

MUZEUL DE ETNOGRAFIE UNIVERSALĂ „FRANZ BINDER” DIN SIBIU

MARIA BOZAN

Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder”, organizat în cadrul Muzeului Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA” din Sibiu, reprezintă primul muzeu din România destinat culturilor extra-europene, fiind alcătuit din două expoziții permanente: **Din creația artizanală a popoarelor lumii**, vernisată în luna septembrie a anului 1992, și **Din cultura și arta popoarelor lumii**, prezentată marelui public în ziua de 18 mai 1993, cu ocazia sărbătoririi Zilei Internaționale a Muzeelor.

Cele două expoziții prezintă o parte a patrimoniului format din colecțiile etnografice alcătuite de unii dintre membrii Asociației Transilvane pentru Științele Naturii care, în secolul trecut, au călătorit în țări din Asia și Africa, și mai puțin din America și Australia, complete în decursul anilor cu noi achiziții, la care s-a adăugat, în 1990, o parte din obiectele de artizanat ce au aparținut colecției ex-prezidențiale și expozate donate de Ambasada R. P. Chineze.

Pentru o mai bună înțelegere a modului de structurare al complexului muzeal, fiindcă despre așa ceva este vorba în cazul Muzeului de Etnografie Universală de la Sibiu, vom relua, înainte de a detalia aspecte privind expoziția **DIN CULTURĂ ȘI ARTA POPOARELOR LUMII**, câteva idei, de bază, ale expoziției **DIN CREAȚIA ARTIZANALĂ A POPOARELOR LUMII**. Menționăm că aceasta a fost prezentată pe larg în numărul anterior al „Revistei muzeelor”.

Expoziția **DIN CREAȚIA ARTIZANALĂ A POPOARELOR LUMII**, cuprinzând mai mult de 160 de exponate (obiecte și fotografii), este prin excelență o expoziție de colecție care, în dubla diferențiere (creatoare de exotic), spațială și temporală, implicată de prezența obiectelor din afara Europei, suprimă coordonata diacronică — fiind vorba de obiecte contemporane — și creează, în felul acesta, punți noi pentru o mai rapidă apropiere între vizitatori și lumile îndepărtate. Fiind etalate, în exclusivitate, creații artizanale, deci contemporane, constituie o posibilitate de cunoaștere mai accesibilă, chiar dacă numai parțială, a acestei importante laturi a artei populare aparținând diferitelor popoare ale lumii, creându-se premise de sesizare mai pregnantă a asemănărilor și diferențelor.

Pentru expunerea obiectelor s-a utilizat în primul rând criteriul categorial — materia primă de prelucrat și tehnicile de prelucrare — căci, funcțional comparabile și, totodată, diferențiate, mai cu seamă în privința formelor și a decorației, rezultat al transformării unor materii prime identice sau asemănătoare (fibre textile, lemn, metal, lut etc.), obiectele pun în evidență, prin multiple diferențieri, unitatea proceselor de gândire și practică umană. Având în vedere patrimoniul selectat, precum și condițiile spațiale și tehnice disponibile, informația este amenajată în scopul obținerii unui efect perlocuționar unic, constând în crearea unui raport de cooperare în care intenția realizato-

rului să fie percepută cât mai aproape de realitate.

Obiectele prezentate introduc o comunicare de tip senzorial, creând acel raport de participare în care evocarea și gândirea asociativă înlocuiesc articularea logică de tip discursiv. Autenticitatea lor rămânând una dintre trăsăturile fundamentale ale demersului expozițional și, totodată, calitatea specifică a acestuia, căci, spre deosebire de prezentarea literară implicând corolarul imajinativ, de arta cinematografică existând prin imagine și mișcare, sau de raționamentul vădit în analiza teoretică a conceptelor, expozitul muzeal „*și asumă în cele trei dimensiuni ale sale, în imobilitatea sa, în starea sa materială, chiar și în degradarea sa, un rol de emițător pe care se brânșează vizitatorii*”¹. Modalitatea de etalare a obiectelor în expoziția sibiană, cu caracter de prezentare a colecțiilor și având la bază criteriul categorial, implică o preponderență „muzealizare” a obiectului — care e scos din contextul lui funcțional firesc — întotdeauna într-un cadru grafic și de lumină ce îi evidențiază în mod optim frumusețea și decorativitatea. Păstrând caracteristicile de bază ale expoziției de tip etnologic, prin ilustrație — fotografii și grafică — și prin textele însoțitoare, punctul de vedere al organizatorului pivotează spre o perspectivă antropologică realizându-se grade de referință diferite, pentru același obiect, pe de o parte prin accesul la încadrarea vizuală imediată, pe de altă parte prin raportarea asociativă la conținutul identic de concentrare deplină, al textului însoțitor.

Există câteva direcții principale definite în cadrul acestei expoziții: conceptul de artizanat — și, astfel, o dată cu deschiderea celui de al doilea spațiu expozițional, implicit și raportul său cu arta populară — accepția acordată acestui concept în diferitele zone ale lumii, nuanțe noi pentru sentimentul de „exotic”, mai buna cunoaștere a identității proprii prin cunoașterea celorlalți. Expozatele pun în evidență câteva coordonate fundamentale pentru înțelegerea producției artizanale în înțelesul ei de stadiu evolutiv, specializat al producției

de masă a artei populare. Producția artizanală, spre deosebire de arta populară unde *fiecare* individ creează obiecte necesare modului său de existență, cu mijloacele sale proprii presupune specializare meșteșugărească și producții în serii mai mari sau mai mici, ieșind din limitele categoriale ale artei populare și interferând cu așa-numitele „arte minore” (orfevrărie, marochinărie, armurărie etc.) funcția preponderent estetică afirmându-se prin decorativitate. Conceptul de artizanat și raportul său

Costum popular din China



cu arta populară diferă în lume, în funcție de rolul pe care îl are arta populară, precum și de stadiul de dezvoltare al zonei respective. În India, de exemplu, arta populară a devenit sinonimă cu artizanatul („handicrafts”), în Japonia acesta s-a dezvoltat pe baza unei puternice influențe feudale, pe câtă vreme în țările Africii negre artizanatul apare mai mult ca o replică a străvechii arte africane. Piesele artizanale expuse în muzeul sibian, provenite din Asia, Africa și America, evidențiază identități specifice, existând puncte de sprijin ușor asimilabile de către publicul vizitator, căci, dacă în Europa occidentală, spre exemplificare, arta populară de masă, fiind complet dispărută, conceptul a fost înlocuit — în accepția specialiștilor — aproape în totalitate cu cel al meșteșugului, deci al artizanatului, în țara noastră diferența este suficient de clară pentru ca publicul vizitator să dispună de o bază clară de departajare și, ca atare, de înțelegere a acestei diferențe². Circuitul expozițional sugerează dimensiunea universală a spațiului de cuprindere pentru obiectele expuse, accentul fiind pus pe

zona extraeuropeană. Nu lipsește nici evidențierea spațiului de obținere a obiectelor artizanale sau funcționarea acestora prin fotografii, reprezentând târguri și piețe din diferite zone ale lumii, ori ateliere meșteșugărești și interioare tradiționale, care însoțesc exponatele — obiecte de mobilier, ustensile, costume tradiționale și obiecte de podoabă. Că sunt obiecte de folosință imediată sau obiecte decorative — piesele (din metal, porțelan, lemn, fildeș, fibre textile, lac etc.) invită, dincolo de confruntările terminologice și de raporturile analitice, la un spectacol al virtuozității tehnice, dar, mai ales, al bucuriei de a crea. Și, cum creația nu înseamnă neapărat perfecțiune, ci fervoarea timpului fericit al genezei, cum există călătorii și călătorii, expoziția sibiană invită la străbaterăa unui asemenea parcurs mental.

Cea de-a doua expoziție — DIN CULTURA ȘI ARTA POPOARELOR LUMII — reprezintă, de fapt, partea cea mai importantă a Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder”, fiind rezultatul unei riguroase selecții patrimoniale și al unor concepte muzeografice și muzco-



Statuete africane

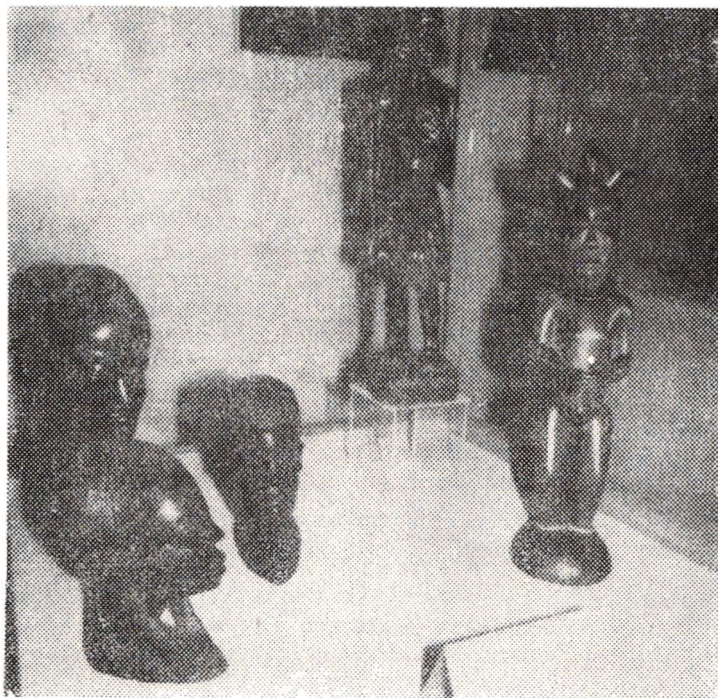
tehnice moderne, o valorificare plenară atât a obiectelor etalate, cât și a spațiului ce nu a fost creat, inițial, pentru muzeu.

Prezentarea acestei expoziții o vom prefata împărțind câteva din gândurile care stau la baza organizării ei.

Pornind de la considerarea limbii ca „un fapt antropologic prin excelență”³ pare avantajos și, în bună măsură, legitim să privim expoziția muzeală ca un discurs și să-i gândim principiile de organizare prin analogie cu limba și cu ritmurile de desfășurare spațio-temporală specifice acesteia. Se naște o paralelă între vizitatorul care, intrând în muzeu, parcurge pas cu pas sălile în care sunt etalate obiectele, lecturând cu privirea, în deplasarea sa, informația itinerarului expozițional, și cititorului care străbate capitolele unei cărți în direcționarea dată de text.

Se poate replica, și pe bună dreptate, că „itinerarul unei expoziții nu este niciodată imperativ” și că, pe câtă vreme cartea „obligă într-o oarecare măsură la o lectură autoritară, în orice

caz lineară, expoziția tolerează drumurile crucișe, acomodează racursiuri, chiar omisiuni”⁴. Dar însăși introducerea nuanței modale (v. „într-o oarecare măsură”) ne dă dreptul de a considera paralelismul introdus între cele două maniere de abordare a realității în justa plasare a problemei: pentru o mai bună înțelegere a mesajului — lingvistic sau vizual — necesitatea urmării în totalitate a materialului expus receptării este intrinsecă, iar la celălalt capăt — chiar și numai visând, la limită, cartea lui Eco alcătuită din file libere, intersanjabile — posibilitatea alegerii după dorință a direcției și ritmului „lecturii” (fie că aceasta înseamnă citire sau participare sensibilă) devine perfect posibilă. Ținând seama de faptul că, deja, „decupajul conceptual variază în fiecare limbă”⁵, cu siguranță că nu susținem decât un paralelism de fond al celor două tipuri de comunicare vizând o unitate a receptării, reflectată în posibilitatea alegerii unei aceleiași ordini secvențiale și, ca atare, aptă de a se supune aceleiași tip de analiză func-



Statuete africane

țională. Dar, dincolo de analogiile care se pot stabili și care ne conduc direct spre analiza de tip lingvistic ale cărei avantaje sunt, fără îndoială, incontestabile, nu trebuie să uităm nici un moment că mesajul își păstrează, în funcție de tipul comunicării, specificitatea sa profundă, specificitate care-i determină obligativități interne de alegere a materialului și tehnicilor apte să transmită informația dorită. Putem folosi, în proiectare și în considerarea principiilor de structurare a materialului, criteriile operaționale împrumutate dintr-un domeniu vecin și intrucâtva paralel — în cazul nostru cel lingvistic —, dar vom păstra subiacent ideea că acest lucru se datorează în primul rând priorităților de analiză organizatorică. De asemenea, nu trebuie uitat că aceste concepte, chiar dacă sunt relevante pentru mai multe niveluri de analiză, e preferabil să fie folosite doar acolo unde intervin ca factori de mai bună punere în evidență a etapelor informaționale pe care analiștii, în cazul nostru organizatorii expoziției, doresc să le evidențieze. Ca atare, devine clar de ce vom aplica analiza funcțională de tip lingvistic, instituită de R. Jakobson, doar pentru acea parte a proiectării care vizează raportul sincronic dintre public, ca receptor, și expoziție, ca text, pe câtă vreme nivelul informațional, raportările interne care acoperă conținutul referențial al respectivului discurs expozițional ce se oferă vizitatorului, vor fi circumscrise pe baza unor criterii funcționale de tip etnologic.

Un prim raport de cooperare se stabilește între vizitator, ca receptor, și diversitatea materială a suportului fizic ce alcătuiește discursul expozițional (și, întrebându-se acest termen, subliniem automat obiectivul primordial al unei expoziții — *comunicarea*) stând în obiectele de colecție alese, panourile ilustrative (grafică, foto, texte, etichete), precum și mobilierul aferent (incluzând aici și sistemele de iluminare). Tocmai această relație poate fi privită prin prisma celor șase direcții

presupuse de respectivele funcții lingvistice, pe care le reamintim aici pe scurt:

— funcția expresivă, centrată pe locutor, când mesajul se întoarce înspre subiect, înspre stările și emoțiile sale;

— funcția fatică, atunci când se vorbește pentru a crea, pur și simplu, comunicarea, sau pentru a o suspenda;

— funcția conativă (incitativă), când se vorbește pentru a determina sau împiedica o acțiune;

— funcția metalingvistică, atunci când se vorbește despre propriul limbaj, pentru a preciza codul mesajului;

— funcția poetică, prin care putem fi încântați de muzica sau imaginile pe care le pot evoca cuvintele;

— funcția referențială, când se vorbește pentru a informa, explica etc.

Separarea funcțiilor reprezintă prioritatea de analiză, nu manifestări în stare pură. A înțelege regulile de funcționare ale unui discurs, în cazul nostru cel expozițional, înseamnă, printre altele, și a înțelege modul în care acesta îndeplinește, în felul său propriu, aceste șase funcții.

1. *Funcția expresivă*. La prima vedere, toată seria obiectelor ce urmează a fi etalate în expoziția dedicată unor aspecte ale culturilor extraeuropene, în situația lor de colecție muzeală, deci de obiecte care nu se implinesc în raportul lor exact cu lumea reală și cu necesitățile omului, intră într-o categorie ce pare a nu se supune sistemului *funcționalului*, ci sistemului *funcționalității*, având, ca atare, facultatea de a se integra unui ansamblu și apărând, în fapt, ca părți constitutive într-un sistem abstract de semne manipulabile în care o ordine „naturală”, mereu prezentă, este constant depășită printr-o continuă sistematizare. Sunt obiecte singulare, exotice, vechi. Informația pe care o conțin e incifrată, mesajul pe care-l poartă răstrângându-se în primul rând asupra lor însele, într-o stare de potențialitate ce așteaptă dezvoltarea, trecerea de la posibil la existent. Starea comunicațională a obiectului în depozit — închis în singurătatea lui de

obiect „autentic” sau oferindu-se, în cazul unei vizionări parțiale, sau voit izolatoare, ca o ființă desăvârșită, marcând eliziunea timpului prin chiar obiectivarea lui în formă și volum, acoperă prima enunțată din funcțiile limbajului, cea expresivă, ca reîntoarcere spre sine a acestui obiect care nu e doar ceea ce apare actualmente, ci și ceea ce a fost, recuperându-și originile.

2. *Funcția fatică.* Reglajele locutor—receptor se stabilesc încă din afara clădirii muzeului și continuă să se manifeste în totalitatea interiorului (holuri, săli etc.) asupra standardului public acționându-se prin mijloacele specifice expoziției — intrinsece sau aferente. Pentru a exista, relația de comunicare trebuie să implice, îmbogățind-o, o competență acțională specifică. Intrată în domeniul cotidianului, imaginea constituie un material tot atât de bogat ca și textele propriu-zise, în schimb, reamintim aici ca o evidență că manipularea acestor imagini necesită o întreagă decodare și dominarea lor ține de performanțele realizate în domeniul funcționării regulilor de utilizare. Într-o civilizație a ochiului, așa cum se manifestă tot mai mult lumea în care trăim, imaginile au șansa unor decodificări multiple pe baza unor rețele asociative trimițând nu numai la referentul imediat — în speță expoziția — ci și la „textul” infinit al iconografiei. Cu atât mai mult alegerea unei imagini percutante, capabile să semnalizeze suficient pentru a stabili un început de comunicare, apare ca esențială.

Existența unui afiș acoperă inițial și preponderent o funcție de „acroșare”. Imaginea pe care o oferă, bine aleasă, nu este atât referențială, ci în primul rând fatică. Scopul său este de a opri și de a incita la lectura titlului ce anunță deschiderea (sau existența) expoziției, titlu care, la rândul său, oprind virtualii vizitatori printr-un scurt enunț, de altfel nepredicativ, își declină multiplicarea nuanțelor explicative rezumându-se la a „frapa” prin conciziune, la a lua cuvântul și a-l păstra, devenind, astfel, eficace. Funcția incitativă se află pe un plan secund:

afișul nu obligă, el stimulează, nu conștientizează la imperativ ci, nominalizat prin simultaneitatea actului vizual (cu prea puține atribute, totuși) declină curiozitatea la toate cazurile și stabilește contactul.

3. *Funcția conativă (incitativă).* Cu punctarea unor elemente expoziționale care indeplinesc funcția incitativă cuprindem tot acel du-te-vino al relațiilor de comunicare acoperind pe de-o parte relația socială, implicând luarea de cunoștință — invitații, vernisaj — a căror importanță în declanșarea recepției unei emisii cu conținut în cea mai mare parte nou (ceea ce va încerca să arate explicitarea etnologică a materialului referențial, o mare parte din obiecte fiind necunoscute publicului și, în orice caz, decupajul logic aducând noutate chiar și pentru componentele cunoscute ale colecției) nu trebuie subestimată, pe de altă parte structurarea codului de vizitare (sensul circuitului) în funcție de dorința celor două instanțe comunicaționale: organizatori-locutori, exprimându-se prin discursul expozițional, și public-receptor. Căci, așa cum subliniam la început, pentru o înțelegere nu exhaustivă, dar pe cât posibil fără lacune, respectarea sensului de deplasare în expoziție devine obligatorie la o primă vizită, abordarea selectivă și combinațiile libere reprezentând mai degrabă apanajul unei posibile

Vedere din sala „Gestului dominator”

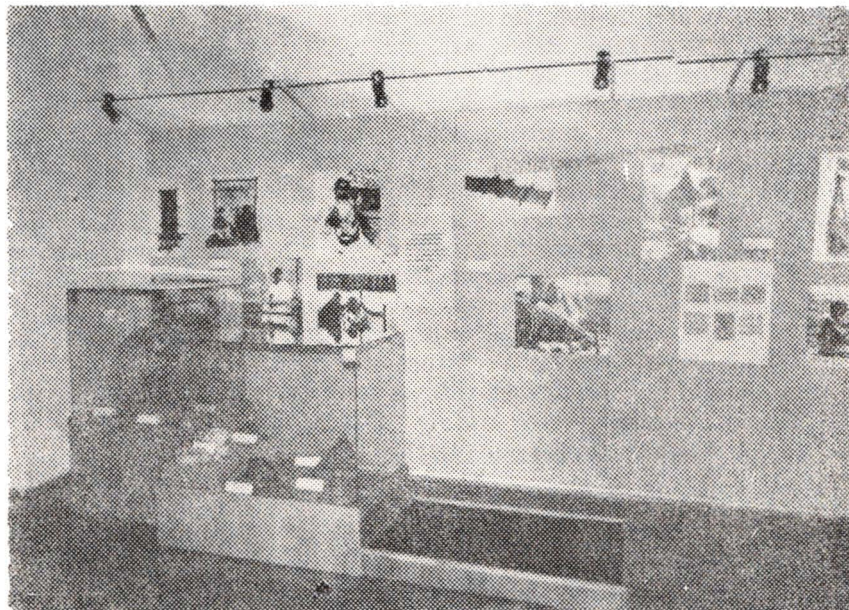


„relecturi” (de altminteri, organizarea spațială a clădirii implică în mod automat străbaterea totală a circuitului care este, în plus, explicitat prin săgeți și panouri indicatoare de hol).

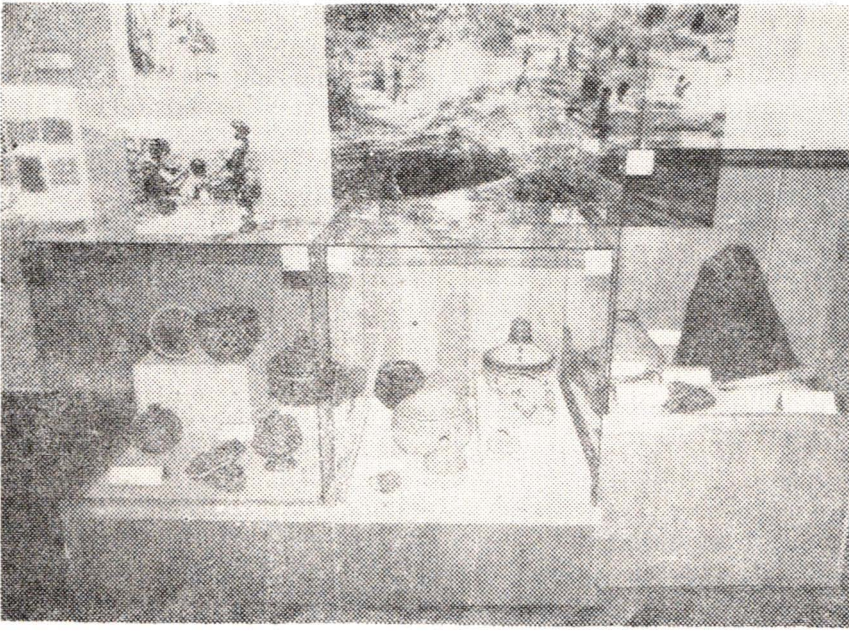
4. *Funcția metalingvistică.* Dimensionarea pe care o dă funcția metalingvistică își găsește intruchiparea într-o serie de reprezentări care, la o primă abordare, țin de ceea ce numim la nivelul comunicării, cel puțin al celei expoziționale, „redundanță”. Nu avem aici nici spațiul și nici necesitatea, în ultimă instanță, de a face o tipologizare a formelor care, adăugându-se expoziției (de exemplu — catalogul, materialele de prezentare, documentația de cabinet spre consultarea publicului, textul de ghidaj etc.), sau făcând parte integrantă din ea (casca video, diapozitive, chiar și textele și etichetele într-o oarecare măsură) se constituie într-o precizare a codului limbajului folosit de organizatori și, implicit, într-o interogație asupra posibilităților pe care transmiterea vizuală expozițională — simultană și concretă prin prezență — le posedă prin chiar natura sa.

Pornind de la faptul că orice mesaj, deci și cel implicat de o expoziție, dorește să transmită informație și având în ve-

dere că ceea ce „definește originalitatea mesajului” este imprevizibilitatea lui, problema „redundanței” materialelor metalingvistice trebuie discutată și în cadrul relației banalitate-originalitate. Ar trebui să intre în domeniul evidenței — și chiar al truismului — că nu tot ceea ce este original și inedit e și în mod automat valoros, și aceasta deoarece „informația este o cantitate și nu o calitate, desemnând posibilitatea statistică a mesajelor și nicidecum valoarea lor”⁶. Dar, așa cum constată mai departe R. Berger, „Suntem din ce în ce mai înclinați să valorificăm formele și mesajele imprevizibile, neașteptate, noi, în detrimentul formelor și al mesajelor a căror previzibilitate ne dă sentimentul «deja văzutului»⁷. Nu considerăm că ne-ar paște, în vreun fel oarecare, senzația de „deja-vu” (am luat problema în discuție doar din motivul existenței unui public extrem de eterogen mai ales în perioadele cu mare afluență de vizitatori) — valoarea și exotismul spațial și temporal al colecției plasându-ne din capul locului în situația de a oferi un mesaj cu grad mare de imprevizibilitate, apt să suscite în orice clipă interesul. Dar factorul *noutate*, de care sunt însoțite expresiile nivelului metalingvistic (sau metaobiectual? meta-



Detaliu din Sala „Gestului dorminator”



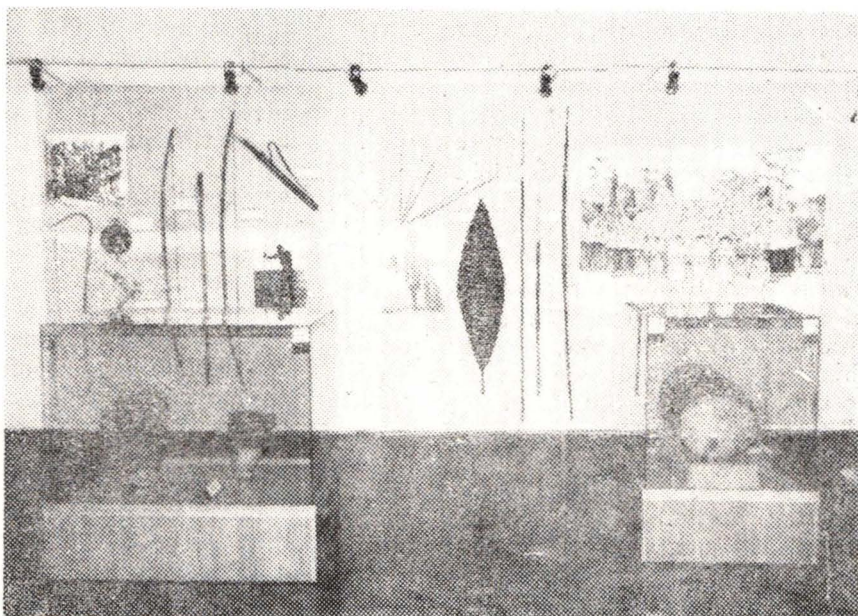
expozițional?) constituie pe de-o parte o informație în plus, pe de altă parte contacte cu modalități de comunicare deosebit de interesante și de atractive pentru public.

Impactul este diferit: pe câtă vreme catalogul recurge la verbalizare prin simboluri și selecție a imaginilor, filmul (chiar și diapozitivul) produce concentrarea informativă în timp prin selecție, mișcare, fundal sonor muzical, eventuală verbalizare. Pe de altă parte, cele două modalități luate în considerare sunt complementare, prezentând perioade diferite de remanență: de la contactul afectiv imediat și marcat de discontinuitate al filmului, până la păstrarea pe timp îndelungat, cu posibilitatea de revenire specifică, pe care o oferă catalogul în calitatea sa de „tipăritură”. Ca atare, acest tip de „redundanță” intră în organizarea expozițională ca o necesară structură de sprijin, provocând implicit meditația de tip „meta”, creatoare de forme noi.

5. *Funcția poetică.* Sincretismul dimensiunilor informațională și estetică în cadrul unei expoziții dedicate culturii și artei populare universale nu necesită nici un fel de demonstrație. Orice

expoziție se vrea frumoasă, căci ea se „arată” lumii, vine înspre public ieșind „în afară” (etimologic vorbind), satisfacția autocomunicării ei exteriorizându-se în armonii de forme și ritmuri. Pe câtă vreme parcurgerea ei ulterioară, depistarea dimensiunilor simbolice — estetice și mitologice — ale obiectului autentic se situează la un nivel în care valorile estetice trebuie căutate „în întreaga zonă a percepțiilor” pentru a surprinde modul în care „se constituie în timp și spațiu un cod emoțional ce asigură subiectului etnic cea mai mare parte a integrării sale afective în societate”⁸, la nivelul la care privim expoziția ca un întreg și ca un prim contact al acestui organism cu publicul, se poate aplica o sociologie a esteticii „aranjării”, a combinării elementelor, în planul analizei fiind, încă, acceptabilă o perspectivă în care noțiunea de frumos poate fi limitată la „emoționalitatea esențialmente auditivă și vizuală a lui homo sapiens”⁹.

6. *Funcția referențială.* Nu dorim să folosim acest tip de analiză ca un „passe-partout” ci, în primul rând, ca o posibilitate de a ne auto-atenționa asupra unor laturi aparținând ac-



tivității expoziționale și desfășurării vieții unui muzeu, laturi care ar putea fi insuficient conturate.

Așa cum subliniam încă de la început, explicitarea dimensiunii referențiale a expoziției de etnografie extra-europeană va fi realizată din perspectivă etnologică, ea încadrându-se în acea secțiune a comunicării mass-media care mizează, în primul rând, pe prezența fizică a obiectului, pe comunicarea senzorială, dând naștere, prin participare, relației autentice, nemediate, capabile să creeze un context informativ prin mijloace absolut specifice.

Extrem de fertil, demersul etnologic, care stă la baza organizării expoziției „Din cultura și arta popoarelor lumii”, pornește de la constatarea, având suficiente temeiuri, că „*disponibilitatea spre universal și național, totodată, face parte ca o coordonată din ce în ce mai pronunțată, din mentalitatea contemporană. [...] Descoperirea, ori numai reactualizarea valorilor proprii culturilor dispărute sau supraviețuitoare încă, fervoarea recăștigată, desigur cu deplină îndreptățire, de către civilizațiile asiatice sau africane, argumentează fără replică împotriva mono-*

lului occidental al frumuseții, al gândirii în genere”¹⁰.

Dintre preocupările fundamentale umane, cea referitoare la propriile sale origini rămâne constantă, locul și rolul pe care-l avem în lume, de unde venim și încotro ne îndreptăm, ca omenire pe de-o parte, ca grup (sau chiar ca individ) alcătuitor al acesteia pe de altă parte, revenind mereu în atenție ca o problemă aproape personală a fiecăruia. În acest context, problema studierii diversității etnice în spațiu și timp devine o pledoarie pentru egalitate, pentru cunoașterea bogăției universului material și spiritual al culturilor lumii. Apare astfel posibilă evidențierea eterogenității culturale, proprie fiecărui grup uman, susceptibilă de a fi relevată prin intermediul acestei „științe a grupării” pe care o reprezintă etnologia (înțelegând aici și statutul de interdisciplinaritate al cercetării etnologice). Posibilitatea punerii în raport, prin mijloacele specifice expoziției, a faptelor sociale și culturale (expoziția reprezentând, de fapt, o prelungire în obiecte a acestora), ținând de nivelul antropologic¹¹ al cercetării, întâlnește necesitățile principalului obiectiv formativ al unei aseme-

nea manifestări: cunoașterea celorlalți ca recuperare de sine și ca reîntoarcere potențată la sine. Căci, așa cum sublinia R. Linton, „*cei ce nu cunosc altă cultură decât pe a lor proprie, nu o pot cunoaște nici pe aceasta*”.

Natura eterogenă a colecției, precum și acoperirea spațio-temporală lacunară (colecția cuprinde în principal obiecte din Africa, mai puține din Asia și America) nu a permis o tratare completă a fenomenului cultural. Dar nu trebuie uitat că, în general, se reproșează chiar și manualelor de civilizație (și acestea dispun de cu totul alte posibilități de transmitere a informației) că ridică „*pretenția unei survolări rapide și a unei exhaustivități prea mari*”¹² (ca atare imposibile). Cu atât mai mult, o expoziție bazată pe un anume patrimoniu nu-și propune obiective de neatinș, dar apelează la metode, care întrebuițând fondul obiectual disponibil, pot da o imagine globală, chiar dacă prin intermediul unei „*călătorii numai din rupturi, contradicții, profunzimi diferite*”¹³. Acest lucru se poate produce deoarece, cel puțin în ipoteza lui J. Duvignaud, „*toate elementele realității se combină; iar unele fragmente ale realității sociale lasă să se întrevadă întregul experienței colective*”¹⁴. În acest context este introdus „*conceptul operator*” de „*dramă*” (termen despuat, în această accepție, de orice conotație „tragică”), care, efectuând decupaje în rețeaua experienței colective și cuprinzând un context de orizonturi multiple, „*permite percepția experienței colective în întregul său fără a fi nevoie să se îmbrățișeze ansamblul*”¹⁵.

Conceptul de dramă implică automat limbajul (cu sensul de bază al acestui cuvânt), desfășurarea propusă în scopuri pedagogice implicând o adevărată desfășurare teatrală. Muzeologii sibiieni încearcă să meargă mai departe dar într-o direcție intrucâtva diferită. Actanții sunt obiecte la o primă vedere eterogene, dar care promovate și valorizate cultural prin expoziție, devin simbolurile unor lumi și ale unui întreg trecut uman recuperat ca urmare a ceea

ce putem numi, împreună cu Eco, „*participare magică prin apropiere*”, declanșând parcurgerea drumului dinspre obiect înspre desfășurarea dramatică la nivel mental, prin mișcarea asociativă a procesului gândirii, ghidată de cadrul de imagini și texte. Tința la care se urmărește a se ajunge e dublă: pe de-o parte atingerea unor spații culturale geografice și temporale, sub forma reconstituirii mentale a unor contexte de folosire, deci recuperarea proceselor vizând drama sociologică, ceea ce ține de perspectivă antropologică a organizării, pe de altă parte o justă apropiere analitică de obiectele expoziționale privite ca elemente constitutive, deci ca mărci obiectuale ale unor roluri sociale și care pot fi abordate din perspectiva istoriei artei.

Devine normal ca în discontinuitatea serială a obiectelor, organizatorii să încerce să restituie o continuitate a rațiunii printr-un fir conducător apt să realizeze, printre dispersii, rupturi și contradicții, un decupaj al cărui principiu de bază să rămână coerența. Asemenea reporterilor, organizatorii și-au ales un unghi pe care l-au considerat apt să favorizeze surprinderea fenomenului cultural colectiv sub multiple aspecte. Într-o asemenea perspectivă, ca rezultat al acțiunii mâinii, „*omenească prin ceea ce se desprinde din ea și nu prin ceea ce este*”¹⁶ — obiectele apărând ca produse finite ce immagazinează în imobilitatea lor mișcarea fizică și mentală — se propune parcurgerea circuitului expozițional în câteva etape concepute ca decupaje ale sensurilor gestului uman creator:

1. *Gestul în expansiune*. Deschiderea spre exterior;
2. *Gestul cosmocrator*. Integrarea spațială;
3. *Gestul dominator*. Transformarea funcțională a materiei;
4. *Gestul posesiv*. Achiziție și agresiune;
5. *Gestul estetic*. Valorizarea insolitului formelor;
6. *Gestul increment*. Atitudinea în fața morții.

Sunt cuprinse sub aceste denumiri cele șase săli care alcătuiesc parcursul

expozițional implicând, totodată, și semnificațiile fundamentale ale textelor însoțitoare. S-a preferat această împărțire aceleia pe trei categorii — util, frumos, ritual — care, deși extrem de operațională, marchează anumite frontiere ce, la o analiză mai atentă, se pot dovedi limitatoare, deoarece, în cultura și arta populară aceste planuri, ținând de necesitățile creării și folosirii obiectelor, se manifestă simultan, fiind vorba cel mult de preeminența unei funcții în raport cu celelalte și nu de separarea lor netă.

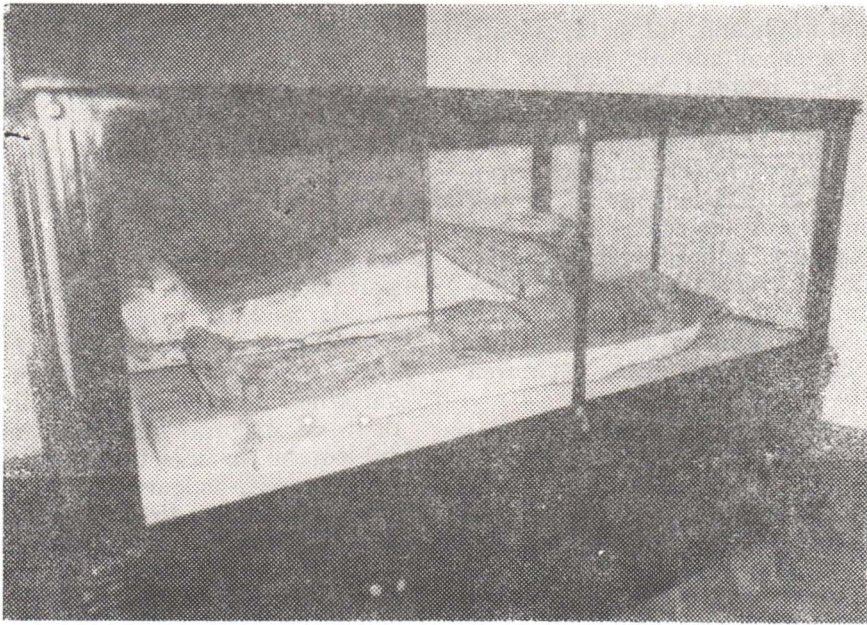
Referitor la ideea simultaneității funcționale se cuvine să arătăm că, în prezenta analiză, s-a pornit de la ideea capacității obiectului de a fi purtător al unor valențe multiple. El deține virtual, în existența sa, funcționalitățile amintite, manifestarea lor putându-se realiza simultan sau succesiv.

Fără a intra în amănunte referitoare la desfășurarea obiectuală și modalitățile de aranjare în secțiunile mai sus enumerate (amintim doar că sunt expuse obiecte de mare frumusețe și valoare — începând cu împletiturile din fibre vegetale și animale, obiectele din piele, ceramică și metale — care fac apel la cele mai vechi și mai importante meșteșuguri umane —, arme diferite — lănci, măciuci, arcuri și săgeți, scuturi, brățări de luptă, trecând la obiecte de vestimentație și podoabă, la narghileaua și lulelele implicând „satisfacția repausului”, dar și a „prelungirii corporale în obiectual” — până la statuetele chinezești și africane sculptate în piatră, lemn sau fildeș, ori la cele egiptene care însoțesc mumia cu sarcofag expusă în ultima sală) reamintim, doar, câteva din chestiunile punctate cu ocazia organizării expoziției **Din creația artizanală a popoarelor lumii.**

Cele două expoziții pe care le prezentăm alcătuiesc, de fapt, o expunere unică, tratând dubla raportare; implicată de relația cultură — civilizație, dintre om și mediul natural pe de-o parte, și dintre el și cadrul cultural, creat de-a lungul timpului prin acțiunile sale civilizatoare, pe de altă parte.

Ceea ce trebuie să evidențiem aici, neapărat, este faptul că planul estetic în cultura populară apare implicat în toate celelalte niveluri ale existenței. Greșit pe ordinea fiziologic—tehnic—social, care cuprinde toate speciile, comportamentul estetic se constituie într-un atribut uman, un caracter deosebit de simpla supraviețuire. Dar acest comportament estetic care, obiectivat în piesele etalate, adaugă la semnificația etnică, trebuie căutat „în întreaga zonă a percepțiilor”¹⁷, pentru a putea surprinde complexitatea codului emoțional ce asigură integrarea afectivă a subiectului în societate. Într-un asemenea context, valoarea estetică absolută se află în raport direct cu adaptarea formei la funcție, funcția și forma aflându-se într-o constantă stare de reacții reciproce. Cât despre implicațiile rituale ale obiectelor sau faptelor — credem că fragmentul de mai jos, aparținând lui M. Eliade, este îndeajuns de lămuritor încât să nu necesite, cel puțin pe acest punct al analizei noastre, alte comentarii: „Trebuie să ne obișnuim să acceptăm hierofaniile oriunde, în orice sector al vieții fiziologice, economice, spirituale sau sociale. În definitiv, noi nu știm dacă există ceva — obiect, gest, funcție fiziologică, ființă sau joc etc. — care să nu fi fost vreodată transfigurat în hierofanie, undeva în cursul istoriei umanității. [...] ...este cert că tot ceea ce omul a manevrat, a simțit, întâlnit sau iubit a putut deveni o hierofanie. ... Evident, nu trebuie să ne închipuim că întreaga specie umană a trecut prin toate aceste faze, că fiecare grupare umană a cunoscut, rând pe rând, toate aceste hierofanii. [...] Dar, la un moment istoric dat, fiecare grup uman a transsubstanțiat, la rândul său, un anumit număr de obiecte, animale, plante, gesturi etc. în hierofanii, și e foarte probabil că până la urmă nimic n-a scăpat acestei transfigurări continuate pe durata a zeci de milenii de viață religioasă”¹⁸

Gradarea punerii în scenă, în cadrul unei expoziții vizând aspecte ale culturii și artei populare extraeuropene, se realizează prin dispoziția logică amin-



Mumie cu sarcofag

tită — care implică apariția celor mai surprinzătoare obiecte în adevărate capete de perspectivă (de exemplu — harta cu galeria de portrete a călătorilor și donatorilor, secțiunea de colibă africană, scutul, mumia însoțită de un poster reprezentativ etc.), localizate fizic sau mental, articulându-se într-o structură dialectică ce poate fi întărită sau, în condițiile unei continue îmbogățiri a conținuturilor memoriei și științei, mereu recompusă. Căci colecțiile — de obiecte, de fapte sau de cunoștințe — nu sunt făcute pentru a fi încheiate, ci doar pentru a efectua o continuă reorientare spre termenii absenți.

Într-o asemenea perspectivă, expoziția, propunând o imagine a realității care îi este proprie, constituie, încă o dată, dincolo de particularitățile specifice, o pledoarie pentru înțelegerea universului uman, pentru echivalența gândirilor omenești și pentru transparența valorilor.

NOTE

¹ René Berger, *Mutația semnelor*, București, 1978, p. 170—171

² Tancred Bănățeanu, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, Editura Minerva, București, 1985, p. 51—63.

³ Jean Cuisenier, Martine Segalen, *Ethnologie de la France*, Paris, 1986, p. 39

⁴ Adrien Le Bihan, *Notion de drame et approche du text en civilisation*, în „Le Français dans le monde”, nr. 144, p. 29

⁵ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, 1968, p. 89—91

⁶ René Berger, *Op. Cit.*, p. 190—191

⁷ Idem, p. 193

⁸ André Leroi-Gourhan, *Gestul și cuvântul*, București, 1982, vol. II, p. 73

⁹ Ibidem

¹⁰ Mihai Petroveanu, *O perspectivă fertilă*, în *Revista „Secolul XX”*, 1984, nr. 10, p. 18—19

¹¹ Jean Cuisenier, Martine Segalen, *Op. Cit.*, p. 39

¹² Adrien Le Bihan, *Op. Cit.*, p. 78

¹³ M.A. Moccocchi, citat de Adrien Le Bihan, *Op. Cit.*, p. 29

¹⁴ Jean Duvignaud, *Introducción a la sociologie*, apud Adrien Le Bihan, *Op. Cit.*, p. 30

¹⁵ Adrien Le Bihan, *Op. Cit.*, p. 30

¹⁶ André Leroi-Gourhan, *Op. Cit.*, vol. II, p. 37

¹⁷ Henri Wald, *Limba și valcare*, București, 1973, p. 137—138

¹⁸ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, București, 1992, p. 30—31