promotoare a culturii locale prin organizarea ansamblului de copii „Săpânțana” și a unui „muzeu” privat, ne-au ghidat în sat și au căutat persoanele cele mai potrivite pe care să le interviuăm, conform tematicilor noastre de interes. Cea mai plăcută surpriză a fost când am realizat ușurința cu care, de la o întrebare a noastră, doamnele intervievate începeau să povestească și să discute între ele, schimbând opinii, contrazicându-se, punându-și una alteia întrebări. Uneori făceau abstracție de prezența noastră, alte ori ne includeau în discuție, cerându-ne opinia când perspectivele lor asupra unui subiect erau divergente. Din acest punct de vedere, munca cercetătorului este ușurată de comunicarea firească și atitudinea activă a persoanelor în timpul interviurilor.

Deși există o pregătire prealabilă a întrebărilor pe care cercetătorul dorește să le abordeze, interacțiunea cu localnicii este una complexă, la care intervievatorul trebuie să se adapteze constant. Cunoștințele unor subiecți pot fi concentrate doar pe anumite teme, situație în care, în mod evident, chestionarul nu se mai aplică în totalitate, ci se mulează doar pe acele teme, alții pot prezenta reticență în tratarea unor subiecte, cel mai frecvent legate de superstiții, moment în care abilitățile cercetătorului de a comunica și de a aborda o persoană se fac simțite.

*Cum am valorificat cercetarea de teren?* Colaborarea cu Muzeul Satului Maramureșean s-a materializat în două expoziții, „Între ceie casă și ceie lume”<sup>11</sup> la Muzeul ASTRA și „Povești despre Săpânța” la Sighetu Marmației, ceea ce ne-a permis un schimb de bune practici în ambele direcții și popularizarea rezultatelor către un public mult mai extins. Informațiile adunate în timpul cercetării au fost foarte complexe și cu sensuri și legături profunde, ceea ce ne-a îndreptat în mod firesc spre un concept expozițional stratificat, care lucrează simultan pe mai multe planuri, ce se întrepătrund ca firele de urzeală și băteală pe războiul de țesut. Informațiile strânse sub formă de interviuri, discuții filmate și fotografii au fost incluse în mai multe formate care să provoace imaginația și curiozitatea vizitatorilor și chiar să îi convingă să viziteze comunitatea.

Grajdul gospodăriei din Muzeul ASTRA a fost transformat într-un mini-cinema în care rulează două montaje video „Meșteșugurile Săpânței” și „Memoria pragurilor. Săpânța”, continuând seriile tematice începute în expozițiile de la Horezu și Găleșoia. Poveștile și legendele bogate și active din zonă au determinat crearea poveștii „Fata pădurii”<sup>12</sup>, în care se țese atmosfera locală. Pe baza ei, muzeografi și educatorii muzeali mediază patrimoniul și expoziția prin activități de storytelling.

Am prezentat secvențe funcționale ale meșteșugului țesutului și vâltoritului, prin replicarea unor mici urzoaie și războaie verticale pentru ateliere practice și construirea unei vâltori cu acces la apă, cu ajutorul căreia publicul să înțeleagă și să experimenteze procesul de spălare a straielor. Replici ale unor cruci din Cimitirul Vesel, dar și unele noi create, inspirate de modelul celor originale, conturează un traseu în exteriorul gospodăriei, care invită trecătorii să abordeze expoziția și care, încă din timpul montării lor, au început să atragă tot mai mulți curioși. „Albastrul de Săpânța”<sup>13</sup> continuă și în „ceie casă”, unde am actualizat interiorul tradițional prin vopsirea unei părți din perete și pictarea unui model floral prezent astăzi în toate casele săpânțene.

La vernisajul expoziției a fost reprezentată comunitatea prin patru femei din sat și ansamblul de copii „Săpânțana”, care au animat gospodăria și aleile muzeului, au cântat și au dansat împreună cu publicul și au împărtășit povești. Evenimentul din Sibiu a avut ecou în Săpânța, fiind subiect de discuție

11. Mai multe detalii despre expoziție în Ovidiu Baron, Ancuța Ilie, *Memoria secretă a obiectelor. Catalog 2022-2023* (Sibiu: ASTRA Museum, 2023), 68-92. V. și Foto 10-15. *Secvențe din expoziție*.

12. Ovidiu Baron, *Fata pădurii*, ilustrații de Iulia Teodorescu (Sibiu: ASTRA Museum, 2023).

13. Albastrul folosit de Stan Ioan Pătraș ca fond pentru crucile din Cimitirul vesel, preluat apoi de comunitate ca marcă identitară sub denumirea de „albastru de Săpânța”.

la biserică în următoarea duminică, când și alte persoane și-au manifestat dorința de a fi venit la Sibiu. De asemenea, la vernisajul de la Muzeul Satului Maramureșean, doamna Irina Pop a evidențiat faptul că evenimentul de la Sibiu a avut un impact major asupra comunității, numeroși localnici dorind să participe și regăsindu-se în modul în care au fost reprezentați în expoziție.

În exemplele de la Găleșoaia și Săpânța, în care comunitatea este emoțional marcată de memoria locului sau este foarte obișnuită cu valoarea sa și cu interacțiunea cu persoane străine de comunitate, cercetătorul trebuie să treacă dincolo de aceste bariere formale ale conținutului, pentru a extrage o informație autentică.

Cele trei cazuri de comunități studiate nu oferă răspunsuri exhaustive și universal aplicabile pentru întrebările legate de cercetările de teren și valorificarea acestora, sau „rețete de succes”, însă pot aduce noi perspective și noi metode și idei de valorificare a informațiilor, uneori foarte simple și ușor de pus în practică, care au avut succes și care s-au dovedit relevante pentru un public foarte divers, cum este cel al Muzeului ASTRA.

Concluzia cea mai utilă care s-a conturat în urma cercetărilor recente, valorificate prin mediere culturală, și organizarea expozițiilor-atelier aferente este că legătura autentică și foarte subiectivă, care se creează cu oamenii pe care îi întâlnești și cu comunitatea, te îndeamnă să găsești idei și metode cât mai creative și mai neașteptate de a o prezenta publicului și de a îl introduce în atmosfera locului, fără limitări și constrângeri de încadrare într-un anumit model de prezentare.

Întrebările formulate mai sus rămân deschise și trebuie să ni le adresăm sincer și realist în momentul în care vrem să începem o cercetare de teren, având constant în minte publicul care va beneficia de informațiile culese, astfel încât să reușim, în final, să transmitem și să valorificăm în mod relevant patrimoniul pe care l-am studiat.

## Bibliography

Nasim-Abouddar, Bruno, and François Mairesse. *La Médiation culturelle* [Cultural Mediation]. Paris: PUF/ Humensis, 2022.

Baron, Ovidiu. *Fata pădurii*. [Forest Girl]. Illustrated by Iulia Teodorescu. Sibiu: ASTRA Museum, 2023.

Baron, Ovidiu, and Ancuța Ilie. *Memoria secretă a obiectelor - catalog 2022-2023* [Secret Memory of Objects - Catalogue 2022-2023]. Sibiu: ASTRA Museum, 2023.

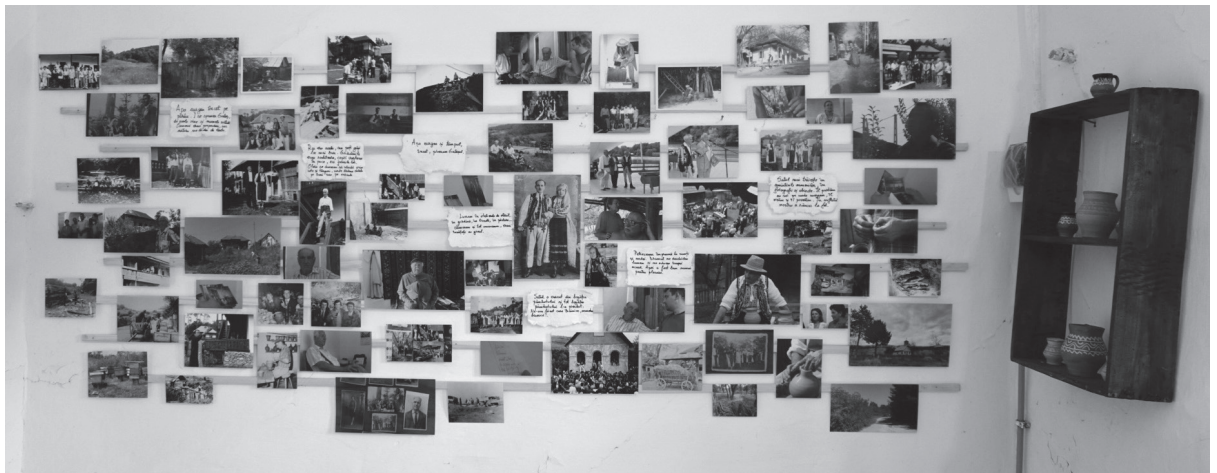
Baron, Ovidiu, and Ancuța Ilie. „Soarele din farfurie - o abordare creativ-ludică a patrimoniului etnografic” [“The Sun in a Plate” - A Creative Playful Approach to Ethnographic Heritage]. In *Marketingul și educația în muzee*. Sibiu: ASTRA Museum, 2023.

Baron, Ovidiu, Olga Popa, and Adrian Scheianu. *Găleșoaia: lumea veche vs. lumea nouă: excurs expozițional* [Găleșoaia: The Old World vs. The New World: An Exhibitional Approach]. Sibiu: ASTRA Museum, 2009.

Caune, Jean. *La démocratisation culturelle - Une médiation à bout de souffle* [Cultural Democratization - Breathless Mediation]. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006.

<https://muzeulastra.ro/colectii/muzeul-in-aer-liber/>





# Dissolving Reality: Exploring the Erosion of Photographic Authenticity in the Age of AI

Eduard-Claudiu GROSS

Babeş-Bolyai University

Corresponding author email: [eduard.gross@ubbcluj.ro](mailto:eduard.gross@ubbcluj.ro)

---

## Dissolving Reality: Exploring the Erosion of Photographic Authenticity in the Age of AI

**Abstract:** This study explores the intricate dynamics of visual communication in the context of AI-generated visuals. The question of picture interpretation, starting with the subjective interpretation of images, contextual constraints, and cultural influences of individuals that may affect the perception of an image, is at the heart of this work. The study examines a range of viewpoints on the perception of pictures from writers including Roland Barthes, John Berger, Susan Sontag, and Jean Baudrillard in order to investigate these concerns. The paper also explores the significance of AI-generated graphics, as well as Jean Baudrillard's simulacra notion. It draws attention to how simulacra, or representations without a true relationship to reality, are embodied by AI-generated visuals. In the context of AI-generated imagery, Baudrillard's phases of the image are analyzed, indicating the separation from reality and the formation of pure simulacra. The importance of critically engaging with images becomes evident, as viewers' personal experiences, cultural backgrounds, and the intricate complexities of visual media intertwine to shape meaning. The insights derived from this study contribute to a deeper understanding of the multi-faceted nature of visual communication in contemporary society, emphasizing the need for a nuanced and critical approach to the interpretation of visual content.

**Keywords:** Visual Communication; Subjectivity; Contextual Influences; AI-generated Imagery; Simulacra; Image Interpretation

**Citation suggestion:** Gross, Eduard-Claudiu. "Dissolving Reality: Exploring the Erosion of Photographic Authenticity in the Age of AI" *Transilvania*, no. 01 (2024): 36-43.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.05>.



### Introduction:

The counterfeit nature of everything is, at least in appearance, the contemporary standard. Programs such as DALL-E 2 or Midjourney are now emulating photographs that manage to pass the viewer's critical radar as true images. In a context where many see photography as a standard of truthfulness and proof of truth, it is more necessary than ever to question what an image represents. If AI-generated images can fool scholars, photographers, jury members in renowned photography competitions, what chance does the average user have of discerning what is real and what is fake? The aim of this paper is to re-evaluate the value of images and bring the discussion into the contemporary, starting from some recent examples where Artificial Intelligence has caused controversy. Photographer Boris Eldgasen has publicly admitted that the photograph with which he won the creativity section of a renowned photography competition was in fact generated by artificial intelligence. He turned down a substantial cash prize in the hope that this stunt would open the way for further discussion of AI-generated art.<sup>1</sup>

In the contemporary era, the notion of "post-truth" has become the term most often used to describe the state of affairs. A brief description of the term post-truth according to Oxford Dictionaries refers

---

1. Jamie Grierson, "Photographer Admits Prize-Winning Image Was AI-Generated," *The Guardian*, April 17, 2023, <https://www.theguardian.com/technology/2023/apr/17/photographer-admits-prize-winning-image-was-ai-generated>.



to “circumstances in which people respond more to feelings and beliefs than to facts”<sup>2</sup>. While the term surfaced in 2016, in the context of the US elections, being declared the word of the year for that year<sup>3</sup>, and experiencing a significant increase in search engines, the term is not strictly related solely to politics. Lee McIntyre argues that the term “post-truth” carries with it a normative dimension, indicating a concern that the value of truth itself is under attack.<sup>4</sup> Another quintessential idea about the mechanism behind this phenomenon is the following: “post-truth amounts to a form of ideological supremacy, whereby its practitioners are trying to compel someone to believe in something whether there is good evidence for it or not.”<sup>5</sup> Therefore, in this era, the promotion of truth becomes an afterthought, whereas each individual becomes focused on his own cause. This postulates that post-truth can be utilized to exercise control or influence over others, potentially distorting public discourse and decision-making processes.

However, we should not treat post-truth as a novelty. In 1992, Boorstin describes a paradigm shift in what truth means, evolving into credibility, suggesting that people are becoming less and less concerned with whether something is factually correct, the important thing is that it is “convenient that it should be believed”<sup>6</sup>. He argues that in society, almost anything can be presented as true by mere appearances. Applying this sequence to the issues raised in this article, we can say that more than ever, narratives can be supported with evidence that has the power to be credible. With the power of AI to generate alternate worlds, any story can be illustrated. The purpose of this study is not to undermine the importance of photography in journalistic content, but only to draw attention to the fact that images need to be viewed in a more critical light, especially since photographs are often considered intangible evidence of an event or situation and visual content is abundantly present and rapidly distributed. As Kakutani mentions, the incredible volume of data allows the user to choose only the data that supports their point of view, while also encouraging researchers to find only studies that support their theories.<sup>7</sup> If this is an erosion of the value of truth, we can imagine what it means to generate the full facts that support a particular point of view.

Redefining the definitions of authenticity: the threat of artificial intelligence against truth and reality

The image is also approached in terms of its propagandistic value. Addressing the issue of photographic manipulation, Tandoc et al. argue that the term fake news has transcended the barrier of textual content, and now includes the dimension of images and videos to create false narratives.<sup>8</sup> As they argue, this phenomenon has become prevalent due to the advancement of digital photography and powerful manipulation software, as well as the fact that more people are knowledgeable in these techniques. Manipulated images can range from simple adjustments, such as enhancing or removing elements, to significant alterations, such as inserting or deleting individuals from photos. While legacy media adheres to ethical standards regarding image manipulation, social media platforms do not have such strict regulations, leading to the dissemination of manipulated images that mislead readers. As I conclude, another worrying factor is that images are taken out of context, as images can contribute to the spreading of false beliefs and the reintroduction of preconceived notions.<sup>9</sup>

A further key aspect of images is mentioned by Claire Wardle, who points out that most of the content circulating on social media is made up of images, frequently memes, which are detached from a text article, making it almost impossible in some cases to trace the original source. These types of content are prioritized by the algorithm in favor of text.<sup>10</sup> Based on the two aforementioned

---

2. “Post-Truth,” post-truth adjective - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner’s Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com, accessed May 31, 2023, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth>.

3. “Oxford Word of the Year 2016,” Oxford Languages, accessed May 31, 2023, <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>.

4. Lee C. McIntyre, *Post-Truth* (Cambridge, MA: MIT Press, 2018), pp. 6.

5. McIntyre, *Post-Truth*, pp. 13.

6. Daniel J. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* (New York: Atheneum, 1992), pp. 212.

7. Michiko Kakutani, *The Death of Truth: Notes on Falsehood in the Age of Trump* (New York: Tim Duggan Books, 2018).

8. Edson C. Tandoc, Zheng Wei Lim, and Richard Ling, “Defining ‘Fake News,’” *Digital Journalism* 6, no. 2 (2017): 137–53, <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1360143>, pp. 144–145.

9. Tandoc et al., “Defining ‘Fake News,’” *Digital Journalism* 6, no. 2 (2017), 137–53, 144–145.

10. Claire Wardle, “Information Disorder: Toward an Interdisciplinary Framework for Research and Policy Making” (2017). pp. 39.

perspectives, we can argue that today, due to generative photography tools, the definitions are no longer entirely up to date. After concrete examples of some cases of generated images that have managed to cause confusion among users, we will propose a definition that also takes into account fully generated images.

Kalley Huang points out in an article published in *The New York Times* that the photos generated of Pope Francis raise new concerns about counterfeit visual content. Kalley Huang delves into the rising concerns surrounding the ability of artificial intelligence (AI) to produce authentic-looking counterfeit images, with Pope Francis serving as a notable example.<sup>11</sup> The article highlights the remarkable level of realism achieved by AI algorithms, enabling the creation of deceptive images that closely resemble genuine photographs. The piece draws attention to a specific occurrence involving the generation of a counterfeit image of Pope Francis, generated by an AI model trained on an extensive dataset of papal photographs. This falsified image depicted the Pope engaging in an action he had never actually performed.<sup>12</sup> This incident serves as a reminder of the potential risks associated with the improper use of AI technology, particularly when it comes to the production of counterfeit visual content.

In an article on *Vox*, Oshan Jarow argues that the photo of Pope Francis in a puffer coat or other AI-generated images that have gone viral marks an event that leads to the collapse of a clear boundary between the imaginative and the real. As Oshan Jarow mentions, generative image technology allows us to see realistic exposures of scenes that do not exist, thus opening up a future of visual realities. Artificial Intelligence will increase the number of plausible scenarios and the future we perceive as plausible.<sup>13</sup>

In conclusion, the phenomenon of AI-generated images has revolutionized the visual propaganda landscape. The current understanding of imagery and propaganda does not include this perspective in which alternative realities can be constructed from a simple text prompt. The implications of AI-generated images in visual propaganda are alarming. The rise of counterfeit visual content, as demonstrated by the creation of deceptive images resembling genuine photographs, poses significant risks. The incident involving an AI-generated counterfeit image of Pope Francis serves as a striking example, underscoring the need for caution and ethical use of AI technology to prevent the production and spread of counterfeit visuals. These developments challenge the clear boundary between the imaginative and the real, as generative image technology enables the portrayal of realistic scenes that do not exist, reshaping perceptions of what is plausible in our visual realities. Therefore, we propose the following definition for AI-generated images in the context of visual propaganda: AI-generated images refer to visuals created via the application of artificial intelligence algorithms and generative models. These images are produced by training AI models on extensive datasets, allowing them to generate highly realistic and convincing visuals that mimic real images.

#### Subjectivity and Contextual Constraints in Visual Communication

Another weak point that hangs in the balance of truth value when discussing images is precisely the interpretation of images, which is a difficult task for the individual. Visual communication plays an important role in modern society, as it influences the perception of individuals and influences their understanding and attitudes. Roland Barthes elaborates in *Camera lucida* on the concept of *punctum*, as he puts it: "I may know better a photograph I remember than a photograph I am looking at"<sup>14</sup>. In Barthes' theory, *punctum* means a detail or element within the photograph that intensely captures the viewer's attention. These aspects are rather subjective and personal and affect the viewer emotionally or in Barthes' words, "A photograph's *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)"<sup>15</sup>. Thus, the *punctum* is not readily noticeable when looking at a photograph, in spite of its clarity. The *punctum* might only reveal itself after viewing the photograph, when it is no longer physically available to the viewer, when the viewer reflects on the image from memory and a deeper understanding of the image is possible.

11. Kalley Huang, "Why Pope Francis Is the Star of a.i.-Generated Photos," *The New York Times*, April 8, 2023, <https://www.nytimes.com/2023/04/08/technology/ai-photos-pope-francis.html>.

12. Kalley Huang. "Why Pope Francis Is the Star of a.i.-Generated Photos." *NYT*, Apr 8, 2023.

13. Oshan Jarow, "How Fake AI Images Can Expand Your Mind," *Vox*, March 30, 2023, <https://www.vox.com/future-perfect/23661673/pope-puffer-coat-generative-ai-midjourney-imagination>.

14. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, 1st American ed. (New York: Hill and Wang, 1981), pp. 53.

15. Barthes, *Camera Lucida*, pp. 27.



However, it is also worth mentioning the part that speaks in favor of the interpretation of images, namely the concept of *studium* developed by Roland Barthes. He talks about *studium* to explain that feelings towards a photograph are not purely subjective or personal, but are rather influenced by a collective and cultural understanding. According to Barthes, *studium* does not immediately refer to study in the academic sense, but to something that arouses interest and enthusiasm; by *studium* we mean cultural interaction. Summing up, the concept of *studium* describes a cultural influence in the interaction with photography and represents general interest without requiring exceptional insight.<sup>16</sup>

John Berger emphasizes upon the idea that seeing precedes words, which means that it significantly shapes the way we understand the world. According to Berger, before a child learns to speak, they are already interacting with their environment by looking at and recognizing different objects. Therefore, seeing is a precursor to language development. Berger further argues that seeing establishes a connection with the surrounding world, the relationship between what we see and what we know is always evolving and never definitively concluded.<sup>17</sup>

Let us bring into discussion this quote of Susan Sontag: "Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy."<sup>18</sup> This part suggests that photographs as objects by themselves do not have the ability to provide explicit explanations or to expose a specific meaning on their own. In contrast to written language that directly communicates ideas and concepts, photographs rely on visual cues, thus leaving room for interpretation. Sontag proposes that, despite the fact that they do not possess a particular quality to explain facts, photographs are a source of inspiration that leaves room for an endless series of interpretations. When we look at a photograph and engage in a process of analysis and interpretation, the conclusions and theories deduced by one person may be contrary to the conclusions of another. In interpreting photographs, we employ our own knowledge, experiences, and biases to elucidate the meaning of an image. Sontag further goes to say: "Photography implies that we know about the world if we accept it as the camera records it."<sup>19</sup> When we accept a photograph as a representation of reality, we may tend to believe that we have gained knowledge about the world through that image. We trust that the camera has captured a truthful depiction of a particular moment or scene. However, Sontag suggests that this belief can be misleading because photographs are subjective representations influenced by various factors such as the photographer's intention, framing, timing, and editing.

On another note, Mitchell discusses the contrasting opinions about the nature of photography, pointing out that there are various debates about interpretation. As Mitchell describes, the duality inherent in photography revolves around its ability to embody both automatic realism and naturalism, along with its inclination to aesthetically elevate and idealize subjects through pictorial representation. Photography garners acclaim for its incapacity to engage in abstraction, while simultaneously facing criticism for its propensity to generate abstract interpretations of human reality. Moreover, photography is often hailed as an independent visual medium, yet simultaneously scrutinized for its entanglement with language.<sup>20</sup>

Thus, photography often seen as a medium capable of capturing reality while preserving the natural details of the subjects photographed is seen in contradistinction as a medium that tends to aestheticize and idealize subjects through a more visually pleasing form, photography thus becoming a vehicle for immortalizing the world but one that stylizes it at the same time. Photography is sometimes lauded for its ability to capture clear features and specific situations, which makes it less susceptible to abstraction, however sometimes photography can make abstractions by detaching itself from immediate reality and producing images that are more metaphysical or symbolic in character. Summing up the idea of Mitchell, images are influenced by cultural and contextual aspects that shape their interpretation, rather than being merely visual.

Relevant to the purpose of this critical examination, James Elkins brings into discussion the concept of visual literacy in relation to interpretation. According to Elkins, there is a prevalent trend in visual culture

---

16. Barthes, *Camera Lucida*, pp. 26.

17. John Berger, *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series* (London: British Broadcasting Corporation, 1972), 7-9.

18. Susan Sontag, *On Photography* (New York: RosettaBooks, 2005), pp. 17.

19. Sontag, *On Photography*, 17.

20. Mitchell W J T., *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago, Ill: Univ. of Chicago Press, 2010), pp. 274.

where visual literacy is predominantly associated with interpretation, while neglecting discussions that involve creating lists or establishing canons of influential works or artists. Elkins contends that lists and interpretation are inherently interconnected. He argues that visual literacy cannot be solely focused on methodologies, ideologies, and interpretive strategies, as it necessitates familiarity with a specific set of images, even if these images may change over time. In certain instances, visual literacy may entail a shared catalog of images, such as in introductory art history courses. However, even in such cases, methodologies and ideological purposes emerge organically from the images themselves. In graduate seminars, the author suggests that visual literacy shifts its emphasis from knowledge to interpretation, centering on how visual objects are employed in diverse contexts. Nevertheless, even in these instances, a shared vocabulary of images forms the basis for comprehension, potentially excluding students who lack familiarity with this vocabulary. The author further expresses their intent to address practical considerations that are often overshadowed by more abstract and general discussions.<sup>21</sup> Elkins raises questions regarding the specific images and image-making practices that an ideal undergraduate student should encounter, which images a visually literate undergraduate should comprehend, and what interpretations and understanding would constitute visual literacy at varying levels.

Gunther Kress and Theo van Leeuwen propose the following statement on interpretation: "Reality is in the eye of the beholder; or rather, what is regarded as real depends on how reality is defined by a particular social group."<sup>22</sup> This idea suggests that perception and interpretation of reality are subjective, influenced by cultural and social factors in which the individual exists. The position is one against the notion of objective reality existing independently of human perception. According to Kress and van Leeuwen, various social groups have distinct understandings of what is real since each group has its own set of values, beliefs, and interests that impact their experience of reality. Kress and van Leeuwen contend that reality is a construct that evolves from social interactions and shared understandings rather than an inherent, fixed substance. According to this viewpoint, reality is a product of human interpretation and negotiation rather than an ultimate truth. It is shaped by the intricate interplay of social, cultural, and historical elements that contribute to the formation of meaning and comprehension. As a result, what is considered real might vary greatly depending on the setting and the group of people involved.

In conclusion, visual communication has subtleties of subjectivity and context, each individual is prone to a different interpretation of an image or situation. The works cited in this section attempt to elucidate these complex mechanisms behind the deciphering of reality and draw attention to the fact that images are shaped by the wider cultural context in which we exist. It is the result of a symbiotic relationship between the viewer's own experiences, cultural influences, and the intrinsic intricacies of the medium itself. As viewers, we apply our own knowledge, prejudices, and understanding to picture interpretation, building meaning in a contextually sensitive way.

### **Simulacra, simulation, and the Artificial Intelligence generated imagery**

The notion of the simulacrum was introduced by French philosopher Jean Baudrillard, who defined it as a copy or representation that has no original. According to Baudrillard, when it comes to simulacra and simulation, the matters are "no longer a question of imitation, nor duplication"<sup>23</sup> but a "question of substituting the signs of the real for the real"<sup>24</sup> meaning that instead of reality being copied or imitated, the focus is on replacing the signs that represent reality itself, causing a change in the representation of reality. He believed that reality had given place to hyperreality in today's society, a situation in which simulations and duplicates are more real than the original. Baudrillard believed that the abundance of pictures, signs, and symbols has distorted our perception of reality. The barrier between the real and the virtual blurs in this hyperreal environment, resulting in a loss of authenticity and relevance.

Based on Baudrillard's view, we can argue that AI-generated images are the embodiment of the notion of simulacrum. Such images, although based on a set of millions of images, cannot be considered as simple reproductions of existing objects captured by the camera/human, but rather as the work of algorithms, producing upon themselves. Thus, the images generated are the result of a machine, with

21. James Elkins, *Visual Studies a Skeptical Introduction* (New York: Routledge, 2003), pp. 139.

22. Gunther Kress and Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (London: Routledge, 2010), pp. 158.

23. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994), pp. 2.

24. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, pp. 2.



no correspondent in real life, representing rather the machine's interpretation of already available data. Now it is time to discuss the successive phases of the image according to Jean Baudrillard's definition with an application of AI-generated images to the framework to see how simulacra emerges in AI generated imagery. According to Baudrillard's view, an image goes through four successive phases, as follows: "a) it is the reflection of a profound reality; b) it masks and denatures a profound reality; c) it masks the absence of a profound reality; d) it has no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum."<sup>25</sup>

In the first phase, which is the reflection of deep reality, the image is regarded as a mirror. This means that it faithfully depicts something with a correspondent in real life. In the context of images generated with artificial intelligence, it can be seen as an attempt to reproduce real-life objects (e.g., the dataset learns what a dog looks like based on a plethora of dog photos, and then reproduces a faithful copy of what it has learned).

In the second phase, the image is no longer a simple reflection of reality, but a mask and distortion of it. The image becomes a medium through which reality is transformed, introducing a subjective interpretation that alters the original reality. In the context of AI-generated images, this happens when algorithms modify or enhance the input data to create a more pleasing or idealized image, deviating from the original reality (here we can talk about filters).

In masking the absence of deep reality, the image is not related to reality at all. The image functions as a substitute for reality, which becomes practically non-existent. The image is in this case a simulation with no correspondence to reality. This is the current stage of AI generated images, they are generated by algorithms, they seem to depict certain situations, but they have no physical basis.

The last phase is that of pure simulacrum, culminating in total detachment from reality. The image becomes self-referential without any connection to reality. This can be seen in the context of AI-generated imagery when images are made completely through the generative powers of the algorithms, without any external input or reference, resulting in images that are purely simulated and disconnected from any original reality.

Another relevant perspective in the context of simulacra is presented by Guy Debord, who writes about the spectacle of the image and the fact that reality is mediated by various forms of media. As he states in the beginning of the book "the tendency toward the specialization of images-of-the-world finds its highest expression in the world of the autonomous image, where deceit deceives itself."<sup>26</sup> This passage reflects on the detachment of images from life, presenting a critical perspective on how the proliferation of detached and specialized images can distort our understanding of reality and lead to a separation from authentic lived experiences. These images exist as separate entities and have a life of their own, detached from the reality they originally depicted. In this autonomous image world, there is a significant emphasis on specialization, meaning the images become highly focused and specialized in representing specific aspects of the world. However, the passage also highlights an interesting aspect of this specialization. It states that in the world of the autonomous image, deceit deceives itself. This implies that the specialized images, while detached and autonomous, are also deceptive. They not only deceive the viewers or observers, but also deceive themselves. This could suggest that the highly specialized images, by virtue of their detachment from reality, perpetuate illusions or falsehoods, losing touch with the authenticity and truth of the world they represent.

Ultimately, Meredith Broussard argues: "I heard people repeat the same promises about the bright technological future, but I saw the digital world replicate the inequalities of the 'real' world."<sup>27</sup> While the text does not strictly refer to the image, we can consider how this applies to the current case. Firstly, this part refers to the skepticism towards the promises brought by technology and how they actually manifest themselves in society. Instead of being a bridge to reduce real-life inequalities such as discrimination, wealth disparities or social divisions, AI will in certain ways bring these inequalities to the online environment. We can think of the following ways in which the images generated can further increase inequality in the real world:

- Amplifying narratives containing bias: since there is no objective way to use datasets, algorithms can be trained to produce discriminatory content, with generated images being used to reinforce

---

25. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, pp. 6.

26. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1995), pp. 12.

27. Meredith Broussard, *Artificial Unintelligence: How Computers Misunderstand the World* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2019), pp. 6.

biases and stereotypes.

- Production of counterfeit/misleading visual evidence: Generated images may be created to convince the audience of dangerous narratives. In a context where visual evidence has a great impact on the credibility of a news story, one can imagine what it would mean if conspiracy theories were backed up by convincing visual evidence.

- Deepfakes: Deepfake technology is becoming increasingly accessible for the creation of audiovisual content. Although it has many applications unrelated to disinformation, such as in the film industry, it can be used as a political weapon. Such techniques erode trust in public figures, institutions or media outlets.

### Conclusion

The philosophical insights discussed in this study succeed in unraveling the intricate dynamics of visual communication in the age of simulacra and artificial intelligence-generated imagery. The discussion is extended to the subjective aspects of imagery, emphasizing that images are not static elements with fixed interpretations, but rather are subject to subjective constructs based on individual experience and cultural influences. Exploring the concept of simulacra within the counterfactual nature of images reveals a detachment of the image from the reality that challenges traditional notions of the image with regard to authenticity and truth. The implications of AI-generated images have many ramifications, and extend to perpetuating bias, distorting reality and creating misleading visual content that can serve as evidence to support malicious narratives.

These phenomena undermine the notion of credibility and truth in visual communication. In conclusion, the paper insists on the importance of critical thinking when it comes to images, viewers should be aware that they have a lot of shortcomings when it comes to interpreting images. Recent developments in other generative technology and software such as Midjourney and DALL-E 2 represent a paradigm shift. There is currently a race in the development of software for digital photo editing, with the emphasis falling on the speed with which image alteration can be done. An ethical approach to these developments is needed to minimize as much as possible the negative effects of the proliferation of AI-generated content, so that individuals are equipped with the necessary skills to combat misinformation coming in such a form.

This study has limitations that should be mentioned. First, this research focuses entirely on philosophical and theoretical perspectives that may have limited applicability; future studies should address empirical research that complements the theoretical foundation. Secondly, the perspective of Western philosophy is explored, which may not be well suited to encompass cultural nuances in various spheres of visual communication. The idea for this article came from a few years of experience with AI-generated images, which despite their popularity, are nothing new. We can mention in this case Harold Cohen's lifelong project AARON, who created this program in 1973 and perfected it until the end of his life.<sup>28</sup> Harold, unlike most artists who use the new methods that allow anyone to generate images credits the work of the program very carefully, all the work generated is credited to AARON. In the current landscape, many debates revolve around authenticity, data training and copyright issues. I generated the photo above as part of a vernacular photography project I've been working on for over a year, I was curious if AI could be used for expansion of a small photo collection. The results are some promising ones that closely emulate reality, but as I progressed with the results, I realized that this is not what I want. The goal of this paper will be achieved if it succeeds in convincing one person to be more mindful when interacting with visual content online and to sharpen one's senses when it comes to believing the information, especially if it happens to be congruent with the beliefs they hold.

### Bibliography

"Oxford Word of the Year 2016." Oxford Languages. Accessed May 31, 2023. <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>.

"Post-Truth." post-truth adjective - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com. Accessed May 31, 2023. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth>.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. 1st American ed. Hill and Wang.

---

28. Jo Lawson Tancred, "The Prophecies of Aaron," Outland, November 4, 2022, <https://outland.art/harold-cohen-aaron/>.



- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 1994.
- Berger, John. *Ways of seeing: Based on the BBC television series*. London: British Broadcasting Corporation, 1972.
- Boorstin, Daniel J. *The image: A guide to pseudo-events in America*. New York: Atheneum, 1992.
- Broussard, Meredith. *Artificial unintelligence: How computers misunderstand the world*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2019.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1995.
- Elkins, James. *Visual studies a skeptical introduction*. New York: Routledge, 2003.
- Grierson, Jamie. "Photographer Admits Prize-Winning Image Was AI-Generated." *The Guardian*, April 17, 2023. <https://www.theguardian.com/technology/2023/apr/17/photographer-admits-prize-winning-image-was-ai-generated>.
- Huang, Kalley. "Why Pope Francis Is the Star of a.i.-Generated Photos." *The New York Times*, April 8, 2023. <https://www.nytimes.com/2023/04/08/technology/ai-photos-pope-francis.html>.
- Jarow, Oshan. "How Fake AI Images Can Expand Your Mind." *Vox*, March 30, 2023. <https://www.vox.com/future-perfect/23661673/pope-puffer-coat-generative-ai-midjourney-imagination>.
- Kakutani, Michiko. *The death of truth: Notes on falsehood in the age of trump*. New York: Tim Duggan Books, 2018.
- Kress, Gunther, and Theo van Leeuwen. *Reading images: The grammar of visual design*. London: Routledge, 2010.
- McIntyre, Lee C. *Post-truth*. Cambridge, MA: MIT Press, 2018.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: RosettaBooks, 2005.
- T., Mitchell W J. *What do pictures want?: The lives and loves of images*. Chicago, Ill: Univ. of Chicago Press, 2010.
- Tancred, Jo Lawson. "The Prophecies of Aaron." *Outland*, November 4, 2022. <https://outland.art/harold-cohen-aaron/>.
- Tandoc, Edson C., Zheng Wei Lim, and Richard Ling. "Defining 'Fake News.'" *Digital Journalism* 6, no. 2 (2017): 137–53. <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1360143>.
- Wardle, Claire. "Information Disorder: Toward an Interdisciplinary Framework for Research and Policy Making." 2017.



Figure 1 Image generated via Midjourney v5.1 by the author.

# Bienala de Artă de la Veneția: pavilionul ca obiect al intervenției artistice

Georgiana BUȚ

Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica, Venezia  
Corresponding author email: georgianabut@gmail.com

---

## La Biennale di Venezia: The Pavillion as Artistic Intervention Object

**Abstract:** In this paper I examine a particular type of exhibition space, namely the national pavilion at the Venice Biennale, and analyze the current tendency within contemporary art of treating the exhibition pavilion as an object of artistic intervention. Three case studies – Relocating a Structure by Maria Eichhorn, The Last Land by Hans Schabus and I, Impostor by Mike Nelson – were selected from the interval 2005-2022, as they capture an approach in which, I argue, the exhibition pavilion is comprised within the structure of the work as a physical, as well as a symbolic support. These are spaces that Eichhorn, Schabus, and Nelson mold and reorganize to their complete transfiguration, at times making them disappear or moving them altogether (even if only within the imagination). Starting from Kendall Walton's concept of make-believe, and its further elaborations by Elisa Caldarola, I propose the pavilion as a support that determines two types of imaginative play through the mechanisms of content-oriented make-believe, and prop-orientated make-believe. Inspired by the theory of installation art advanced by Elisa Cadarola, I then analyze some techniques used to configure the space and structure the public's experience within the three works. In doing so, I show how, in Eichhorn's Relocating a Structure, Schabus' The Last Land and Nelson's I, Impostor, the exhibition pavilion becomes an artistic resource.

**Keywords:** national pavilion, Venice Biennale, artistic resource, artistic intervention, installation art, exhibition space, content-oriented/ prop-oriented make believe

**Citation suggestion:** Buț, Georgiana. "Bienala de Artă de la Veneția: pavilionul ca obiect al intervenției artistice". *Transilvania*, no. 1 (2024): 44-55.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.06>.



## Introducere

În 2011, Mike Nelson a „sculptat” un caravanserai urban de secol 17 din Istanbul, *Büyük Valide Han*, în interiorul pavilionului Marii Britanii de la Bienala de Artă de la Veneția. L-a nemulțumit constant pe parcursul lucrului faptul că pavilionul se mai putea intui; ar fi vrut să-l facă să dispară. Cu câțiva ani înaintea sa, în 2005, Hans Schabus a îngropat pavilionul Austriei sub un munte artificial de 40 m înălțime, al cărui exterior seamăna cu o randare 3D, iar interiorul, cu un labirint de lemn conceput de Piranesi. Lucrarea lui Schabus, *The Last Land*, se impunea asupra pavilionului înghițit în totalitate. Pentru ediția din 2022 a bienalei, Maria Eichhorn a plănuit inițial să mute pavilionul Germaniei din Giardini printr-o tehnică de relocare structurală, iar ulterior să-l aducă înapoi, intact, exact în același loc. În final, acest gest conceptual prea costisitor a luat forma unei lucrări imateriale, doar una din cele 4 componente ale proiectului, care îi dă și numele, *Relocating a Structure*. Intervenția materială s-a concretizat prin expunerea punctelor de întâlnire dintre două arhitecturi: clădirea originală din 1909 și extinderea monumentală efectuată de naziști în 1938.

Pentru Nelson, Schabus și Eichhorn, pavilioanele naționale de la bienală reprezintă obiecte ale



intervenției artistice, structuri pe care le manipulează pentru a oferi vizitatorilor niște experiențe remarcabile. Sunt spații pe care le reorganizează, uneori transformându-le complet, le deplasează, le fac să dispară sau le mută în totalitatea lor (chiar dacă doar în imaginație). Voi prezenta mai întâi cele trei lucrări, selectate pentru că surprind tendința de a trata pavilionul expozițional ca resursă și, pornind de la ideea lui Kendall Walton și dezvoltările ce i-au fost aduse de Elisa Calderola, voi propune pavilionul ca obiect ce declanșează două tipuri de raportare imaginativă la lucrare prin mecanismele *orientarea către conținut și orientarea către suport*. Inspirată de teoria artei instalației avansată de Elisa Cadarola, voi analiza apoi tehnicile de manipulare a spațiului și de structurare a experienței în cadrul celor trei lucrări. În acest fel, voi încerca să demonstrez că în *Relocating a Structure* de Maria Eichhorn, *The Last Land* de Hans Schabus și *I, Impostor* de Mike Nelson pavilionul expozițional este tratat ca resursă artistică.

## 1. Trei intervenții în pavilioanele Bienalei de Artă de la Veneția

O vizită la Bienala de la Veneția trebuie să cuprindă o plimbare prin Giardini della Biennale, una dintre componentele principale ale expoziției internaționale, unde, alături de pavilionul central, se află clădirile pavilioanelor naționale și, totodată, una dintre puținele zone verzi ale orașului. Spre deosebire de modul tradițional de lucru, în care o selecție de lucrări este prezentată în spațiul expozițional ce le găzduiește, unii artiști și curatori au răspuns apăsătoarei cerințe de reprezentare națională și presiunii exercitată de arhitecturile impunătoare cu proiecte provocatoare, conturând în timp o direcție de lucru în care pavilionul, cu dimensiunile sale arhitecturală, istorică, ideologică etc., este privit ca unitate și devine un obiect al intervenției artistice. Voi prezenta în această secțiune trei exemple din intervalul 2005-2022 de la ediții diferite ale bienalei, în care pavilionul însuși este tratat material de lucru de către artiști.

### a. Excavări și dislocări

Publicul Bienalei de Artă de la Veneția a perceput *Relocating a Structure* de Maria Eichhorn în funcție de atenția pe care fiecare a oferit-o celor patru componente ale lucrării.<sup>1</sup> Probabil că doar un număr mic de vizitatori a reușit să „parcurgă” lucrarea în totalitatea ei, deși, așa cum sugerează Jef Declercq într-o cronică a expoziției, experimentarea lucrării ca întreg comunică cel mai bine structurile politice și ideologice examinate.<sup>2</sup> Prima și cea mai vizibilă componentă este o intervenție în arhitectura pavilionului – Eichhorn sparge podeaua și expune punctele de întâlnire a două arhitecturi: clădirea originală din 1909 construită pentru pavilionul Bavariei și extinderea monumentală din perioada nazistă, efectuată în 1938, care a schimbat proporțiile clădirii și, odată cu asta, percepția spațiului și a lucrărilor expuse în pavilion. Realizarea proiectului a presupus o fază de analiză a structurii fizice și a istoriei celor două clădiri suprapuse care constituie azi pavilionul. Inciziile precise care au urmat „injectează o dramă palpabilă în experiența pavilionului”.<sup>3</sup> O a doua componentă este publicația amplă de peste 350 de pagini, bogată în imagini, ce documentează istoria clădirii și modificările arhitecturale suferite de pavilion de-a lungul timpului. Totodată, publicația prezintă demersul artistic și reflecțiile Mariei Eichhorn despre proiect, alături de contribuții ale mai multor autori (teoreticieni ai artei și arhitecturii, curatori și artiști) despre contextul istoric, social și artistic al bienalei. Asemeni altor cataloage expoziționale și publicații care depășesc rolul tradițional, auxiliar de documentare și de simplă prelungire a vieții proiectelor, publicația *Relocating a Structure* funcționează ca mediu artistic și curatorial deplin. O serie de trei tururi ghidate desfășurate pe toată durata Bienalei, organizate în colaborare cu Iveser (L'Istituto Veneziano per la Storia della Resistenza) la locuri de rezistență din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, când au avut loc în oraș evenimentele antifasciste; și o mutare temporară, pur conceptuală a pavilionului, ce desprinde clădirea de situl său, ambele documentate în publicație, reprezintă celelalte componente ale lucrării.

Pentru studiul de față m-am concentrat în special pe două dintre aceste patru componente, cele care lucrează direct cu pavilionul, și anume intervenția arhitecturală și mutarea temporară; prima îl radiografiază prin tehnici arheologice, iar a doua îi imaginează deplasarea în întregime printr-o tehnică

1. Pentru câteva imagini, vezi <https://www.deutscher-pavillon.org/en/exhibition/>.

2. Jef Declercq, „Field Notes: Maria Eichhorn, 'Relocating a Structure', German Pavilion, 59th Venice Biennale,” *Art & Education*, accesat 22 septembrie 2022, <https://www.e-flux.com/announcements/486174/field-notes-jef-declercq-on-maria-eichhorn-relocating-a-structure-german-pavilion-59th-venice-biennale/>.

3. Declercq, „Field Notes”.

de inginerie numită „mutare structurală.”<sup>4</sup> Tehnica a fost folosită de inginerul civil Eugeniu Lordăchescu în Bucureștiul anilor 1980 pentru a salva biserici și blocuri mari de apartamente de la demolare în timpul regimului Ceaușescu. Adrian Lordăchescu, fiul inginerului, o descrie într-un interviu pe tema relocării clădirilor oferit Danei Andrei despre activitatea tatălui său.<sup>5</sup> În tradiția lucrărilor conceptuale ce au loc doar la nivel ideatic sau mental, fără a fi nevoie de realizarea lor efectivă, Eichhorn propune în lucrarea sa pentru pavilionul Germaniei o desprindere în imaginație a pavilionul de situl său. În ambele cazuri, intervenția arhitecturală și relocarea structurală, pavilionul devine un obiect al intervenției artistice de natură conceptuală.

## b. Muntele de catran

La ediția din 2005 a Bienalei de la Veneția, pavilionul Austriei a fost transfigurat, devenind aproape de nerecunoscut pentru cei familiarizați cu lucrarea de arhitectură a lui Josef Hoffmann inaugurată în 1934.<sup>6</sup> „Volumul pavilionului lui Hoffmann respiră istorie,” notează Max Hollein, curatorul expoziției *The Last Land*, „a fost scena multor lucruri, sugerează mari așteptări, dar are și un aspect foarte specific și o voință spațială proprie.”<sup>7</sup> Ca răspuns la provocarea de a expune pentru pavilionul Austriei la a 51a ediție a bienalei, Hans Schabus a construit un munte care acoperea în întregime pavilionul. Ralph Rugoff, unul dintre criticii de artă ce a luat contact direct cu lucrarea, o asemuiește într-o recenzie a expoziției unui „Alp în miniatură realizat din lemn și carton bituminos”, al cărui interior avea aspectul unui „labirint de scări de lemn în spiritul lui Piranesi, care duceau la un punct de observație oferind o vedere de sus asupra grădinilor bienalei și a orașului din jur.”<sup>8</sup> De-a lungul traseului prin interiorul muntelui artificial, mici ferestre ofereau perspective asupra lagunei. Un alt critic nelipsit la Veneția, Jasper Sharp, descrie structura sub care artistul austriac a îngropat pavilionul ca o „țesătură de grinzi brute, nefinisate, care îi sunt oasele, și plăci de furnir adaptate individual care îi servesc drept piele,” o piele acoperită cu „o blană de catran cenușiu care îi înmoaie prezența fizică.”<sup>9</sup>

Sculptorul austriac este cunoscut pentru caracterul ambițios al proiectelor sale, pe care le începe cu cercetări prealabile minuțioase și le duce la bun sfârșit cu un efort fizic adesea epuizant, la limita posibilităților unei singure persoane, ale unui sculptor care lucrează pe cont propriu.<sup>10</sup> Adesea, Schabus își însușește locuri și spații al căror caracteristici devin parametri ai lucrării. Investighează spațiul arhitectural și situl său, istoria acestuia și a locului în care se situează, descoperă rețeaua de coordonate spațiale, temporale și istorice care îl definesc și, pornind de la acestea, își construiește propriul sistem de referințe care, suprapuse apoi pe spațiu, îl remodelează.<sup>11</sup>

Locurile și spațiile sunt materialul său de lucru, materia pe care o manipulează, sugerează Hollein.<sup>12</sup> Într-o abordare plină de continuitate față de modul în care Schabus privește în general spațiul expozițional, și anume ca un loc specific, parte a unui păienjenis de referințe și „nu doar un simplu volum neutru”, sculptorul abordează pavilionul național „ca pe o unitate, ca pe un spațiu singular, nu ca pe un loc de expoziție, fie ea actuală sau retrospectivă, ci ca pe un obiect al intervenției artistice.”<sup>13</sup> Cuvintele lui Hollein surprind tendința de a trata pavilionul ca resursă principală a lucrării. Abordarea *site-specific* impetuoasă a lui Schabus, împinsă până la limită, se deosebire de cele în care gradul de ancorare în spațiu este mai superficial sau de tendința mai convențională în care pavilionul își păstrează configurația și rolul de spațiu expozițional ce găzduiește lucrări.

4. Materialul care descrie mutarea este cuprins în publicație.

5. Una dintre metodele principale de mutare structurală, cea folosită de Lordăchescu, constă în detașarea clădirii de fundațiile sale și mutarea ei ca întreg, fie prin alunecare sau rulare pe șine, fie prin intermediul unei platforme, sau cu ajutorul unei macarale. Maria Eichhorn, *Maria Eichhorn: Relocating a Structure, German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition, Venice Biennale*, în *Maria Eichhorn: Relocating a Structure, German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition la Biennale di Venezia*, ed. Dziewior, Yilmaz (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022), 117, catalog expozițional.

6. Pentru câteva imagini, vezi <https://www.mplusb.eu/project/the-last-land/>.

7. Max Hollein, ed., *Hans Schabus: Das Letzte Land* (Viena: Schlegelbrügge, 2005), 67, catalog expozițional.

8. Ralph Rugoff, „Venice Top Ten (In No Particular Order)”, *Frieze*, nr. 93 (2005): 102-3.

9. Jasper Sharp, „The Last Land”, *ArtReview: international art & style* 56, nr. 5 (2005): 63.

10. Hollein, „Das Letzte Land”, 66.

11. Hollein, „Das Letzte Land”, 66-67.

12. Hollein, „Das Letzte Land”, 66.

13. Hollein, „Das Letzte Land”, 68.



### c. Sculptura destabilizantă

În 2011, Mike Nelson a reluat în spațiul pavilionului Marii Britanii de la Bienala de Artă de la Veneția o lucrare mai veche, *Magazin: Büyük Valide Han* (2003), pe care o realizase pentru Bienala de la Istanbul, construind „o bienală în altă bienală”.<sup>14</sup> Nelson a insistat în repetate rânduri asupra ideii că nu era vorba de o simplă replică, ci mai degrabă de a transforma interiorul pavilionului în așa fel încât să semene cu locația din Istanbul, însă nu atât urmărind să o refacă cu exactitate, ci să dea formă impresiilor și amintirilor lui despre acel loc și despre construcția lucrării din 2003.<sup>15</sup> Este, așadar, o reconstrucție din memorie.<sup>16</sup>

Büyük Valide Han, un caravanserai urban de secol 17 a fost construit în 1651 de către Kosem Sultan, mama Sultanului Murat IV, ca spațiu de odihnă, punct de întâlnire și schimb comercial. Situat în afara zonei istorice sau turistice a Istanbulului, hanul rămase intact din punct de vedere arhitectural, însă era doar pe jumătate ocupat în anii 2000, cu o mare parte a spațiilor sale de depozitare și a atelierelor abandonate ca urmare a transformării radicale suferite de modelul economic.<sup>17</sup> Hanul era „o ruină parțială” mereu în stadiu de reconstrucție bucată cu bucată, un amalgam haotic și amețitor de fragmente arhitecturale foarte diferite între ele, un hibrid cu un caracter multistratificat, derutant și mizer.<sup>18</sup> Acest caracter aiuritor este dus la paroxism de Nelson prin transpunerea lui la Veneția bazându-se pe amintiri și senzații trăite în acel spațiu. Dorința artistului, și totodată dificultatea misiunii sale, era de a evita să creeze un simulacru al lucrării din 2003. Așa cum observă Rachel Withers într-o discuție cu artistul, miza lui Nelson a fost de a sculpta hanul în interiorul pavilionului britanic, unde „să grefeze aparența pielii interioare a unei clădiri foarte vechi care există cu adevărat în alt loc”.<sup>19</sup> Într-adevăr, artistul britanic se definește ca artist care face sculpturi, „însă sculpturi în care se poate intra”.<sup>20</sup> În aceste lucrări imersive fiecare element are un spațiu al său, toate detaliile sunt atent alese și plasate cu precizie într-o țesătură materială plină de semnificații, pentru a crea o anumită experiență controlată minuțios de artist.

*I, Impostor* este generată prin suprapunerea intenționată a două situri care reprezintă fiecare imaginea oglindită și distorsionată a celuilalt.<sup>21</sup> Pe de o parte, similaritatea vizuală și materială a celor două orașe este ceea ce a motivat inițial proiectul:<sup>22</sup>

„Dacă te plimbi prin Veneția și te uiți la metodele de construcție și la decorațiuni, la trăsăturile arhitecturale istorice și contemporane: ușile, ferestrele, feronieria - asemănările cu Istanbulul, cu hanul sunt remarcabile. Aceste uși de lemn vechi, bătute și uzate de timp, lustruite de uz ... Aș putea să-mi construiesc instalația exclusiv din materiale găsite în Venetia și ar fi perfect «turcească»”.<sup>23</sup>

La un alt nivel, ideea de asemănare tulburătoare, de confundare și dublare trimite la încă o sursă care a inspirat conectarea celor două orașe, și anume transformarea, osmoza aproape completă, până la interșanjabilitate, dintre două personaje ale romanului istoric *The White Castle* de Orhan Pamuk: un venețian din secolul 17 răpit de pirați turci, dus la Istanbul și învățatul care îl va cumpăra. Raportul „tensionat de codependență”,<sup>24</sup> cum îl descrie Nelson, dintre cel ce găzduiește (sau închide cu forța și este parazitat) și cel găzduit (sau captiv și care parazitează), dintre ospitalitate și ostilitate, precum și tema revărsării și suprapunerii subiectivităților estică și vestică tratate în roman sunt transpuse de Nelson în *I, Impostor* prin tehnici vizuale ce ambiguizează momentul și locul căruia îi aparține spațiul parcurs de vizitatori.

Pe de altă parte, aducând orașul estic în cel vestic, Nelson aducea, într-un anumit sens și bienala,

14. Mike Nelson, Rachel Withers și invitați, „Host Pavilion/Guest House/Han”, în *Mike Nelson: British Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia 2011*, ed. Mike Nelson și Dan Cameron (Londra: British Council, 2011), 100, catalog expozițional.

15. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 100-103.

16. Pentru câteva imagini vezi <https://venicebiennale.britishcouncil.org/history/2010s/2011-mike-nelson>.

17. Dan Cameron, „Memories of Trespassing”, în *Mike Nelson: British Pavilion*, 29-30.

18. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 100-101.

19. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 115. Dialogul, cuprins în catalogul expozițional al proiectului, are loc între Withers, *multiple euri* ale lui Nelson și alți invitați.

20. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 115.

21. Cameron, „Memories of Trespassing”, 34.

22. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 122-26.

23. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 120. Trebuie precizat că, în final, Nelson a folosit materiale din Veneția, Istanbul și Marea Britanie, elementele cele mai vizibile fiind aduse din Istanbul.

24. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 137.

ca model expozițional și instituțional extins, către est, înapoi la originile sale vestice. „La un anumit nivel”, declară Nelson, „lucrarea marchează răspândirea bienalelor de artă ca instituții. Exportul spre est al acestui model cultural este indicat de o bienală din est care se întoarce în vest, la punctul de origine al instituției”.<sup>25</sup> Alături de axa geografic-culturală, transferul spațiului din caravansera în Giardini este complicat și de o dimensiune temporală. Însă, așa cum notează curatorul Dan Cameron, această mutare nu reprezintă „o mișcare liniară de la trecut la prezent. Mai degrabă, este vorba de fenomenul mult mai alunecos a două traiectorii istorice divergente forțate să converge într-un spațiu care nu este potrivit pentru a le găzdui pe niciuna dintre ele”.<sup>26</sup>

Eichhorn, Schabus și Nelson nu se restrâng în lucrările lor *site-specific* la spațiul interior al pavilionului, văzut ca loc de expunere ce găzduiește lucrări. Ei includ în opere pavilionul ca întreg, alături de situl său – spațiul în care este amplasat pavilionul, ce se extinde de la Grădinile Bienalei la întregul oraș și cuprinde distanțele dintre Veneția și țările din care provin artiștii (Austria în cazul lui Schabus) sau care au o semnificație specială în practica lor artistică (Turcia, pentru Nelson). Situl trebuie înțeles ca *raport* între spațiul fizic și dimensiunea discursivă a intervenției.<sup>27</sup> Cea din urmă se referă la trăsăturile simbolice ale locurilor intervenției artistice: contextul istoric și politic al pavilioanelor, matricea de semnificații artistice, ideologice și sociale ale bienalei ș.a.m.d. În consecință, remodelarea pavilioanelor are loc pe plan material, dar și simbolic. În secțiunea următoare voi analiza două mecanisme prin care artiștii cuprind pavilionul în structura lucrării – *orientarea către suport* și *orientarea către conținut* – pentru a identifica materialele și tehnicile de lucru prin care pavilionul devine un (nou) suport artistic.

## 2. Pavilionul ca mijloc imaginativ

În anii '90, filosoful Kendall Walton a propus o teorie originală care aborda jocurile copiilor, dar și corespondența lor în lumea adulților, teorie elaborată în jurul noțiunii de *joc de imaginație* [*make-believe*].<sup>28</sup> Conform lui Walton, jocurile sunt guvernate de reguli și norme tacite și complexe, numite *principii de generare*.<sup>29</sup> Acestea dau ceea ce este ficțional în joc, ce este de imaginat de către jucători.<sup>30</sup> Iar ceea ce ajută la generarea conținutului fictiv – obiectele date în lumea reală – poartă numele de *suport* [*props*].<sup>31</sup> Există o mare varietate de suporturi, de la păpuși și avioane de hârtie, până la picturi și romane. În viziunea lui Walton, aceste reprezentări sunt capabile să genereze și să dea formă conținutului ficțional al jocului.<sup>32</sup> Într-un text publicat în 2020, teoreticiană Elisa Caldarola a aplicat teza lui Walton unor lucrări de artă contemporană pentru a analiza felul în care arta hiper-conceptuală transmite idei.<sup>33</sup>

25. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 121.

26. Cameron, „Memories of Trespassing”, 34.

27. Folosesc noțiunea de *specificitate a sitului* [*site-specificity* sau lucrări *site-specific*] în acord cu poziția lui Jason Gaiger. Filosoful britanic a semnalat lipsa unei determinări suficiente a categoriei de „specificitate a sitului discursivă” [*discursive site-specificity*] propusă de Miwon Kwon ca o a treia paradigmă a artei *site-specific* (celelalte două paradigme fiind specificitatea fenomenologică și cea instituțională) în *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002). Gaiger a argumentat că lucrările de artă *site-specific* sunt în mod necesar ancorate într-un spațiu fizic și că apartenența sau raportarea la un context social, istoric și cultural nu este suficientă pentru a putea vorbi despre arta situată. Vezi Jason Gaiger, „Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy”, *British Journal of Aesthetics* 49, nr. 1 (2009): 43–58. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ajn058>.

28. David Hills, „Metaphor”, în *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (toamnă 2022), ed. Edward N. Zalta și Uri Nodelman, accesat 29 august 2022, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/metaphor/>.

29. Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe. On The Foundation of Representational Arts* (Cambridge Mass./Londra: Harvard University Press, 1990), 38.

30. Hills, „Metaphor”.

31. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 35-43. Traducerile în limba română a celor doi termeni cheie – „joc de imaginație” pentru *make-believe* și „suport” pentru *props* – îmi aparțin. Am optat pentru aceste traduceri aproximative întrucât în jocurile de *make-believe* ni se cere să ne imaginăm diferite situații, iar obiectele care declanșează, sau pe care se sprijină aceste jocuri pot fi numite suporturi. Nu în ultimul rând, variantele mai apropiate – „joc de prefăcătorie” și „obiect de recuzită” – par nepotrivite în acest context și pot crea destul de multă stângăcie în exprimare. Am considerat că există o corespondență între acest înțeles al termenului de suport și folosirea lui în contextul definirii mediului (suport material, tehnic, simbolic etc.). Cu toate acestea, pentru a evita confuziile, voi folosi formulările „suport artistic” sau „suport simbolic” atunci când mă voi referi la elementele unui *medium* și voi păstra termenul simplu („suport”) pentru sensul de *prop*.

32. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 37.

33. Caldarola, Elisa, *Filosofia dell'arte contemporanea: installazioni, siti, oggetti* (Macerata: Quodlibet, 2020).



Urmând demersul lui Caldarola, în cele ce urmează voi argumenta că, în intervențiile artistice selectate din cadrul bienalei, pavilionul reprezintă un suport ce generează două tipuri de raportare imaginativă din partea publicului.

### a. Orientarea către suport [*prop*]

Walton propune și contrastează două tipuri de *jocuri de imaginație*, cu două direcții distincte: ele pot fi îndreptate către suport sau pot fi îndreptate către conținutul jocului.<sup>34</sup> Astfel, ceea ce numim *suporturi* sunt „mijloace cu scopuri imaginative”.<sup>35</sup> În jocurile orientate către conținut, arată David Hills, acestea au o valoare instrumentală care derivă „din valoarea sau interesul intrinsec al conținutului fictiv la a căruia generare contribuie”.<sup>36</sup> Acest tip de joc este cel în care contează ficțiunea și lumea ficțională care este creată. Însă suporturile pot fi chiar ele în centrul atenției noastre, iar scopul lor să fie acela de a oferi moduri lămuritoare de a le înțelege, de a le descrie, de a le clarifica sau expune caracteristicile.<sup>37</sup> Uneori, valoarea și interesul jocurilor (și ale ficțiunilor create) constau în „maniera prin care acestea ne permit să percepem, să concepem și chiar să manipulăm suporturile”.<sup>38</sup> Acest tip de joc este numit de Walton *joc de imaginație îndreptat spre suport* [*prop-oriented make-believe*].<sup>39</sup> Un exemplu consacrat oferit de Walton este jocul cu avioane de hârtie, în care atenția noastră se îndreaptă către caracteristicile construcției de hârtie și nu spre a ne închipui călătoria pasagerilor, ceea ce face ca jocul de imaginație să fie orientat către suport și nu către ficțiunile pe care le generează.<sup>40</sup> Tot așa, în jocul metaforic în care Italia este o cizmă, iar orașele italiene se află pe diferitele componente ale cizmei, cum ar fi Santa Maria di Leuca în vârful tocului – sau Crotona pe calapodul cizmei, pentru a relua exemplul folosit de Caldarola – „nu ne interesează să ne imaginăm o situație în care pretindem că peninsula italiană este o cizmă (...), ci să înțelegem un fapt despre lumea reală”, și anume poziția localității despre care vorbim.<sup>41</sup> Sau, așa cum se întâmplă frecvent în contextul bienalei, atunci când ne referim la Veneția ca la un pește, spunând că Giardini della Biennale se află pe coada peștelui, nu intrăm în joc pentru a ne imagina situația fictivă în care orașul lagunar ar deveni un pește, ci să oferim indicații despre amplasarea pavilioanelor bienalei pe harta Veneției.

Analiza Elisei Caldarola se concentrează pe lucrările conceptuale criptice.<sup>42</sup> *An Oak Tree* (1973) de Michael Craig-Martin, plasată de Caldarola în categoria operelor inaccesibile, este analizată pentru a exemplifica un tip de lucrare ce folosește mecanismul jocului de imaginație orientat către suport pentru a transmite idei. Opera constă într-un pahar de apă așezat pe un raft de sticlă transparentă prins de perete deasupra nivelului capului și, pe partea stângă, sub raftul cu paharul cu apă, un text în care Craig-Martin afirmă, în mod surprinzător, că a transformat aceste elemente într-un stejar fără a le altera proprietățile contingente.<sup>43</sup> În această celebră lucrare, artistul irlandez folosește conceptul de transsubstanțiere, noțiune centrală a credinței catolice, conform căreia pâinea și vinul se transformă în trupul și sângele lui Hristos, păstrându-și în același timp aspectul de pâine și vin. Într-un articol despre practica lui Craig-Martin, autoarea Elizabeth Manchester apreciază că această capacitate transformatoare a credinței stă la baza experienței artistice și este caracteristică gândirii conceptuale, prin care „imaginilor și obiectelor le sunt conferite valori intelectuale și emoționale”.<sup>44</sup> Caldarola argumentează persuasiv că lucrarea a fost concepută cu ajutorul jocului de imaginație care ne cere să ne închipuim că, împreună, elementele lucrării constituie un stejar.<sup>45</sup> Jocul este activat de poziționarea paharului, de text și de titlul lucrării, alături de amplasarea sa într-un context de expunere a artei, și este

34. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 151.

35. Hills, „Metaphor”.

36. Hills, „Metaphor”.

37. Walton, „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe”, *European Journal of Philosophy* 1 (1993): 39–57.

38. Walton, „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe”, apud. Hills, „Metaphor”.

39. Walton, „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe”.

40. Walton, „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe”.

41. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 152.

42. În teza sa, Caldarola distinge două tipuri de opere de artă conceptuală: accesibile și inaccesibile sau criptice. Vezi Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, secțiunea IV.3. „Opere d'arte concettuale accessibili e criptiche”, 140-44.

43. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 153.

44. Elizabeth Manchester, „Michael Craig-Martin, An Oak Tree, 1973”, website-ul Tate, decembrie 2002, accesat 31 octombrie 2022, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262>.

45. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 153-54.

orientat către suportul care îl activează.<sup>46</sup> În acest joc, remarcă autoarea, ne interesează să observăm anumite aspecte ale suportului, precum înălțimea la care este așezat paharul și faptul că poziționarea elementelor lucrării – în sine, o asemănare extrem de limitată cu un copac – este suficientă pentru ca noi să ne putem imagina că privim coama unui stejar, ceea ce ne face „să reflectăm asupra modului în care funcționează mecanismul reprezentării și asupra capacităților imaginației noastre pe care se bazează acest mecanism”.<sup>47</sup>

Reluând exemplul lucrării din Pavilionul Germaniei (2022), în *Relocating a Structure*, mutarea temporară, conceptuală a pavilionului ce l-ar desprinde de situl său a fost concepută ca „o operă de artă care există fără a fi realizată în termeni materiali”.<sup>48</sup> Faptul că Eichhorn și echipa sa au intitulat întreg proiectul după denumirea dimensiunii sale imateriale sugerează importanța acesteia pentru a înțelege în profunzime lucrarea. Prin gestul conceptual, artista a invitat publicul la un moment de reflecție pentru care a imaginat un loc de promenadă în Giardini, căruia îi restituie temporar vechea funcție de parc public. Grădina autonomă, cum este numită în Planul detaliat al Grădinilor bienalei [Piano Particolareggiato „Giardini della Biennale”] aprobat de Consiliul local al Veneției în 2001, constituie un condominiu internațional administrat în comun de fundația La Biennale di Venezia, de oraș și de națiunile care dețin clădirile pavilioanelor pe teritoriul orașului italian. Documentul din 2001, alături de altele mai vechi, dovedesc intenția de „a transforma bienala într-o *resursă comună* și o instituție fundamentală care să genereze schimbări sociale.”<sup>49</sup> Într-un eseu inclus în catalogul proiectului, istoricul de artă Vittoria Martini analizează modelul instituțional al bienalei prin prisma statutului juridic al parcului public înghițit complet de instituția culturală. Martini susține că intențiile sociale declarate în diferite documente constitutive ale bienalei nu au fost îndeplinite, ratând în acest fel ocazia de a reexamina rolul instituțiilor în societate prin construirea unor noi structuri.<sup>50</sup> Incluziunea textului în catalogul proiectului poate fi privită ca un comentariu al Mariei Eichhorn despre impactul instituției bienalei asupra ecosistemului local, componenta eseistică a lucrării susținând mesajul transmis prin dimensiunea sa hiper-conceptuală. Terenul eliberat de pavilion printr-un mijloc imaginativ este ocupat de reflecții pe marginea unor problematice discursive ale sitului.

Componenta dematerializată a lucrării *Relocating a Structure*, poate fi privită ca un „joc de imaginație” în care se dă mutarea fictivă a pavilionului prin tehnica mutării structurale. Maria Eichhorn concepe absența pavilionului pentru a îndrepta atenția publicului asupra mai multor aspecte ale suportului – pavilionul Germaniei și perimetrul său de amplasare în Giardini –, asupra istoriei, funcției și sensului pavilionului național în contextul Bienalei de Artă ca instituție cu un impact social major asupra comunității locale. Imaginația este orientată către suport, pavilionul și situl său, suporturile declanșatoare ale jocului.

Cu tehnici diferite, Hans Schabus, ale cărui sculpturi și intervenții tratează, de asemenea, siturile pentru care sunt create, ne invită să ne imaginăm un munte în locul pavilionului Austriei pentru a-l tematiza ca spațiu de reprezentare și ca dispozitiv de vizualizare și experimentare a artei. Mitului muntelui majestuos care învăluie Austria îi corespunde imaginea tridimensională a unui munte artificial scobit pe interior, ce înghite pavilionul – spațiul de prezentare a celei mai bune arte naționale –, o punere în joc a trăsăturilor atât de dorite pentru participările naționale la bienală: grandoare, putere, identitate, etc.<sup>51</sup>

Pavilionul expozițional este spațiul instituțional ce prezintă și găzduiește lucrările de artă sub un patronaj național, conferindu-le un statut special, consacându-le, pentru a folosi conceptul lui Bourdieu. Acesta definește procedeul ca „promovare ontologică asemănătoare cu transubstanțierea”.<sup>52</sup> Fără îndoială, acest tip de spațiu exercită totodată o enormă presiune discursivă asupra artiștilor și a lucrărilor. Însă *The Last Land* răstoarnă situația: opera este cea care domină pavilionul. Într-un gest de refuz ce întoarce povara uriașă a istoriei și reprezentării naționale asupra spațiului de expunere, lucrarea

46. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 153-54.

47. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 155.

48. Dziewior, „Showing What's There. Maria Eichhorn and the German Pavilion in Venice”, 2022 în ed. Dziewior, *Relocating a Structure*, 8.

49. Comune di Venezia, Assessorato all'Urbanistica, *Piano Particolareggiato "Giardini della Biennale", Fascicolo A*, 30, apud. Vittoria Martini, „The Giardini: Status of the Property”, în ed. Dziewior, *Relocating a Structure*, 297.

50. Martini, „The Giardini”, 297.

51. Hollein, „Das Letzte Land”, 68.

52. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Londra: Routledge & Kegan, 1984), 6.



se impune asupra celui din urmă prin intermediul instalației.<sup>53</sup> Așa cum remarca într-o recenzie a lucrării critice de artă Samson Spanier, „deși o mare parte din arta contemporană se prezintă sub formă de instalații, puține au prăbușit complet interiorul și exteriorul unei galerii”.<sup>54</sup> Acest colaps al pavilionului sub lucrare provoacă o reflecție asupra rolului și a statutului pavilionului ca spațiu expozițional și ca loc al reprezentării: „containerul” nu doar că se retrage și este redus la un rol secundar, cum susține Hoffmann, dar devine nefuncțional.<sup>55</sup>

Atunci când Maria Eichhorn ne cere să ne imaginăm că structura a fost mutată, iar Hans Schabus că Pavilionul Austriei este înghițit de un munte, spațiul de expunere se află în centrul atenției noastre. Ca mijloc imaginativ al unui joc orientat către suport, pavilionul ne îndreaptă atenția spre trăsăturile și funcțiile sale, în contextul instituțional și social al bienalei.

## **b. Orientarea către conținut**

*I, Impostor* ne provoacă să ne imaginăm o lume misterioasă alcătuită din multiple situri suprapuse, în care două orașe, două clădiri și două expoziții se contopesc în pavilionul Marii Britanii la Bienala de Artă de la Veneția. Grefarea vechiului caravanserai din Istanbul în pavilionul Marii Britanii a cuprins, printre altele, reconstrucția unei camere obscure inundată într-o lumină roșiatică, spațiul de lucru al fotograf obsesiv, dar absent.<sup>56</sup> Camera obscură părea să fi fost părăsită în toiul procesului de creație: în încăperea haotică, sute de fotografii monocrome cu diferite locuri și scene din Istanbul strecurau orașul geamăn al Veneției în spațiul lagunar.<sup>57</sup> Printre fotografiile suspendate se numărau și imagini cu respectiva cameră obscură, o strategie simplă, însă cu un puternic efect autoreferențial și autofag.<sup>58</sup> În acest loc încărcat de o atmosferă apăsătoare, vizitatorul, simțindu-se bântuit de o prezență fantomatică (*alter-ego*-ul artistului?) era cuprins de suspiciuni iraționale (sau al său?!).<sup>59</sup> Recunoscând în imagini unele dintre locurile străbătute pentru a ajunge la expoziție, Cameron are senzația de a fi fost urmărit de fotograful dispărut; sau, mai alarmant, că fotograful s-ar putea să fi fost chiar el.<sup>60</sup>

Acest „*déjà-vu* destabilizator,”<sup>61</sup> cum îl numește Claire Bishop, este construit de Nelson prin strategii menite să absoarbă ceea ce se află în jurul instalației, să aducă exteriorul în interior.<sup>62</sup> Așa cum se întâmplă în numeroase alte lucrări ale sale, lucrarea prinde cu totul vizitatorul într-o lume claustrofobică, construită ca o plasă de ficțiuni, referințe culturale, literare și cinematografice, experiențe personale, reminiscențe ale unor situații politice și ale circumstanței expoziționale.<sup>63</sup> Prin tehnici constructive transpuse din literatură și cinematografie (cum ar fi narațiunea nonlineară și montajul) Nelson dizolvă limita dintre real și ficțiune și plonjează vizitatorii într-o realitate paralelă cu efect deconcertant. Pentru a-l obține, Nelson trebuie să ne facă să uităm că ne aflăm într-o lucrare construită de un artist contemporan și să creeze un spațiu credibil care pare să fi existat acolo dintotdeauna. Din acest motiv, pe parcursul lucrului, a fost constant nemulțumit că spațiu expozițional se mai putea intui; ar fi vrut să-l facă să dispară.<sup>64</sup> Însă arhitectura clădirii, cu pereți foarte groși și uși enorme, în care libertatea de intervenție îi era limitată de statutul acesteia de monument istoric protejat, nu i-a permis ascunderea completă a spațiului de expunere. Cu toate acestea, Nelson a reușit în foarte mare măsură să „topească” arhitectura pavilionului în spatele lucrării.

Pentru Nelson, la fel ca și pentru Schabus și Eichhorn, materialele cu care lucrează sunt pavilionul, situl și bienala. Schabus a îngropat Pavilionul Austriei sub un munte, Nelson a sculptat un loc totodată străin și îngemănat în interiorul Pavilionului Marii Britanii și a săpat în interiorul lui pentru a ajunge

53. Hollein, „Das Letzte Land”, 68.

54. Samson Spanier, „Venice Biennale news”, *Apollo: the international magazine of the arts*, nr. 7 (2005): 18.

55. Sharp, „The Last Land”, 63.

56. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 103.

57. Dincolo de aspectul interesant al substituției Veneției cu Istanbulul prin imaginile din camera obscură, Nelson alege să nu arate fotografiile cu Veneția și pentru a evita refotografierea unui oraș deja epuizat de nesfârșitele aparate care încearcă să-l captureze. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 121.

58. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 101-104.

59. Cameron, „Memories of Trespassing”, 30-31.

60. Cameron, „Memories of Trespassing”, 31.

61. Claire Bishop, *Installation art: A Critical History* (Londra: Tate Publishing, 2005), 45.

62. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 103.

63. Mike Nelson, *The Coral Reef*, comunicat de presă cu ocazia expoziției de la Matt's Gallery, 26 ianuarie – 26 martie 2000, accesat 6.12.2023, <https://www.mattsgallery.org/exhibitions/the-coral-reef>.

64. Nelson și Withers, „Host Pavilion”, 138.

în subteran, pe când Eichhorn a excavat de sub Pavilionul Germaniei trecutul, sub forma Pavilionul Bavariei. Pavilioanele sunt tratate de cei trei artiști ca spații singulare pentru a realiza lucrări care să pună stăpânire pe spațiile expoziționale percepute ca materiale sculpturale, transformându-le și restructurându-le radical, și care să acapareze publicul prin niște experiențe puternice de ordin senzorial, imaginativ sau intelectual. Nu în ultimul rând, folosind tehnici cu grade variate de directete, Eichhorn, Schabus și Nelson îndreaptă atenția publicului către pavilion în contextul său, către actul de a expune și a experimenta arta, demonstrând o calitate autoreflexivă în lucrul cu expoziția ca mediu. Pe când primii doi folosesc jocul de imaginație orientat spre suport pentru a direcționa receptarea lucrărilor, pentru ca publicul să reflecteze asupra unor aspecte din lumea reală, în lucrarea lui Nelson vizitatorii intră într-un joc de imaginație care îi pierde într-o lume fictivă.

Am analizat până în acest punct două mecanisme prin care artiștii includ pavilionul în structura lucrării și am sugerat că în aceste intervenții pavilionul este tratat ca resursă artistică. Mă opresc în continuare asupra rolului experienței vizitatorilor care parcurg lucrările și a modalităților prin care este structurată de artiști. Pornind de la argumentele dezvoltate de Elisa Calderola în *Filosofia dell'arte contemporanea* voi arăta că experiența însăși este tratată ca un element esențial în construcția lucrării.

### 3. Organizarea spațiului și structurarea experienței

Ne aflăm la Bienala de la Veneția, 2022. Pavilionul Germaniei este gol. Pe pereți se pot observa doar niște inscripții albe, foarte discrete, ce marchează contururi de ferestre și uși, care fac tangibile modificările survenite în 1938. În acel an ferestrele au fost închise, iar clădirea și-a pierdut atmosfera mediteraneeană și structura adaptată la scară umană prin alterări care dau acum spațiului un aer grandios și intimidant. Ca parte a lucrării de la cea de 59-a ediție a bienalei, podeaua de piatră a fost îndepărtată în anumite porțiuni, iar excavarea materialului de construcție expune fundația pavilionului pentru a face din nou vizibilă clădirea originală, ridicată în 1909 ca spațiu al Pavilionul Bavarez. Semnificațiile acestei transformări, ce s-a păstrat până astăzi, sunt exacerbate prin descoperirea „suprapunerii” celor două clădiri.

Parcurgând pavilionul ca atare, cu trecutul și prezentul expuse, publicul trăiește o experiență de înstrăinare. Deși Eichhorn și-a făcut cunoscute prin intermediul publicației reflecțiile instigate de realizarea unui proiect în pavilionul Germaniei, intervenția „arheologică” în pavilion i-a permis să implice publicul în dezbateri printr-o experiență estetică mai complexă și mai puternică, întrucât ea are loc la un alt nivel perceptiv. Totodată, parcurgerea volumului alb, în care fragmente de tencuială au fost îndepărtate și podeaua spartă, le-a reamintit vizitatorilor efectul zdruncinant al intervenției lui Hans Haacke din 1993 (*Germania*). Lucrarea Mariei Eichhorn a întărit impresia de loc bântuit de propriul trecut și a sugerat un anumit anacronism de funcționare al bienalei în circumstanțele geopolitice actuale.

Observăm că cele două resurse principale ale lui Eichhorn, așa cum este cazul și pentru Nelson și Schabus, sunt spațiul și experiența publicului. Spațiul nu joacă simplul rol de a găzdui lucrări de artă sau materiale cărora le este conferit acest statut. În demersul său filosofic referitor la arta ontologia și fenomenologia artei instalației, Calderola a argumentat că spațiul nu înrămează lucrările, ci are un rol analog culorilor într-o pictură.<sup>65</sup> Cu alte cuvinte, acesta este un element constitutiv și nu auxiliar sau contextualizant al lucrării. Eichhorn, Nelson și Schabus manipulează și transformă radical spațiul expozițional. Și-l însușesc ca pe un material sculptural, îl modelează pentru a-și realiza lucrările: pavilionul austriac este transformat într-un munte, cel britanic într-un caravanserai, iar cel german într-un sit arheologic.

Cei trei artiști restructurează spațiul urmărind să obțină anumite experiențe ale parcurgerii lui. De exemplu, în *The Last Land*, vizitatorii urcă niște scări de lemn prin interiorul labirintic al muntelui artificial. Traseul, ritmat de perspectivele oferite de mici ferestre scobite în munte, se desfășoară lent. Curatorul Ralf Rugoff descrie astfel parcursul prin *The Last Land*: „De-a lungul drumului, trapele ferestrelor se deschideau pentru a dezvălui păsări cocoțate în copaci, iar într-o mică încăpere laterală – un fel de centru de comandă artistic – hărți, fotografiile și un clip video prezentau dovezi ale unor călătorii paralele din Austria până la Veneția.”<sup>66</sup>

Una din tehnicile lui Schabus este de a crea trasee de parcurs în mișcare și în timp – de el însuși și/sau de vizitatori – cu barca, cu trenul, urcând scări etc. Atunci când lucrează cu spații expoziționale, Schabus este conștient că percepția lor este dată în bună măsură de posibilitățile de navigare pe care le oferă. Scurtcircuitarea traiectoriei prin aceste spații apăsat de istorie este una din tehnicile sale de

65. Calderola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 50.

66. Rugoff, „Venice Top Ten”, 102-103.



a le transforma. În 2003, a blocat intrarea monumentală în clădirea *art nouveau* a muzeului Vienna Secession și a permis accesul vizitatorilor prin camerele tehnice din subsol. Acest mod de a le trata oferă publicului niște experiențe complet schimbate ale spațiilor pe care le parcurg, niște momente experiențiale ce angrenează „în egală măsură nivelurile emoțional, fizic și intelectual al percepției.”<sup>67</sup> Experiența devine ea însăși o temă a lucrării: „instalația s-a jucat cu modul în care dispozitivele de vizualizare – fie că sunt ferestre sau opere de artă – ne structurează experiența.”<sup>68</sup>

Spațiului tratat ca resursă trebuie să îi adăugăm, așadar, experiența publicului structurată prin felul în care acesta este conceput și manipulat pentru a fi perceput, și pentru a orienta parcursul (sau, în general, acțiunile) publicului. Este vorba, în definitiv, de *organizarea spațiului* pentru ca publicul să perceapă anumite aspecte ale acestuia – ceea ce Elisa Caldarola identifică drept *tehnica* prin care artiștii tratează spațiul ca resursă – și *structurarea experienței* „pentru a transmite un anumit conținut și a evidenția anumite proprietăți.”<sup>69</sup> Mai mult, lucrările lui Schabus exemplifică dubla atenție ce constituie, în viziunea Elisei Caldarola, experiența caracteristică a operelor de *installation art*: atenția către spațiul operei și conștientizarea faptului că este experimentat.<sup>70</sup>

În lucrarea sa fundamentală despre arta instalației (2005) Claire Bishop a evidențiat importanța experienței publicului în lucrările de tip *installation art*.<sup>71</sup> Pornind de la demersul lui Bishop, Elisa Caldarola a explicat rolul constitutiv al experienței, susținând că

„în operele de *installation art* artiștii folosesc experiențele publicului ca material pentru propriile lucrări, manipulându-le în așa fel încât să determine publicul să observe anumite calități, la fel cum un sculptor, de exemplu, poate experimenta cu un material precum marmura pentru a determina publicul să observe anumite calități (de exemplu, proprietățile expresive care apar atunci când sculptează o anumită bucată de marmură într-un anumit mod).”<sup>72</sup>

Conform acestei propuneri extrem de precise și originale a Elisei Caldarola, într-o lucrare de *installation art* experiența noastră este unul din elementele asupra cărora artiștii ne îndreaptă atenția în asemenea măsură încât, pentru a aprecia opera pe de deplin, devine necesar să ne oprim asupra calității experienței pe care ne-o suscită.<sup>73</sup>

Am văzut în primele secțiuni ale lucrării că Mike Nelson folosește spațiul pavilionului ca material sculptural și am atins efectul creat asupra vizitatorilor prin anumite strategii. Însă, pentru a-i înțelege în profunzime intervențiile, trebuie să ne oprim și mai mult asupra experienței publicului care le parcurge. Un aspect aparte în ceea ce-l privește pe Nelson este că opera sa câștigă semnificații atunci când lucrările sale sunt tratate ca totalitate și nu doar în mod independent, întrucât ele sunt interconectate, se nasc una dintr-alta, fiecare reprezentând carcasa celeilalte, astfel că interacțiunea cu lucrările lui Nelson poate deveni o descoperire continuă a unei opere unitare. Experiența de a parcurge încăperile sale a fost descrisă de criticul de artă Charles Darwent ca ceva mai degrabă neplăcut, lucru perceput ca o confirmare a reușitei lucrării. Transfigurând spațiile gazdă pe care le parazitează, Nelson creează locuri foarte încărcate psihologic. De pildă, așa cum rememora Darwent referitor la o lucrare mai veche a artistului britanic, strategiile sale artistice stârnesc o acută dorința de a evada.<sup>74</sup>

Asemeni unor organisme care evoluează singure, lucrările lui Nelson resping prezența privitorului prin disconfortul puternic pe care îl creează și, totodată, argumentează Cameron, printr-o excludere care

67. „Austrian Pavilion at the Venice Biennale 2005”, *e-flux*, 10 mai 2005, accesat 20 august 2022, <https://www.e-flux.com/announcements/42090/austrian-pavilion-venice-biennale-2005/>.

68. Rugoff: „Venice Top Ten,” 102-103.

69. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 49-52.

70. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 49-50. Caldarola dezvoltă această teză în contextul definirii și rafinării caracterului participativ al *installation art*, un element considerat definitoriu în literatură. Teoreticiană italiană notează că forma participativă de bază în cazul acestor lucrări este actul de a intra în interiorul lor (și de a explora spațiul și obiectele aflate înăuntru), „adică, de a fi atenți la faptul că suntem prezenți în interiorul respectivului spațiu”.

71. Vezi Bishop, *Installation art*.

72. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 30.

73. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 30.

74. Charles Darwent, „Real Space Fictions”, *Modern Painters: a quarterly journal of the fine arts* 14, nr. 3 (2001),

38. Este vorba de lucrarea *The Deliverance and the Patience*, lucrare instalată în 2001 într-o fostă berărie de pe insula Giudecca din Veneția.

ține de răsturnarea „convenției psihodinamice a experienței artistice,” care plasează în mod tradițional privitorul într-o poziție privilegiată față de lucrare, putând să accepte sau să refuze experiența lucrării.<sup>75</sup> În schimb, Nelson încalcă această convenție și „o înlocuiește cu sentimentul pernicios că lucrarea este deja într-un proces de transformare din care noi suntem excluși.”<sup>76</sup> Prin experiența destabilizantă, Nelson urmărește un moment de reflecție asupra relației noastre cu arta și a felului în care înțelegem sensul și rolul ei, funcția pavilionului în particular și a spațiului expozițional (instituțional) în general. Totodată, *I, Impostor* este și o experiență a necunoscutului, a incertitudinii, a neobișnuitului (*the uncanny*) prin care, sugerează Cameron, artistul încearcă „să restituie o doză de mister în întâlnirea noastră cu arta.”<sup>77</sup> Atenția pe care Nelson o oferă experienței vizitatorilor în spațiul creat – și pe care le-o insinuează și lor față de propriile percepții și trăiri – sugerează că rolul ei este într-adevăr de element constitutiv și structural al lucrării. Nelson organizează spațiul ca o lume ficțională și, pentru a folosi terminologia lui Caldarola, structurează experiența vizitatorilor în așa fel încât aceștia să fie conștienți de faptul că experiența trăită parcurgând sculptura imersivă face parte din lucrare. Atât organizarea spațiului, cât și structurarea experienței vizitatorului se conturează ca suporturi de expresie artistică.

Așa cum am văzut, strategiile artiștilor studiați sunt foarte variate. O parte se înscriu în practica sculpturală, cum este cazul lui Schabus și al lui Nelson, cel din urmă împrumutând mult și din literatură. Eichhorn se situează mai degrabă în tradiția conceptuală a criticii instituționale și folosește tehnici arheologice și de critică culturală, și toate trei pot fi descrise ca lucrări de *installation art*. Totuși, există niște elemente comune care se reliefează în practicile lor, precum: manipularea spațiului ca pe un material sculptural; stabilirea unui traseu și regizarea unor experiențe pentru public ce completează lucrarea, întrucât prin aceste experiențe publicul are acces la conținuturile și trăsăturile ei, și faptul că prin respectivele experiențe, artiștii invită la autorefecție pe tema procesului de receptare a pavilionului ca suport artistic și a artei în contextul Bienalei de la Veneția.

### Concluzii

Pentru artiștii contemporani, spațiul expozițional se plasează pe o axă continuă, de la simple spații ce le găzduiesc lucrările, la locuri de care nu pot fi desprinse fără ca lucrările să se prăbușească, locuri cu ale căror caracteristici intră în relație pentru a realiza lucrări *site-specific*. Atunci când spațiul expozițional este obiectul intervenției *site-specific* a artiștilor, joacă rolul de suport artistic. Pentru a susține această idee, am studiat în capitolul de față un anumit tip de spațiu, pavilionul național la Bienala de Artă de la Veneția, prin intermediul a trei studii de caz din intervalul 2005-2022.

Modurile în care pavilioanele Germaniei, cel al Austriei și cel al Marii Britanii au fost cuprinse în structurile lucrărilor selectate răspund unei concepții a spațiului expozițional ce include o latură fizică și una discursivă. Cea din urmă se referă la rețeaua de semnificații artistice, culturale, sociale și ideologice (în acest caz, ale bienalei) care nu formează un simplu cadru pentru lucrare, ci este folosită ca material sau mijloc expresiv. Pavilioanele naționale au un potențial simbolic deosebit pentru intervenții artistice datorită contextului istoric și politic al bienalei, în care se situează.

Urmând teza lui Kendall Walton despre *jocurile de imaginație [make-believe]* și dezvoltările care i-au fost aduse de Elisa Caldarola, am propus ideea că pavilionul joacă rolul unui suport [*prop*] care generează raportări imaginative diferite din partea vizitatorilor față de lucrare, prin două mecanisme: *jocul de imaginație orientat spre suport*, prin care Maria Eichhorn și Hans Schabus structurează receptarea lucrărilor în așa fel încât publicul să reflecteze asupra trăsăturilor și funcțiilor pavilionului, către actul de a expune și a experimenta arta în contextul instituțional și social al bienalei; și *jocul de imaginație orientat către conținut*, în care vizitatorii ce intră în lucrarea lui Mike Nelson sunt prinși prin experiențe puternice, structurate în prealabil de artist, într-o lume fictivă, complet acaparatoare. Aceste mecanisme oferă o calitate autoreflexivă expoziției.

Pornind de la demersul teoretic al lui Caldarola, am identificat în profilul lucrărilor analizate câteva aspecte comune: faptul că spațiul și experiența constituie în egală măsură suporturi ale expresiei artistice, modelate (printre altele) pentru a invita publicul să reflecteze asupra actului receptării artei în contextul Bienalei de la Veneția; și faptul că, în structura lucrărilor, pavilionul are rolul unui suport [*prop*] care activează un joc imaginativ orientat către conținut sau către suport.

În concluzie, am încercat să arăt că cele trei lucrări analizate – *Relocating a Structure* de Maria

75. Cameron, „Memories of Trespassing”, 32.

76. Cameron, „Memories of Trespassing”, 32.

77. Cameron, „Memories of Trespassing”, 37.



Eichhorn, *The Last Land* de Hans Schabus și *I, Impostor* de Mike Nelson – tratează pavilionul expozițional ca resursă artistică, în contextul unor practici consacrate în arta contemporană. Așa cum am văzut, pavilionul în accepțiunea sa materială și simbolică, experimentarea acestuia ca spațiu expozițional al bienalei și reflectarea asupra procesului de receptare a artei contemporane în cadrul instituției bienalei sunt elemente constitutive ale lucrărilor și mijloace artistice depline.

**Acknowledgement:** Lucrarea a fost realizată în timpul unui stagiu la Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica din Veneția, obținut cu sprijinul statului român prin programul național de burse „Nicolae Iorga,” desfășurat în 2022 și face parte din teza de doctorat cu titlul *Expoziția de artă contemporană ca medium artistic* (2023), elaborată de Georgiana Buț la Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Școala Doctorală de Filosofie.

### Bibliography

- Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Routledge, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan, 1984.
- Caldarola, Elisa. *Filosofia dell'artecontemporanea: installazioni, siti, oggetti*. Macerata: Quodlibet, 2020.
- Cameron, Dan. "Memories of Trespassing." In *Mike Nelson: British Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia 2011*, edited by Mike Nelson and Dan Cameron. London: British Council, 2011.
- Darwent, Charles. "Real Space Fictions." *Modern Painters: a quarterly journal of the fine arts* 14, no. 3 (2001): 37-43.
- Declercq, Jef. "Field Notes: Maria Eichhorn, 'Relocating a Structure,' German Pavilion, 59th Venice Biennale." *Art & Education*. <https://www.artandeducation.net/schoolwatch/485978/field-notes-maria-eichhorn-relocating-a-structure-german-pavilion-59th-venice-biennale>.
- Dziewior, Yilmaz, ed. *Maria Eichhorn: Relocating a Structure, German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition la Biennale di Venezia*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022.
- Dziewior, Yilmaz. "Showing What's There. Maria Eichhorn and the German Pavilion in Venice." In *Maria Eichhorn: Relocating a Structure, German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition la Biennale di Venezia*, edited by Yilmaz Dziewior. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022.
- Gaiger, Jason. "Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy." *British Journal of Aesthetics* 49, no. 1 (2009): 43–58. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayn058>.
- Hills, David. "Metaphor." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta and Uri Nodelman (2022). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/metaphor/>.
- Hollein, Max. "Hans Schabus: Das Letzte Land [The Last Land], 2005." In *Hans Schabus: das letzte Land*, edited by Max Hollein. Vienna: Schlegelbrugg, 2005.
- Manchester, Elizabeth. "Michael Craig-Martin, An Oak Tree, 1973." *Tate*, December 2002. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262>.
- Rugoff, Ralph. "Venice Top Ten (In No Particular Order)." *Frieze*, no. 93 (2005).
- Sharp, Jasper. "The Last Land." *ArtReview: international art & style* 56, no. 5 (2005).
- Spanier, Samson. "Venice Biennale news." *Apollo: the international magazine of the arts* 7 (2005).
- Martini, Vittoria. "The Giardini: Status of the Property." In *Maria Eichhorn: Relocating a Structure, German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition la Biennale di Venezia*, edited by Yilmaz Dziewior. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022.
- Nelson, Mike, Rachel Withers et al. "Host Pavilion/Guest House/Han." In *Mike Nelson: British Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia 2011*, edited by Mike Nelson and Dan Cameron. London: British Council, 2011.
- Walton, Kendall L. "Categories of Art." *The Philosophical Review* 79, no. 3 (1970): 334-67. <https://doi.org/10.2307/2183933>.
- Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On The Foundation of Representational Arts*. Cambridge MA & London: Harvard University Press, 1990.
- Walton, Kendall L. "Metaphor and Prop Oriented Make-Believe." *European Journal of Philosophy* 1, no. 1 (1993): 39–57.
- "Austrian Pavilion Venice Biennale 2005." *E-flux*, May 10, 2005. <https://www.e-flux.com/announcements/42090/austrian-pavilion-venice-biennale-2005/>.
- Mike Nelson. *The Coral Reef*. Matt's Gallery, January 26 – March 26 2000. <https://www.mattsgallery.org/exhibitions/the-coral-reef>.

# The visit of the royal family to Transylvania in the context of the year 1919 (II)

Victor Daniel CREȚU & Radu RACOVÎȚAN

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Social and Human Sciences

Department of History, Heritage and Protestant Theology

Corresponding author emails: victor.cretu@ulbsibiu.ro; radu.racovitan@ulbsibiu.ro

---

## The visit of the royal family to Transylvania in the context of the year 1919 (II)

**Abstract:** The visits made in the interwar period by representatives of the royal family to the United Provinces with the Country in 1918 had a certain significance. The physical presence of the members of the Romanian dynasty was an act of affirmation of legitimacy and suzerainty over the territory acquired in 1918. The Romanian press in Transylvania and memorial oeuvres have extensively reflected and emphasized the importance of the visit of the Royal Family, following its route, which included numerous localities, from the outposts of the Romanian army at Békéscsaba (in Hungary) to Braşov. As far as Transylvania is concerned, this was all the more necessary given that, after World War I, a sudden campaign of unprecedented vehemence and magnitude was launched by Hungarian political circles, asking for the support of the international public opinion and of the governments of Western countries for the revision of the Treaty of Trianon, which had "mutilated" the borders of the Hungarian state, aiming at the restitution of Transylvania, unjustly "wrested" from Hungary's body. The use of symbolic registers with grandiloquent connotations was a fairly common practice at such events at the time. The presence of the royal authority in Transylvania was stated by a symbolic gesture. The emblematic figure of Michael the Brave, who for the first time in history achieved the union of the Romanian territories and the reawakening of his qualities in the person of King Ferdinand I, or of his heir, Prince Carol, were the symbolic leitmotif of all trips.

**Keywords:** Romanian dynasty, World War I, Ferdinand I, Transylvania, royal family.

**Citation suggestion:** Cretu, Victor Daniel and Radu Racovitan . "The visit of the royal family to Transylvania in the context of the year 1919 (II)." *Transilvania*, no. 01 (2024): 56-67.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.07>.



The vicar of Oradea, Roman Ciorogariu, head of a delegation, presented to King Ferdinand the desire of Orthodox Romanians in Oradea and Bihor to reinstate the Orthodox Diocese. The bishop of Arad, Ioan I. Papp, present at the festivities, told the King: "There was once and Orthodox diocese here that was suppressed by the hard times". The Sovereign replied immediately: "The diocese of Oradea Mare shall be reinstated sooner than you think" <sup>1</sup>.

Bishop Demetrie Radu raised a toast for the vitality of the Romanian people, which had come out victorious after centuries of enslavement, and in honor of the Sovereigns. The King, visibly moved, declared that in the eyes of those who had taken part in the procession he had read not only the pains of the past, but also the hopes for the future, wishing prosperity to the city of Oradea Mare and to the prosperous area of Bihor. In the afternoon, the Sovereign received delegations of the city's inhabitants,

---

1. Elisaveta Rosu, „Momentul istoric al reînființării Episcopiei Oradiei: dobândirea unui drept istoric pentru orădeni”, *Lumina*, September 18<sup>th</sup> 2010. In October 1920, Roman Ciorogariu was named bishop of Oradea, marking the reinstatement of a tradition that had been broken for 225 years, succeeding the last bishop of Oradea, Efreim Veniamin (1695).



who expressed their faith and loyalty towards the Royal Family, delegations of the ladies of Maramureș and Crișana, of the university youth, and Queen Mary received the families of those who had been killed by the Hungarian army during the April battles, handing out gifts to them.<sup>2</sup> The next day, on May 24<sup>th</sup>, the Royal Family went to Bichiș-Ciaba.

At Bichiș-Ciaba they were welcomed by people wishing to see the Sovereigns, Romanians from the remote regions of Cenad, Bihor and Arad. A delegation of 500 Banatians among which also representatives of the women in Banat and the Lira choir arrived on a special train, led by the unified bishop of Lugoj, Dr. Valer Tr. Frentiu, archpriest G. Popovici from Lugoj and the new prefect of Caraș-Severin, G. Dobrin.<sup>3</sup>

The royal train arrived with a 6-hour delay, due to the derailment of the ministerial train.<sup>4</sup> The Sovereigns received a grandiose welcome from the authorities led by Ioan Marcus (delegate, starting on the 5<sup>th</sup> of May, of the Ruling Council for taking over the power and organizing public services in the county of Bichiș<sup>5</sup>), Romanian troops and the city's inhabitants. The peasants lined up from the train station until the city center, over a 2-kilometer distance, holding flags and signs indicating the names of their communes of origin.

The Sovereigns watched the procession of the troops belonging to the First Rangers Regiment, Fifth Rangers Regiment and Twenty Third Artillery Regiment. The choir of the Lira Society of Lugoj sang beautiful songs. The King conversed with the prefect of Caraș-Severin county, George Dobrin, who presented to him the wishes of the people of the Banat. Prefect Dobrin expressed the homage of the people of the Banat for the glorious deeds which had laid the foundation of the unification of a Romanian nation, assuring him of the Banat's loyalty to the monarchy. The King was asked to spare no effort in order for the decision taken at Alba-Iulia regarding the unification of the entire Banat with Romania to receive international recognition at the Peace Conference. The prefect underlined the fact that geographic, ethnic, cultural and economic interests called for the complete unification of the Banat, its people being willing to sacrifice themselves in order to make it easier for the Sovereign to achieve the quick unification of the nation.<sup>6</sup>

Archpriest Popovici handed the King a memorandum, resulted from the National Assembly held at Caransebeș on May 18<sup>th</sup> 1919, which had been attended by Romanians from the eastern part of the Banat. The assembly protested against the fact that the issue of the Banat region had become an item of negotiation at the Peace Conference, considering that this region inhabited mostly by Romanians, had pronounced itself during the memorable assembly at Alba-Iulia on December 1<sup>st</sup> 1918, based on the principle of self-determination, in favor of its complete unification with the Kingdom of Romania. As a consequence, the Romanian government was asked to bring to the attention of the competent authorities at the Peace Conference the unmovable will of the Romanians in Banat for the entire Banat to join Romania, considering that this region, by virtue of its natural borders, formed an insoluble unity, both from a strategic, and from an economic and ethnic point of view. Moreover, they announced the Romanian government about their immovable decision of sacrificing their lives for the liberation of the last piece of Romanian land.<sup>7</sup>

His Majesty told the delegation from the Banat the following: "When I pulled my sword I did so not only for Transylvania, but for all the oppressed Romanians. I will do everything in my power to fulfill your

2. „Suveranii în Ardeal”, 2; „Regele și regina în Ardeal”, 7; „MM. LL. Regele și Regina la Oradea Mare”, *Gazeta Transilvaniei*, no. 103 from the 25<sup>th</sup> of May 1919, 1.

3. „MM. LL. Regele și Regina la Ciaba”, *Gazeta Transilvaniei*, no. 105 from the 28<sup>th</sup> of May 1919, 1; „Bănățenii la Bichiș-Ciaba”, *Drapelul*, year XIX, no. 49 from the 14-27 May 1919, 2. On the same day, May 24<sup>th</sup>, general Prezan presented G. Dobrin with the telegram of general Franchet d'Esperey, which contained his naming as a prefect; he was sworn in before the bishop of Lugoj Traian Frentiu, having the quality of trustee of the president of the Ruling Council”. Cf. Gheorghe Iancu, „Contribuția Consiliului Dirigent la consolidarea statului național unitar român (1918-1920)”, (Cluj-Napoca, Dacia Press, 1985), 153.

4. *Gazeta Transilvaniei* speaks of the fact that the cause of the derailment of the ministerial train might have been the collision with another train coming from Hungary and carrying, among others, Clara Maniu, the mother of the Ruling Council's president, freed from the Hungarian Bolsheviks. The re-encounter between mother and son was highly emotional. Cf. *Gazeta Transilvaniei*, no. 105 from the 28<sup>th</sup> of May 1919, 1.

5. Iancu, „Contribuția Consiliului Dirigent la consolidarea statului național unitar român (1918-1920)”, 131.

6. „Cuvântarea d-lui prefect al județului Caraș-Severin, Dr. George Dobrin, la întâmpinarea MM. LL. Regale la Bichiș-Ciaba”, *Drapelul*, no. 50 from 18-31 May 1919, 2.

7. „Moțiunea bănățenilor”, *Gazeta Transilvaniei*, no. 101 from the 23<sup>rd</sup> of May 1919, 1.

wish and to renew the old ties with the Romanian kingdom".<sup>8</sup> In the end he added: "This is all I can tell you now: blood is thicker than water".<sup>9</sup>

On May 25<sup>th</sup>, the Sovereigns went to Careii Mari, where inhabitants from all parts of Sătmar, Oaş and Maramureş, had gathered in order to give the Royal Couple a warm welcome.<sup>10</sup> "The feeling bringing hundreds of thousands of peasants before the Royal Family today, is the burning desire of seeing and paying their respects to a national Leader [...] In spite of the Bolshevik propaganda undertaken by the Hungarians in the territories now liberated, these territories remained unshaken in their loyalty towards the Romanian dynasty, as well as in their faith in the law and the people. The peasants of Arad, Bihor and Maramureş offered endless acclaim to The One who had brought the Romanian Crown also to these ancient Romanian territories".<sup>11</sup>

The civilian and military authorities were represented by mayor Daraban, the prefect of Sătmar county, Alexandru Racoţi, the prefect of Maramureş county, Vasile Chiroiu, the Greek Catholic vicar Romulus George Marchis<sup>12</sup>, the archpriests Cupşea and Mureşanu, general Traian Moşoiu<sup>13</sup>. Apart from that, delegations of the Jews, but also of the Hungarians from the areas of Hajdu and Heveş were present, led by prefect Mogos and the rector of the local University, Geza Kiss, who thanked the Sovereign for freeing them from bolshevism. The count of Degenfeld, the uncle of the former prime minister Tisza<sup>14</sup> was also in attendance.

His Majesty inspected the troops of the northern Group and awarded several persons. Then followed the procession of the second division of rangers and of fifty thousand peasants from Sătmar and Maramureş, dressed in traditional garments.

From Careii Mari, passing through Baia Mare, Jibou and Dej, the Sovereigns headed towards Bistriţa on May 26<sup>th</sup>. In Baia Mare, the Sovereigns were welcomed by general Oltean, archpriest Breban, and prefect Racoţi<sup>15</sup>. In Jibou, the Royal Couple was welcomed by the prefect of Sălaj County, dr. George Pop, general Boieriu, the delegation of Romanian ladies led by Elena Pop<sup>16</sup> and educational authorities. He conversed for 30 minutes cordially with the attendees, inquiring about the situation of the region and expressing his admiration towards the work done by all for the consolidation of the Romanian state.<sup>17</sup> In Dej, they were welcome by the prefect of the Solnoc-Dobâca county, dr. T. Mihaly, the unified bishop, Iuliu Hossu, and other representatives of the local authorities. The people of Bistriţa had proven, by means of their welcome, that they were worthy successors of the ancient protectors of the borders. The Royal Family was welcomed in Bistriţa by the prefect of the Bistriţa Năsăud county, Gavril Tripon, by a delegation of the Saxons led by dr. Schuller, and a delegation of the Jewish community<sup>18</sup>. The Sovereigns also met a delegation of veteran border protectors, who handed the King the flag of the former 2<sup>nd</sup> Border Regiment, decimated as a result of numerous battles. The Sovereign was asked to gift it to the regiment that was about to be formed with help of the youngsters in Bistriţa in order to lead the nation to victory. Visibly moved, tearfully, the Sovereign replied: "To this corner of Transylvania, neighboring on Moldova, the forests covering the mountains have whispered countless times, that beyond the mountains there are brothers, and whispers of the mountains and the waters have brought here the same feeling of love for the country...I am convinced that this feeling shall live on eternally".<sup>19</sup> In the procession of Bistriţa there took part 50.000 peasants, students from the schools in Bistriţa and students of the Năsăud high school.

On Tuesday, May 27<sup>th</sup> the royal train reached Gherla. It was welcomed by the local scholarly elite and by a huge crowd. Upon arrival, the Royal Family was welcomed by bishop Iuliu Hossu. He expressed the feelings of: "Immovable faith, unconditional loyalty and love" of the over 600.000 faithful and the

8. „Calea de mărire. Maiestăţile lor Regele și Regina în Ardeal și Părţile ungurene”, *Unirea Poporului*, no. 19 from the 5<sup>th</sup> of June 1919, 2.

9. *Patria*, no. 87 from the 4<sup>th</sup> of June 1919, 4.

10. „Calea de mărire. Maiestăţile lor Regele și Regina în Ardeal și Părţile ungurene”, 2.

11. „Țărănimea și vizita Familiei Regale”, *Patria*, no. 82 from the 28<sup>th</sup> of May 1919, 1.

12. The first vicar of the recently founded Romanian National vicarage of Careii Mari.

13. The commander of the Romanian military forces in Transylvania making up the northern Group.

14. „Suveranii la Careii Mari”, *Gazeta Transilvaniei*, no. 106 from the 29<sup>th</sup> of May 1919, 1.

15. „Drumul de triumf al Familiei Regale”, *Patria*, no. 83 from the 28<sup>th</sup> of May, 5.

16. *Ibid.*

17. „Perechea regală în Ardeal. La Jibou, Bistriţa și Cluj”, *Patria*, no. 81 from the 27<sup>th</sup> of May 5.

18. „Drumul de triumf al Familiei Regale”, 5.

19. „Calea de mărire. Maiestăţile lor Regele și Regina în Ardeal și Părţile ungurene”, 2.



500 priests in his parish, extending from the Mures until the Tisa river. The Sovereigns were assured of the joy shared by the attendees, and were brought a homage of eternal gratitude as the “creators of the lifelong dreams of our parents, the rulers of all Romanians, and endless love to our proud Empress”. The King thanked them, voicing his immovable faith in the eternity of the union.<sup>20</sup>

In Cluj, on May 27<sup>th</sup> people from the areas of Someș, Câmpia Transilvaniei and Gilău had gathered. The Sovereigns were welcomed by prefect Valentin Poruțiu, mayor Iulian Pop, archpriests Elie Dăianu and Iuliu Rosescu, military authorities and by a delegation of the ladies of Cluj. Delegates of the Hungarian population had refused to attend.<sup>21</sup>

From the station the Royal Family went to the King Mathias Square (nowadays Union Square), where the troops of the Cluj garrison were lined up. In front of the Saint Michael Roman Catholic church a pulpit was raised, from where the Sovereigns watched the ethnographic procession, the group of spear men from Gilău, who had arrived with a wooden cannon, and “a group of proud inhabitants of the Tara Moților region with clarions”. The procession of the troops followed. The ceremony lasted more than 2 hours. The statue of King Matei Corvin overlooked “the tumultuous manifestation of a free people, that had been oppressed by the Hungarians for centuries”<sup>22</sup>. After having lunch with local authorities, were the King delivered a short speech, expressing his hope that the city would prosper and become a cultural center for Romanians<sup>23</sup>, the Royal Family received delegations of the city’s inhabitants<sup>24</sup>. Furthermore, the Sovereigns visited the military hospitals where the Queen presented the wounded with cigarettes and books.<sup>25</sup>

From Cluj the Royal Family left the same day to Turda, to bring homage to the one who had achieved the first unification of all Romanians – voivode Mihai Viteazul. Hereto, the Sovereigns were welcomed by the authorities: the prefect of Turda – Arieș county, Zosim Chirtop, and dr. Ioan Boeriu, the mayor<sup>26</sup>, the prefect of Mures – Turda county, Ioan Vescan and by members of the Orthodox and Greek Catholic clergy.

During the reception hosted by the prefect, Zosim Chirtop voiced the happiness of Transylvanian Romanians upon seeing the Royal Family in their midst paying homage to the great martyrs Mihai Viteazul, Horea, Cloșca and Crișan. Lucreția Mureșan, president of the Romanian Women’s Delegation, presented her homage accompanied by love loyalty and gratitude for the Queen, who threw her care for the soldiers in the trenches and hospitals through her courageous attitude towards the wellbeing of the country and of the unified nation, would forever remain engraved in the memory of future generations.<sup>27</sup>

The Sovereign told the attendees that it was his duty during his first travels to the liberated territories, to visit the place where the great voivod Mihai Viteazul, who had achieved a brief unification of the Great Romania, had found his end. Furthermore, he had to pay homage here, where the great heroes Horea and Avram Iancu had lived, to these important figures of Romanian history, who left behind a holy legacy: love for one’s country, which had to be above anything else. It had been their memory that had helped Romanians endure hard times, and had given them the courage to fight until the very end for the accomplishment of the national ideal: the creation of Greater Romania.<sup>28</sup>

The following day, on May 28<sup>th</sup> on the Turzii Meadow, in the presence of over 12000 people, the Orthodox bishop of Caransebeș, Miron Cristea delivered a service for the remembrance of the great Romanian voivod.<sup>29</sup>

After the service bishop Miron Cristea delivered a speech stating that the land there was twice as holy for Romanians. It harbored the remains of Mihai Viteazul, who showed the brothers from beyond the Carpathians the path towards mighty Transylvania, and received the unifying King, the executor of the great voivods will. The King came to show his gratitude towards Mihai Viteazul, thereby proving that he is a good Romanian and a good Christian. Mihai Viteazul’s soul looked down joyfully on the

20. „Suveranii în Ardeal”, 2.

21. „Drumul de triumf al Familiei Regale”, 5.

22. Maria, regina României, Însemnări zilnice, 191.

23. „Drumul de triumf al Familiei Regale”, 5.

24. „Suveranii în Ardeal”, 3.

25. Maria, regina României, Însemnări zilnice, 191.

26. And former president of the military Senate of Romanian officers and soldiers in Vienna.

27. „Zile de sărbătoare în Turda”, *Telegraful Român*, LIXVII, no. 51 from the 3<sup>rd</sup> of June 1919, 2.

28. „Vorbirile Regelui în Ardeal”, *Patria*, no. 85 from the 1<sup>st</sup> of June, 1.

29. „Suveranii în Ardeal”, 2.

“second Mihai”, who nevertheless did not stop at Turda, but victoriously advanced until the Tisa.

The bishop also brought homage on this occasion to the inhabitants of the Tara Moșilor region, referring to them as the golden children to the Romanian people, who gave us Horea, Cloșca and Crișan and the prince of the mountains, Iancu. On the Turzii Meadow, facing the Apuseni Mountains, the people were bowing to the Sovereigns not only with submission, but also with love and gratitude, because they trusted in the virtue of soldiers, loyal to the natural aspirations of the country and guided by wise counselors, who knew in decisive moments to tread in the footsteps of Mihai Viteazul. Transylvanian Romanians would remain forever grateful to the Royal Romanian Army who led by the King, reinstated the country's borders, freeing the oppressed and writing glorious deeds on the pages of the country's history.<sup>30</sup>

In Turda, at the tomb of Mihai Viteazul, a foundation was laid for a future statue of the great voivod, for which the Sovereigns contributed 20.000 lei.<sup>31</sup> I. G. Duca recounts in his memoirs that among several highlights of the Royal visit, one of the scenes that left its imprint on him as an unforgettable memory, by virtue of its emotional greatness, took place in Turda. On the meadow stretching around the place where Mihai Viteazul had been killed, there were thousands of peasants from the neighboring areas – men, women, children and elderly people, all dressed in celebratory garments. At the end of the religious service at the tomb, the King and the Queen passed on foot among the rows of peasants. Then the people, not expecting this humbleness, or any type of direct contact with the Sovereigns, reacted spontaneously in an unbelievable manner. Not only did the cheering not stop, but the people were bowing and kissing the skirts of the Queen's traditional garments, they were rushing to kiss the King's hand. Most of them were crying with joy and emotion and were chanting: “From now on we can die at peace, because we have seen our country liberated and our King, the King of all Romanians.” The people in the royal entourage did not know how to protect them, and were quite moved themselves by this general delirium, by the shining and emotional manifestation of the joy of Unification.<sup>32</sup>

From Turda, the Sovereigns set out to see “the fortress of our bravery, of Transylvania” – the Apuseni Mountains, “the huge bier where the Prince of the Mountains, Avram Iancu rests”. The first stop of the Royal Family was in Câmpeni. Here they encountered “an even greater joy [...] simple and warm people who did everything in their power to make us feel good, but we were systematically overfed and we could not turn down even one single dish because all the women in the household had contributed to its preparation”.<sup>33</sup> Out of boundless joy, the locals ignited a square dance that the Sovereigns also joined. From here, the Royal Family left in their automobiles, to witness the beauty of the natural surroundings, heading for Vidra. They visited the Avram Iancu memorial house and listened to the “sounds reminiscent of ancient snow storms produced by the clarions of Abrud”, the Sovereigns being presented a glimpse into the times of national awakening in 1848, with the procession of inhabitants of the Tara Moșilor region on horseback, fires ablaze on hilltops and the rustling of steel spears. The Sovereigns visited the gold mines and the factory in Gura Bârza next to Brad, accompanied by Maniu, Cicio Pop, Goldiș, general C. Prezan, colonel Ion Antonescu and others. On this occasion it was declared that the time had come for the gold to pass into the property and the accounts of the Romanian state, not only into those of foreign states and societies.<sup>34</sup> The Queen was offered a gold nugget extracted from the mine.<sup>35</sup> In Țebea, on May 29<sup>th</sup> they visited Horea's oak and the tomb of Iancu, where the Queen knelt and laid down a wreath of flowers.<sup>36</sup> Because Horea's oak was quite old, the villagers planted another two oak trees, which they baptized with the names of the King and Queen.<sup>37</sup> The Sovereigns then saw “icons of the lives of the Roșia Abrudului miners, with the noisy mills and the sparkling gold nuggets of the the Apuseni Mountains”.<sup>38</sup>

30. „Cuvântul de salutare pentru Maiestatele lor rostit de P.S. Episcopul Dr. Miron Cristea, la Parastasul de pe Câmpia Turzii în 28 mai 1919”, *Telegraful Român*, no. 51 from the 3<sup>rd</sup> of June 1919, 1.

31. „Călătoria suveranilor în Ardeal”, *Gazeta Transilvaniei*, no. 107 from the 13<sup>th</sup> of May 1919, 1.

32. I.G. Duca, *Memorii*, vol. IV (*Războiul*), partea a II-a (1917-1919), editor Stelian Neagoe, (Bucharest, Machiavelli Press 1994), 217.

33. Maria, regina României, *Însemnări zilnice*, 193.

34. Radu Cosmin, *Prin Ardeal*, [Alcalay press, 1919], 381-388; CF. Dumitru Suci, *Monarhia și făurirea României Mari*, 238-239.

35. „Călătoria Suveranilor”, *Telegraful Român*, no. 51 from the 3<sup>rd</sup> of June 1919, 3.

36. „Suveranii în Ardeal”, 2.

37. „Regele între Moși”, *Patria*, no. 88 from the 5<sup>th</sup> of June, 1.

38. „Calea de mărire. Maiestatele lor Regele și Regina în Ardeal și Părțile ungurene”, 2.



In Alba Iulia, this citadel “belonging to Mihai”, the name of which “echoes in the heart of each Romanian”<sup>39</sup>, 100.000 people from the areas of Mures, Hațeg and Hunedoara gathered in order to welcome the Royal Family. “It is difficult to describe the welcome we have been given; people here were absolutely mad with enthusiasm”.<sup>40</sup> Regarding the ancient citadel, the King stated: “It comprises all the pain, all the hardships of a people, who did not have any other request under the sun except to express in its own tongue its modest wishes!”. He entered the walls of this citadel with profound emotion, whereon December 1<sup>st</sup> 1918 the Unification with the Mother Land had been unanimously voted. At the citadel’s gates, the Sovereigns were offered bread and salt by mayor Camil Velican. The Sovereigns visited the Unification Hall, where they were welcomed by the prefect of Alba County, Ioan Pop. There followed receptions and a procession of the huge crowd, which lasted two hours.<sup>41</sup>

On the evening of May 30<sup>th</sup>, the Sovereigns reached Blaj. Intense preparations had been made in order to welcome the Royal Couple, preparations which promised to turn this day into a memorable national manifestation, “even huger” than the “memorable days of 3-15 May 1848”. Dozens of villages announced their participation in the upcoming manifestations<sup>42</sup>.

Three triumphal gates were erected and embellished with exquisite artistic taste – by arts teacher Flaviu C. Domșa. They were painted with national motifs, and in the middle, there was the inscription “Long live the Royal Family!”<sup>43</sup>. The first train to arrive was the one in which the members of the Ruling Council were travelling, the one of the Bucharest government and of the journalists. Iuliu Maniu was received with ovations and the honorary company stationed on the platform saluted him with military honors<sup>44</sup>.

Shortly thereafter the royal train arrived. Upon stepping out, the Royal Family was welcomed with cheers of “Long live the King, long live the Queen, long live the Princess, long live the Romanian Dynasty!”. The Queen and Princess Ileana were wearing traditional garments. The Queen, “wearing a picturesque garment, adorned like the empresses on the Romanians triumphal arches”, was visibly moved by the emotional cheers of the public. “She was standing there in front of us – the *Unirea* newspaper in Blaj reported – tall, beautiful, majestic, making us feel happy as Romanians for having not only the most beautiful country, but also the most charming Queen and Sovereign in the world.”<sup>45</sup>

The Royal Family was welcomed by delegations of several corporations, Iuliu Maniu being the one in charge of introductions. Welcome speeches were delivered by the city’s mayor, Stefan Dragos, and by vicar Vasile Suciu<sup>46</sup>. Also in attendance were delegations of public offices, the theological institute, the gymnasium, the girl’s school, and the women’s reunion of Blaj<sup>47</sup>.

From the train station, the guests headed in their automobiles to the Unified Cathedral. All along the streets, on both sides, there was a huge, uninterrupted wall of peasants frantically acclaiming the royal procession. At the cathedral, the Sovereigns were welcomed by the unified bishop of Lugoj, Valer Frențiu, and by the unified bishop of Gherla, Iuliu Hossu. The Royal Family took part in the mass, *the great doxology*<sup>48</sup>.

After the mass, the bishop of the United Metropolitanate, V. Suciu, showed the King that the former rulers of Transylvania had travelled all around this region, without ever lowering their gaze towards their Romanian subjects. They passed by the city, without visiting the seminar and the gymnasium where teachers and students endured several hardships in order to save their souls and learn. But the city of Blaj had long awaited the coming of these times and now they had arrived – Suciu declared – “through the ideal King who abandoning his mother land and all that he owned, had come to become one with the people whose parent he was. We had to wait until the coming of our beloved Queen, who with her mother’s love, with no regard to social class, embraces everybody”. Afterwards, the unified bishop thanked the Sovereigns for suffering alongside the people, sharing their wealth with them,

39. Maria, regina României, *Însemnări zilnice*, 196.

40. *Ibid.*

41. „Suveranii în Ardeal”, 2; „Calea de mărire. Maiestățile lor Regele și Regina în Ardeal și Părțile ungurene”, 2.

42. „Suveranii în Blaj”, *Unirea*, no. 112 from the 3<sup>rd</sup> of June 1919, 1.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. Future bishop, starting 1920, the first unified Romanian bishop appointed by the King of Greater Romania, Ferdinand I.

47. „Suveranii în Blaj”, 2.

48. *Ibid.*

offering solace to the weak ones in times of hardship, comforting the sick and suffering and lifting all their subjects to the heights and moral fortitude of the Throne. Finally, bishop Suciu promised the King that Blaj had not ceased and would never cease to fight for the affirmation of national unity of all Romanians<sup>49</sup>.

Bishop Valer of Lugoj expressed the homage "of pure love, burning gratitude, devotion and loyalty" of the unified clergy and of the entire Transylvanian people, assuring the King that the entire clergy and the Transylvanian people would pray to God for the Royal Family to enjoy all divine blessings, and for "your majesty's crown, made from our sufferings and tears", to never miss the gratitude and love of the Romanian people<sup>50</sup>.

The King delivered a short speech, expressing his joy of being in Blaj, and acknowledging the city's importance for the development of Romanian national culture<sup>51</sup>. By means of the knowledge it had spread, Blaj had contributed to the achievement of the Unification.

Right after the religious service at the Cathedral, Iuliu Maniu introduced his mother, Clara Maniu, who had been recently liberated from the Hungarian Bolsheviks, to the Sovereigns. She and the sister of the president of the Ruling Council, Cornelia, were arrested during the Hungarian Bolshevik offensive in April and taken to Budapest. The Sovereigns listened to her with great attention, and the Queen hugged her and kissed her forehead. The girls who had sprinkled flowers before the Sovereigns upon exiting the Cathedral were presented by the Queen with medals engraved with the faces of the Sovereigns and inscribed on one side with their names, and on the other side with the words: "THROUGH OURSELVES. 1916"<sup>52</sup>.

Then, from the cathedral's balcony, the Sovereigns watched, for two hours, the procession of 80.000 Romanian and Saxon peasants, dressed in traditional attire, coming from the villages in the county of Alba and from neighboring counties. From the county of Târnava Mica, thousands of peasants attended, representing two cities and 84 communes. The festivities organized in honor of the Sovereigns ended at midnight with a musical recital by the plow men's choir in Săcădate (Sibiu county). The Royal Family had dinner at the United Metropolitanate. The second day, in the morning, the Royal Family left for Sibiu<sup>53</sup>.

Awaiting the Royal Family in Sibiu, the *Patria* newspaper wrote about the feverish preparations of the authorities. The entire city of Sibiu put on festive garments. Upon exiting the train station, an arch was erected surrounded by garlands and lamps. At the crossroads of Gen. Gh. Magheru and Avram Iancu streets, next to the Ursulinelor Abbey, an allegorical pole was erected, representing the situation of the Banat region at that moment: the counties of Caraș Severin, Timiș and Torontal chained to the pole, extending their hands to each other, towards the Royal Couple. For the embellishment works of the city of Sibiu, architects were brought from Bucharest: Renard, the chief of the Architects Bureau in Bucharest, who would practically transpose the plan elaborated by Constantin Nănescu, the architect of the city of Bucharest. The organizers of the ethnographic procession were Dr. Gh. Măcelariu and Victor Păcală. Along the streets there were hung the emblems of the counties and cities in Transylvania. On Bălcescu street two towers with spires were erected, adorned with the coat of arms of the city of Sibiu and the Saxon national colors. The Gala dinner hosted by the Ruling Council was held at the Unicum Grand Hall<sup>54</sup>.

On the 31<sup>st</sup> of May, the Royal Family was welcomed at the Sibiu train station by troops from the 4<sup>th</sup> Regiment of Rangers, by members of the Ruling Council, general Mărdărescu, the prefect of Sibiu county, Nicolae Comsa, the city prefect, Albert Dör, by the Count of the Saxons, Friedrich Walbaum, representatives of the clergy: orthodox - assessor Nicolae Ivan and attorney Preda, unified – archpriest Nicolae Togan, Lutheran – bishop Friedrich Teutsch, evangelical parish priest of Sibiu, Adolf Schullerus<sup>55</sup>, Calvinist – J. Nagy, military authorities, delegations of the women of Sibiu, representatives of Saxon reunions. The county prefect, Dr. Comșa, saluted the Royal Family with enthusiastic words. The King

49. „Vorbirea Păr. Vicar Dr. V. Suciu”, *Unirea*, 3; Dumitru Suciu, *Monarhia și făurirea României Mari*, 239-240.

50. „Suveranii în Blaj”, 4.

51. „Marea sărbătoare a bucuriei. Maiestatele Lor Regele și Regina în Blaj”, *Unirea Poporului*, no. 90 from the 5<sup>th</sup> of June 1919, 3.

52. *Ibid.*

53. „Suveranii în Blaj”, 2-3.

54. „În așteptarea Regelui și a Reginei”, *Patria*, no. 84 from the 31<sup>st</sup> of May, 1.

55. He was also president of the Saxon National Council, being appointed to this position on October 29<sup>th</sup> 1918.



replied warmly, assuring him that the connection between the Sovereigns and the people will be even stronger in the future. To prefect Dör the King declared that the Saxons can be certain that they will live happily in Romania. To Valeriu Braniște, chief of the Ministry of Culture and public instruction in the Ruling Council, the King declared that he was well acquainted with the tremendous work done by the Ruling Council<sup>56</sup>.

The Sovereigns headed for the Orthodox Cathedral, where they were welcomed by bishop Miron Cristea, assisted by Archimandrite Eusebiu Roșca, Archpriest Ioan Stroia, Assessors Lazar Triteanu, Dr. George Proca, Dr. Vasile Bologa, Professor Vasile Stan, and others. The Reunion Choir, masterfully led by George Dima, sang the *Resurrection Hymn*. The mass followed, in the end of which bishop Miron Cristea performed a special prayer for this historic moment. He voiced the gratitude of the attendees for the mercy that the Lord had shown the Romanian people, because just as Moses had liberated his people from the slavery in Egypt, so had the King abolished the artificial borders dividing this nation and by freeing it, had allowed it to create "a new and bountiful mother land". The bishop begged the Divinity to shelter the Romanian Dynasty and army, to enlighten the Sovereigns so that they may rule the people with justice, to scatter the enemies who were rising against the Romanian monarch and to unite the entire Romanian people in an inseparable union<sup>57</sup>.

After the divine mass, the Royal Family headed for the Large Square, where they watched the procession of troops and an ethnographic procession, and admirable manifestation, led by the priests and teachers in the Romanian villages around Sibiu, and which ended with representatives of the Saxons, "who also put on a beautiful performance"<sup>58</sup>.

The Sovereigns also visited the edifice of the *Association*. The Royal Family was solemnly welcomed in the Festive Hall by members of the central Committee, part of the members of the scientific departments and by a numerous public. The president of the *Association*, Andrei Bârseanu expressed the joy of the members of this institution, which was the oldest and greatest cultural endeavor of Transylvanian Romanians, of receiving in the edifice of their cultural institution the one to whom Transylvanian Romanians owed their liberation, and the noble Queen. At the same time, Bârseanu expressed the faith of the members of the *Association* that under the monarchs rule and in collaboration with the brothers in the Old Kingdom, the *Association* would rapidly advance towards fulfilling the high mission for which it had been created<sup>59</sup>.

After presenting a short history of *Astra's* activity, highlighting the important contribution of this association for the brotherhood of Romanians ever since its creation, Bârseanu ended by underlining the fact that a new horizon was stretching out before it. The *Association* had the potential of becoming "a cultural community of all Romanians, working together with its other sisters for the prosperity of the People in the entire unified Dacia", and the edifice that harbored it would indeed be "the House of the People, the House of the Nation". Finally, the Sovereign was asked to accept the honorary presidency of this cultural institution. The King accepted and promised to protect "the high aspirations" of *Astra*<sup>60</sup>.

At the banquet held at *Unicum*, held in the evening, Iuliu Maniu expressed, in the name of the Ruling Council, his gratitude towards the Sovereigns, towards the Romanian brothers in the Old Kingdom, and towards the victorious Romanian army who, by means of countless sacrifices, risking everything even before the year 1918, had pulled its sword for the liberation of this region.

The unification, Maniu continued was an absolute international necessity, the Romanian nation being "a solitary rock" and the unified Romania the only "barrier" in this corner of the world, against the subversive tendencies [i.e., Bolshevism] that threatened to destroy the social order and everything that human civilization had produced.

Romania was thus helping the entire humanity to fulfill this mission, and was thus entitled to ask for international recognition of its unification, as had been decided at Alba Iulia, as had been decreed by his majesty the King and as had been agreed upon by the treaty with the Entente in 1916.

Saluting the Romanian sovereigns, who were in Transylvania for the first time, Maniu paid homage to

56. „Primirea grandioasă a Familiei Regale în Sibiu”, *Patria*, no. 85 from the 1<sup>st</sup> of June, 1.

57. „Serviciul divin din catedrală. Cu prilejul sosirii suveranilor în Sibiu”, *Telegraful Român*, number 52 from the 7<sup>th</sup> of June, 2-3.

58. „Suveranii în Sibiu”, *Telegraful Român*, no. 51 from the 3<sup>rd</sup> of June, 1-2.

59. *Transilvania*, no. 1, May 1920, 7.

60. *Ibid*, 8-15. The general assembly to be held in Sibiu, between 10-11 January 1920 will proclaim the King as honorary president of the Association, *Transilvania*, no.1-12 from December 1<sup>st</sup> 1919, 33-35.

them, stating that the two immortal figures of Romanian history: Emperor Traian, who showed us the way to greatness by protruding with his victorious legions into Transylvania, and Mihai Viteazul, who showed us in what direction national thought had to evolve, were now joined by King Ferdinand I, who knew how to channel the Romanian people's energies in view of achieving the national ideal.<sup>61</sup>

Pherekyde expressed his joy upon witnessing the enthusiastic welcome the Sovereigns had received in entire Transylvania, considering it a sign of gratitude for the hard times the King and Queen had experienced during the war. He expressed his faith that the Romanian people's desire to form a unity of all brothers will not be hindered by any obstacles and he acknowledged the immense efforts undertaken in this respect by the members of the Ruling Council.<sup>62</sup>

The King replied to the president of the Ruling Council by stating that the destiny and goals of the Roman legions who had come to the Danubian plains and to the Carpathian circle had been fulfilled. The legions wanted to build a Latin fortress as a compact force in midst of foreign peoples and this was achieved through their heirs. By means of its vitality, which divinity had endowed it with, the Romanian people had managed to stand up to the tempests that had challenged it throughout the centuries and to keep its faith and dream unshaken: the creation of Greater Romania. The King thanked the divine providence for being allowed to not only witness, but also to contribute to the achievement of this ideal with the help of Romanian soldiers. During his travels to Transylvania, Transylvanian Romanians had shown their loyalty to him and the most wonderful reward was "the love this nation has shown me, a nation that has suffered for so long". From all parts of the region, Romanians had come to express their loyalty: both from Transylvania and from Banat. The King assured those present that he would do everything in his power for the wishes of the latter to also be fulfilled<sup>63</sup>. Finally, he expressed his belief that the union "achieved through the blood spilled on the battlefields, and through the faith of this people", could only be steadfast.

The king gifted the city of Sibiu 20.000 crowns for the city's poor, with no regard to nationality or religion.<sup>64</sup> On June 1<sup>st</sup>, the Sovereigns visited the tombs of the heroes slain in the battle of Sibiu in September 1916, travelling through Turnișor and Cristian to Săliște and Orlat, where the Queen laid down a wreath of flowers. On the occasion of the Royal Family's presence in Săliște, Dr. Ioan Lupaș delivered a speech, expressing the immense joy of Romanians for being able to pay homage to them, especially since this fact had been one of the greatest and oldest wishes of the people of this region. "Our people would wish for this holy moment to remain eternally, and if that was possible, for time itself to stop, this is how warmly they have awaited to see the luminous faces of your majesty's and to be able to bask in the raise of parental love that you so generally bestow upon the sons of the Romanian nation". Furthermore, the historian assured them that Transylvanian Romanians will always be his most devoted and loyal subjects.

On the same day, the Sovereigns returned to Bucharest, travelling through Făgăraș and Brașov<sup>65</sup>. On the way back, the royal train stopped at the Veștem station, where it was expected by the entire commune. The Queen received with great pleasure and appreciation the peasant garments that were offered to her and the Sovereign conversed with the commune priest. The King took interest in the battles that were fought in the area in 1916, highlighting details concerning the regiments that had taken part in them (1<sup>st</sup> Regiment Frontier Guards and 44<sup>th</sup> Regiment Infantry). He inquired who the fallen heroes were, how their tombs were being maintained, what arrests and hospital admissions there had been. After the Royal Family left, the commune elders declared: "now I may die in peace, because I have seen the faces of the King and Queen, and now we are no longer ruled over by foreigners"<sup>66</sup>.

In Brasov, on the day of the Sovereign's arrival, the villagers from the 4 counties: Brașov, Trei Scaune, Odorhei and Ciuc, had gathered represented by the prefects Dr. Băiulescu, V. Neamțu (Odorhei and Ciuc counties) and Dr. Nicolae Vecerdea (Trei Scaune county). Over 10.000 people gathered in order to protest against the division of the Banat and in order to acclaim Romania's Sovereigns.

The crowds, caring national flags chanting patriotic songs, gathered on the noon of June 1<sup>st</sup> in the

61. „Declarațiile M.S. Regelui. Cuvântarea dlui Maniu”, *Patria*, no. 89 from the 6<sup>th</sup> of June 1919, 1.

62. *Gazeta Transilvaniei*, no. 110 from the 5<sup>th</sup> of June 1919, 1.

63. „Suveranii în Sibiu. Discursul M.S. Regelui”, *Unirea*, no. 117 from the 8<sup>th</sup> of June 1919, 1.

64. *Patria*, no. 88 from the 5<sup>th</sup> of June, 3.

65. „Calea de mărire. Maiestățile lor Regele și Regina în Ardeal și Părțile ungurene”, 2.

66. „Domnitori și popor”, *Unirea*, no. 120 from the 14<sup>th</sup> of June 1919, 7.



proximity of Casa Sfatului in Braşov<sup>67</sup>, in order to protest against the division of the Banat. At 3 PM, the civilian authorities also gathered. The assembly was presided by Archpriest V. Saftu, who was the first to deliver a speech, stating the goal of the assembly. The next one to speak was prefect Băiulescu, who presented statistical data, as well as the text of the Treaty signed in 1916 with the Entente, as arguments for the Romanians requests regarding the entire Banat. Priest captain Coriolan Buracu, originally from Banat, recalled the memory of those who had sacrificed themselves for the Banat's liberation, especially general Drăgălina. Ion Clopoşel, a journalist at the *Gazeta Transilvaniei*, also originally from Banat read a motion which declared that the ones who had gathered in Brasov were protesting against the sacrifice of Romanians in Torontal and apart of Timiş, considering that under Serbian rule in Valea Timocului and in Macedonia, there were a million Romanians "who would not enjoy freedom even now". The motion was unanimously passed and signed by the civilian authorities and the representatives of Romanians in the Banat living in the territories of the 4 counties<sup>68</sup>.

Once the assembly had been completed, the attendees headed for the train station, in order to welcome the Sovereigns. The royal train only arrived late in the evening, around 10 pm, but the crowds waited patiently. On the platform, the Sovereigns were expected by prefects Băiulescu, Vecerdea and Neamţu, by general Eremia and other representatives of the Officer's Corps, archpriest V. Saftu, P. Păiulescu, the Police prefect, Karl Schnell, the city's mayor, accompanied by his wife, other representatives of the civilian authorities, the Lutheran vicar Herfurth and his wife, G. Chelariu, headmaster of the Romanian Gymnasium, I. Pricu, director of the School of Commerce, representatives of the women's societies of Braşov, and others. After stepping out of the train, the Sovereigns headed for the Reception Hall along a corridor formed by troops of the 41<sup>st</sup> Artillery Regiment, the 105<sup>th</sup> Regiment, students of the Romanian Gymnasium in Brasov, delegates of the communes in the aforementioned counties and a troop of youngsters. The Reception Hall had been decorated in much good taste by the high society ladies and the chief of the train station, Mr. Popescu, who had even brought furniture belonging to Al. I. Cuza, that had been offered by the Lupan family. The Sovereigns were handed the protest motion regarding the issue of the Banat, which had been adopted the same day by a delegation of Romanians from the Banat region<sup>69</sup>.

The Sovereigns and the Royal Suite were offered ice cream and champagne by the high society ladies of Brasov. The ones who had come from Odorhei county offered the Sovereigns several objects made of marble and paper weights made of gold, peasant's cheese, carpets and garments which were much to the Queen's liking. She herself was dressed in traditional attire<sup>70</sup>.

A few days after the Sovereigns return to Bucharest, bishop Miron Cristea described in an article published by the *Telegraful Român* the joy with which the Royal Family had been welcome by Transylvanian Romanians. He considered that ever since Emperor Aurelian's retreat, Transylvanian Romanians could truly receive, officially and wholeheartedly, King Ferdinand and Queen Mary as their first legitimate rulers and Sovereigns. It has only the hearts of Transylvanian Romanians, filled with emotion during the Royal visit, who could profoundly feel the charm carried by the word "ours", because until that point in time they had not belonged to anyone. If Romanians had not been assimilated by their enemies, that was also due to the many modest wooden churches that the Sovereigns had seen in the communes and in the territories of Transylvania. The priests and the faithful ones had kept their ancient creeds, the sweet Romanian language, the treasures of the soul that formed the essence of the Romanians ethnic identity. Miron Cristea wished for King Ferdinand to strengthen the country's borders and make it be respected abroad, as well as calm and peaceful within<sup>71</sup>.

The Royal visit undertaken in the Transylvanian territories was, as characterized in his *Memoirs* by I. G. Duca, "an indescribable dream". He mentioned the fact that during the 10 days he witnessed the most moving scenes of enthusiasm, a sign of the joy of a people that had been freed and that was seeing its Sovereigns and celebrating them in a forever unified homeland. Furthermore, he noted the flawless organization of the visit by the members of the Ruling Council<sup>72</sup>. The same thing was mentioned also by Iuliu Maniu, in an interview for Transylvanian newspapers, where he responded to criticism regarding

67. Today the building of the County Museum of History.

68. „Marele meeting de ieri”, *Gazeta Transilvaniei*, no. 109 from the 3<sup>rd</sup> of June 1919, 1.

69. „Primirea MM. LL. Regele și Regina în gara Braşov”, *Ibid.*

70. „Perechea regală în Ardeal. Primirea de la Braşov”, *Patria*, no. 90 from the 7<sup>th</sup> of June 1919, 1.

71. „După visita regală”, *Telegraful Român*, no. 53 from the 12<sup>th</sup> of June 1919, 1.

72. I.G. Duca, *Memorii*, vol. IV (*Războiul*), partea a II-a (1917-1919), 215.

the Ruling Council's activity. He highlighted the fact that manner in which this visit had unfolded, and in which the entire administrative apparatus had functioned, the incomparable order and absolute safety offered to the Royal Family and their suite, were proof of "the great changes that had taken place [in Transylvania] through the passing of sovereignty from the Hungarian government to us, a passing that was achieved with the help of a revolution and which had not been able to shake the foundation of public administration". From this point of view to, Romania "was at the forefront of all other states in Central Europe"<sup>73</sup>.

Transylvania newspapers described the Royal visit as "a triumphal journey through Transylvania where almost 2 million Romanians saluted them with indescribable enthusiasm". "From the 15 towns and cities they had visited, and from the dozens of train stations" where they had briefly stopped, the Sovereigns carried in their hearts "treasures of lasting impressions and happiness which they would certainly never forget". It was stated that Transylvanian Romanians would themselves keep the memory of this visit alive, a visit by "the first and most glorious Rulers of the United Romania, the liberators of Romanians who had been enslaved for centuries"<sup>74</sup>.

The Romanians had grasped the importance of the Sovereigns travels to Transylvania: the Romanian dynasty was the foundation of which the newly formed Romanian state had to ultimately consolidate itself. Transylvanian Romanians, who had been royalists in the roman understanding of the term did not accept the idea of the republic during the times when they had been under Austro Hungarian rule, led by a dynasty which was opposed to the vital interests of the Romanian people. In those times, when Transylvanian Romanians had become part of a monarchy represented by a dynasty that proved to be a national one through their deeds and feelings, the Royal Family could not have received anything else but a triumphal welcome in Transylvania.

The importance of this journey was underlined in the Old Kingdom by N. Iorga, who published an article in *Neamul Românesc* entitled "The basis of Romanian monarchy." The Royal Family's visit declared the Great Romanian historian, did not only carry the aforementioned symbolism. The internal political significance was just as great: it represented an act of consolidation of the Romanian dynasty. For half a century, this monarchy different from the ones instituted by the Organic Statutes with a due date specified, and which should have been viewed different then elective rule "which can be reversed on grounds of any class, party or personal complaint", could not prevent certain acts of treason on part of Romanian politicians. "Romanian politics did not respect what the country itself had solemnly sworn to never abolish."

However, in Transylvania, millions of Romanians had come to meet the Sovereign with an almost religious feeling of devotion and loyalty, to meet the one who was a symbol of the very idea of monarchy, in the imperial form that was engraved in the Transylvanian's consciousness. For the first time, with no regards for politicians, the peasants were acclaiming their Ruler and were legitimizing him.

And the fact that the representatives of the minorities had taken part in the most reverential manner in the festivities organized on the occasion of the Sovereign's travels in Transylvania, was proof of the fact that the minorities could not have been kept within the borders of Greater Romania, unless it would have been under the form of a solid Romanian monarchy.<sup>75</sup> During a speech at the reunion of the liberal party, I.G. Duca made important statements regarding the signification of the Sovereigns visit to Transylvania. He noted that his visit had four important political consequences. First of all, it had highlighted the indestructible nature of Romanian national unity. For the ones who had believed that the Romanian nation did not represent an indivisible whole, the manifestations organized in all of the towns and cities of Transylvania in honor of the Sovereign, sprung out of a profound national consciousness, proved that any separatism tendency was impossible, that we were always a united people who had spent centuries divided by a border traced in the middle of the country.

Secondly, he noted the profound royalism of Transylvanian Romanians. This dynastic attachment was a result of the profound consciousness of Transylvanian Romanians that the monarch was a living symbol of national unity, the gravitational center of the entire Romanian national life and that a regime or a parliamentary monarchy which was well structured was capable of ensuring a normal development and advancement for Romania.

Thirdly, what had to be highlighted was the attitude of the representatives of Hungarians and

73. „Începutul promite”, *Gazeta Transilvaniei*, no. 114 from the 11<sup>th</sup> of June 1919, 1.

74. „Sosirea Suveranilor din Ardeal”, *Unirea*, no. 115 from the 6<sup>th</sup> of June 1919, 1.

75. „Însemnătatea călătoriei Familiei Regale la noi”, *Patria*, no. 98 from the 18<sup>th</sup> of June 1919, 1.



Swabians in the Banat region. At Bichiș-Ciaba, a delegation of Swabian representatives appeared before the King, declaring that they did not wish to live under Servian domination that their true desire was to be subjects of the Romanian Sovereign. The Hungarians in the territories recently occupied by the Romanian army, especially those who had known Bolshevik rule, could not thank the King and the Romanian army enough. Thus, the rector of the university in Debrecen, Kiss, requested that the Romanian army not only evacuated the occupied territories, but that it should cross the Tisa and occupy Budapest. Count Degenfeld, Tisza's uncle, thanked the King for abolishing anarchy and restoring order, requesting in his turn that the Romanian army liberated Budapest and saved Hungary. Representatives of Hungarian women led by countess Almassyi, Tisza's cousin, thanked the Sovereigns for the fact that the Romanian army had saved their honor, lives and belongings. In the course of this journey to Hungary, he realized that there existed a strong favorable opinion regarding a Romanian – Hungarian friendship, the Hungarians considering Romania as the only civilizing factor in the European East threatened by the red plague. It was important for Romanians – Duca noted – to compare the situation in 1918, when the Hungarians had not only requested territories in the Old Kingdom, but had also asked for the Transylvanian Romanians along the Carpathians between Orșova and Vatra-Dornei to be banished and replaced with Hungarians, and the state of affairs in 1919. The fourth effect of the royal visit was the heightened prestige of the Romanian Royal Army and its achievements, the gratitude for the Romanian soldiers who even if they had been poorly equipped and under fed, had evinced incredible moral strength and great discipline <sup>76</sup>.

**Acknowledgement:** This work is supported by the Ministry of Research, Innovation and Digitization through Program 1 – Development of the national research – development system. Subprogram 1.2 – Institutional performance - Projects for financing excellence in RDI, contract no. 28 PFE/30.12.2021.

### Bibliography

- Brătianu Gheorghe. *Acțiunea politică și militară a României în 1919. În lumina corespondenței diplomatice a lui I. I. C. Brătianu* [Romania's Political and Military action in 1919. In light of the diplomatic correspondence of I.I.C. Brătianu]. Bucharest: Cartea Românească, 1939.
- Romania's National Library. *Saint-Georges* collection, [BNR, Saint-Georges collection], file no 497, memorandum by Take Ionescu regarding the establishment of the Small Entente.
- Campus, Eliza. *Din politica externă a României (1913-1947)* [From Romania's external policies (1913-1947)]. Bucharest: Editura Politica, 1980).
- Duca, I. G. *Memorii* [Memoirs], vol. IV, *Războiul (1917-1919)*. Edited by Stelian Neagoe. Bucharest: Machiavelli Press, 1994.
- Dutu, Al., C-tin Botoran, and M. Retegan. *Transilvania în evoluția relațiilor româno-ungare. O abordare mai puțin cunoscută* [Transylvania in the evolution of Romanian – Hungarian relations. A less known approach]. Bucharest: Editura Militară, 1993.
- Iancu Gheorghe. *Contribuția Consiliului Dirigent la consolidarea statului național unitar român (1918-1920)* [The contribution of the Ruling Council to the consolidation of the unitary Romanian national state (1918-1920)]. Cluj-Napoca, Dacia Press, 1985.
- Ministry of Foreign Affairs, *Paris* collection, [MAE, Paris collection], file 54.
- Mary, Queen of Romania. *Însemnări zilnice* [Daily Notes]. Bucharest, Historia Press, 2006.
- Suciu, Dumitru. *Monarhia și făurirea României Mari* [The Monarchy and the creation of Greater Romania]. Bucharest: Albatros Press, 1997.
- Tilea, V. V. *Acțiunea diplomatică a României. Noiembrie 1919 – martie 1920* [Romania's Diplomatic action. November 1919 – March 1920]. Sibiu: Tipografia Poporului, 1925.

---

76. „Declarațiile d-lui ministru I.G. Duca”, *Gazeta Transilvaniei*, no. 112 from the 7<sup>th</sup> of June 1919, 1.

# Quasi liber et pictura... Câteva considerații despre interpretarea semnelor în operele Baltagul (Mihail Sadoveanu), Numele trandafirului (Umberto Eco) și Barbarii (Zsigmond Móricz)

Levente Nagy & Erika Mandl N.

Eötvös Loránd University of Budapest, Faculty of Humanities;

Hungarian University of Agriculture and Life Sciences, Kaposvár Campus

Corresponding author emails: nagy.levente@btk.elte.hu;nagyne.mandl.erika@uni-mate.hu

---

**Quasi liber et pictura... Some Considerations on the Interpretation of Signs in the Works Baltagul (Mihail Sadoveanu), The Name Of The Rose (Umberto Eco) and The Barbarian (Zsigmond Móricz)**

**Abstract:** In the present study we try to give a comparative analysis of the three works starting from the idea that the narrative structure of the respective works is essentially that of the detective novel. We analyze those methods by which the main hero (Guglielmo) and heroines (Vitoria and the anonymous wife of the shepherd Bodri) of the works manage to identify the killers through the interpretation of signs. Even if there are no direct influences and connections between the three texts regarding the semiotic process, striking analogies can be detected. Given the fact that in the case of linguistic signs the correctness of the interpretation depends only on the authority, we try to demonstrate that in the three works the interpretation of the signs has direct social consequences. Power is legitimized by interpretation, of which only scholars are capable. The excluded (heretics, shepherds) misinterpret the signs because they do not know the language with which they could interpret them correctly. Their language is meaningless, their speech is almost identical to the sounds made by animals. Finally we present the narrator's attitude towards this world of the excluded.

**Keywords:** power, semiosis, detective fiction, intertextuality, referentiality, social exclusion

**Citation suggestion:** Nagy, Levente and Mandl, Erika N. "Quasi liber et pictura...Câteva considerații despre interpretarea semnelor în operele Baltagul (Mihail Sadoveanu), Numele trandafirului (Umberto Eco) și Barbarii (Zsigmond Móricz)". *Transilvania*, no. 1 (2024): 68-76.

<https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.08>.



*Baltagul* lui Sadoveanu a apărut în 1930, iar nuvela *Barbárok (Barbarii)* a scriitorului maghiar Zsigmond Móricz (1879-1942) în numărul de 12 aprilie 1931 al ziarului *Pesti Napló*. Se știe faptul că cei doi scriitori aveau legături directe, încât în 1926 Móricz era invitatul lui Sadoveanu la o conferință din București (care până la urmă nu s-a realizat).<sup>1</sup> Subiectul celor două scrieri se repetă: un cioban este ucis de către

---

1. Mircea Popa: „Sadoveanu és Móricz”, *Helikon*, nr. 21 (1992): 4; Anna Cséve: „Halálhörgés a pusztában. A Barbárok keletkezéstörténetéhez”, *Pannon Tükör* nr. 4 (1998): 12-13. Zsigmond Móricz este o figură marcantă a literaturii maghiare interbelice. Continuă și reînnoiește tradiția romanului realist și naturalist al secolului al 19-lea. În romanele și nuvelele sale combină în mod armonios poporanismul și modernismul literar. Deja în perioada interbelică câteva nuvele ale lui Móricz apar și în reviste literare românești (*Familia, Adevărul literar și artistic*) Vizita sa din 1926 la Oradea și la Cluj a fost larg dezbătută în presa românească a vremii. În anii 1950-1970 aproape toate nuvelele și



alți doi și îi sunt luate oile de către ucigași. Nevasta ciobanului răpus pornește în căutarea soțului. Până la urmă asasinii sunt găsiți și pedepsiți. În cele două opere ciobanul ucis are un fiu și un câine, care, în ambele cazuri, joacă un rol hotărâtor în depistarea ucigașilor. Romanul lui Umberto Eco, *Il nome della rosa* (*Numele trandafirului*) apare prima dată în 1980. Bineînțeles că între cele trei opere nu există nicio legătură directă, dar în privința interpretării semnelor de către personajele principale (soțiile ciobanilor uciși și călugărul Guglielmo) se observă niște asemănări grăitoare. Deoarece structura narativă a celor trei texte reproduce, în linii mari, structura romanului polițist, le vom interpreta ca atare.<sup>2</sup> Mai exact, vom analiza metodele prin care „detectivii”, adică Vitoria, apoi soția anonimă a ciobanului Bodri, și călugărul Guglielmo reușesc, prin „citirea” și interpretarea semnelor, să identifice criminalii în final.

În romanul *Baltagul* prezentarea crimei de către narator lipsește, dar se povestește retrospectiv de către eroina romanului, Vitoria. Femeia lui Nechifor Lipan nu avea de unde să cunoască modul în care a pierit soțul ei, deși bănuia desfășurarea. Metoda narativă utilizată seamănă cu cea folosită de către scriitorii romanelor polițiste, în care de obicei detectivul nu se află niciodată aproape de locul crimei, dar din semnele lăsate în urmă de către criminali reușește să construiască o teorie prin care se relevă adevărul. Procedul funcționează numai în cazul în care lumea este explicabilă, coerentă, și unde fiecare semn este la locul lui, având un sens bine stabilit, consacrat. Lumea reprezentată de către Sadoveanu în *Baltagul* este o astfel de lume, rânduită: plină de semne descifrabile – și apoi descifrate fără probleme de către Vitoria:

„Dar ca un om care stau și judec, zic așa, că toate cele de pe lumea asta au nume, glas și semn. Aicea, în stânga pe deal se văd șapte case de bârne, șindrilite și acoperite de omăt. Și prin șapte hogeaguri iese fum. Ele nu strigă, – dar de spus, spun ceva. Mai întâi, spun un număr: șapte. Al doilea spun că-i iarnă și gospodarii stau la vetrele lor și pregătesc mămăliga și topitura. Dacă dintr-un hogeag n-ar ieși fum, înțelesul ar fi altul. Vra să zică toate pe lumea asta arată ceva. Ai auzit dumneata vreodată moarte de om să nu se afle, și să nu iasă la lumina? Se duc hultanii și corbii să arată unde zace un trup lovit de bandiți. Apa îl da la mal dacă-i înecat. Dacă-i într-o fântâna(?) vine vreme de secetă și fac picioarele semn celui care se uită într-însa. Dacă-i îngropat, se duce și lupul și scurmă. Vra să zică toate vorbesc; așa le-a rânduit Dumnezeu. Toate trec din gură în gură, ajung până unde trebuie și se află.”<sup>3</sup>

Din vorbele Vitoriei rezultă că atât lumea (macrocosmosul), cât și ființele umane (microcosmosul) sunt concepute ca o carte. La un moment dat Vitoria se adresează fiului său, Gheorghiuță: „Eu te cetesc pe tine, măcar că nu știu carte.”<sup>4</sup> Lumea poate fi citită ca o carte datorită faptului că așa s-a scris de către Dumnezeu: în spatele semnelor există o ordine, un sens, un adevăr. Anecdota povestită de către Nechifor Lipan la începutul romanului ne sugerează perfect acest lucru: „Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam.”<sup>5</sup> Cu vechiul motiv literar și cultural (lumea ca o carte) Sadoveanu orientează lectura cititorului: nu numai lumea este rânduită și are un sens, ci și romanul. Adică *Baltagul* trebuie citit așa cum citește Vitoria semnele lumii. Astfel lectura cărții (cu alte cuvinte interpretarea textului) este absolut identică cu citirea/interpretarea realității înconjurătoare. Atât lumea reală cât și cea ficțională se prezintă ca un sistem de semne ordonate în mod logic și rațional, fiecare semn având un sens. Cine știe să descifreze sensurile semnelor, „se simte acasă” în lumea ordonată și rațională. De aici izvoarește optimismul în romanul lui Sadoveanu.

Citirea și interpretarea semnelor de către Vitoria în pasajul citat mai sus seamănă izbitor cu procedul unui alt mare descifrator de semne. Este vorba de călugărul Guglielmo din romanul lui Umberto Eco,

---

romanele importante ale scriitorului maghiar au fost traduse în română. Cei mai importanți traducători români ai lui Móricz: Ion Chinezu, Emil Giurgiuca, Gelu Păteanu. Vezi: Andor Réthy – Leona Váczy, *Literatura maghiară în limba română* (București: Kriterion, 1983), 453-462.

2. În perioada interbelică atât în literatura română cât și în cea maghiară romanul polițist făcea parte din literatura populară, și era foarte puțin frecventat. Merită deci să atragem atenția asupra semnificației faptului că atât Sadoveanu cât și Móricz, scriitori canonizați deja la vremea publicării operelor aici discutate, s-au recurs în narațiunea lor la structurile detectivistice. Vezi în acest sens: Tamás Bényei, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000), 18-21; Krisztián Benyovszky, *A jelek szerint: a detektívtörténet és közép-európai emléknymai* (Pozsony: Kalligram, 2003), 43-45; Mihai Iovănel: „Popular Genres: Science Fiction and Fantasy, Detective Novel, Thriller”, *Dacoromaia Litteraria*, nr. 7 (2020): 137-153;

3. Textul *Baltagul* îl cităm din ediția: Mihail Sadoveanu, *Opere* 10, (București: ESPLA, 1957), 569.

4. *Ibid.*, 546.

5. *Ibid.*, 513.

*Numele trandafirului.* Chiar la începutul romanului, când Adso și Guglielmo se cațără spre clădirea abației din Melk, din semnele observate în timpul călătoriei cel din urmă reușește să ghicească cum se numește și unde trebuie căutat calul pierdut al abatelui. Explicația pe care o dă Guglielmo lui Adso seamănă uimitor cu discursul Vitoriei citat mai sus:

„Bunul meu Adso, a spus maestrul. Tot timpul drumului te învăț cum să recunoști urmele cu care lumea ne vorbește ca o mare carte. Alain de Lille, cum îi spune aici, Alano della Isola, spune că // *Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est in speculum* // și se gândea la nesecătuita rezervă de simboluri cu care Dumnezeu, prin creaturile sale ne vorbește despre viața veșnică. Dar universul este și mai grăitor decât gândea Alano, și nu vorbește numai despre lucrurile ultime (în care caz ne face totdeauna în chip nedeslușit) ci și despre cele foarte apropiate, și în asta este din cale-afară de deslușit. Aici mă rușinez că trebuie să-ți repet ceea ce ar trebui să știi. La despărțirea celor trei drumuri, pe zăpada încă proaspătă, se desenau cu multă precizie urmele unor copite de cal, ce se îndreptau spre poteca din stînga noastră. La o frumoasă și măsurată distanță unul de altul, semnele acelea spuneau despre copită că era mică și rotundă, iar galopul de o mare regularitate - ceea ce m-a făcut să deduc natura calului și faptul că el nu alerga dezordonat, cum face un animal nărăvaș. Acolo unde pini alcătuiau un fel de acoperiș natural, unele ramuri fuseseră rupte de curînd, tocmai la înălțimea de cinci picioare. Unul dintre tufișurile de mure, pe acolo pe unde calul trebuie să fi cotit ca s-o apuce pe poteca din dreapta lui, pe cînd își mișca plin de mîndrie coada, mai păstra încă printre crenguțele lui ascuțite fire lungi de păr foarte negru...”<sup>6</sup>

Optimismul care plutește deasupra lumii lui Sadoveanu reapare și în *Numele trandafirului*, dar numai la începutul romanului. Cu cât înaintăm în acțiune, atmosfera devine din ce în ce mai sumbră, iar finalul se dovedește de-a dreptul pesimist și tragic. Diferența dintre cele două texte se explică cu faptul că Guglielmo – în afară de referențialitatea semnelor (de exemplu părul negru rămas pe tufișuri de mure arată că calul care a trecut pe acolo trebuia să fi fost un cal de culoarea neagră) – vrea să înțeleagă și relațiile existente între diferitele semne. Astfel ajunge la concluzia că dacă interpretăm fiecare semn în parte, ele pot să ne fie de folos, dar aceste interpretări fragmentare nu se referă la o entitate totală, sau la un adevăr universal. Adică semnele stau închise în sine, devenind nume pure, și astfel în spatele lor nu există nicio ordine, niciun adevăr. Se pot construi modele, dar nu putem ști niciodată dacă modelul nostru este cel corect. În *Numele trandafirului* enigma se dezleagă întâmplător, adevărul fiind descoperit din greșeală. Despre modelul construit de Guglielmo (planul apocaliptic) aflăm la sfârșitul romanului că s-a adevărit fals. Lumea nu mai poate fi citită ca o carte, pentru că nu se lasă să fie citită astfel. Concluzia finală a lui Adso demonstrează că între Dumnezeu și haosul începăturilor nu există nicio diferență.

„Totuși există un adevăr, cel pe care l-ați descoperit în seara asta, cel la care ați ajuns deslușind urmele pe care le-ați urmărit zilele trecute. Jorge a învins, dar dumneavoastră l-ați învins pe Jorge pentru că ați dat pe față urzelile lui. – Nu era nici o urzeală, a spus Guglielmo, și eu am descoperit totul din greșeală. Dar era adevărat că urmele pe zăpadă duceau la Brunello, am spus eu, era adevărat că Adelmo se sinucisese, era adevărat că Venanzio nu se înecase în hîrdău, era adevărat că labirintul era făcut așa cum vi l-ați închipuit dumneavoastră, era adevărat că ducea la *finis Africae*, dacă se atingea cuvîntul *quatuor*, era adevărat că tomul neștiut era de Aristotel... Aș putea înșira mai departe toate lucrurile adevărate pe care le-ați descoperit folosindu-vă de înțelepciunea dumneavoastră...// Nu m-am îndoit niciodată de adevărul semnelor, Adso, ele sunt singurul lucru pe care-l are omul la îndemână pentru a se descurca în lume. Ceea ce n-am înțeles eu era legătura dintre semne. Am ajuns la Jorge după un plan apocaliptic care părea să lege laolaltă toate crimele, și cu toate astea era întâmplător. Am ajuns la Jorge căutând un făptaș al tuturor crimelor, și am aflat că fiecare crimă avea de fapt un alt autor, sau pe nimeni. Am ajuns la Jorge sperând să găsesc un plan al unei minți bolnave, dar calculate, și nu era nici un plan, sau Jorge însuși fusese depășit de propriul său plan de la început, și după asta se pornise un lanț de cauze, și de supracauze, și de cauze care se ciocneau între ele, care acționau după cum voiau ele, creînd(?) condiții care nu mai erau legate de nici un plan. Și atunci, unde e toată înțelepciunea mea? M-am purtat ca un încăpățânat, urmînd un raționament fals, cînd trebuia să știu bine că în univers nu există nici un raționament. // – Dar născocind raționamente greșite ați găsit totuși ceva. / – Ai spus un lucru foarte frumos Adso. Raționamentul pe care și-l plăsmuiește mintea noastră este ca o plasă, sau ca o scară, care se construiește ca să ajungi la ceva. Dar după aceea scara trebuie aruncată pentru că se descoperă

6. Umberto Eco, *Numele trandafirului*, trad. Florin Chirișescu (Iași: Polirom, 2004), 24-25.



că deși slujea, era lipsită de sens. [...] Este greu să te învoiești cu ideea că nu poate să existe o rânduială în univers, pentru că ar supăra libera voință a lui Dumnezeu și atotputernicia lui. Așa că libertatea lui Dumnezeu este osânda noastră, sau cel puțin osânda mândriei noastre. [...] / – Dar cum poate să existe o ființă necesară cu totul alcătuită din posibilități? Ce diferență mai e atunci între Dumnezeu și haosul începăturilor? A afirma deplina atotputernicie a lui Dumnezeu și deplina lui libertate față de propriile sale alegeri, nu este totuna cu a demonstra că Dumnezeu nu există?”<sup>7</sup>

În prima parte a acestui pasaj arhicitat din romanul lui Eco Guglielmo susține că în veracitatea, mai bine zis, interpretabilitatea semnelor individuale nu ne putem îndoii. Adică fiecare semn luat în parte (urmele copitelor de cal în zăpadă, fumul ieșind din horn etc.) poartă un sens, un înțeles, un adevăr. Dacă citim semnele referențial, atunci ele au sens, ne spun ceva despre realitate, și numai așa putem să ne descurcăm în lume. Până la acest punct în privința interpretării semnelor între metoda Vitoriei și a lui Guglielmo nu există nicio diferență.

„Vitoria citește în felul ei lumea: ceea ce înseamnă însă că lumea poate fi citită, că manifestă cu alte cuvinte un sens. [...] Eroina culege eşantioane și construiește un model prin care explică întregul: numai întrucât este coerentă și omogenă, lumea se lasă explicată de către acest model.”<sup>8</sup>

Modelul construit de către Vitoria - prin interpretarea semnelor - corespunde realității. Astfel găsirea ucigașilor (rezolvarea enigmei, descoperirea adevărului) nu pare un lucru întâmplător, ci un rezultat logic și necesar care izvorăște din faptul că în lumea făcută și rânduită de către Dumnezeu există ordine. Diferența între metoda Vitoriei și a lui Guglielmo apare atunci când Guglielmo nu se mulțumește numai cu interpretarea referențială a fiecărui semn în parte, ci încearcă să înțeleagă ce legături există între diferitele semne. Adică le citește semnele intertextual, și nu referențial. În limbajul semiotic asta înseamnă că soția oierului încearcă să ghicească ce semnificat (*signifié*, lucrul real) are fiecare semnificant (*signifiant*, numele lucrului) în parte. Adică fumul ieșind din hornul caselor (semnificant, semnificat, numele) arată că în casă arde focul (semnificat, semnificat, lucrul real). Guglielmo încearcă însă să stabilească ce fel de legături există între diferitele semnificante (semne, nume), fără să ia în considerare semnificatele (semnificat, lucrurile reale) semnificantelor.

Interpretând fiecare semn în parte în mod referențial și Guglielmo, asemenea Vitoriei, ajunge la rezultate remarcabile (din urmele pe zăpadă ajunge la Brunello, dovedește că Adelmo se sinucisese, că Venanzio nu se înecase în hârdău etc.). Însă când încearcă să înțeleagă natura legăturilor existente între semne, construiește un model care nu corespunde realității. Citirea intertextuală a semnelor, practică de către Guglielmo nu sprijină cu nimic orientarea noastră în realitatea concretă. În ciuda acestui fapt, discuția despre posibilitatea interpretării semnelor, sau a stabilirii adevărului produc consecințe sociale, sau chiar politice directe. Nu este întâmplător că atunci când Adso și Guglielmo discută despre erezie ajung, până la urmă, la interpretarea semnelor. Erezia este inventată – spune Guglielmo – de către cei care dețin puterea (adevărul) pentru a menține pe cei excluși din societate (din putere) în starea lor de excluși:

„Spunând leproși înțelegem alungați, săraci, oameni simpli, fără avere, goniți de pe câmpuri, batjocoriți în orașe. [...] Dă erezia deoparte și ai să găsești leprosul. Orice bătălie dusă împotriva ereziei vrea numai asta: ca leprosul să rămână cum este.”<sup>9</sup>

Dar cine are dreptate: ereticii sau Biserica? – întreabă Adso la un moment dat. Iată răspunsul lui Guglielmo: „Toți aveau dreptatea lor, toți au greșit.”<sup>10</sup> Fiecare în parte a avut dreptatea lui, dar adevărurile privite din punctul de vedere al celuilalt sunt greșite. Deci nu se poate stabili de partea cui este adevărul absolut, fiindcă acesta nu există. Astfel și cei simpli, cei excluși au dreptatea lor. Expunând teoria lui Roger Bacon Guglielmo afirmă:

„Nu ar fi fost un bun franciscan dacă n-ar fi gândit că oamenii săraci, dezmoșteniți, idioți și neștiutori de carte vorbesc adesea cu gura lui Dumnezeu. [...] Oamenii simpli au ceva în plus față de doctori, care se pierd adesea

7. Ibid., 488-450.

8. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* (București: Editura 100+ 1 Gramar, 2003), 185.

9. Eco, *Numele*, 204.

10. Ibid., 205.

în căutarea legilor mult prea generale. Ei au intuiția individualului. Dar ca să crezi în ea ar trebui să fii sigur că(?) cei simpli au dreptate să posedă intuiția individualului, care este singura bună.”<sup>11</sup>

Exact de această intuiție a individualului dispune și Vitoria. E analfabetă dar știe să citească semnele lumii mai bine decât autoritățile (reprezentat în roman de către subprefect), adică decât doctorii lui Guglielmo. Concepția conform căreia și oamenii simpli sunt capabili să citească cartea lumii scrisă de către Dumnezeu era formulată pentru prima oară de către Sfântul Augustin:

„Trebuie să ascuți ceea ce este scris pe paginile cărții divine [Sfânta Scriptură], și trebuie să vezi ceea ce este scris în cartea universului. Paginile divine ale Sfântei Scripturi pot fi citite numai de către cei care cunosc literele, dar cartea lumii poate fi citită chiar și de către neștiutorii de carte.”<sup>12</sup>

În lucrarea sa din 1436 (*Theologia Naturalis seu Liber Creaturarum*), Raimundus de Sabunde repetă concepția lui Augustin, dar adaugă un lucru important: Cartea Naturii poate fi interpretată corect numai cu ajutorul Sfântei Scripturi, fiindcă din cauza păcatului original omul a devenit orb, adică i s-a afectat capacitatea de a înțelege pe deplin Cartea Naturii. Cele două cărți ne spun același lucru, dar ne învață și ne dovedesc adevărurile în mod diferit. Cartea Naturii instruește cu ajutorul metodei raționale prin deducții, prin silogisme logice (*per modum probationis*), iar Sfânta Scriptură prin precepte, porunci și directive a căror veracitate este garantată de către autoritatea lui Dumnezeu (*per modum praecepti, mandati, monitionis et exhortationis*). Cartea Naturii nu poate fi falsificată, și nici nu se poate interpreta în mod greșit. Astfel în privința interpretării naturii nu există nici erezie – afirmă Raimundus.<sup>13</sup> Însă Sfânta Scriptură poate fi falsificată și interpretată greșit. De aici se naște erezia. Cine stabilește atunci corectitudinea și veracitatea interpretării autentice în cazul Scripturii? Bineînțeles că Biserica, prin faptul că ea este reprezentantul lui Dumnezeu.

Dacă Guglielmo citește semnele intertextual, înseamnă că citește Cartea Naturii cu ajutorul Sfântei Scripturi. El crede că crimele sunt comise după planul apocaliptic, adică după cele șapte trâmbițe ale îngerilor din Apocalipsa lui Ioan (Apoc 8, 6-13; și 9). Încearcă să interpreteze realitatea cu ajutorul ficțiunii, presupunând că atât realitatea, cât și ficțiunea sunt guvernate de niște legi universal valabile. Vitoria citește doar Cartea Naturii. Ar proceda după metoda lui Guglielmo dacă ar interpreta cele întâmplate cu soțul ei prin prizma altor întâmplări asemănătoare povestite în alte cărți. Dacă ar stabili, de exemplu, vreo legătură între uciderea lui Nechifor Lipan și al ciobanului din balada *Miorița*. În afară de motoul de la începutul romanului („Stăpâne, stăpâne,/ Mai cheamă și un câne...”) în textul propriu-zis al lui Sadoveanu nu există nicio trimitere intertextuală la baladă, deși aproape toți critici literari interpretează *Baltagul* dintr-un punct de vedere mioritic (intertextual/în comparație cu *Miorița*).<sup>14</sup> Luând stricto sensu intența autorului (intentio auctoris), Sadoveanu nu recomandă o interpretare intertextuală.<sup>15</sup>

Față de *Baltagul* nuvela lui Móríciz este și mai rezistentă la lecturile intertextuale. Nuvela se raportează la „realitatea înconjurătoare” și nu la alte texte literare. După intenția autorului nuvela este mai mult un reportaj și o critică socială decât o opera de artă, și din această cauză trebuie citită referențial. Pentru a reda cât mai fidel realitatea reprezentată nuvela lui Móríciz este scrisă, aproape în întregime, în graiul

11. Ibid., 206.

12. „Liber tibi sit pagina divina, ut haec audias; liber tibi sit orbis terrarum, ut haec videas. In istis codicibus non ea legunt, nisi qui litteras noverunt; in toto mundo legat et idiota.” Sfântul Augustin, *Enarrationes in Psalmos* 45, 7 in *Patrologia Latina* 36,518.

13. „Primus liber, naturae, non potest falsificari, nec deleri, nec false interpretari. Ideo, haeretici non possunt eum false intelligere; neque aliquis potest fieri in eo haereticus. Sed secundus potest falsificari et false interpretari et male intelligi” Raimundus de Sabunde, *Theologia naturalis seu Liber creaturarum, Prologus*, hrsg. Friedrich Stegmüller (Stuttgart – Bad Cannstatt: F. Frommann Verlag, 1966), 36-37.

14. Întreaga discuție în legătura cu întrebarea în ce măsură este, sau nu *Baltagul* rescrierea *Mioriței* este prezentată pe larg de către Alexandru Paleologu în volumul *Treptele lumii sau cale către sine a lui Mihail Sadoveanu* (București: Cartea Românească, 2006), 89-126

15. „Sadoveanu ar fi putut să rescrie în proză *Miorița*, valorificând aspectul mitic, și e de mirare că n-a făcut-o: multe din marile lui cărți sunt rescrieri, parafraze, conțin adică un substrat livresc... Iată însă că în acest caz a preferat să scoată dintr-o baladă un roman pur și simplu.” Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române* (Pitești: Editura Paralela 45, 2008), 584. Vezi și: Ioan Fărnuș, „Ficțiunea care se țese. O analiză a romanului *Baltagul* de Mihail Sadoveanu”, *Transilvania*, nr. 4 (2020): 57-58.



ciobanilor din pustă, adică în limba celor excluși.<sup>16</sup> Dialectul folosit de scriitor e foarte dificil de tradus în alte limbi. Ceea ce se păstrează însă chiar și în traduceri este aspectul minimal al comunicării dintre personaje. Modul lor de comunicare preferat este tăcerea, iar când totuși vorbesc, o fac prin fraze scurte sau incomplete.

„Cei doi ciobani luară șubele de pe măgari, le întinseră pe pământul ars de secetă și se tolăniră pe ele. Ședeau așa, tustrei, față-n față, fără să se privească, fără să schimbe un cuvânt. [...] Cei trei tot mai tăceau încă. Ciobanul știe să tacă zile în șir. Când se-adună cu alții, tace în devălmășie. Nu dă din gură(?) nici măcar când vine așa, prin vecini. [...] // - A fost pe-aci. / - Când? / - De vreo săptămână. / - Când mi vine? / - La vreme. / - Ai merinde? / - Se găsesc. / - Ține-te-or două săptămâni? / - Zece zile. / Tăcură din nou.”<sup>17</sup>

Vorbirea între oameni nu diferă prea mult de comunicarea dintre oameni și animale.<sup>18</sup>

„Câinele cel mic – ciobănesc – ciului ureche, adu-mecă aerul și, peste câteva clipe, începu să latre sticlindu-și colții. / - Ce-i? îl trimise cuvânt ciobanul. / Câinele lătra tot mai îndârjit. / - Târgoveți? întrebă ciobanul. / Câinele tăcu preți de o clipă. / - Oameni de pustă? / Câinele se puse din nou pe lătrat. / - Atunci ce-ți veni?! / Ciobanul se tolăni pe șubă, la umbra măgarului: nu mai avea nimic cu toată istoria. [...] / - Hei. / - Ehehei. / Ciobanul, ridicat dintr-o rână, se uita la oaspeți. / Apoi răcni: - Țibaaa!”<sup>19</sup>

La comunicarea compusă doar din cuvinte, onomatopee și fraze mici incomplete se mai adaugă și lipsa - aproape totală - a semnelor. În nuvela lui Móricz ciobanul ucis dispăre fără urme. Moartea lui nu lasă niciun semn, pe când despre dispariția lui Nechifor Lipan soția sesizează semne tot timpul (visează că soțul ei a trecut călare o apă etc.), pe care știe să le descifreze. Tocmai cum în romanul lui Eco uciderea călugărilor produce o sumedenie de semne care ne trimit la un plan apocaliptic. La romancierul maghiar avem de-a face cu o retragere/economie a semnelor. Pusta este într-adevăr pustie.

„Nici urmă de făptură cuvântătoare: pretutindeni numai pusta goală. [...] Dormi sub cerul larg și spăimos; nu pricepea nicicum pe unde i se pierduse bărbatul. [...] / - Nici un semn n-a lăsat? / - Semn? De ce? Nu era darnic din fire. / - Atunci. [...] // Jurîmprejurul lor se întindea cerul nesfârșit – iar pe cer se roteau câteodată nori – dar pe pământ nu era nimic decât țărâitul greierilor. Și, nu prea departe, strâmb și trist, un păr pădureț.”<sup>20</sup>

La începutul nuvelei, uciderea ciobanului și a fiului său se prezintă în stil naturalist crud:

„În clipa aceea, însă, gazda și țâșnise în picioare. Ceilalți doi tăbăriră asupra lui. Bătele izbeau în plin. Întâi bătă pe bătă, apoi, una din ele în capul gazdei. / Omul se clătina. / - De-asta venirăți? / Mai mult nu apucă să zică. Sălbaticii, năpustiți asupra-i, îl doborâră în câteva clipe. Zăcea pe jos ciobanul, dar ei tot îi mai repezeau câte una. / Feciorul stătea alături, privind. Totul se petrecuse cu atâta iuțeală. Încât el nu avusese răgaz să se urnească din loc. / - Descinge-l pe tat-tu! porunci roșcovanul. / Copilul era stană. / - Mișcă! / Pământiu și fără să-i scape din ochi pe ceilalți doi, băiatul se apropie de taică-su și desprinse cureaua. / - Dă-o-ncoa. / Copilul ridică cingătoarea, căutând din ochi căruia să i-o dea. Privind așa, nu băgase de seamă că unul din ciomege s-a înălțat și-i scapătă în creștet. Lovitura crâncenă îl doborî pe loc: își dăduse duhul.”<sup>21</sup>

Deoarece cititorul identifică ucigașul încă la începutul nuvelei, nu există nicio enigmă de dezlegat. Povestirea începe acolo unde un adevărat roman polițist se termină. Deși cititorul știe cine este ucigașul, nevasta ciobanului ucis însă nu. Prin urmare, în nuvela lui Móricz depistarea asasinului se dovedește esențială. Dar ancheta făcută de către soția ciobanului Bodri se diferă fundamental atât de investigarea Vitoriei cât și de cea a lui Guglielmo.

16. Anna Cséve, „A Barbárok olvasásának lehetséges kontextusai”, *Irodalomismeret*, nr. 4 (2014): 71 (70–81).

17. Nuvela lui Móricz o cităm în traducerea lui Gelu Păteanu din volumul: Zsigmond Móricz, *Pasărea cerului* (București: Editura Univers, 1970), 294–295.

18. Vezi în acest sens: György Eisemann, „Adagio barbaro”, *Szépirodalmi Figyelő*, nr. 1(2022): 47–58.

19. Móricz, *Barbarii*, 293–294.

20. *Ibid.*, 294, 298, 300.

21. *Ibid.*, 296–297.

„Peste zece zile, o femeie înaltă și ocheașă străbătea pusta. [...] Femeia umbla, umbla într-una, pierzându-se pe întinsul pusteii. Soarele, suit tot mai sus pe boltă, privea mersul domol al femeii oacheșe îmbrăcată în pânză albă. Iar ea mergea, mergea mereu; nici nu dădu pe acasă, ci merse și merse până când pusta o înghiți. Umbă ea și umblă așa, ajungând într-un târziu la Dunăre. Găsind un luntraș, trecu dincolo. Și merse iar. / Se duse pe unde auzea că obișnuiesc să-și pască turmele ciobanii. / Umbă toată vara și umblă până la întâia zăpadă; cutreieră toată întinderile, se opri la toți cobanii, întrebând de un anume om scump la vorbă, cu trei sute de oi ale sale.”<sup>22</sup>

La Móricz nevasta ciobanului ucis cutreieră pusta nedumerită: nu pricepe nicicum pe unde i se pierduse soțul. Lumea îi pare ostilă, fără semne de înțeles. Cadavrele celor doi ciobani uciși se descoperă întâmplător, nu în urma unei investigații bine pusă la punct sau unei cecertări precise, demne de un detectiv à la Sherlock Holmes (cum în cazul Vitoriei și al lui Guglielmo).

„Cutreieră toată ziua meleagurile de care își amintea. Nu găsi nici urmă de oi. Dâra proaspătă de căcăreze mărunte, lucioase, lipsea cu desăvârșire. Numai urme vechi, uscate; asta-nseamnă câteva săptămâni. Și-apoi, a fost și ploaie, a fost furtună – urmele s-au șters de mult. / Dormi sub cerul larg și spăimos; nu pricepea nicicum pe unde i se pierduse bărbatul.”<sup>23</sup>

Este grăitor și faptul că față de simbolismul onomastic al *Baltagului* și al romanului lui Eco<sup>24</sup> la Móricz avem de-a face cu lipsa aproape totală a numelor. Singurul personaj care poartă un nume este ciobanul ucis. Dar chiar și numele lui, Bodri, este un nume care în onomastica maghiară i se dă de obicei cănilor.

Cuvântul barbar este primul (titlul) și ultimul cuvânt al nuvelei. Pedepsirea ucigașului devine momentul culminant al nuvelei, când așteptările cititorului sunt perturbate. Ca pedeapsă, criminalul primește pentru fapta sa douăzeci și cinci de bețe. Scena finală reprezintă un act primordial în interpretarea nuvelei: prin perturbarea orizontului nostru de așteptare se deschid de fapt diferite posibilități de interpretare: „Judele de instrucție îl mai privi o vreme, înainte de a suna. Intrară doi panduri. / - Luați-l. Și aplicați-i douăzeci și cinci de bețe. / Ciobanul cu fruntea plecată, ieși gârbov. / - Mulțumesc, cucoane. / Judele privea în urma lui, îngândurat: Barbarii!”<sup>25</sup>

Pentru judele de instrucție viața a doi ciobani (la Móricz și ficiorul ciobanului este ucis – corespondentul lui Gheorghită) echivalează cu douăzeci și cinci de bețe. Altfel spus, judele dezapreciază lumea păstorilor: pentru el ciobanii sunt niște barbari. Lumea judeului simbolizează lumea civilizată, pe când cea a ciobanilor lumea arhaică, mitică, dar în același timp și a celor excluși. La Móricz cele două lumi sunt separate net: nu există posibilități de comunicare între ele. Judele, dezinteresat în restabilirea ordinii perturbată de crima săvârșită, susține o lume tulburată menționând ciobanii într-o stare de barbarie. Exact cum în romanul lui Eco deținătorii puterii privesc cu indiferență eventuala integrare a exclușilor. Din acest motiv afirmă Jorge - în ultimul său dialog purtat cu Guglielmo - despre partea a doua a Poeticii lui Aristotel, următoarele: „Oamenii simpli nu trebuie să vorbească.”<sup>26</sup> Nu, fiindcă dacă ar vorbi, ar dispune și ei de putere.

În nuvela lui Móricz oamenii simpli (ciobanii barbari) nu au aproape nimic de spus. Ei cedează în fața puterii. În nuvelă puterea o deține judele de instrucție care, asemenea Vitoriei, construiește o poveste prin care provoacă mărturisirea ucigașului. De fapt îi întinde o cursă criminalului, punând pe clanța ușii cureaua ciobanului ucis, cureaua lăsată de către ucigaș în groapa în care era aruncat ciobanul omorât. Cureaua fiind în relație metonimică cu ciobanul Bodri, judele de instrucție se folosese de ea în cadrul procesului pentru a distruge rezistența criminalului care, după ce a recunoscut infracțiunile comise, neagă încăpăținat asasinarea ciobanului Bodri. Dar văzând cureaua își mărturisește fapta săvârșită.

„- Auzi bre! Nu fi copil! Cine și-a mărturisit toate păcatele, n-are rost să se mai țigănească pentru trei sute

22. Ibid., 298, 301.

23. Ibid., 298, 301.

24. La Sadoveanu atât numele eroinei principale cât și cel al lui Nechifor (din greaca *Nike-phoros* – purtător de victorie) ne sugerează optimismul despre care am vorbit mai înainte. Vezi: Paleologu: *Treptele*, 126; Codruța Cozma, „Numele personajelor din romanul *Baltagul*, de Mihail Sadoveanu, în citire convențională vs. neconvențională. În *Numele și numirea. Actele conferinței internaționale de onomastică „numele și numirea”, Ediția a III-a: Convențional / Neconvențional în onomastică*, ed. de Ovidiu Felecan (Cluj-Napoca: Editura Mega, 2015), 917.

25. Móricz, *Barbarii*, 306

26. Eco, *Numele*, 476.



de oi. Ce-s trei sute de oi la dumneata? Acuma – când te-ai putea înfățișa curat înaintea lui Dumnezeu – tocmai acuma să-ți împovărezi sufletul cu Bodri, ciobanul? / - N-am nici un amestec. [...] / - Afară! Cioban ești dumneata? Căzătură ești! Să știi că nici în ștreang n-ai să-ți găsești pacea! / - Dacă nu-i vina mea, n-o pot lua asupra-mi. / - Marș! / Ciobanul se răsuci pe călcâie și porni cu pași mari, apăsați, înspre ușă. Dar, când să pună mâna pe clanță, se zmuci înapoi, ca lovit în piept. Nu era în stare să atingă clanța. Stătea stană, cu privirea țință. Pe la colțurile gurii începeau să i se ivească spume. / Pe clanța atârna cureaua bătută în ținte de alamă. / Ciobanul duse mâna încet la frunte, apoi făcu stânga-mprejur. / - Cucoane... Mărturisesc..."<sup>27</sup>

La Sadoveanu avem de-a face cu o situație ușor stranie, atât față de nuvela lui Móríciz, cât și față de romanul lui Eco. În *Baltagul* cea care deține puterea (capacitatea de vorbi, de a spune o poveste) este Vitoria. Ea se dovedește mai inteligentă decât subprefectul care, în mod normal, el însuși ar trebui să deslușească enigma uciderii lui Nechifor Lipan. Vitoria citește mai bine Cartea Naturii decât subprefectul (prin excelență reprezentantul puterii). Lumea muntenilor se arată superioară față de lumea celor care dețin puterea. Faptul că Vitoria elucidează enigma, adică descoperă cadavrul, identifică ucigașii și pune în aplicare procesul penal și pedeapsa, înseamnă că preia sarcina autorităților. Din acest punct de vedere se poate afirma că Sadoveanu idealizează lumea arhaică a păstorilor. Lumea lui se manifestă ca plină de optimism atât în raport cu pusta indiferentă și lipsită de semne a lui Móríciz, cât și în raport cu lumea sumbră a abației lui Eco. *Numele trandafirului* se termină cu lamentația lui Adso asupra dispariției lucrurilor de odinioară, precum și asupra propriei sale dispariții. Adso renunță la vorbire (la putere), și moare.

„Pământul dănțuiește dansul lui Macabre, uneori mi se pare că Dunărea este străbătută de corăbii pline de nebuni care se duc spre un loc întunecat. Est ubi gloria nunc Babylonia? Unde sînt zăpezile de altădată? Nu-mi rămîne decît să tac. [...] Mă voi cufunda în întunecimea lui Dumnezeu, într-o tăcere mută și într-o contopire inefabilă, și în cufundarea aceasta se va pierde orice egalitate și orice neegalitate, și în hăul acela spiritul meu se va pierde pe sine, și nu va cunoaște nici egal, nic inegal, și nimic altceva: și vor fi uitate toate deosebirile, voi fi în temelia simplă, în pustiul tăcut unde nicicînd nu se văd deosebirile, în intimitatea unde nimeni nu se află la locul lui anume. Voi cădea în dumnezeirea tăcută și nelocuită, unde nu există operă și nici imagine.”<sup>28</sup>

Nu mai rămîne nimeni cine să ducă mai departe tradiția lui Guglielmo. În *Baltagul* însă atât Vitoria, cât și Gheorghită ies învingători, și totul se va relua de la început. Tradiția va fi continuată:

„Ș-apoi după aceia ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de la coadă toate câte am lăsat. Iar pe sora ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dascăliței lui Topor.”<sup>29</sup>

În interpretarea comparativă a celor trei opere am pornit de la ideea că structura narativă a operelor respective este în esență a romanului polițist. Analizând acele metode prin care eroul (Guglielmo) și eroinele (Vitoria și soția anonimă a ciobanului Bodri) operelor prin interpretarea semnelor reușesc să identifice ucigașii am ajuns la concluzia că, chiar dacă nu există influențe și legături directe între cele trei texte, în privința procesului semiotic se pot depista analogii frapante. Dat fiind faptul că în cazul semnelor lingvistice corectitudinea interpretării depinde doar de autoritate, am încercat să demonstrăm că în cele trei opere interpretarea semnelor are consecințe sociale directe. Puterea este legitimată de către interpretare, la care sunt capabili doar erudiții. Cei excluși (ereticii, ciobanii) interpretează greșit semnele fiindcă nu cunosc acel limbaj cu ajutorul căruia ar putea să le interpreteze corect. Lumea nuvelei lui Móríciz este o lume fără semne, aproape absurdă în care singurul mijloc de comunicare este agresivitatea. Citirea și interpretarea semnelor de către detectivii operelor (Vitoria, soția ciobanului Bodri, Guglielmo) Móríciz au consecințe și în privința lecturii acestor texte. În cazul *Baltagul* oferta lui Sadoveanu către cititor este ca romanul să fie citit așa cum citește Vitoria Cartea Naturii. Fiindcă astfel asemenea Vitoriei, cine ajunge la un rezultat, la un adevăr, și cititorul prin lectura cărții va ajunge la un adevăr, la un rezultat. Lumea este bună ea nu trebuie schimbată trebuie cunoscută doar rânduiala ei. În *Numele trandafirului* în locul acestui optimism vom găsi o ironie amară: niciodată nu vom reuși

27.. Móríciz, *Barbarii*, 305-306.

28. Eco, *Numele*, 496.

29. Sadoveanu, *Baltagul*, 663.

să ajungem la un adevăr ultim. Lumea în sine nu este nici rea nici bună, ci mai mult absurdă. Móricz îl îndeamnă pe cititor la o lectură referențială, la o reacție critică față de realitatea socială prezentată în nuvelă. Intenția autorului în cazul nuvelei *Barbarii* este ca cititorul să fie indignat atât de lumea ciobanilor, cât și de „lumea civilizată” a judeului de instrucție, fiindcă din punctul de vedere al barbariei și al agresivității între cele două lumi nu există nicio diferență. Lumea este rea, barbară, agresivă și din această cauză trebuie schimbată.

### Bibliography

- Augustin. "Enarrationes in Psalmos." In *Patrologia Latina*. Tom 36., ed. de Jacques Paul Migne. Paris, 1861.
- Bényei, Tamás. *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern* [Mysterious Order: Detective Novel, Metaphysics and Postmodernism]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000.
- Benyovszky Krisztián. *A jelek szerint: a detektívtörténet és közép-európai emléknymai* [What the Signs tell us: the Detective Novel in the Literatures of Central Europe]. Pozsony: Kalligram, 2003.
- Cozma, Codruța. „Numele personajelor din romanul Baltagul, de Mihail Sadoveanu, în citire convențională vs. neconvențională.” [The Names of the Characters in the Novel Baltagul, by Mihail Sadoveanu, in conventional versus unconventional Reading]. In *Numele și numirea. Actele conferinței internaționale de onomastică „numele și numirea” Ediția a III-a: Convențional / Neconvențional în onomastică* [Name and Designation. Proceedings of the international onomastic conference "Name and Naming," 3rd edition: Conventional/ Unconventional in Onomastic] ed. de Ovidiu Felecan. Cluj-Napoca: Editura Mega, 2015.
- Cséve Anna. "A Barbárok olvasásának lehetséges kontextusai" [ Barbarians, possible Contexts of Interpretation]. *Irodalomismeret*, no. 4 (2014): 70-81.
- Cséve Anna. "Halálhörgés a pusztában. A Barbárok keletkezéstörténetéhez" [Howl of death in the prairies. About the genesis of the novella Barbarians]. *Pannon Tükör*, no. 4 (1998): 10-18.
- Eco, Umberto. *Numeletrandafirului* [The Name of the Rose]. Translated by Florin Chirițescu. Iași: Polirom, 2004.
- Eisemann György. "Adagio barbaro." *Szépirodalmi Figyelő*, no. 1 (2022): 47-58.
- Fărnuș, Ioan "Ficțiunea care se țese. O analiză a romanului Baltagul de Mihail Sadoveanu" [The Fiction that is weaving: an Analysis of Mihail Sadoveanu's novel Baltagul]. *Transilvania*, no. 4 (2020): 51-58.
- Iovănel, Mihai. "Popular Genres: Science Fiction and Fantasy, Detective Novel, Thriller." *Dacoromaia Litteraria*, no. 7 (2020): 137-153.
- Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* [Noah's Ark: Essay on the Romanian Novel]. Bucharest: Editura 100+ 1 Gramar, 2003.
- Nicolae Manolescu. *Istoria critică a literaturii române* [The Critical History of Romanian Literature]. Pitești: Editura Paralela 45, 2008.
- Móricz Zsigmond. *Pasărea cerului* [Bird of the Sky]. Bucharest: Editura Univers, 1970.
- Paleologu, Alexandru. *Treptele lumii sau cale către sine a lui Mihail Sadoveanu* [The Steps of the World or the Road towards the Inner Self of Mihail Sadoveanu]. Bucharest: Cartea Românească, 2006.
- Popa, Mircea. „Sadoveanu és Móricz” [Sadoveanu and Móricz]. *Helikon* no. 21 (1992): 3-4.
- Réthy Andor, Váczy Leona. *Literatura maghiară în limba română* [Hungarian Literature in Romanian]. Bucharest: Kriterion, 1983.
- Sabunde de, Raimundus. *Theologia naturalis seu Liber creaturarum, Prologus*, hrsg. Friedrich Stegmüller. Stuttgart – Bad Cannstatt: F. Frommann Verlag, 1966.
- Sadoveanu, Mihail. *Opere 10* [Works]. București: ESPLA, 1957.



# Écrire « dans la vraie nuit de l'âme ». Cioran lecteur de Fitzgerald

Dumitra BARON

Lucian Blaga din Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Romance Studies  
Corresponding author email: [dumitra.baron@ulbsibiu.ro](mailto:dumitra.baron@ulbsibiu.ro)

---

## Writing « in the true night of the soul ». Cioran as a reader of Fitzgerald

**Abstract:** In this article, we explore the main sources of the fascination that Cioran (1911-1955), a French writer of Romanian origin, shows to the late work of the American novelist Francis Scott Fitzgerald (*The Crack-Up*, 1936), in the portrait he devotes to him in *Exercices d'admiration* (1986), taking into account some of his favorite themes: the necessary collapse to reach the depths of being, the importance of crisis and the corresponding lucidity, the disillusionment and the impossibility of writing. This close reading will allow us to identify first some features of how Cioran reads the foreign text and then to observe the mechanisms he uses to integrate his reading notes into the making of his own text. The experience of the broken identity discovered through the reading of the Fitzgeraldian text will allow Cioran not only to find a confirmation of his own thoughts and meditations on the same topic, but also to initiate literary creation, despite the constant fear of the impossibility of scriptural gesture.

**Keywords:** crack-up, writing, intertextuality, lucidity, Cioran, Fitzgerald

**Citation suggestion:** Baron, Dumitra. "Écrire « dans la vraie nuit de l'âme ». Cioran lecteur de Fitzgerald". *Transilvania*, no. 2 (2024): 77-82.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.09>.



Cioran aime la littérature anglaise et américaine parce qu'elle est « bien traversée d'un sombre processus de démolition, qui emporte l'écrivain »<sup>1</sup>. Cette recherche de la destruction qui démolit aussi le créateur, quête à laquelle s'associent souffrances, peines et efforts continus, correspond à sa vision selon laquelle le monde dans lequel on vit n'est que le résultat du travail d'un mauvais demiurge. La décomposition et l'écartèlement deviendront des principes déterminants pour son existence et son œuvre. Dans ce sens, Cioran apprécie énormément l'œuvre tardive du romancier américain Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), auquel il consacre un chapitre entier de ses *Exercices d'admiration* (1986). Cet engouement correspond à sa préférence pour les âmes perdues, pour les ratés et les vaincus, pour les personnages prometteurs qui toutefois sombrent dans l'échec. C'est la raison pour laquelle Cioran ne choisira pas de se référer à l'écrivain au sommet de sa gloire (le romancier brillant), mais à l'écrivain plongé dans les ténèbres de l'existence. L'œuvre que Cioran prend pour objet de ses analyses est le recueil de récits autobiographiques *The Crack-up* (1936, trad. *La Fêlure*) ayant comme sujet « la banqueroute émotionnelle » de l'écrivain.

Nous identifierons tout d'abord quelques traits de la façon dont Cioran lira le texte étranger pour observer ensuite les mécanismes qu'il emploie pour intégrer ses notes de lecture dans la fabrication de son propre texte. L'expérience de la brisure identitaire découverte à travers la lecture du texte fitzgeraldien permettra à Cioran non seulement d'y retrouver une confirmation de ses propres pensées et méditations, mais aussi d'amorcer la création littéraire, malgré la hantise de l'impuissance du geste scriptural.

---

1. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues* (Paris : Flammarion, 1996), 50.

Du point de vue chronologique, le texte rédigé par Cioran sur Fitzgerald est le plus ancien de tous les essais (1955), même s'il n'occupe que la douzième position sur 14 dans le volume. Une autre remarque concerne la présence des auteurs anglophones dans les recueil des *Exercices d'admiration* et le rapport à la pratique intertextuelle de la citation<sup>2</sup> : à part Francis Scott Fitzgerald, Cioran fait le portrait d'une autre figure importante pour sa vie et pour son œuvre, Samuel Beckett<sup>3</sup>. Si le portrait de ce dernier est construit à l'aide d'un minimum de syntagmes tirés de ses textes, autant le portrait de l'écrivain américain est truffé de citations, étant d'ailleurs le seul cas de citation massive des matériaux anglo-américains dans le cadre d'un seul texte. Cette différence pourrait avoir des raisons diverses : tout d'abord, le portrait de Fitzgerald porte sur un ouvrage fondamental aux yeux de Cioran, et donc il s'impose de recourir très souvent au texte original ; il cite abondamment et il reprend de longs extraits (pratique plutôt inhabituelle, pour un écrivain qui, pour rester fidèle à son credo poétique, emploie même dans les citations, une fragmentation maximale). D'un point de vue stylistique, on pourrait penser que le nombre réduit de citations dans le texte sur Beckett correspond à la fois à la vision de Cioran et de Beckett sur l'« esthétique du peu »<sup>4</sup>. À cela s'ajoute, la discrétion dans laquelle Cioran voyait un signe de noblesse ; écrire sur un écrivain comme Beckett suppose savoir doser les références et les faire apparaître aussi discrètement dans son texte.

Le portrait que Cioran dresse à l'écrivain américain se place sous le signe de l'intertextualité comme l'indique d'ailleurs le sous-titre « L'expérience pascalienne d'un romancier américain ». Le titre de l'ouvrage qui représente le nœud central de l'article, *The Crack-up*, recueil de textes autobiographiques, publiés plusieurs fois sous diverses variantes lexicales qui pourtant ne reprennent la variante officielle en français : *La Fêlure*. Il faut préciser que la critique américaine a défavorablement accueilli ces écrits autobiographiques de Fitzgerald. Cioran semble s'opposer totalement à cette tendance et renverse l'échelle des valeurs en assignant à ce texte une valeur primordiale dans le contexte des œuvres du romancier.

En même temps, nous reconnaissons dans ce texte plusieurs facettes de la personnalité de Cioran. C'est un texte important et à chaque occasion que Cioran revient sur l'image de Fitzgerald il reprend les thèmes qui le fascinent : l'échec<sup>5</sup> qui était nécessaire pour atteindre aux profondeurs de l'être ; la crise, la lucidité, le désabusement, l'image du vaincu, l'impossibilité d'écrire. Pourtant, si pour le romancier américain l'effondrement est représenté plutôt par le signe d'une fissure, n'impliquant pas forcément la dispersion des morceaux, chez Cioran l'assiette se casse définitivement et annule tout espoir de recollage :

« Je suis mécontent de tout. Même si j'étais élu Dieu, je présenterais aussi ma démission : si le monde se réduisait à moi, si le monde entier était moi, je me briserais en mille morceaux, je volerais en éclats. Comment puis-je connaître des instants où j'ai l'impression de tout comprendre ? »<sup>6</sup>

En lisant cette affirmation, nous pouvons voir dans Cioran le « contraire de l'homme entier », un « homme des arrière-pensées » qui ne s'identifie à rien et qui « épouse à fond ses incertitudes »<sup>7</sup>. Les métaphores de la destruction, de la rupture, récurrentes dans les textes de Cioran, correspondent à sa règle d'or : « laisser une image incomplète de soi », affirmation de la fragmentation indispensable : « éclater en morceaux » ou « se briser en mille morceaux ».

La question de l'effondrement, de la descente aux gouffres et de la lucidité associée à cette épreuve

2. En ce qui concerne les ressorts de l'écriture fortement intertextuelle que Cioran pratique, nous nous permettons de renvoyer à nos analyses réunies dans Dumitra Baron, *Variations po(i)étiques – Les matériaux intertextuels anglo-américains dans l'œuvre de Cioran* (Sibiu, Cluj- Napoca : Editura InfoArt Media, Editura MEGA, 2011). Précisons que la discontinuité qui résulte de l'emploi fréquent des citations qui fragmentent visiblement le texte représente l'une des caractéristiques majeures du texte post/moderne : « un procédé généralisé du XX<sup>e</sup> siècle, qui fait appel à la citation comme à une façon de récupérer la réalité culturelle des époques révolues à l'aide d'un langage qui intègre et répète les formules consacrées. » Ioana Em. Petrescu, « Nivele configurative în construirea imaginii. Tehnica citatului », *Configurații* (Cluj : Ed. Dacia, 1981), 246 (nous traduisons). La citation apparaît ainsi à la fois en tant qu'élément de rupture (les citations sont enlevées au contexte initial) et de cohésion (les divers discours étant mis face à face).

3. Voir également l'étude d'Arleen Ionescu, « Samuel Beckett and E. M. Cioran: The Passion for Ruins » (*Transilvania*, nr. 1, 2023), 23-37.

4. Evelyne Grossman. *L'esthétique de Beckett* (Paris : Sedes, 1998), 88.

5. Sur la question de l'échec en tant que dominante de l'œuvre de Cioran, voir également l'ouvrage collectif dirigé par Aurélien Demars et Mihaela-Gețiana Stănișor, *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*, tome VI, coll. « Rencontres », n° 546, (Paris : Classiques Garnier, 2022).

6. Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, (1934), *Œuvres* (Paris : Gallimard, « Quarto », 1995), 69.

7. Cioran, *Cahiers. 1957-1972* (Paris : Gallimard, 1997), 590.



limite et à l'expérience de l'insomnie constituent des sujets très chers à l'écrivain français qui reproche à l'auteur américain l'infidélité par rapport à la portée de son épreuve. Les *Cahiers témoignent du fait que* Cioran avait acquis à son tour la conscience d'une fêlure originelle : « Je ne sais quand, à quel âge, quelque chose s'est brisé en moi qui détermina le cours de mes pensées et le style d'une vie inaccomplie. »<sup>8</sup> Ce thème est d'ailleurs repris dans *De l'inconvénient d'être né*, le moment de révélation comportant des éléments typiquement fitzgeraldiens : la solitude, l'indicible, le moment (après-midi), l'ampleur de l'épisode (« un événement très grave »), l'éveil, la conscience, la cassure identitaire : « Tout à coup, je me trouvais seul devant... Je sentis, en cet après-midi de mon enfance, qu'un événement très grave venait de se produire. Ce fut mon premier éveil, le premier indice, le signe avant-coureur de la conscience. Jusqu'alors je n'avais été qu'un être. À partir de ce moment, j'étais plus ou moins que cela. Chaque *moi* commence par une fêlure et une révélation. »<sup>9</sup>

Le portrait que Cioran dresse dans *Exercices d'admiration* est basé sur une dichotomie entre les ambitions du jeune Fitzgerald, trop préoccupé à devenir « a successful literary man », et la période finale de sa carrière, caractérisée par la détresse physique et intérieure. La poursuite du succès à laquelle s'adonne l'écrivain américain et l'accomplissement par tous les moyens de son rêve américain font l'objet du mépris de Cioran qui considère que la crise finale dans la vie de l'écrivain aurait dû être un moyen d'acquiescer la lucidité. Cette perspective est évoquée même dans ses entretiens :

« Seule une crise grave pouvait lui faire entrevoir des vérités essentielles. Pour des gens comme lui, l'effondrement est nécessaire. Le bien-portant est condamné sur le plan spirituel. La profondeur est le monopole de ceux qui ont souffert. »<sup>10</sup>

La première citation du texte renvoie à l'incipit de la nouvelle, citation qui est placée entre les textes de Cioran. La juxtaposition du fragment indique la valeur que l'écrivain lui assigne, afin d'obtenir un effet d'écart maximal. Le commentaire qui l'accompagne a pour rôle de renforcer les propos d'un écrivain qui a subi une faillite totale, après avoir connu un succès total :

« De toute évidence, vivre c'est s'effondrer progressivement. Les coups qui vous démolissent le plus spectaculairement, les grands coups soudains qui viennent – ou semblent venir – de l'extérieur, ceux dont on se souvient, ceux qu'on rend responsables de tout et dont on parle à ses amis dans les moments de faiblesse, ceux-là tout d'abord ne laissent pas de trace. Mais il existe un autre genre de coup, celui-ci venu de l'intérieur, et dont on s'aperçoit trop tard pour y remédier. Irrévocablement s'empare alors de vous la révélation que jamais plus vous ne serez celui que vous avez été. Ce ne sont pas là considérations d'un romancier brillant, à la mode... »<sup>11</sup>

Ne plus être celui que l'on a été semble renforcer le caractère définitif de l'épreuve existentielle. Le changement total est dû à la lucidité qui s'associe à la prise de conscience des raisons et des conséquences de son effondrement.

Cioran semble reprocher à Fitzgerald d'être incapable de s'élever à la hauteur de son expérience. Il commente ironiquement les explications « superficielles » de l'écrivain à l'égard des causes de sa brisure :

« Souvent autrefois le bonheur que j'éprouvais approchait d'une telle extase que je n'aurais pu le partager même avec l'être le plus cher. Il me fallait l'emporter avec moi le long de rues tranquilles et en distiller d'infimes fragments dans de petites phrases que j'écrivais. Ma faculté d'être heureux était, je crois, exceptionnelle. Elle n'avait rien de naturel, elle était aussi anormale que la période de prospérité pour l'Amérique. De même ce qui vient de m'arriver correspond à cette montée de désespoir qui a englouti la nation au sortir des années d'opulence. »<sup>12</sup>

Il est inadmissible aux yeux de Cioran de voir Fitzgerald se considérer comme l'expression d'une « génération perdue » ou d'interpréter sa crise à partir des circonstances extérieures. Si c'en était le cas, alors son expérience « perdrait toute portée »<sup>13</sup>. La crise n'est que le moment de réveil et le début d'une insomnie déroutante et éclaircissante. Le développement du thème de l'insomnie trouve sa pertinence dans la logique du texte et Cioran insiste sur sa capacité de révéler les impasses de l'individu qui en est atteint. On pourrait même penser qu'il profite de ce détournement pour se référer aussi à sa propre expérience des nuits blanches. Il reproche à Fitzgerald ne pas être à la hauteur de cette expérience :

---

8. *Ibid.*, 99.

9. Cioran, *De l'inconvénient d'être né* (1973), *Œuvres*, 1399.

10. Cioran, *Entretiens* (Paris : Gallimard, « NRF Arcades », 1995), 228.

11. Cioran, *Exercices d'admiration* (1986), *Œuvres*, 1612-1613.

12. *Ibid.*, 1614.

13. *Ibid.*

« Visiblement il n'était pas mûr pour ses nuits. »<sup>14</sup>

L'épisode de l'insomnie est approfondi par le recours à une autre citation, cette fois de la nouvelle « Veiller, dormir » : « Voici que survient l'horreur comme l'orage. Et si cette nuit préfigurait celle qui suit la mort ; si au-delà n'était qu'un frisson sans fin au bord d'un abîme où nous pousse tout ce qui en nous est lâche et corrompu et où nous précèdent la lâcheté et la corruption du monde. Nulle échappatoire, nulle issue, nul espoir, mais seules les perpétuelles redites du sordide et du demi-tragique... Ou peut-être attendre indéfiniment aux confins de la vie sans pouvoir jamais franchir le seuil qui nous en sépare. Quand l'horloge sonne quatre heures je ne suis plus qu'un spectre. »<sup>15</sup> La citation déclenche d'autres méditations sur l'importance de l'insomnie et la métaphore de la « nuit » trouve sa portée dans ce contexte. Cioran semble comprendre l'attitude de Fitzgerald et se demande qui serait vraiment préparé, à l'exception du mystique ou de l'homme passionné, à faire face à ces nuits et à en tirer le « profit » correspondant. Fitzgerald n'a pas saisi l'importance de cette perte du sommeil, étant en effet incapable de répéter l'expérience de révélation de Pascal. Il ne peut « bénir » la « vraie nuit de l'âme » comme « une source de révélations », il la maudit, « l'assimile à sa déchéance, et lui retire toute valeur de connaissance ». <sup>16</sup> Son expérience ressemble partiellement à celle de Pascal, puisqu'elle n'est pas assumée jusqu'à la fin, étant faite « sans esprit pascalien »<sup>17</sup>. Ce refus est expliqué par Cioran comme étant l'attribut d'un être frivole, incapable d'« étendre son être jusqu'à ses limites » et forcé de l'atteindre malgré lui : « L'extrémité à laquelle il accède, loin d'être le résultat d'une plénitude, est l'expression d'un esprit brisé : c'est l'illimité de la fêlure, c'est l'expérience négative de l'infini. »<sup>18</sup>

L'écrivain français découvre derrière le pathétisme de la description que Fitzgerald fait de son malheur, une certaine vitalité capable de dépasser cet état. Il a la volonté et l'énergie de la surmonter, même si l'expérience laissera des traces profondes dans son âme. Après la déchirure (illustrée par l'image de « l'assiette fêlée »), il essaie de trouver les moyens du « recollage ». Toute tentative de dépassement de la crise ne convient pas à Cioran, d'où la présence fragmentaire des résolutions du personnage américain retenues par le texte : « Il espère néanmoins trouver un équilibre entre le 'sens de l'inutilité de tout effort et de celui de la nécessité du combat, entre la conviction de l'échec et l'impératif de la réussite'. Son être, pense-t-il, continuerait alors sa course telle 'une flèche entre deux points du néant et que seule la gravité pourrait ramener à terre' ». <sup>19</sup>

Cioran critique Fitzgerald de ne pas avoir approfondi les gouffres qui s'étaient révélés à lui, cherchant au contraire à s'en remettre (par une nouvelle quête du succès). L'étonnement de Cioran par rapport à ce comportement inattendu de Fitzgerald est exprimé par une boutade qui porte sa marque pleine de sarcasme : « Au bout d'une expérience pascalienne, écrire des scénarios ! »<sup>20</sup> Dans ce contexte, le penseur français a du mal à comprendre comment quelqu'un qui déclare « parler avec l'autorité de l'échec »<sup>21</sup>, au lieu de l'approfondir, s'en éloigne, jusqu'à en perdre toute implication spirituelle. La raison s'avère toutefois simple à ses yeux, elle tient à l'attitude de Fitzgerald durant l'épreuve : « Point ne faut s'en étonner : dans la 'vraie nuit de l'âme', il se débat plutôt en victime qu'en héros »<sup>22</sup>, se situant ainsi « au-dessous » de ses expériences. La question de « la nuit d'âme » est trop importante pour que Cioran se borne à l'illustrer seulement par le cas fitzgeraldien. Il fait appel aux auteurs dont les vertiges « valent davantage que ce qui leur 'arrive' » : Kierkegaard, Dostoïevski, Nietzsche. Par rapport à eux, Fitzgerald reste un esprit de second ordre puisqu'il n'a pas été capable de « choisir entre la littérature et la 'vraie nuit de l'âme' »<sup>23</sup>, son livre n'étant que le récit d'une « saison en enfer »<sup>24</sup>.

Cioran, à la manière de Fitzgerald, qui décrit dans *La Fêlure* l'entreprise qui aboutira à son chef-d'œuvre, se livre à l'enregistrement fidèle de chaque tournure que prennent ses écrits. C'est toujours

14. Ibid., 1615.

15. Ibid.

16. Ibid.

17. Ibid., 1616.

18. Ibid.

19. Ibid., 1617.

20. Ibid., 1618.

21. Citation découpée de son deuxième élément ; il s'agit d'une comparaison : « Je parle avec l'autorité de l'échec - Ernest (Hemingway), avec l'autorité du succès. Il était impossible de nous retrouver assis à la même table de nouveau », Fitzgerald, *Carnets* (1978) (Paris : Fayard, 2002), 390.

22. Cioran, *Exercices d'admiration* (1986), *Œuvres*, 1618.

23. Ibid., 1619.

24. Ibid., 1618.



une manière de raconter la difficulté d'être et d'écrire et de la surmonter avec chaque ligne rédigée, comme le souligne Pierre Bertrand : « C'est par impossibilité de vivre, impossibilité de créer que l'homme crée. Pour ce faire, il doit partir de cette impossibilité même. C'est ce que font Proust et Miller dans toute leur œuvre : raconter l'échec de celui qui ne parvient pas à écrire, et en le racontant, écrire, réussir enfin à écrire. »<sup>25</sup>

L'écriture s'avère une épreuve difficile, voire un supplice, dû principalement à la faille qui sépare le créateur de ses matériaux :

« Écrire est devenu pour moi un supplice, une impossibilité. Les mots me paraissent tellement *extérieurs* (à mon essence) que je n'arrive pas à entrer en contact avec eux. La rupture est complète entre eux et moi. Nous n'avons plus rien à nous dire. Si je m'en sers, si je les emploie, c'est pour les dénoncer, et pour déplorer l'abîme qui s'est ouvert entre nous »<sup>26</sup>. La métaphore de l'abîme est remplacée dans un autre texte par celle du mur impossible à franchir, signe du refus obstiné des mots de se soumettre à la volonté créatrice de l'auteur : « Je me trouve dans l'impossibilité d'écrire. Le Mot est un mur contre lequel je butte, qui me résiste, et se dresse devant moi. Pourtant je sais bien de quoi je veux parler, je possède mon sujet, j'aperçois le dessin de l'ensemble. Mais c'est l'expression qui me fait défaut, rien ne franchit la barrière du Verbe. Jamais je n'ai éprouvé paralysie semblable et qui m'affecte jusqu'au désespoir et, pis encore, jusqu'au dégoût. Il y a six mois que je barbouille du papier, sans avoir écrit une seule page dont je ne rougisse pas. »<sup>27</sup>

Les longues périodes d'attente se transforment en lassitude généralisée, et Cioran se sent loin des mots, au point de ne plus pouvoir s'assigner une identité linguistique : « Cela fait exactement trois mois que je remets chaque jour au lendemain le *commencement* d'un travail précis. Mais justement je ne peux commencer. J'ai désappris à écrire, et tous les mots me fuient. Je suis *hors* des langues, de toutes les langues. »<sup>28</sup> Comme Fitzgerald, Cioran a peur de l'incommencé et trouve des solutions *in extremis*. Ainsi le simple geste de consigner cette impossibilité d'écrire constitue déjà un pas vers l'écriture : « Je vais écrire tout ce que je peux écrire sur le fait que je ne peux pas écrire. »<sup>29</sup> La première phase est toujours pénible, l'écriture étant en soi un « un exercice de patience »<sup>30</sup> et Cioran veut « s'armer de patience », expression qu'il trouve très juste puisque « la patience est effectivement une arme, et qui s'en munit, rien ne saurait l'abattre. C'est la vertu qui me fait le plus défaut. Sans elle, on est automatiquement livré au caprice ou au désespoir »<sup>31</sup>. L'état d'impuissance créatrice semble se généraliser et l'écrivain pose le diagnostic de sa souffrance :

« le mal dont je souffre m'apparaît de jour en jour plus net : incapacité de travailler, distraction perpétuelle, lassitude d'un effort qui s'étend au-delà d'une heure, gâtisme en un mot. »<sup>32</sup>

Tous ces exemples confirment l'affirmation de Clément Rosset qui considère que l'écriture, comme toute création, « n'est pas seulement le plus vain des travaux », mais aussi, « c'est un comble, le plus laborieux et le plus pénible »<sup>33</sup>. Cette difficulté apparemment insurmontable confère, selon Gilles Deleuze, la qualité de créateur : « Si un créateur n'est pas pris à la gorge par un ensemble d'impossibilités, ce n'est pas un créateur. »<sup>34</sup> Elle s'avère être une étape indispensable de la démarche créatrice et une condition fondamentale. En se référant à la venue de l'écriture, Cioran choisit des termes reliés d'une manière explicite à la violence et à l'agression : « Cela commence d'habitude ainsi : un léger tremblement qui devient de plus en plus fort, comme après une insulte qu'on a encaissée sans répondre. Expression vaut réplique tardive ou alors agression différée : j'écris pour ne pas passer à l'acte, pour éviter une crise. L'expression est soulagement, revanche indirecte de celui qui ne peut digérer une honte et qui se rebelle *en paroles* contre ses semblables et contre soi. L'indignation est moins un mouvement moral que littéraire, elle est même le ressort de l'inspiration. (...) L'inspiration ? Un déséquilibre soudain, volupté sans nom de s'affirmer ou de se détruire. Je n'ai pas écrit une seule ligne à

25. Pierre Bertrand, *Le Cœur silencieux des choses - Essai sur l'écriture comme exercice de survie* (Québec : Liber, 1999), 49.

26. Cioran, *Cahiers*, 179.

27. Ibid., 93.

28. Ibid., 83.

29. Francis Scott Fitzgerald, *La Fêlure* (Paris : Gallimard, 1963), trad. par Dominique Aury et Suzanne Mayoux, 474.

30. Paul Nizon, *Marcher à l'écriture - Leçons de Francfort* (1985), (Arles : Actes Sud, 1991), trad. Jean-Claude Rambach, 161.

31. Cioran, *Cahiers*, 206.

32. Ibid., 87.

33. Clément Rosset, *Le Choix des mots* (Paris : Minuit, 1995), 10.

34. Gilles Deleuze, *Pourparlers* (Paris : Minuit, 1990), 182.

ma température normale. »<sup>35</sup> Le tremblement représente le signe manifeste d'un certain dérangement intérieur, comme un feu qui consomme la patience et la raison de l'individu, le dernier sentant monter en lui des instincts destructeurs. L'expression est associée à la « vengeance » tardive, puisqu'écrire évite de « passer à l'acte ». L'inspiration n'est plus un don des muses mais le résultat de l'indignation, de la révolte intérieure de l'écrivain. Elle semble être mise sous le signe du dérèglement rimbaldien de tous les sens, se traduisant chez Cioran par un « déséquilibre soudain » et par une fièvre dangereuse. On peut lire dans ces lignes l'apologie de l'écriture thérapeutique telle que la pratiquait Francis Scott Fitzgerald, qui écrivait dans une de ses lettres :

« Presque toutes les idées que je porte en moi, je les exprime, et c'est une joie d'en être délivré. Peut-être serait-il intéressant d'étudier cet aveu à la lumière de l'article qu'Ernest Hemingway a écrit dans *Esquire* le mois dernier. Une idée qu'on n'exprime pas se transforme en torture, même si le fait de l'exprimer risque de creuser un vide vertigineux dans la trame de vos pensées. »<sup>36</sup>

De cette manière, l'expression offre à l'écrivain une possibilité de renouvellement perpétuel de son état d'esprit, la littérature étant associée à une « thérapeutique fragmentaire »<sup>37</sup>, par le biais de laquelle, on soigne et on guérit une âme troublée.

En conclusion, en s'inspirant du modèle fitzgeraldien dans lequel il trouve une correspondance, voire une confirmation de ses propres inquiétudes et expériences, Cioran tisse une écriture visiblement intertextuelle où l'effondrement est vaincu à chaque mot retenu et inséré dans l'espace littéraire. « Dans la vraie nuit de l'âme », la fêlure de l'être engendra une « écriture du désastre »<sup>38</sup> où le craquement, la cassure, la faille et la fissure deviendront petit à petit les amorces d'un acte de création, même imparfaite.

#### **Bibliographie :**

- Bertrand, Pierre. *Le Cœur silencieux des choses - Essai sur l'écriture comme exercice de survie [The Silent Heart of Things - Essay on Writing as a Survival Exercise]*. Québec : Liber, 1999.
- Bessière, Jean. *Fitzgerald la vocation de l'échec [Fitzgerald the Vocation of Failure]*. Paris : Larousse, « Thèmes et textes », 1972.
- Cioran. *Œuvres [Works]*. Paris : Gallimard, « Quarto », 1995.
- Cioran. *Entretiens [Interviews]*. Paris : Gallimard, « NRF Arcades », 1995.
- Cioran. *Cahiers. 1957-1972 [Notebooks. 1957-1972]*. Paris : Gallimard, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers [Negociations]*. Paris : Minuit, 1990.
- Deleuze, Gilles, Parnet, Claire. *Dialogues [Dialogues]*. Paris : Flammarion, 1996.
- Fitzgerald, Francis Scott. *De l'écriture [On Writing]*, textes réunis et présentés par Larry W. Phillips, traduits de l'américain par Jacques Tournier. Bruxelles : Complexe, 1991.
- Fitzgerald, Francis Scott. *Carnets [Notebooks]*, édités par Matthew J. Bruccoli, traduit de l'anglais (États-Unis) et préfacé par Pierre Guglielmina. Paris : Fayard, (1978) 2002.
- Fitzgerald, Francis Scott. *La Fêlure et autres nouvelles [The Crack-Up and Other Short Stories]* (1936), traduit de l'américain par Suzanne Mayoux et Dominique Aury, traduction révisée par Suzanne Mayoux. Paris : Gallimard, 2004.
- Ionescu, Arleen. „Samuel Beckett and E. M. Cioran: The Passion for Ruins”, *Transilvania*, nr. 1, 2023, p. 23-37.
- Nizon, Paul. *Marcher à l'écriture – Leçons de Francfort [Walking to Writing – Frankfurt Lessons]*, trad. Jean-Claude Rambach. Arles : Actes Sud, (1985) 1991.
- Rosset, Clément. *Le Choix des mots [Choice of Words]*. Paris : Minuit, 1995.

#### **ACKNOWLEDGEMENTS**

This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-III-P3-3.6-H2020-2020-0160, contract no. 55/2021.

35. Cioran, *Exercices d'admiration* (1986), *Œuvres*, 1625.

36. Francis Scott Fitzgerald, lettre à Maxwell Perkins, 26 novembre 1934, *De l'écriture*, textes réunis et présentés par Larry W. Phillips, traduits de l'américain par Jacques Tournier (Bruxelles : Complexe, 1991), 26.

37. Cioran, *Entretiens*, 136.

38. Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* (Paris : Gallimard, 1995).



# Țigăncușa și idealul național: reflecții pornind de la o expoziție de pictură

Iulia HAȘDEU

University of Applied Sciences and Arts of Western Switzerland  
Corresponding author email: iulia.hasdeu@hesge.ch

---

## The Gypsy Girl and the National Ideal: Reflections from a Painting Exhibition

**Abstract:** This essay examines the representational trope of the Gypsy Girl in the 2017 classical paintings exhibition: Images of Gypsies in the collection of the Art Museum of Cluj Napoca. Through cultural studies lens, I look into some of the most well-known classical Romanian paintings within their genealogy in the Western ones. Then, I argue that the Gypsy Girl figure is a particular recurrent trope, shared by painters and curators from a typical modern position. The essay draws a line between the 19th century Orientalist modern European painters, then the views of the Romanian classical founding fathers of the classical painting and finally the very present Romanian gypsyorist curatorial ideas. It concludes that the colonial and national ideology shared by all these elite actors allows the expression of an asymmetrical relation between some imagined Us and Them, taking a well-known sexist male gaze form, as much as an privileged position who looks at an exotic „object”.

**Keywords:** Romanian painting, portrait, Orientalism, Roma women

**Citation suggestion:** Hașdeu, Iulia. „Țigăncușa și idealul național: reflecții pornind de la o expoziție de pictură”. *Transilvania*, no. 1 (2024): 83-96.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.10>.



„Fetișcanele oacheșe și despuiate ale șatrei strigă cât le ține gura. Strigă și-și sună măregele de sticlă de la gât, cerceii mari de tumbac din urechi, brățările de aramă de la mâini”<sup>1</sup>

În decembrie 2017, în al doilea oraș ca importanță și mărime al țării noastre se inaugura expoziția *Imagini ale țiganilor în colecția Muzeului de Artă Cluj-Napoca*. Pe prima pagină a catalogului, care a circulat și pe ghiduri turistice *on line*, rețele sociale și articole de presă, se poate citi că o parte din operele expuse „surprinde vitalitatea și feminitatea primitivă a țigăncilor”<sup>2</sup>. Imposibil de a explora aici totalitatea unei vaste producții culturale, în literatură, arte vizuale, cultură populară, fără încetare amplificată și reprodusă actualmente la scara vastă a numericului ce prelucrează și reproduce acest stereotip. Pornind însă de la explicarea contextului european al nașterii acestei reprezentări în secolul al XIX-lea, apoi propunând o scurtă analiză a dispozitivului vizual al câtorva tablouri ale pictorilor români moderni, vom schița un posibil răspuns la următoarea întrebare: care este miza politică a pitorescului orientalist transpus în aceste imagini de femei rome cu sâni dezgoliți, măregele, flori agățate de ureche, cercei și ghioace?

Perspectiva din care propunem această reflecție nu este una de istorie a artei, ci una interdisciplinară influențată în mod special de studiile culturale anglo-saxone care stabilesc o legătură între semnificația discursului și structura cunoașterii. În cadrul său, așa cum arata Stuart Hall, codurile apar ca semnificații prin care puterea și ideologia apar transfigurate în anumite discursuri<sup>3</sup>. În această literatură a studiilor

---

1. Zaharia Stancu, *Șatra* (București: Editura pentru Literatură : 1968), 91.

2. Ioana Filipescu, *Imagini ale țiganilor în colecția Muzeului de Artă Cluj-Napoca*, 7 decembrie 2017 – 8 ianuarie 2018, expoziție temporară a MACN, 2017 : 8.

3. A se vedea Stuart Hall, „Encoding/decoding”, în *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, ed. Centre for Contemporary Cultural Studies (Londra: Hutchinson, 1973), 79.

culturale se întâlnește adesea termenul de *trop*, termen împrumutat din studiile literare, unde desemnează o figură de stil prin care un cuvânt sau o expresie sunt deturnate de la sensul lor inițial. Astfel, în studiul propus aici, utilizarea termenilor *Țigan*, *Țigancă* sau *Țigăncușă* se va face cu referire la acest trop și nu la femeile rome<sup>4</sup>. De precizat că această abordare nu se bucură de unanimitate nici în studiile vizuale, nici în sociologia culturii de pe continentul european. Ea privilegiază dimensiunea politică a comunicării, problematizează identitățile într-un câmp de forțe determinat istoric și a fost promovată în special de către intelectuali de culoare pentru care colonialismul și sclavia sunt mutații culturale și politice ce influențează discursul și reprezentările de-a lungul întregii modernități europene până în zilele noastre. Astfel, în sensul lui Hall o expoziție „despre țigani” este un eveniment comunicant în contextul cultural particular al unei traume colective – ce comunică, cui, cum, cu ce intenții? Vom pune aceste întrebări dintr-o poziție de spectator situat: ca femeie nonromă feminista și antirasistă, ce văd în aceste imagini? Din această perspectivă, aş putea contribui la înțelegerea nu numai a faptului că unele persoane de etnie romă au recepționat negativ această expoziție, dar și de ce e important să iau în seamă nemulțumirea lor?

### De la text la imagine. Exotism, orientalism, gypsyorism

Secolul al XIX-lea în Europa Occidentală este secolul în care se celebrează apogeul expansiunii administrative, militare și economice a puterilor imperiale colonizatoare, este secolul naționalismelor și cel al definirii claselor sociale pe baze economice, omogenizându-le în interior în contextul glorificării în exterior a progresului tehnologic, a industriei și a comerțului internațional. Acestea sunt însoțite printre alte transformări cruciale și de o mutație tehnoculturală aparent mult mai puțin revoluționară decât mașina cu aburi, care însă va continua să se dezvolte exponențial până în prezent și să influențeze modul nostru de a percepe lumea, anume trecerea de la text la imagine ca vehicul al mesajelor culturale.

În 1839 fizicianul Francois Arago prezintă Academiei franceze procedeul fotografiei, pus la punct de Louis Daguerre, pictor. Astfel, apariția „dagherotipului” și deschiderea rapidă a numeroase studiouri de fotografie chiar și în micile orașe de provincie vor obliga tot mai mult ansamblul artelor vizuale existente la noi explorări: în pictură portretul, peisajul, scenele de interior sau cele de ambianță urbană vor câștiga în acuratețe, colorit, finețe, dar și în importanță mediatică și ambiții comerciale în concurență cu fotografia. Pictorii vor folosi tot mai mult, pe lângă crochiuri și studii, fotografia în pregătirea compozițiilor lor:<sup>5</sup> „Strâns legată de pictură, fotografia a dat naștere, prin tipul de subiecte, maniera de a le reprezenta, dar și datorită multiplicării ce a permis difuzarea ei, unui nou raport cu realul și cu reprezentarea sa, care la rândul său influențează în mod profund pictura”<sup>6</sup>

În acest context, arta și cultura romantice, impregnate de emoții negative: nostalgie, delir și melancolie, vor lăsa loc unei forme de realism marcat de fantasmale de supremație care circulă în reprezentările sociale și politice dominante ale epocii. Acestea sunt caracterizate de un nou interes pentru spectacol ca nouă punere în scenă vizuală și ca nouă transmitere a informației și a mesajului comunicat. Iar dacă fotografia este versiunea imobilă a acestei imagini, muzeul, expoziția, scena de circ sau de cabaret reprezintă versiunea ei cinematică.

În marile capitale europene au loc expoziții coloniale care expun privirii unui public larg exotismul unei alterități exagerate (*le village nègre / satul de negri* este emblematic în acest sens), alteritate pusă anume în scenă pentru a înfățișa ceea ce se consideră a fi situat la un nivel inferior de umanitate. Acest scenariu cultural reproduce teoriile evoluționiste ale savanților din epocă și consolidează vizual opoziția *primitiv / civilizată* existentă deja în mentalitatea europeană încă din secolele precedente. În același timp, înscrise în proiectul colonial al imperiilor, elitele întreprind numeroase călătorii – de afaceri sau de aventură – în așa-numitul „Orient”, adică la Constantinopol, Smirna, Beirut, Alexandria sau Rabat, dar și mai departe în Africa „neagră”, Americi, China, Japonia, Insulele Pacificului. Memoriile de călătorie, cabinetele de curiozități, conferințele savante care expun descrieri de faune, flore și tipuri umane „exotice” sunt o sursă de inspirație pentru artiști, filozofi și scriitori, iar ulterior, la începutul secolului al XX-lea, pentru fotografi și cineaști<sup>7</sup>. Este semnificativ în acest sens, romanul *Salammbô* al lui Gustave

4. Acești termeni fac parte din repertoriul rasismului codificat lingvistic, așa cum arată și articolul *Crinei Neacșu, „Celălalt în Aferim! al lui Radu Jude: dimensiunea lingvistică a rasismului”, Transilvania, nr. 7 (2023): 10-16.*

5. Citatele în limbi straine sunt traduse liber de autoare.

6. Dominique De Font-Reaulx, *Peinture et photographie, Les Enjeux d'une rencontre, 1839-1914* (Paris: Flammarion, 2013), 63.

7. A se vedea sinteza lui Jean-François Staszak, „Qu'est-ce que l'exotisme?”, *Le Globe* 148 (2008): 7-30.

Flaubert. Publicat în 1862, considerat de critică roman oriental, plin de senzualitate și violență, acesta este scris după călătoriile în Egipt, Palestina și Tunis ale scriitorului.

Toată această mobilizare vizuală cu privire la alteritate pune în circulație o reprezentare puternică, inspirată de însăși noțiunea de călătorie dinspre un centru simbolic (sinele) spre periferii (celălalt). Ea va alimenta o cultură a consumului de exotic, cultură din ce în ce mai vizibilă și mai accesibilă unui public tot mai larg. Romanul foileton, presa ilustrată, cărțile poștale, fotografia de buzunar, filmul, și mai târziu, după cel de-al doilea război mondial, publicitatea și televiziunea și, bineînțeles, foarte recent, imaginile numerice, vor juca un rol covârșitor în difuzarea tot mai largă a călătoriei în care se îmbină realul cu imaginarul. Călătorie către universuri exotice, care procură europenilor senzualitate și autenticitate cu scop recreativ.



Sursa: carti postale din colectia personala a autoarei

Astfel, în ideea unui *Celălalt* absolut se contopește pe de-o parte fascinația „bunului sălbatic” din viziunea lui Rousseau<sup>8</sup>, adică cea ființă umană moralmente integră prin simpla sa natură neatinsă de civilizație, iar pe de altă parte, teama de așa-zisa necivilizație și inferioritate. Această idee ambivalentă iese tot mai mult din laboratoarele oamenilor de știință și din saloanele societăților savante și pătrunde în imaginarul și discursul comune.

În acest context, pictura orientalistă care se dezvoltă încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, reprezentată de artiști francezi, englezi și italieni precum Jean-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme, Giulio Rosati, David Roberts sau George Apperley (care sunt doar câteva nume mai cunoscute dintr-o pleiadă de zeci) are un rol primordial în a alimenta acest imaginar european cu privire la un *Celălalt* idealizat și exacerbant în presupusa sa alteritate. „Călătoria la Alger devine pentru pictori (în Franța, n.n) la fel de indispensabilă ca pelerinajul în Italia”, constată Théophile Gautier<sup>9</sup>, el însuși autorul unor impresii de călătorie, *Voyage en Algerie*, publicate în 1845. Acest gen de pictură, ca și impresiile literare de călătorie, oferă burgheziei industriale și financiare nou formate, capabilă să cumpere opere de art și având timpul necesar acestui consum cultural, delectarea cu imagini de călătorie și evaziune în exotic: picturi de mare acuratețe figurativă înfățișând cu o anume tentă de realism, scene de *suk*, cămile și pelerini, veșminte și accesorii specifice precum narghileaua, evantaiul sau *hijabul*, beduini furioși cu priviri aprige pe cai nărăvași, culori vii, peisaje înșorite, dansatoare din buric cu priviri pătimașe bătând din tamburine, femeii tolănite precum felinele pe perne și împodobite cu perle, pene, împletituri complicate și voaluri colorate, interioare de *harem* cu nuduri feminine. Să notăm că ultimele (dar nu numai) sunt complet imaginate în condițiile în care în practica culturală musulmană accesul bărbaților la asemenea spații este total interzis. Ca un exemplu tipic, a se vedea tablourile lui Ingres care figurează baia sau haremul<sup>10</sup>.

8. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755.

9. Citat de Alain, Galoin, „Femmes d'Alger dans leur appartement de Delacroix”, *Histoire par l'image*. 2007. <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/femmes-alger-leur-appartement-delacroix>.

10. A se vedea Patrick Berko și Viviane Berko, *Peinture orientaliste* (Bruxelles: Éditions Laconti, 1982); Alexandre Sumpf, „Ingres et les femmes aux bains: l'hygiène exotique”, *Histoire par l'image*, 2011. <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/ingres-femmes-bains-hygiene-exotique>

Pictorii români, în contact direct cu pictura, literatura și fotografia orientaliste din Vestul Europei, datorită formării lor, de multe ori timp de mai mulți ani, în special la Paris, sunt la rândul lor făuritorii unor imagini orientaliste care vor circula intens printre elitele din România. Cum se arată într-un articol informativ din presă referitor la o altă expoziție (București, 2016), numită *Oglinzile Orientului*:

„Theodor Aman, Carol Popp de Szathmary, Ion Georgescu, Nicolae Grigorescu, Iosif Iser, Ștefan Popescu, Nicolae Tonitza, Jean Steriadi, Nicolae Dărăscu, Victor Brauner – ne invită să intrăm în jocul de oglinzi al Orientului, seducător și periculos, pe jumătate imaginație, pe jumătate istorie, descoperind atmosfera îndepărtată a perioadei fanariote, a Dobrogei și Balicului, a magicului Constantinopol, dar și a Orientului Apropiat”<sup>11</sup>.

Însă, contrar propunerii curatoriale a acestei expoziții, orientalismul pictorilor români nu se oprește la contemplarea fascinată a unei geografii mai mult sau mai puțin îndepărtate de Dâmbovița către Est, ci de cele mai multe ori include ceea ce li se pare artiștilor exotic sau oriental în țara lor văzută cu ochii imigrantului alb, bărbat, de condiție socială avantajată, studiind arta într-o capitală imperială considerată cu admirație. Călătoria prin capitale europene le trezește așadar un viu interes pentru exoticul de acasă. Desigur, pentru unii dintre ei, această imersiune în orientalism în cadrul experienței pariziene este un fel de tulburare a propriilor ape identitare: Theodor Aman (1831-1891), spre exemplu, își amenajează atelierul din Paris cu mobilier și decorațiuni orientale, colecționează costume, covoare și alte obiecte de proveniență orientală. Însă afirmația că pictorul ar fi „cu adevărat subjugat de grandoarea Orientului pe care-l filtrează prin educația sa occidentală”<sup>12</sup> nu ține seama de contextul politic și social în care evoluează mentalitățile epocii, reducând explicația acestei fascinații la o dimensiune de personalitate și experiență individuale. Altfel spus, considerăm că, indiferent dacă orientalismul apare ca o pulsione individuală, ca o modă sau ca o cascadă de proiecții identitare de la Vest la Est, inclusiv pentru artiștii români, întrebarea pe care merită să o punem este ce anume exprimă el ca idee (sau ca nevroză!) *despre societate*, ca oglindă a ideologiei politice a celor ce-l îmbrățișează?

În acest sens, este de notat că în aceeași epocă a călătoriilor în Orient și a expozițiilor coloniale amintite, burghezii orașelor vestice au aceeași curiozitate aparent binevoitoare, fascinată și condescendentă față de grupurile zise de *boemieni*, romi nomazi, venind de altfel în parte din Țările Române, mai ales după dezrobirea lor în 1856<sup>13</sup>. Astfel, cei numiți *țigani*, *boemieni*, *vagabonzi* sunt în Vest obiectul unei priviri orientaliste în aceeași măsură ca oamenii de culoare din colonii. Asemenea „satului de negri”, șatrele de romi sunt locuri de promenadă și atracție. Astfel, *gypsyismul* apare ca o variantă a orientalismului și exotismului<sup>14</sup>. În aceeași linie, a investirii unui ideal umanist și romantic de libertate și emancipare a micilor națiuni de sub jugul unor imperii opresive, scrie și bănățeanul Nikolaus Lenau în 1844 poemul *Die Drei Zigeuner*, sau mult mai cunoscutul Ion Budai Deleanu a sa *Țiganiada* în 1800. Aceeași curiozitate exotizantă și același idealism animă nu doar viziuni literare și artistice ci și interese științifice. Este epoca în care, în Europa centrală, prin figura filologului și etnografului Heinrich Grellmann (1756-1804)<sup>15</sup>, format în școala romantismului cultural german se acordă deja importanță științifică stilului de viață și inocenței (sic !) itineranței.

Revenind la arta plastică, între 1840 și 1883, salonul de pictură academică de la Paris înregistrează în mod constant tematica *boemienilor*, printre tablourile elogiate fiind *La gitane* de Thomas Couture în 1852 (stânga) și *Gitane en réflexion* de Gustave Courbet în 1869 (dreapta).

11. Elena Olariu, Mariana Vida, *Oglinzile Orientului. Pictură și grafică din colecțiile Muzeului Național de Artă al României*. București: Editura Muzeului Național de Artă al României, 2016.

12. Doina Pungă, „La peinture roumaine à l'époque de Theodor Aman – entre tradition et innovation”, în *La peinture roumaine 1800-1940, catalogue d'exposition Anvers, 1995*, 33.

13. De exemplu Valerie Huss (2015) citează în acest sens un ziar francez din 17 iulie 1868 și comentează un tablou de Charles Bertier (*Campement de Tziganes a la porte de France*) care înfățișează două perechi de orășeni privitori în plimbare prin fața unor rulote și corturi de romi.

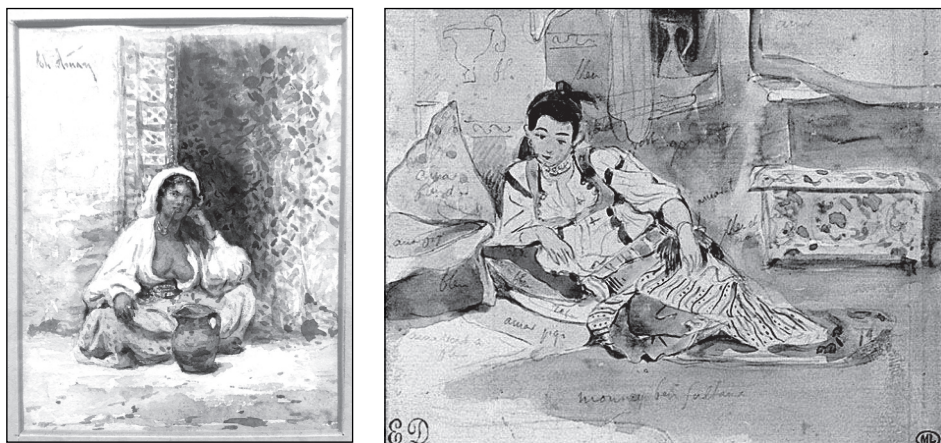
14. Mult studiat este cazul intelectualilor englezi care amestecă cunoștințele lor despre India cu cele despre *Travelers*, sub influența lui George Borrow (1803-1881), fondator al societății engleze savante de studii Gypsy Lore Society. Lee Ken, „Orientalism and Gypsyism, in Social Analysis”, *The International Journal of Social and Cultural Practice* 44, no. 2 (2000): 129-156.

15. Autor al tratatului savant *Die Zigeuner. Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volks in Europa, nebst ihrem Ursprunge*. Dessau/Leipzig, 1783.



Sunt de altfel anii în care se află la Paris atât Theodor Aman, cât și Nicolae Grigorescu, ale căror portrete de *Țigani* vor fi discutate mai jos. Putem deci considera că, derivat în linie directă față de orientalism, *gypsyorismul*, sau *boemianismul*, este îmbrățișat explicit și de intelectualii din Țările Române<sup>16</sup>. Astfel, această influență orientalistă/gypsyoristă se regăsește din plin în arta pictorilor români de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Theodor Aman, întemeietorul picturii românești moderne, pictor orientalist prin excelență, așa cum am arătat, creează de altfel aproape un subgen al portretului etnic cu uleiurile sale pe pânză *Doi țigani spoitori*, *Țigănuș cu cobza*, *Copil de țigan*, *Cap de țigancă* și în gravurile *Spoitorul*, *Ursarul*, *Țigancă cu ulcica*, *Țigănci din Pasărea*, *Ghicitorea*, *Copil țigan lăutar*, *Mendiants /cerșetori de Roumanie*, etc.

Să reținem în mod special acest tablou, *Țigancă*, prezentat în expoziția clujeană unde personajul lui Aman (stânga) pare o replică a uneia din femeile din Alger (1834) ale lui Delacroix (dreapta).



Pe acest drum al portretizării *gypsyoriste* a romilor îi vor urma lui Aman practic toți clasicii picturii moderne din România: Nicolae Grigorescu, Stefan Luchian și Octav Băncilă, apoi în perioada interbelică, Nicolae Vermont și Cecilia Cuțescu-Storck, precum se poate vedea și din expoziția mai sus menționată. De altfel, Nicolae Vermont (1866-1932), autorul a peste 20 de portrete de „țigănci” se definește pe sine ca fiind pictorul unei idei: „Cred că într-o privință nu am fost înțeles de public. Toată lumea mă crede specialist în țigănci. În realitate, preferința mea este compoziția serioasă, redarea unei idei în pictură”<sup>17</sup>.

Or, care este această idee *serioasă* în respectivele portrete? Este, fără îndoială, un vis de libertate, de evadare, de nostalgie și de dor<sup>18</sup>. Dar nu mai puțin de imitare a grandorii coloniale a Vestului în

16. În acest sens converg și analizele literare ale lui Ioan Pop-Curșeu (despre vrăjitoarea romă în operele scriitorilor Ion Budai-Deleanu, Matei Millo, Vasile Voiculescu) și Mariei Chiorean (despre personajele rome din texte canonice precum Ioan Slavici, *Moara cu noroc* sau I.L. Caragiale, *Două loturi* – femei isterice, comice, vulnerabile).

17. Mircea Deac, *Nicolae Vermont* (București: Meridiane, 1973), 27-28, citat de Ioana Filipescu, *Imagini ale țiganilor ...*, 32.

18. Interpretarea critică a personajelor rome din romanul modern românesc din Pojoga et al., 2020 și Stanislav et al, 2021 urmează aceeași direcție.

privirea sa condescendentă către un Celălalt, oriental, exotic, văzut ca primitiv. În opinia noastră, miza despre care vorbește indirect Vermont aici este una identitară, instalarea unei supremații a privirii, comunicarea unui consens al dominației (albe și masculine, după cum vom arăta mai jos): cine și cum privește pe de-o parte, și cine este obiect al privirii, pe de cealaltă parte.

### **Mascarada feminității și a etnicității rome: Țigăncușa**

În acest cadru cultural european zugrăvit aici pe scurt, o extremă fascinație pentru corpul feminin supraerotizat reiese clar din întreaga pictură orientalistă<sup>19</sup>. Îmbrăcat pentru a fi dezbrăcat (atunci când nu e deja gata expus ca atare) de privirea masculină obiectivantă, consumatoare, colonizatoare, figurat ca disponibil sexual, asimilat corpului prostituatei, corpul femeii *Celuilalt* (sic!) este o constantă ce va fi ulterior preluată de impresionisti, precum Paul Gauguin și Edward Manet. Să menționăm în acest sens scenele de *harem* devenite clișeu, ale lui Ingres sau Gérôme, dar și *Odaliscele* (Cadâne)<sup>20</sup> lui Renoir și Manet.

Trebuie subliniat că aceste reprezentări vizuale sunt contemporane publicării nu numai a romanului lui Flaubert despre care am amintit (inspirat printre altele de întâlnirea sa cu Kuchuk Hanem, curtezană egipteană), ci și a primelor romane erotice larg difuzate, și anume textele lui Pierre Loti (trilogia *Aziyadé*, *Rarahu*, *Madame Chrysantème* publicate în cursul anilor 1880 și relatând amorurile clandestine ale unui ofițer de marină cu o sclavă turcoaică, cu o gheșă, etc.). Este și timpul republicării la Paris a celebrei culegeri *O mie și una de nopți* sub formă de foileton în revista literară *La Revue Blanche* (1899-1904) într-o nouă traducere cu adăugiri exotizante<sup>21</sup>. Desigur, este greu de spus dacă pictorii români aflați în exilul de studii citeau sau nu această literatură „orientalizantă” cu pronunțate accente erotice. Sau chiar că pictorii români din această perioadă, aidoma celorlalți bărbați din clasele privilegiate ale Țărilor Române ale căror memorii sunt consemnate, și spre deosebire de cei vestici, aveau o anumită familiaritate cu moda și criteriile de senzualitate orientală autohtonă care se regăsesc în orientismul vestic: „părul ce se revarsă pe umeri, delicatețea piciorului abia ascuns de poalele antreriului, privirea galeșă și ochii pierduți în visare... senzualitatea și voluptatea acestor orientale întinse pe sofale și divane trăgând cu nesaț din narghilele”.<sup>22</sup> Ba mai mult, ideea aceasta că Aman, de exemplu, ca pictor orientalist are un raport diferit cu Orientul în comparație cu maestrul său francez este argumentul dominant al criticilor de specialitate:

„Față de orientaliștii europeni, în special francezi, pentru care evadarea în ținuturile răsăritene era marea aventură a vieții și forma supremă de debarasare de lecția clasicismului, la Aman – născut și crescut într-un mediu fanariot – modul de viață al acelei lumi, obiceiurile și vestimentația aferentă nu erau o noutate ci un loc comun ... La Aman, Orientul real se suprapunea peste Orientul interior”.<sup>23</sup>

Dimpotrivă, ipoteza noastră este că tocmai exilul parizian și confruntarea în acest context geopolitic colonial cu un regim vizual de o nouă factură estetică și politică și, de ce nu, intensitate tehnologică, sunt cruciale în a da contur acestei tematici. Astfel, o anumită familiaritate nu înseamnă mai puțin fascinație și iluzie. Să menționăm în acest sens circulația largă a fotografiei și a cărții postale erotice<sup>24</sup> într-o Europă vestică în care călătoria unei pături sociale avantajate, educate, facilitată de tehnologia transportului și a imaginii, se opune tot mai mult moravurilor victoriene afișate, adică rigide, jenate și închistate cu privire la intimitate și sex. Și de asemenea, să observăm că eroticismul și sexualitatea, trecute sub ipocrită tăcere sau în cel mai bun caz deplasate în sfera medicală, când ne referim la burghezia ce revendică respectabilitate,

19. Lynne Thornton, *La Femme dans la peinture orientaliste* (Paris: Éditions, 1996).

20. Sclavă virgine oferite la Otomani drept cadou pentru a flata orgoliile virile ale celor de rang.

21. Jacques Finné, *Des mystifications littéraires* (Paris: José Corti, 2010), 364; Sylvette Larzul, *Les Traductions françaises des Mille et Une Nuits* (Paris: L'Harmattan, 1996), 204.

22. Constanța Vintilă-Ghițulescu, *Patimă și desfătare* (București: Humanitas, 2015), 217-210.

23. Adrian Silvan Ionescu. „Modernitatea lui Aman” in *Studii și cercetări de istoria artei și artă plastică*, serie nouă, tom 1 (45), 2011:113-114.

24. Mai multe cercetări converg în acest sens. A se vedea în mod special Alexandre Dupouy, *La photographie érotique* (Paris: Payot, 2004); Ferial Ben Mahmoud și Nicolas Daniel, *Le voyage en Orient, de l'âge d'or à l'avènement du tourisme (1850-1930)* (Paris: Place des Victoires, 2008); Jean-François, Staszak, „Qu'est-ce que l'exotisme ?” ... Pentru imagini a se vedea catalogul expoziției Sylvie. Aubenas, *L'Art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle* (Paris: Hazan-Bibliothèque nationale de France, 1997).

devin subiecte publice atunci când sunt proiectate asupra unui *Celalalt* generic<sup>25</sup>.

Este practic ceea ce se poate spune fără a da greș și cu privire la portretele de *Gitane* ale lui Couture și Courbet evocate mai sus, ca și despre prezența Țigăncușei în portretele pictorilor români din această perioadă. Mai mult, fascinația ce estetizează prezența femeii rome va fi o constantă a imaginarului erotic ce-i caracterizează nu numai pe artiști, ci și pe criticii lor, mergând până în prezent. Astfel, în timp ce remarcă faptul că mai toate portretele de „țigani” ale lui Aman exprimă mizeria, iată ce ne spune un istoric al artei, părând el însuși fascinat de imaginile pe care le comentează:

„Excepție face frumoasa țigancă cu șiragul de coral la gât (n.a stanga), peste ia albă ca neaua, cu batic înflorat și floare roșie la ureche, pozând mândră cu mâna în brâu, care pare a o prefigura pe delicata și melancolica Safta florăreasa pictată de Luchian (n.a, dreapta) la peste două decenii după magistrul său.”<sup>26</sup>



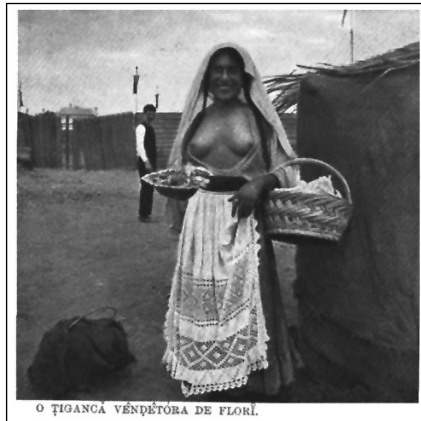
Pentru a ilustra și mai clar importanța senzualității, a erotizării de factură orientalistă care apare în artele vizuale și la noi, aidoma picturii franceze, să observăm trei portrete ale lui Nicolae Grigorescu (1838-1907), care nu sunt în colecția MACN și deci nici în expoziția mai sus evocată de la Cluj. Ele sunt pictate în mod semnificativ după revenirea artistului din Franța, unde petrece aproximativ zece ani începând cu 1861. În ordine cronologică (și de la stânga la dreapta în ilustrația de mai jos), Țigancă de la *Ghergani* (1872) – stânga, Țarancă voioasă (1894) – mijloc, și *Ursăreasa din Bolduri* (1885-1890) – dreapta (lăsând la o parte o serie de țărânci cu ulcior care au și ele aceleași caracteristici). Aceste portrete sunt la prima vedere extrem de asemănătoare, pictorul pare să aibă în minte o reprezentare a adolescenței inocente de o frumusețe simplă și naturală. Însă dincolo de diferențele din paleta cromatică și cele referitoare la alte caracteristici tehnice precum utilizarea clar-obscurului, cele trei portrete de dimensiuni comparabile, figurând aceeași postură, aceleași trăsături, același zâmbet, sunt de fapt antagonice în modul de figurare a corpului și a sexualizării sale. *Țigăncușa* are pieptul dezgolit, lăsând să se întrevadă curbura sânilor puberi, într-o atitudine de invitație sexuală nonșalantă, în timp ce *țărâncuța* este dezertizată.



25. Așa cum cum precizează Ann Laura Stoler, *Race and Education of Desire, Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things* (Durham: Duke University Press, 1995).

26. Adrian Silvan Ionescu, „Modernitatea lui Aman”, 97-139.

Multe portrete de „țigănci” remarcăm și la Octav Băncilă (1872-1944) – atitudinea protagonistelor fiind chiar și mai dezinvoltă. De remarcat de asemenea exagerarea acestei atitudini în nenumăratele copii, mai mult sau mai puțin reușite tehnic ale acestor tablouri, ca și în reluările stereotipului în fotografie și film (precum în cazul bine-cunoscutelor personaje Rada sau Sabina<sup>27</sup> sau în ilustrațiile de pe platforma de imagini *Pinterest* pe care le putem găsi cu cuvinte cheie precum „gypsy woman” sau „țigăncă portret”). Adresându-se unui public foarte larg, aceste suporturi imagistice figurează sânii - atribute ale atractivității sexuale în imaginarul european dominant – tot mai vizibili, mergând până la pornografie.



Accesorii precum colierele din bani de argint sau de coral roșu, în alte exemple florile, cerceii, basmaua roșie sau galbenă (ca la Nicolae Vermont), sunt coduri vestimentare lizibile menite să sublinieze această conotație sexuală. Este ceea ce sugerează și pasajul din introducerea articolului de față, extras din romanul *Șatra* al scriitorului Zaharia Stancu (1902-1974), inspirat în descrierile sale de clasicii picturii românești. Pasajul este decalcat obsesional de scriitor două pagini mai încolo. Iar mai departe, foarte probabil, el a inspirat scena cult din filmul lui Emil Loteanu (1975), scenă în care fetele din șatră acostează un boier pe străzile orașului cântând *Loli phabaj / Măr roșu*: „Fetișcanele despuiate râd. Își izbesc și mai tare șoldurile. Își scot cu și mai multă nerușinare înainte pânțele subțiri și supte, sânii mici ca merele și tari ca piatra. Își sună și mai ritmic mărgelile de sticlă, cerceii de tumbac, brățările de aramă. Și îmbătate parcă de soare și de pofta de a trăi, cântă”<sup>28</sup>

Desigur, nu toate portretele de adolescente rome sunt complet erotizate în modul de figurare a corpului (a se vedea chiar infra *Țigăncă* castă a lui Aman, pictată în 1884<sup>29</sup>) și nu toate țărănuțele sunt complet dezerotizate (o perfectă postură de odalișcă este figurată de Grigorescu în *Fata cu zestrea ei*, 1890)<sup>30</sup>. Desigur de asemenea, nu toate femeile rome portretizate sunt adolescente. Altminteri, dintr-o perspectivă în care am introduce raportul imaginarului erotic cu realitatea sociologică a agresiunilor sexuale, nu doar femeile rome sunt victimele acestora din urmă, ci și văduvele, orfanele, săracele, slugile<sup>31</sup>. Așa cum ar fi probabil interesant să discutăm și dacă puținele artiste femei, precum Cecilia Cuțescu Stork (1879-1969), cu atât mai mult cu cât se revendică drept feministe, nu cumva propun altă privire care tocmai prin aceasta subliniază caracteristicile privirii orientaliste masculine dâmbovițene<sup>32</sup>. Am putea de asemenea deconstrui raportul dintre privirea artistului și model, constatând de exemplu

27. Rada este personajul filmului *Tabor ukhodit v nebo/Șatra* (Emil Loteanu, 1976, Uniunea Sovietică) iar Sabina este acela al filmului *Gadjo Dilo* (Tony Gatlif, 1998, Franța), lung-metraje de ficțiune devenite referințe în cultura vizuală cu referire la portretizarea romilor.

28. Zaharia Stancu, *Șatra...*, 93. Probabil că circulația stereotipului este chiar mult mai largă de atât, de la Aleksandr Pușkin la Prosper Mérimée, apoi ajungând la Vasile Alecsandri, la Maxim Gorki, a cărui nuvelă a stat la baza filmului lui Loteanu – a se vedea în acest sens lucrarea lui Ciprian Tudor, *Ficțiunea „libertății sălbatice” în secolul al XIX-lea. Carmen între mit cultural și stereotip etnic* (București: Editura Tritonic, 2018).

29. Tablou aflat în colecția Muzeului Național de Artă, București.

30. De asemenea, în jurul anilor 1900 există o producție de fotografie și carte poștală erotică anonimă figurând tinere țărănci cu pieptul dezgolit, îmbrăcate în ii și fote, la râu, purtând câte o cobiliță sau o furcă, cu priviri pierdute și sânii dezgoliți.

31. Așa cum arată cercetarea Nicoletei Roman, „*Deznădăjduită muiere n-au fost ca mine*”. *Femei, onoare și păcat în Valahia secolului al XIX-lea* (București: Humanitas, 2016).

32. Expoziția *EGAL. Artă și feminism în România modernă*, MNAR București, 2015-2016, curatoare Valentina Iancu, propunea o reflecție în acest sens.



că portretul privilegiază o formă de subiectivare a modelului pictat. De asemenea, am putea constata în lumina picturii franceze care conține nenumărate scene de servitute, de exemplu, că genul acesta lipsește cu desăvârșire la pictorii români<sup>33</sup>.

Fără a neglija importanța acestor aspecte care ar putea prelungi și adăuga complexitate discuției de aici, putem totuși afirma că dimensiunea spectaculară a corpului erotizat este predominant proiectată în reprezentări ale alterității rome. *Țiganca*, de fapt o *Țigăncușă* generică, această imagine prin excelență minimizată moral și maximizată erotic, unde vârsta fragedă este un criteriu al subordonării, un personaj exotic consumabil de către artist (implicit de către privitor, care este obligat să se identifice cu artistul și astfel cu o privire masculină indiferent de genul său real). Un corp, un sex, o pradă etnicizată, adică rasializată, o ființă infantilă, expusă, dar și disimulându-se, investită cu un mister ce menține privirea-cucerire virilă. Astfel, *Țigăncușa* se situează într-o perfectă analogie cu *Mauresca*, tânăra din Maghreb care prin privirea orientaliștilor precum Gérôme și Delacroix, apoi prin aceea a fotografiilor va deveni sinonimă cu prostituata colonială pentru francezi<sup>34</sup> sau chiar mai larg, cu femeia de culoare disponibilă sexual pentru stăpân, în orice colonie sau plantație de sclavi din imperiu<sup>35</sup>. Situația aceasta de dominare sexuală între subiectul privitor și obiectul privit, prototip fiind „cuplul” Flaubert – Kuchuk Hanem, sau mai larg bărbatul alb, educat, bogat / femeia de culoare, redusă la tăcere, fără istorie, fără emoții, fără individualitate, este cea care caracterizează de fapt raportul Europa modernă / Restul lumii<sup>36</sup>.

Desigur, s-ar putea argumenta că nu e nimic special în acest trop al *Țigăncușei*, din moment ce în linia unor studii recente, și românele apar la rândul lor orientale, exotice, naturale și libertine în ochii maghiarilor de exemplu<sup>37</sup>, altfel spus, fiecare nație cu Orientalele sale<sup>38</sup>. Totuși, în opinia noastră, aspectul propriu-zis colonial al acestei relații cu femeile rome are și o dimensiune materială deloc neglijabilă: Theodor Aman provenea dintr-o familie foarte bogată, unde pe multele moșii acumulate prin negoț se aflau robi romi, pe care foarte probabil Aman i-a cunoscut ca adolescent, înainte de plecarea la Paris în 1850. Prin lecturile transversale de memorii, balade și cântece populare, istoricul Andrei Oișteanu conchide că dreptul sexual al moșierului pare să fie o practică mai mult decât curentă în Țările Române<sup>39</sup>. Desigur, studiul lui Oișteanu, precum și lectura surselor secundare despre Aman nu ne spun dacă tânărul Aman a avut sau nu parte realmente de asemenea inițieri, însă ele ne oferă totuși o informație semnificativă cu privire la climatul relațional și reprezentational care-l înconjură pe acesta. Or, acest climat este unul de construire a unei identități naționale, de clasă, de gen și de rasă a elitelor românești în cadrul unui complex de inferioritate față de Occident. Acest complex, ce se manifestă prin copierea unei atitudini de „civilizație pariziană” ce îmbină colonialismul cu idealurile burghezii progresiste masculine este ingredientul modernității românești în secolele al XIX-lea și al XX-lea, nu mai puțin decât secularizarea averilor mănăstirești, reformele agrare, democratizarea educației sau dezvoltarea mass-mediei.

### Națiunea și *Țiganca*: jocul contrariilor

Ca și la Grigorescu, la Aman dimensiunea erotică este deplasată sau chiar exclusă când e vorba de alegoria Națiunii (țărâna fiind un avanpost al acesteia, împrumutându-i din atribuțiile ei morale și estetice). Tabloul său *Unirea principatelor* (1857 /stanga) figurează două tinere țărănci candido și caste cu priviri extatice, îmbrăcate în ii și fote ce le acoperă integral, reprezentând Moldova și Țara Românească, De altfel, într-o altă reprezentare similară a Națiunii, în foarte cunoscuta lucrare a lui Constantin Daniel Rosenthal (1820-1851/ dreapta), *România revoluționară*, dimensiunea respectabilă dezerotizată este accentuată prin prezența în alegorie a chipului unei intelectuale emancipate din înalta societate a vremii, Maria Rosetti. Alegoria feminină a Națiunii este o combinație între reprezentările Maicii Domnului din pictura religioasă, portretul de femeie urbană respectabilă și țărâna idealizată.

33. A se vedea în expoziția *Le modèle noir de Géricault à Matisse, Musée d'Orsay, Paris 2019* precum și Anne Lafont, masă rotundă înregistrată *Les images confisquées. Comment exposer des histoires invisibles*, 2018. <https://rdv-histoire.com/programme/les-images-confisquees-comment-exposer-des-histoires-invisibles>

34. Christelle Taraud. *Mauresques. Femmes orientales dans la photographie coloniale, 1860-1910*.

35. Pascal, Blanchard et al. *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours* (Paris: La Découverte, 2018).

36. Edward W. Said, *Orientalism. Conceptiile occidentale despre Orient* (Timișoara: Editura Amarcord, 2001).

37. Melinda Mitu și Sorin Mitu, *Ungurii Despre Romani. Nașterea Unei Imagini Etnice* (București: Polirom, 2014).

38. Desigur, ideea nu e nici pe departe nouă, cunoscutele autoare Maria Todorova, Rada Ivecovici sau Vesna Golsworthy argumentează începând cu anii 1990 în lucrările lor respective că Balcanii au suferit și suferă de orientalism, exotism și colonizare în ochii vesticilor -literați, artiști, politicieni și chiar oameni de știință.

39. Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*. 2016.

Nici pe departe vreo expunere a sânilor asemănătoare celei discutate mai sus. Putem remarca aici, ca o paranteză, că apropierea lui Aman de Delacroix nu a funcționat la fel ca în privința orientalismului – cunoscutul tablou alegoric al acestuia din urmă din 1830, *La liberté guidant le peuple* (mijloc) va inaugura reprezentări pornografice ale Națiunii pe care doar în Franța le putem găsi<sup>40</sup>. Corpul femeii (decente!) transcendent pe de o parte, și eroul masculin făptuitor de istorie, immanent, fie ca soldat, fie ca politician pe de cealaltă parte, sunt cele două personaje alegorice încarnând Națiunea la pictorii români atât din perioada constituirii Marii Uniri, cât și de mai târziu<sup>41</sup>.



Cum se poziționează exotical sânilor de „țigăncușe” în această schemă? Ce spune expoziția din Cluj despre această supralicitare erotică în zona alterității din partea pictorilor români în timp? Ni se sugerează că artistul ar răspunde la nevoia de senzual și exotic a publicului, nevoie care s-ar genera cumva în afara sa. Sau ni se furnizează o descriere sofisticată menită să atragă atenția asupra calităților legate de reprezentarea detaliilor. Țigancă lui Aman „poartă o cămașă albă generos deschisă în zona pieptului... atitudinea corporală este una relaxată și senzuală, subliniată de mâinile care încadrează simetric pieptul generos, cea stângă sprijinind capul ușor înclinat, iar cea dreaptă sprijinindu-se lejer pe coapsă”.<sup>42</sup> Interesant aici de punctat utilizarea lui „generos” de două ori la rând cu privire la aceeași parte a corpului despre care am discutat deja, aspect care spune probabil ceva despre asumarea acestei priviri chiar de către autoarea notei explicative, precum se întâmpla la criticul Ionescu, evocat mai sus.

Catalogul expoziției din Cluj nu menționează *gypsyismul* ca o variantă a orientalismului, cu influențele sale culturale și politice. În cele patru pagini ale introducerii sale găsim câteva date despre viața romilor în Transilvania și în Țările Române, considerate drept aspecte ale unei realități obiective care ar fi la originea firească a interesului și a inspirației artiștilor. Din păcate, prezența stereotipurilor orientaliste/gypsyoriste (și încă și mai puțin a stereotipului sexist) nu este tematizată instituțional decât ca un decupaj estetic și istoric, nu și ca unul cultural, cu consecințe sociale și politice importante până în zilele noastre.

De data această România nu are de ce să fie geloasă pe Europa: faptul că muzeologia, ca și imagologia nu au internalizat critica postcolonială nu este o specificitate românească, ci mai degrabă o caracteristică a instituțiilor culturale europene<sup>43</sup>.

Or, așa cum precizează Franz Fanon (1925-1961), eseist martinichez, stereotipul etno-rasial este

40. Ceea ce explică în parte intransigența republicană cu care *hijabul* musulman ce acoperă capul și pieptul sunt considerate drept lezări simbolice ale Națiunii în Franța contemporană.

41. Remarcabil este faptul că tematica alegoriei feminine nu are un loc aparte în expoziția *Mitul Național - Contribuția artelor la definirea identității românești (1830-1930)*, MNAR, București, 2012. De asemenea, remarcăm faptul că tropul *Țărancă* nu pare să fi interesat deloc, în timp ce acela al *Țăranului* ca mit național, ca simbol și ecran al țăranilor reali a fost deconstruit minuțios de Vintilă Mihăilescu în multe din lucrările sale – pentru o sinteză, a se vedea sinteza Vintilă Mihăilescu, „Quelle anthropologie pour quelle société? Société post-paysanne et ethnologie postnationale en Roumanie”, *Anthropologie et Sociétés* 32, nr. 1-2 (2008): 217-239.

42. Ioana Filipescu, *Imagini ale țiganilor*, 15.

43. În cadrul seminarului (*S'expozer en postcolonialité* (mai 2018) grupul de cercetare POSTCIT *Penser la différence raciale et postcoloniale* de la Universitatea din Geneva din care făceam parte, împreună cu muzeografi și cercetători ancorați în proiecte specifice, a analizat modul în care muzeele etnografice europene și spațiile de artă contemporană iau în considerare chestiunea colonială și postcolonială. Concluzia a fost că muzeele tradiționale europene, în pofida dezvoltării unei literaturi critice, sunt instituții fosilizate/osificate care cu greu pot integra ideea de restituire, de co-curatori, de deconstrucție a colecțiilor [https://www.unige.ch/sciences-societe/incite/files/2215/2655/3390/a3\\_post-it\\_mai\\_2018\\_jm.pdf](https://www.unige.ch/sciences-societe/incite/files/2215/2655/3390/a3_post-it_mai_2018_jm.pdf)



locul în care se reifică raportul de dominație colonială<sup>44</sup>. Tocmai de aceea, vizitatorii romi ai expoziției manifestă frustrare, denunță aspectul abuziv din punct de vedere moral al propunerii curatoriale, indignându-se la expunerea fără explicații a acestui stereotip pe care îl consideră rasist<sup>45</sup>. Frustrarea și furia sunt ceea ce Fanon identifică în sine, ca persoană de culoare, atunci când privește până la greață faimoasa reclamă la cacao *Y a bon bannania*, în care caricatura unui bărbat negru rânjește prostește pronunțând această frază într-o franceză incorectă, greu articulată, maimuțărită. Fanon arată că tipul acesta de reprezentare este un mod de a-l face pe negru negru, în sensul de a-i imprima caractere rasiale, etnice în același timp cu o valoare estetică și morală. De aceea, la finalul cărții sale, Fanon insistă încă o dată asupra capacității corpului de a genera întrebări, de a crea conștiință: „Ultima mea rugă: O corp al meu, fă din mine, mereu, un om care întrebă!”<sup>46</sup> Cu siguranță că și vizitatorii romi trăiesc această privire asupra lor ca pe o experiență corporală actuală, și nu trecută, devastatoare prin violență. Reflecțiile de față ar putea să ne ajute să înțelegem că aceste reacții de respingere sunt legitime ca parte din structura experienței cu care este abordată cunoașterea, și să încercăm empatic nu numai să le înțelegem, ci și să resimțim aceeași frustrare și furie.

Astfel, în mod constant prezentată ca fiind încarnarea pasiunii și a promisiunii sexuale prin privirea artiștilor români, femeia romă dispăre de fapt în spatele *Țigăncușei*, care devine astfel o mască, un ecran, un instrument mental de alienare. Argumentul nostru aici, pe urmele lui Fanon și ale lui Hall este că, inconștientă sau nu, această obsesie masculină a unei prăzi sexuale exotizate și rasializate prin gypsyorism este nu doar o imagine, o inocentă reprezentare figurativă a atracției senzuale „naturale” față de tinerețe, frumusețe, alteritate, sau un accident istoric situat în moda timpului..., ci un item constitutiv al unei întregi identități colective, un vector politic al unor raporturi sociale.

În narațiunile textuale și vizuale din România modernă, această imagine este construită dintr-o perspectivă exclusiv neromă, dar și masculină și heterosexuală. Ea opune unui ideal de femeie albă, modestă, tăcută, robotitoare, castă pe acela al țigăncușei oacheșe, pubere, imature, erotizate, lenevind visătoare și misterioasă, fără griji, cu un sân sau cu amândoi la vedere. Această dihotomizare a figurilor feminine *Țigăncușă/Tărăncuța* are ca efect excluderea reprezentării romilor ca subiect național.

În acest sens, este semnificativă remarca unui vizitator – probabil nerom – consemnată în același articol de presă deja citat: „*Ironic* (s.n) mi se pare că muzeul a început Anul Centenarului cu o expoziție despre *viața țiganilor*”<sup>47</sup> Termenul „*ironic*” exprimă aici exact reprezentarea romilor ca non-naționali, adică, dacă ei nu sunt parte din Națiune, e absurd/ironic/neadecvat/incongruent că vorbim despre ei în cadrul comemorării creației acesteia. Or, acest vizitator rostește cu voce tare ceea ce imaginile spun fără cuvinte, și probabil mulți actori sociali ai expoziției (reprezentanți instituționali, savanți, vizitatori, etc.) gândesc în sinea lor. Probabil că mergând mai departe, aceștia din urmă ar putea fi interpeși cu întrebarea banală: cărui public i se adresează până la urmă expoziția, din moment ce atât pentru non-romi, cât și pentru romi ea este un „scandal” (desigur, din motive diferite)?

Așa cum arată criticul american de origine palestiniană Edward Said, în lucrarea sa ce a fundamentat teoriile postcoloniale<sup>48</sup>, orientalismul nu este un discurs despre lumea Orientului ca atare, cât un discurs tipic european despre sine, despre temerile identitare și fantezmele de supremație ale Europei moderne în dimensiunea sa colonială inexorabilă. Transpunând această afirmație cu privire la *gypsyorism*, putem spune că într-un concert al națiunilor renașcute în Europa din cenușa imperiilor, tema „țiganilor” este dincolo de emanciparea libertară și de deschidere universalistă, umanistă, de recunoaștere și autocongratulare progresistă pentru elite, un spațiu mental ce se lărgește odată cu difuzarea imaginilor, spațiu ce permite recentrarea afirmativă pe sine într-o perspectivă masculină, heterosexuală, etno-rasială și de clasă socială, care recalibreză distanța față de o alteritate percepută ca radicală și incompatibilă cu Națiunea. Altfel spus, și răsturnând sensul lui „*ironic*” de mai sus: ironic este că „țiganii” sunt indispensabili Națiunii tocmai ca proiecție a ceea ce nu se vrea aceasta a fi. Țigăncușă este negativul alegoriei feminine a Națiunii. Privitorul și artistul sunt subiecți (masculini) ai Națiunii în timp ce femeia romă, transformată în *Țigăncușă*, alterizată, este obiectualizată prin

44. Inspirator al multor intelectuali de culoare, dar și al mișcărilor de emancipare de la negritudine, apoi la *Black panthers* și până la contemporanul *Black lives matter*.

45. Diana Meseșan, „O expoziție cu «țigani» stârnește discuții despre imaginea romilor în România”, *Scena 9*, 11 ianuarie, 2018. <https://www.scena9.ro/article/expozitie-tigani-muzeul-arta-cluj-romi>

46. Franz Fanon, *Piele albă, măști negre* (Cluj: Editura Tact, 2011), 206.

47. Diana Meseșan, „O expoziție cu „țigani””, 2018.

48. Edward W. Said, *Orientalism*.

privirea respectivă, deposedată astfel de subiectivitate. Astfel, observăm prin aceasta că romii, aidoma populațiilor autohtone din Statele Unite, Canada sau Australia, sunt excluși de fapt chiar de la statutul de autohton către care îi predestinau interpretările inspirate de romantismul german, reintegrându-l pe acela de „primitiv” și „bun sălbatic” sau „străin din interior”<sup>49</sup>.

Dacă acestea sunt fundamentele culturale și politice din imaginarul dominant care contribuie la excluziunea *de facto* a romilor din proiectul național atât la noi, cât și în societățile europene în general, aceste imagini ce exaltă o senzualitate „primitivă a țigăncilor” trebuie nu doar expuse, ci și explicate, discutate și supuse controverselor- altfel spus, de-banalizate. Am încercat prin acest text să propunem un răspuns la această provocare.

Pe un plan mai teoretic, această reflecție ar putea să deschidă în primul rând drumul unei ipoteze cu privire la fundamentele construirii națiunii: realizează oare circulația acestor tropi vizuali un consens ideologic acolo unde instituțiile scrisului și cultura tipărită eșuează în a pătrunde în conștiințe pentru a crea o *comunitate imaginată*<sup>50</sup>? Desigur, privitorii contemporani artiștilor evocați aici fac parte din aceeași pătură socială cu aceștia și reprezintă o minoritate sociologic vorbind. În schimb, pe termen lung, imaginea, beneficiind de tehnologiile culorii, recopierii, montării etc. a intrat în reprezentări comune extrem de accesibile, astfel realizând din plin obiectivul omogenizant al naționalismului<sup>51</sup> bazat pe categorizare etno-rasială.

În al doilea rând, această discuție despre forța politică a imaginii, forță care în mod necesar face referire la tehnologia acesteia, pare cumva să ne conducă la a depăși dihotomia între realitate și fantasmă, între autoreprezentare și reprezentarea de către ceilalți, dintre ceea ce imaginile arată și ce ascund ele, între a fi documentare sau reflectă o interpretare a autorilor lor, dileme ce traversează analizele de imagini în general, și în particular cu privire la romi<sup>52</sup>. Astfel, dincolo de aceste dihotomii, într-un plan psihosocial și cultural, imaginile trupurilor sexualizate de *Țigăncușe* într-o expoziție de muzeu de artă națională (nu mai puțin decât pe un site internet erotic) au rostul politic să ne asigure că „(re)devenim proprietari și ne manifestăm ca stăpâni”<sup>53</sup> acolo unde complexul inferiorității pândește nemilos.

În sfârșit, care ar putea fi legătura dintre aceste imagini și politica reală? Delia Grigore și Nicolae Sarau, intelectuali care au participat la fundamentarea unei conștiințe identitare române în România post-comunista afirmă că „acest sistem de imagini constituie un foarte puternic obstacol în aplicarea unor politici destinate romilor. În măsura în care aceste politici se pot baza pe o atitudine de respect pentru diversitate, este imperativ necesar ca aceste reprezentări prejudiciate, care blochează orice încercare de înțelegere și comunicare dintre romi și societate, să fie supuse unui profund proces demitizant”<sup>54</sup>.

Sperăm așadar ca reflecțiile prezentate în acest eseu să ajute la înțelegerea faptului că reacțiile de respingere ale acestor imagini de către privitorii romi sunt legitime ca parte din structura experienței cu care este abordată cunoașterea, și să încercăm empatic să resimțim aceeași frustrare și furie ca aceștia. Din punctul nostru de vedere, este evident că această empatie e facilitată când suntem ontologic și politic sensibilizați prin propria conștiință a unei condiții minoritare și nu când avem complexe civilizaționale și virile de rezolvat. Desigur insuficientă pentru a crea o *altă* politică culturală de reprezentare a minorităților decât cea care reiterează vechi stereotipuri, empatia poate fi totuși un prim pas către respectul diversității și către procesul demitizant pe care îl cer intelectualii romi de decenii.

49. Vintilă Mihăilescu, „Eroii eponimi ai antropologiei: Primitivul, Autohtonul și Omul”, în *Antropologie. Cinci introduceri* (București: Polirom, 2007), 259-344.

50. Sintagma îi aparține cunoscutului istoric Benedict Anderson. La rândul său, istoricul britanic Alex Drace Francis, foarte bun cunoscător al istoriei României, explorează importanța instituțiilor scrisului și a culturii tipărite pentru dezvoltarea unei identități naționale românești împărtășită într-o astfel de comunitate imaginată. Concluzia sa este prudentă: fără a-i nega importanța, aceasta e departe de a fi antrenat masele, e deci vorba de imaginarul național al elitelor- a se vedea Alex Drace-Francis, *Geneza culturii române moderne. Instituțiile scrisului și dezvoltarea identității naționale, 1700-1900* (București: Polirom, 2016).

51. Ernst Gellner, *Națiuni și naționalism: Noi perspective asupra trecutului* (Oradea: Antet și CEU Press, 1997).

52. A se vedea în mod special Caterina Preda, „Reprezentări artistice ale romilor în cultura română, secolele XIX-XXI”, în *Romii din România: identitate și alteritate*, 79-102. Dar și în ansamblu catalogul expoziției Ilse About et al., *Mondes tsiganes. Une histoire photographique. 1860-1980*. Coediție a Muzeului Național de Istorie a Imigrației, Ediția Actes Sud, 2018.

53. Vintilă Mihăilescu, „De ce urâm țigani. Eseu despre partea blestemată, manele și manelism”, în *Condiția romă și schimbarea discursului* (București: Polirom, 2014), 196.

54. Delia Grigore și Grigore Sarău, *Istorie și tradiții rome* (București: Editura Salvați Copiii, 2006), 67.



## Bibliography

- Ben, Mahmoud Ferial, and Daniel Nicolas. *Le voyage en Orient, de l'âge d'or à l'avènement du tourisme (1850-1930)*. Paris: Place de Victoires, 2008.
- Berko, Patrick, and Viviane Berko. *Peinture orientaliste*. Bruxelles: Éditions Laconti, 2014.
- Blanchard, Pascal, Nicolae Bancel, Gilles Boëtsch, Dominic Thomas, and Christelle Taraud. *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*. Paris: La Découverte, 2018.
- Chiorean, Maria. "Racialized Modernity in Late Nineteenth Century Romanian Literature". *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, no. 1 (2023). <https://www.metacriticjournal.com/article/256/racialized-modernity-in-late-nineteenth-century-romanian-literature>
- De Font-Reaulx, Dominique. *Peinture et photographie. Les Enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. Paris: Flammarion, 2013.
- Drace-Francis, Alex. *Geneza culturii române moderne. Instituțiile scrisului și dezvoltarea identității naționale, 1700-1900*. Bucharest: Polirom, 2016.
- Dupouy, Alexandre. *La photographie érotique*. Paris: Payot, 2004.
- Fanon, Franz. *Piele albă, măști negre* [White Skin, Black Masks]. Cluj-Napoca: Tact, 2011.
- Filipescu, Ioana. *Imagini ale țiganilor în colecția Muzeului de Artă din Cluj. Lucrări din Patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca* [The Images of Gypsies in the Collection of the Museum of Art in Cluj]. Cluj-Napoca: Editura Mega, 2017.
- Galoin, Alain. "Femmes d'Alger dans leur appartement de Delacroix." *Histoire par l'image*, 2007. <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/femmes-alger-leur-appartement-delacroix>.
- Gellner, Ernst. *Națiuni și nationalism. Noi perspective asupra trecutului* [Nations and Nationalism]. Oradea: Antet și CEU Press, 1997.
- Grigore, Delia, and Sarau Grigore. *Istorie și tradiții rrome* [Roma Histories and Traditions]. Bucharest: Editura Salvați Copiii, 2006.
- Hall, Stuart. "Encoding/decoding." In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, edited by Centre for Contemporary Cultural Studies. London: Hutchinson, 1972-1979.
- Ionescu, Adrian Silvan. "Modernitatea lui Aman" [Aman's Modernity]. *Studii și cercetări de istoria artei și artă plastică*, serie nouă 1, no. 45 (2011): 97-139.
- Lee, Ken. "Orientalism and Gypsyism, in Social Analysis." *The International Journal of Social and Cultural Practice*, 44, no. 2 (2000): 129-156.
- Meseșan, Diana. "O expoziție cu 'țigani' stârnește discuții despre imaginea romilor în România" [An exhibition with 'gypsies' starts discussions over the image of Roma people in Romania]. *Scena 9*, January 11, 2018. <https://www.scena9.ro/article/expozitie-tigani-muzeul-arta-cluj-romi>.
- Mihăilescu, Vintilă. *Antropologie. Cinci introduceri* [Anthropology: Five Introductions]. Iași: Polirom, 2007.
- Mihăilescu, Vintilă. "Quelle anthropologie pour quelle société? Société post-paysanne et ethnologie postnationale en Roumanie." *Anthropologie et Sociétés* 32, no. 1-2 (2008): 217-239.
- Mihăilescu, Vintilă, and P. Matei, eds. *Condiția romă și schimbarea discursului* [The Roma Situation and the Change of Discourse]. Iași: Polirom, 2014.
- Mitu, Melinda, and Sorin Mitu. *Ungurii despre români. Nașterea unei imagini etnice* [Hungarians about Romanians: The Birth of an Ethnical Image]. Iași: Polirom, 2014.
- Neacșu, Crina. "Celălalt în Aferim! al lui Radu Jude: dimensiunea lingvistică a rasismului." *Transilvania*, no. 7 (2023): 10-16.
- Oișteanu, Andrei. *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură* [Sexuality and Society: History, Religion, and Literature]. Iași: Polirom, 2016.
- Stanislav, Cătălina et al. "Diversitate identitară în romanul românesc (1933-1947)". *Transilvania*, no. 9 (2021): 25-34.
- Pojoga, Vlad et al. "Diversitate identitară în romanul românesc (1844-1932)". *Transilvania*, no. 11 (2020): 33-44.
- Pop-Curșeu, Ioan. "The Gypsy-Witch: Social-cultural representations, fascination and fears." *Revista de etnografie și folclor*, no. 1-2 (2014): 23-45.
- Preda, Caterina. "Reprezentări artistice ale romilor în cultura română, secolele XIX-XXI." In *Romii din România: identitate și alteritate* [Roma People in Romania: Identity and Alterity], edited by Irina Năstasă, 79-102. Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2018.
- Punga, Doina. "La peinture roumaine à l'époque de Theodor Aman – entre tradition et innovation." In *La peinture roumaine 1800-1940*, catalogue d'exposition Anvers, 29-46, 1995.

- Roman, Nicoleta. "Deznădăjduită muiere n-au fost ca mine". *Femei, onoare și păcat în Valahia secolului al XIX-lea*. Bucharest: Humanitas, 2016.
- Said, Edward W. *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*. Timișoara: Editura Amarcord, 2001.
- Staszak, Jean-François. "Qu'est-ce que l'exotisme ?." *Le Globe* 148 (2008): 7-30.
- Stoler, Ann Laura. *Race and Education of Desire, Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Sumpf, Alexandre. "Ingres et les femmes aux bains : l'hygiène exotique." *Histoire par l'image*. 2011. <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/ingres-femmes-bains-hygiene-exotique>.
- Taraud, Christelle Mauresques. *Femmes orientales dans la photographie coloniale, 1860-1910*. Paris: Albin-Michel, 2003.
- Thornton, Lynne. *La Femme dans la peinture orientaliste*. Paris: A.C.R., 1996.
- Tudor, Ciprian. *Ficțiunea "libertății sălbatice" în secolul al XIX-lea. Carmen între mit cultural și stereotip etnic*. Bucharest: Editura Tritonic, 2018.
- Vintilă -Ghițulescu, Constanța. *Patimă și desfătare*. Bucharest: Humanitas, 2015.
- Olariu, Elena, and Mariana Vida. *Oglinzile Orientului. Pictură și grafică din colecțiile Muzeului Național de Artă al României*. Bucharest: Editura Muzeului Național de Artă al României, 2016.
- Verbraeken, Paul. *La peinture roumaine 1800-1940*. Anvers: Pandora, 1995.

### Exhibitions

- About, Ilsen, Pernot Mathieu și Sutre Adèle. *Mondes tsiganes. Une histoire photographique, 1860-1980*. Coediție a Muzeului Național de Istorie a Imigrației. Ediția Actes Sud, 2018.
- Aubenas, Sylvie. *L'Art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modele*. Paris: Hazan-Bibliothèque nationale de France, 1997
- Filipescu, Ioana. *Imagini ale țiganilor în colecția Muzeului de Artă Cluj-Napoca*. MACN, 2018.
- Iancu, Valentina. *EGAL. Artă și feminism în Romnânia modernă*. MNAR București 2015-2016.
- Mitul Național - Contributia artelor la definirea identitatii romanesti (1830 – 1930)*, MNAR, București, 2012.