„CURAT ŞI BINE ARANJAT, FACI DIN COLIBĂ UN PALAT”: BRODERIILE ROMÂNEŞTI CU INSCRIPŢII PENTRU BUCĂTĂRIE DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

ANA BAZAC[1]

Divizia de Logică, Metodologie şi Filosofie a Ştiinţei,
Comitetul Român de Istoria şi Filosofia Ştiinţei şi Tehnicii,
Academia Română

“CLEANED AND WELL ARRANGED, YOU MAKE A PALACE FROM THE HUT”: THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY’S ROMANIAN EMBROIDERIES WITH INSCRIPTIONS FOR THE KITCHEN

Abstract

In a broad anthropological view, the paper reminds an interesting moment – temporary and ephemeral – in the history of the popular ornamentation in the last century Romania, rather after the First World War and until the 50s: that of the embroideries with inscriptions (samplers) hung on the walls of the kitchen in the homes of the relatively prosperous popular strata – so not of the upper class, and nor of the (very) poor.

Not forgetting the epistemological conclusions, the paper describes the embroideries with their motifs and inscriptions and interprets them as specific forms of acculturation following the development of urban civilisation as well as the literacy of women: specific cultural diffusion of a form of material culture borrowed from the German tradition – via Austro-Hungary – and related to the process of modernisation felt at the level of petty-bourgeois urban and rural strata and promoted by women in a lagged-behind East-European country. Thus, the analysis contains the integration of the embroidery work, and especially with inscriptions, in the large European tradition, and reveals the meanings of the inscriptions and the social atmosphere embroidered on these specific aesthetic objects.

Keywords: *embroideries with inscriptions (samplers) for the kitchen, modernisation, Romania, urban-rural relations, women and literacy, acculturation, Austro-Hungary, Germany, Europe.*

[1] Prof. univ. dr. (Universitatea Politehnica din Bucureşti), Divizia de Logică, Metodologie şi Filosofie a Ştiinţei, Comitetul Român de Istorie şi Filosofie a Ştiinţei şi Tehnicii, Academia Română; preocupări de istoria filosofiei (http://societatea-kant-din-romania.blogspot.ro/p/blog-page_26.html), filosofie socială, filosofia ştiinţei şi tehnicii, etică; e-mail: ana_bazac@hotmail.com.

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

Cercetarea de față a pornit de la intenția de a reaminti un fenomen observat direct în două județe din sudul României: cel al broderiilor cu inscripții din bucătării. De aceea, deși la început am avut în vedere o simplă semnalare etnografică, apoi au apărut întrebări legate de origine, răspândire și semnificații. Ca urmare, capitolele schițează o interpretare antropologică, pornind de la istoria mai largă a acestei forme de cultură materială. Iar dacă intenția este rezultatul experiențelor directe într-un areal geografic restrâns, lucrarea însăși a beneficiat de informații directe despre tot cuprinsul țării[2]. Fără aceste informații, analiza nu ar fi avut temei.

1. În loc de introducere

Între inscripțiile celor cinci păretare atârnate în bucătăriile familiare mie în Călărași și sate din acest județ – *Bună dimineața*; *Unde strălucește curățenia, merită laude gospodina*; *Fripturică, cozonaci, soțului să-i faci*; *Orice oaspete venit, trei zile e bine primit*; *Curat și bine aranjat, faci din colibă un palat* – ultima a fost atât de semnificativă, încât a dat motivația unei preocupări de durată și inerent transdisciplinare pentru aceste interesante creații populare.

Broderiile cu inscripții întâlnite chiar în anii 70 în bucătării de la țară, precum și în cele de la oraș care mai păstrau módele vechi – dar impuse abia spre sfârșitul anilor 30 și mai degrabă în anii 40-45 ai secolului al XX-lea – trimit, înainte de toate, la încadrarea lor potrivit principiilor logice bine-cunoscute: genul proxim este broderia, iar diferența specifică – inscripțiile.

Broderiile erau pe pânză fabricată industrial, cusute monocolor și reprezentau obiecte sau scene simple, esențializate, ce erau consonante cu inscripțiile sau, mai degrabă, le erau subordonate: idealizări ale bucătăriilor orășenești mic-burgheze din perioada interbelică – coșul cu lemne pentru mașina de gătit nu apărea niciodată – și imagini la fel de edulcorate ale gospodinelor „gătite ca la oraș”. Dar scenele realiste reprezentau *ceva nou în ornamentica populară românească*, plină de flori, păsări și motive abstracte.

Expertiza broderiei este feminină, dar aceea a *design*-ului modelelor, cu atât mai mult a celor cu inscripții, după care se desfășura broderia era masculină (Chamoux 1978: pt. 89), constând în meșteșugul de imprimare pe textile:

[2] Informațiile au fost date mai ales de: prof. Maria Baltag, București; prof. Maria Bosnali, Arad; lector univ. dr. Mihaela Buia, București; fizician Mihaela Călinescu, București; Georgeta Ciufu, Biblioteca Academiei, București; Silvia Dascălu, Biblioteca Academiei, București; prof. Georgeta Dobre, Câmpeni, Alba; prof. Gabriela Doca, București; Simona Fusaru, secretar de redacție revista *Argeș*, Pitești; prof. univ. dr. Alin Mihai Gherman, Cluj-Napoca; prof. Stela Manolescu, București; dr. Danița Peianov, Timișoara; înv. Felicia Sitaru, Călărași; Mariana Șenilă-Vasiliu, artist plastic și redactor revista *Argeș*, Pitești; Tekla Tötszegi, dir. adj., expert, Muzeul Etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca. Le mulțumesc cu recunoștință și pe această cale.

BDD-A25133 © 2016 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

meșteșugul era o activitate *orășenească* manuală în mici ateliere de imprimare pe textile (serigrafia – apărută ca tehnică folosind dispozitive mecanice în cadrul *revoluției industriale*[3]) și genera o *impunere exterioară anonimizată a mesajelor culturale*. Bucățile de pânză imprimate pentru broderii de înfrumusețare a pereților bucătăriilor se găseau mai degrabă în târguri, iar dacă modelele imprimate erau cumpărate de către fie și doar o femeie din orășelele sau satele noastre, aceste modele erau copiate cu șabloane de către celelalte femei din stratul social comun: mai mult, femeile își împrumutau reciproc șabloanele – prin „complicitatea” sau, mai degrabă, consensul de gen – chiar dincolo de gradul de bogăție din aceeași comunitate de apartenență socială. Dar în anii ’60-’70 ai noii civilizații a industrializării, moda broderiilor cu inscripții pentru bucătărie a trecut: nemaicumpărându-le nimeni, nici n-au mai fost oferite[4]. Încă o dată, e vorba doar de broderii pentru bucătărie, altfel șabloanele au continuat să fie folosite și împrumutate pentru popularele macrameuri și chiar goblenuri.

Broderiile nu erau pline, ci urmăreau doar contururile, desenele, cu tehnica simplă a cusăturii „în urma acului”, punctul de atracție al pieselor fiind inscripțiile: căci, într-adevăr, deși semnificația broderiilor respective dădea seama de o întreagă practică istorică, în care *oralitatea* și comunicarea *vorbită* configurează procesul complex (Krigger 2006: 15 – ceea ce este comun în textile și texte „își are rădăcina mai degrabă în oralitate și practica vorbită, decât în scriere și alfabetizare”) și stăteau la baza inscripțiilor cusute, totuși aceste inscripții sintetizau/sintetizează magistral și sensurile culturale cuprinse în broderii și practica istorică ce le-a constituit (*opinia publică* sau o parte a acesteia).

În studiul de față am ales, așadar, doar pe acelea a) care acopereau pereții, b) pe cele cu inscripții[5] c) și pe cele păstrate în bucătării. Aceste broderii au semnificații antropologice speciale.

---

[3] Dacă prima carte de modele de păretare este *Furm oder Modelbüchlein* de Johann Schönsperger cel tânăr la Augsburg în 1523, imprimarea cu șabloane a fost, la început, manuală, apoi a folosit dispozitive mecanice. Prima variantă datează deja din anii 1880 în Franța, dar și în Austria, după cum utilizarea tehnicii fotografice a fost brevetată de Jehan Raymond pe baza procedurii de imprimare textilă din 1892 a lui François Schreurs, iar în 1907 britanicul Samuel Simon brevetează această tehnică mecanică și tocmai aceasta stă la baza avântului industrial din Statele Unite; cu atât mai mult cu cât, în 1917, tehnica se simplifică foarte mult, costurile de fabricație scad, iar, la sfârșitul anilor 30, tehnica este importată în Europa (Lengwiler 2013).

[4] Dimpotrivă, tehnica serigrafiei este democratizată prin Pop Art, odată cu anii 20.

[5] Ca semn al ştiinţei de carte şi al comunicării artistice articulate, inscripţiile au fost prezente pe teritoriul României doar târziu, în biserici. De exemplu, în frumoasa carte a lui Petrescu (1969), doar asemenea inscripţii – texte religioase şi numele ctitorilor – au străjuit bogatul sistem antropomorf.

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

2. Răspândirea

Mijlocirea articulată – prin cuvântul rostit sau scris – dintre oameni și dintre oameni și lucruri a avut mereu culori culturale istorice, dar care nu au făcut decât să releve greutatea în plus pe care o aveau relațiile dintre oameni și lucruri. De aceea, inscripțiile de pe broderii reprezintă un moment aparte în practica decorativă și legitimează focalizarea de aici a atenției doar asupra broderiilor cu inscripții.

Localizarea acestor broderii în bucătării semnalează procese ce au configurat condiția femeii din punctul de vedere al *științei de carte*, al *timpului* de gestionat și al *ocupațiilor*, al limitărilor, dar și al capacităților de a depăși aceste limitări.

Desigur că au existat și alte modele cu inscripții pentru bucătărie, mult mai multe decât exemplele date aici. Pe cele de mai sus le-am văzut păstrate în județele Ialomița și Călărași. Dar, tot în Muntenia, în zona Alexandriei (Naipu, 1940-45), au fost observate: *Gospodina voioasă face mâncare gustoasă*; *Vorba dulce mult aduce* și *Spune-mi, Leano, când să viu, mai repede sau mai târziu*; după cum tot din Muntenia, în județul Dâmbovița, zona Târgoviștei, au fost ținute minte: *Bucătăreasa frumoasă face mâncare gustoasă*; *Bucătăria fără femeie e ca lacătul fără cheie*; *Bucate bune am gătit pentru bărbățelul meu iubit*; *Vrei să-ți meargă astăzi bine? Hai ca să gătești cu mine*; *Nevestică dragă mi-ești, bine știi tu să gătești*; *Repede mă apuc de gătit pentru bărbățelul meu iubit*[6]; unele din aceste broderii aveau și un buzunar, în care gospodina ținea la îndemână câte un obiect; sau tot în zona Alexandriei (Piatra, 1955): *Poftă bună!*. Dar vezi și: *Mâncare bună am gătit pentru soțul meu iubit*[7] (Timiș); *Belșug în casă, bucate pe masă*; *Spălați fața în toată dimineața și mâinile în toate zilele* (Maramureș, anii 1935-1945); sau în zona Moldovei[8] (Huși, 1940), învățătura: *Cine se scoală de dimineață, departe ajunge*; tot în Moldova (Pomârla, județul Botoșani): *Poftă bună! cu cea mai bună gospodină*; și tot în Moldova (Vaslui) (aici modelele au fost cusute în anii 50-60 și au fost folosite mai multe culori): *Bucătăreasa frumoasă face mâncare gustoasă* – deci unele mesaje aveau mai multe forme –; *Doar acasă-s fericit, În căminul mult iubit. Căci copiii și soția îmi sunt toată bogăția*; *Pământul negru face pâinea frumos*; *Omul muncitor de pâine nu duce dor*. La fel, în Transilvania (Poiana Sibiului,

---

6 Iar în această zonă, în Moroeni, a fost observată și o broderie cu inscripție pusă în dormitor, deasupra patului: *Cine florile iubește, suflet bun el dovedește*.

7 Și această inscripție, și aceea cu *Poftă bună!*, și aceea cu *Bucătăreasa frumoasă/voioasă face mâncarea gustoasă* au avut, fiecare, diferite desene, deși, desigur, cu o narațiune/ elemente comune.

8 În zona Piatra Neamț, prin anii 1940-1945, se coseau niște ștergare cu două buzunare pentru linguri și cuțite. Erau brodate cu flori, iar dedesubt scria *Poftă bună!*. Iar înainte de asta – ștergare cu buzunare, pentru sare și alte mirodenii, dar fără inscripții.

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

Haţeg): *Păzeşte, Doamne, casa mea!*; *Pâinea cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi!*; *Când bucătăreasa-i frumoasă pi mâncarea e gustoasă*; *Mâncare bună am gătit pentru soţul meu iubit*, ca şi: *Poftiţi la masă dacă v-aţi adus de-acasă* şi *Unde-i pace şi iubire, e noroc şi fericire*. Şi tot în Transilvania (Câmpeni, Alba): *Soţul meu, dacă nu rămâne acasă, Uşor poate găsi un musafir la masă*; *Foaie verde, spic de grâu, Spune-mi Leano când să viu*; *Soţul meu numai apă bea, Nu pot să-mi plâng tinereţea* (cusute în jurul anului 1940, şi denotând şi circulaţia, inclusiv translingvistică, a modelelor) şi *Păunaşul codrilor, spune-mi de cine mi-e dor* (1955). Totodată, într-un articol despre socializarea prin Facebook (*Ce Facebook…* 2014), se aminteşte despre un păretar deasupra maşinii de gătit: *Gospodina e frumoasă / Hai bărbăţele la masă!*, şi despre o expoziţie a Muzeului de Etnografie şi Artă Populară din Baia Mare, unde au apărut: *Trandafir galben / Dacă ai şti să vorbeşti / Ţi-aş spune ţie că nu merită să trăieşti*, sau: *Adevărata plăcută fericire / E o sinceră iubire*; sau: *Curăţenia este jumătate din sănătate*.

În concluzie: multe idei conformiste (din punct de vedere social) – sau doar de bun-simţ –, imagini şi autoimagini ideale despre rolul femeii şi relaţiile de familie, proverbe, a căror reamintire părea necesară, judecăţi critice şi filosofii de viaţă, declaraţii sentimentale şi chiar mici texte umoristice trimiţând, de exemplu, la îndemânarea femeii de a pregăti masa la timp sau la comportamentul nedorit al celor ce se nimeresc în vizită mereu la ora mesei. Broderiile cu inscripţii se făceau, încă o dată, fie după modelele cumpărate la târgurile periodice, fie după şabloanele împrumutate reciproc de brodeze şi desenate chiar de ele: dar fiecare femeie interpreta subiectul în mod propriu: cosea câteva floricele în plus, cosea florile cu o culoare, iar textul cu alta etc. Mai mult, a observat o martoră (Dascălu), cele mai leneşe consătence puneau pe perete modelul cumpărat la târg, fără să-l mai coasă. Reprezentând o modă de înfrumuseţare a locuinţei, păretarele au fost brodate în majoritatea lor după anii 20 şi până prin anii 45-50 sau poate şi mai târziu: mai precis, până când a avut loc migraţia masivă a forţei de muncă de la sate spre oraşele unde avea loc industrializarea. Atunci, la sate şi oraşe, tinerele ce munceau în afara gospodăriei sau şi munceau, şi învăţau, nu au mai avut timp să brodeze şi au fost şi atrase de módele estetice aduse de civilizaţia industrială. Doar la sate, bunicile, mamele şi mătuşile rămase mai păstrau modurile de decorare pe care, de fapt, le lucraseră ele înainte.

3. Originea

Originea acestor broderii cu inscripţii pentru bucătărie în România evidenţiază câteva probleme teoretice importante.

Metodologic, originea broderiilor cu inscripţii pentru bucătărie în România are un „gen proxim” în originea *broderiilor* ca atare, apoi şi a

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

inscripțiilor pe broderii, după cum originea însăși privește și *structura activităților* și *zona geografică*. De asemenea, *originea* presupune imediat *evoluția* fenomenului, în cazul nostru, *circulația* și *transformarea* broderiilor cu inscripții. Iar dacă avem în vedere că totdeauna determinarea unui fenomen este dată de fenomenele cele mai apropiate, atunci *contextul istoric și social* trebuie luat în seamă drept ceea ce dă „diferența specifică" a broderiilor cu inscripții pentru bucătărie din Transilvania sau din Muntenia și Moldova.

Ca urmare, *istoric*, deoarece aceste broderii au apărut pe teritoriul României prima dată în Transilvania, urmărim pașii explicației de aici.

Chiar originea broderiilor cu inscripții din Transilvania merită să fie menționată, deoarece întreaga noastră problemă luminează fenomenele sociale.

Înainte de toate, broderiile *cu inscripții* – pentru incintele curate, și nu pentru bucătărie – au apărut în întreaga lume, ca mijloace decorative legate de celelalte și de nivelul materialelor și tehnicilor (Ward 2008: 183). În Europa, după secole în care aceste broderii cu inscripții au fost executate mai degrabă în mănăstiri[9] (vezi și *Klosterstickerei*), de către artiști și artizani specializați (Staniland 1991) și, desigur, au fost destinate bisericilor (Young 1970) sau spitalelor[10], ele au fost cusute și în regim de amatoare, ca *hobby* feminin în clasele de sus (Browne/Wearden 1999; Tarrant 2014). Ca activitate de *hobby* feminin, broderia (cu inscripții) a avut, deci, o dublă origine: în broderia mai degrabă cu subiect religios efectuată de specialiști și în știința de carte necesară femeilor din clasele de sus. Iar *modernizarea* din țările occidentale – care a introdus mai multe straturi sociale în aceste clase (femeile din burghezie și cele cu ocupații intelectuale pot fi socotite și ele, din acest punct de vedere, al înțelegerii semnificațiilor textelor scrise sau brodate, drept doamne din clasele de sus, opuse celor lipsite și de această înțelegere, și de timpul necesar *hobby*-ului brodatului) – este procesul care a lărgit câmpul subiecților în activitatea de broderie. Dar cu elementul vârstei: în Anglia, în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, mai degrabă fetele – de la 6 la 16 ani – au executat broderiile (Warren 1976: 122), văzute ca exerciţii şi de îndemânare şi de disciplinare premaritală.

Așadar, a) *broderiile* (fără și cu inscripții) au căpătat un caracter din ce în ce mai domestic (făcute nu pentru instituții, ci pentru propria casă, de către femeile din clasele de sus ale societăților în curs de modernizare) (Jourdain 1912) și devin obiective (prin modelele care circulă) ale activității de amatori[11]. Această situație a dus la și a presupus un proces dual: pe de o parte, unul de construire a unui spațiu de manifestare a creativității femeilor, iar, pe de altă

[9] În atelierele de aici, cu lucrători călugări, dar și laici, au fost confecționate și (rare) broderii cu inscripții cu subiect profan: ca celebra *Tapisserie de Bayeux*, 1066-1082 (care este broderie, nu tapiserie).

[10] http://www.inschriften.net/goslar/inschrift/nr/di045-0031.html#content

[11] Primul volum occidental de modele de broderii a fost creat de Johann Schönsperger din Augsburg, Germania, in jurul lui 1523, fiind apoi urmat de altele din Germania, Italia, Franța, Anglia.

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

parte, unul de marginalizare a femeilor, prin deprecierea artei lor casnice de broderie, prin ruptura oficială dominantă între această artă casnică și Arta luată în considerare și efectuată de bărbați (von Falke 1879: 312-316, 335; Parker 2010; Pollock/Parker 2013).

O primă concluzie aici este că, în Occident, broderia a devenit o activitate exclusiv/specific feminină, pe măsura trecerii de la civilizația Evului Mediu la modernitate, iar activitatea specific feminină s-a înfățișat și ca *necesară* pentru economia casei și logica satului – în care broderia avea un rol estetic și social foarte mare; de exemplu, în zonele austriece, fetele coseau și versuri pe batistele date în dar viitorilor soți, versurile fiindu-le scrise pe pânză de către tâmplarul satului (Holme (ed.) 1911: 15), în schimb ornamentarea pereților era realizată mai degrabă de țesături și panouri de lemn pictate (ibid.: 21) – dar și ca *hobby* al femeilor din clasele care dispuneau de timp liber, de relativă abundență și, deoarece vorbim de inscripții, din ce în ce mai mult, de știință de carte. Tocmai ştiinţa de carte a permis multiplicarea tipurilor de mesaje: nu numai religioase, ci şi umoristice (proverbe)[12] şi de înţelepciune populară. Iar *hobby*-ul a presupus și efectuarea directă de broderii – fetele din sate și cele din familii urbane *petit-bourgeois*, cel puțin în adolescența pre-maritală –, dar și doar aprecierea acestora și comandarea lor la brodeze din clasele de jos. Această situație a fost urmarea raporturilor sociale din Occident și a dus și la separarea femeilor din clasele de jos de activitățile speciale de estetizare a locuințelor lor: imaginea acestora din urmă, descrisă de Dickens, este depășită numai odată cu progresul primei revoluții industriale de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar mai ales din secolul al XX-lea.

Mai clar şi în afara tradiţiei – manifestate, din secolul al XVIII-lea, şi în cultura populară din Germania şi Austria – este vorba, în această perioadă a ultimelor decenii din secolul al XIX-lea, de mișcarea Arte și Meserii (*Arts and Crafts Movement*), ce s-a răspândit din Anglia în întreaga Europă și în Statele Unite, și care a promovat, din motive sociale legate și de susținerea artizanilor și de ridicare a nivelului de civilizație a categoriilor de jos, revitalizarea meseriilor tradiționale. Susținerea artizanilor a avut loc, inerent, în maniera revoluției industriale, inclusiv cu ajutorul programului de educație a artelor casnice și meseriilor.

În același timp, mișcarea Arte și Meserii a generat conștient moda largă a *broderiilor* decorative pentru interior: de la lenjerie și batiste, la fețe de masă și păretare, dar și danteluțe pentru rafturile dulapurilor din camere și broderii pentru rafturile dulapului din bucătărie. (Această modă largă s-a răspândit în întreaga Europă Centrală și de Est).

Pe de altă parte, în țările din centrul și estul Europei, sarcina înfrumusețării locuințelor proprii cu diferite țesături, împletituri și cusături a aparținut *ab initio* și femeilor din „popor”. Nu este, însă, suficient să afirmăm

[12] Vezi Felix (2010: 71): un proverb – *Banii se despart repede de un nebun* – cusut în 1768.

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

simplu că doar datorită diviziunii de gen a muncii. De fapt, chiar această diviziune de gen trebuie privită – așa cum a apărut și mai sus – *prin prisma raporturilor sociale*. Probabil că nimeni nu crede că femeile iobage ar fi avut timpul și condiția pentru cusături/broderie pentru *propriul* bordei: *broderie având, drept singura funcție, pe cea estetică, și nu împletituri și țesături cu funcții practice*. Acolo unde și în momentele istorice când au existat raporturi de iobăgie și subordonare, femeile iobage au îndeplinit sarcini estetice *în și pentru locuințele stăpânilor* (Nicolescu 1970), *precum și pentru biserici*, dar nu pentru propriile locuințe. (Nu amintim aici cusăturile și broderiile efectuate de maici în mănăstiri (vezi și referințele largi în Eșanu 2011-2012)). Dar noi știm că pe teritoriul României au fost și zone în care nu au existat raporturi de iobăgie și, de asemenea, momente istorice în care nu au existat asemenea raporturi. Femeile au dispus, astfel, de un timp liber folosit și pentru estetica propriului cămin[13].

Totuși, *păretarele*/*broderiile* pe pânză – și nu țesăturile puse pe perete (care au o origine foarte veche, și orientală, și europeană, determinată de funcțiile lor practice, de a acoperi pereții sau pânza cortului care separa incinta omului de exterior și de a apăra de clima neprielnică, și nu doar de funcția estetică și socială) – au fost obiecte *târzii*, create mai degrabă după ce pânza de fabrică s-a răspândit (din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (Dunăre 1985: 13)), deoarece pânza țesută în gospodărie era prea scumpă/prea importantă pentru a fi, pur și simplu, atârnată pe perete. Nemaivorbind de inscripții: ele au fost semnul *științei de carte a femeilor din clasele de jos*, deci semnul unui fenomen târziu, adus de modernitatea înfiripată. Iar faptul că în România primei jumătăți a secolului al XX-lea, decorarea interioarelor din locuințele de jos a fost doar *hand made* și *home made* este urmarea rămânerii în urmă a civilizației, nu atât industriale, cât de piață capitalistă din această țară; tapetul, generalizat deja în casele din Anglia sfârșitului de secol XIX, era cumpărat: desigur că nu în toate era tapet personalizat William Morris, dar tapetul a devenit deja accesibil.

George Oprescu a emis teza transferului din Vest a broderiilor (pe îmbrăcăminte, mai ales), via Transilvania, şi a dăinuirii lor în cultura populară românească şi după ce în zonele de origine a dispărut. Dar tot el a amintit originea ancestrală – de la traci la slavi etc. – a broderiei. Deci, deşi e într-adevăr greu de spus „cât de mult este intenţional în aceste practici şi cât este accidental", este mai plauzibil să vorbim despre apetenţa estetică originară şi comună a oamenilor[14] şi, pe acest fond, despre circulaţii şi transferuri din diferite intervale de timp (vezi, analizată de Oprescu, folosirea firelor de aur şi argint în broderiile de pe îmbrăcăminte, ca şi a paietelor) (Oprescu 1929: 65, 69,

[13] „Podoaba este semn al independenței și bunei stări. Un lux al muncii și o risipă de energie și de timp, dar un belșug estetic" (Miu-Lerca 1936: 14-15).

[14] Iorga (1923: xii) vorbește de „o stare a sufletului identică…".

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

72, 81-82). După cum, arta populară este şi o artă „de clasă”, manifestându-se în două zone de timp, cu ritmuri diferite (alert în urban, lent în rural) (Opresco 1937, Introducerea lui Focillon: 5-6), dar ilustrând şi teoria independenţei *relative* a creaţiei artistice faţă de condiţiile istorice (cele mai reuşite piese fiind cele din intervalul 1700-1850, acoperit în cea mai mare parte de domniile fanariote) (Opresco 1937: 77).

b**)** *Inscripțiile* care au devenit treptat parte componentă a broderiei casnice – deci nu doar în lăcașuri de cult și palate – au fost preluate în Transilvania via grupurile de anabaptiști (grupuri alfabetizate legate de Reforma radicală) venite din Elveția în secolul al XVI-lea în Ungaria rurală, în care, desigur, știința de carte era foarte slabă; broderiile cu mesaj religios au înlocuit icoanele specifice catolicismului, deoarece – considerau promotorii Reformei radicale –, cuvintele originare ale lui Dumnezeu trebuiau să conducă oamenii și nu medierea dintre oameni și Dumnezeu, nu autoritatea al cărei spirit fusese promovat și de icoane (Colas 1992); broderiile au reprezentat, pe lângă inscripții, un model transfigurat apoi cu motivele seculare din folclorul german și maghiar (flori etc.), contactul dintre cele două comunități culturale ilustrând un model interesant de aculturație (Krisztinkovich 1981). Dar spiritul Reformei era al timpului și a avut loc nu doar în țările germane: mai mult, cu toate contradicțiile promovate de luteranism și calvinism, și Reforma lor a susținut, mai mult sau mai puțin, iconoclasmul și, implicit, promovarea cuvântului scris în limbile naționale în rândul categoriilor sociale purtătoare ale modernității. În acest sens, moda broderiilor cu inscripții în casele burgheziei germane, ca urmare a Reformei protestante, a fost originea acestei mode în Europa centrală și de est, inclusiv prin mutarea unor grupuri de populație germană în întreaga această zonă. De aceea, au fost găsite (și colecționate, eventual) broderii cu inscripții în limbile germană, maghiară, sârbă, română, slovacă (Gehl/Ilk 2015: 73).

Pe scurt, *inscripțiile* pe broderii – ștergare de perete, fețe de masă, lenjerie de pat – au devenit elemente la modă în decorarea interioarelor în clasele de sus germane și maghiare din Ungaria (Szélig-Bessenyi 1998) deoarece: i) transmiteau un mesaj religios având cumva o funcție de rugăciune permanentă și punere a casei sub pavăza lui Dumnezeu – *alături*, desigur, de icoane și alte însemne religioase, păstrate în familiile de catolici unde femeile au preluat moda estetică reformată, ii) deoarece semnalau apartenența la comunități culturale (religioase și etnice) și sociale (suficient de cuprinse pentru ca femeile să știe carte/să prețuiască mesajele scrise), iii) deoarece erau semne de prestigiu social și cultural. Inscripționarea numelui, dar și formule de binecuvântare ca: *Dumnezeu să binecuvânteze casa aceasta*, *Fii binevenit în această casă*, pot fi găsite aici din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Iar apoi, pe măsura modernizării acestor clase și, de asemenea, pe măsura răspândirii științei de carte și a civilizației noi și în clasele de jos, ca și atunci când modelele făcute industrial au devenit accesibile (și, deoarece avuseseră loc

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

expoziţiile mondiale de activităţi din Londra (1851) şi Paris (1855), care au atras atenţia asupra artei populare şi au impulsionat crearea şcolilor de arte menajere pentru femei, broderiile cu inscripţii au fost popularizate și prin jurnale de modă vieneze, din 1871 începând, ca o formă de *industrie culturală*), în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, aceste broderii au dispărut de pe pereții din casele categoriilor celor mai avute (broderiile cu texte sau chiar doar nume/inițialele numelor au rămas doar pe lenjerii și fețe de masă) și au trecut în cele ale micii burghezii germane și maghiare, iar de la începutul secolului al XX-lea, și în casele țăranilor maghiari (Katona 2009) și germani din Austro-Ungaria și, mai târziu, și în România. Este important să reținem că literatura nu amintește de preluarea broderiilor de perete cu inscripții pentru bucătărie de către țăranii din Germania. Iar după Primul Război Mondial, preluarea este cu atât mai improbabilă, nu numai datorită conjuncturii istorice, ci şi a civilizaţiei industriale în care s-a integrat agricultura germană[15]. Așadar, atunci când, ca urmare a modernizării, care cerea știința de carte și de la femeile din mica-burghezie orășenească (și, eventual, din muncitorime, în dubla lor calitate de forță de muncă[16] și consumatoare de noi obiecte culturale), în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, femeile din această clasă au copiat comportamentul cultural dominant, iar inscripțiile pe broderiile de perete au devenit demodate în clasa de sus, dar la modă în casele acestei mici burghezii orășenești: poate și în casele muncitorilor – înlocuind tablourile; spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, moda a trecut și în casele țărănești din Ungaria (și, deci, și din Transilvania).

Continuarea modernizării a dus la *relocarea* acestor broderii chiar din camerele locuințelor de mici-burghezi și țărani în *bucătării*, evident odată cu schimbarea conținutului inscripțiilor/cu adecvarea la ocupația femeilor din aceste incinte: iar caracterul tezist, conformist și naivitatea mesajelor și desenelor au constituit o „cultură de tip păretar” (Kovács 1987: 69, 71), un model de „așa nu” pentru creații culturale „culte”.

Direcționarea mesajelor „educative” și a păretarelor spre bucătării poate fi socotită, astfel, drept un moment semnificativ al evoluției culturii materiale. Mai mult, unele păretare aveau și buzunare pentru cârpa de praf, perii, pieptene – deoarece, mai ales în locuințele mic-burgheze urbane și în cele sătești, broderiile trebuiau să fie legate și de o funcție *practică*, și nu doar de una

[15] Este semnificativ că în cartea de referință (Stille/Pfistermeister 1986) sunt doar câteva exemple din anii 20, întreaga perioadă interbelică fiind discutată și ilustrată într-o singură pagină.

[16] Este interesant că, deși știința de carte a femeilor din clasa de sus a fost legată exclusiv de interese culturale și de participare culturală și consum cultural în cadrul și orizontul acestei clase și, desigur, a premers alfabetizarea femeilor din clasele inferioare de muncitori și țărani, totuși, tocmai generalizarea educației literate și la aceste clase – ce altfel nu puteau să se constituie în forță de muncă a revoluției industriale – a dus la părăsirea de către femeile din păturile sociale înalte a modei broderiilor inscripționate (în afara celor de pe lenjerii).

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

estetică; în bucătăriile ce reprezentau locul unde gospodina petrecea cel mai mult timp și organiza treburile casei, era şi un colț destinat curățeniei individuale. Această funcție *practică* (în afara celei de a apăra pereții de deteriorare prea rapidă) atestă transformarea păretarelor cu inscripții din *obiecte de decor în camerele caselor locuite de cei mai avuți* în *obiecte cu dublă funcție în bucătăriile mic-burgheze și țărănești*. Iar această translare socială, ce a mers chiar până la dispariția păretarelor mai târziu, este legată de procesele concrete de *modernizare* resimțite de locuințe/economia casnică/cultura casnică: de *electrificare*, *canalizare*, *generalizare a cunoștințelor sanitare despre microbi*, *industrializare a vopselurilor pentru pereți și a faianței*, procese ce au avut loc prima dată în casele mai avute. Așa se explică și dispariția broderiilor cu inscripții din bucătăriile în care cel puțin lămpile cu gaz nu mai făceau fum, în care pereții erau vopsiți cu vopsea de ulei (iar mai târziu, acoperiți cu faianță): pânzele și țesăturile estetice ce adunau microbi au devenit superflue. Iar această evoluție și perimare au avut același tipar și în casele avute, și în cele sătești.

4. Nume

Din perspectivă istorică, denumirile pot lumina originea și modalitatea broderiilor cu inscripții pentru bucătărie.

De fapt, poate în afara județelor unde relațiile culturale cu populația maghiară și cu cea germană sunt puternice, în România, broderiile cu inscripții s-au găsit *doar în bucătărie*: ca broderii *laice* de perete. (În Transilvania, deci inclusiv în Ținutul Secuiesc, broderiile cu inscripții scrise în limbile germană și maghiară: 1) au avut și mesaje religioase, ca semn al ritmului rapid al preluării modelului păretarelor cu inscripții de la clasele de sus de către clasele de jos, și 2) s-au aflat, astfel, și în camere). Deoarece termenul de *broderie* este cult și târziu, să reținem termenul de *cusături* cu inscripții pentru perete.

Semnificativ este, însă, faptul că, nici în Transilvania, nici în Muntenia și Moldova, aceste cusături de perete nu au nume special. Mai mult, ele au fost numite *păretare*, dar mai târziu decât practicarea lor. Totuşi, cum ştim, termenul de *păretar* se referea la ţesături, nu la cusături/alesături[17]. Oricum, termenul

[17] Vezi (Stoica 1973: 28-29): ţesături cu caracter decorativ: scoarţe, covoare, feţe de masă, căpătâie, ştergare, chindeie; ţesături de lână: lăicer, foiţă, păretar. Acesta era compus dintr-o singură foaie de lungime variabilă, pusă pe perete în dreptul patului/laviţei (spre deosebire de lăicer care acoperea pereţii de jur împrejur, pe trei laturi ale încăperii. Mai târziu, în secolele al XIX-lea şi al XX-lea, apar ţesături de borangic şi bumbac (*ibid.*: 32), cele folosite pentru decor (ştergare, chindeie, lepedeie de culme, foi de grindă, iramuri); doar în Transilvania devin mai numeroase decât cele de lână. Cf. şi Stoica/Petrescu 1997: 372: *păretar* – ţesătură de tipul lăicerului, din lână pe urzeală de cânepă…se aşază pe perete în dreptul patului şi al laviţelor; *ibid.*: 303: *lăicer* – covor lung şi îngust care se aşază pe perete, atestat din sec. al XV-lea; *chindeul*, pomenit în nota anterioară, este

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

folosit mai târziu şi pentru broderiile noastre se înscrie în procesul de denominare a lucrurilor potrivit caracteristicilor lor, aici a păretarelor din spaţiul est-european. Numele unguresc este *falvédő* – apărătoare de perete; numele sârbesc este *kuvarice-dozidnice* – peretar de bucătărie (deci în zonele sârbeşti peretarele populare au fost din capul locului în bucătării). Numele german este *Wandschütz* – protector de perete (cu rol de a-l economisi, *Wandschoner* / a-l păstra în stare bună cât mai mult timp) –, eventual *Wandbehang* (perdea de perete/orice ţesătură ce se atârnă pe perete pentru a-l decora), inscripţionate deja în secolul al XVIII-lea; nu *Wandteppich* (tapiserie). În viziunea lui Cratilus şi Socrate (Platon 1978) – ce refuză convenţionalismul lui Hermogene –, dacă un lucru nu are nume, înseamnă că el a venit fără ca să aducă cu el şi numele, căci este imposibil ca un nume să vină fără obiectul său. Iar dacă un lucru nu are nume, înseamnă că oamenii trebuie să i-l dea; cum? Respectând, evident, natura/funcţia obiectului. *Păretarul* este numele dat de românii transilvăneni, nu atât pentru că ei au tradus numele german, unguresc şi sârb, cât deoarece numele se potrivea cu rostul broderiei speciale, îl descria: atârna pe un perete, îl învelea/apăra, deci era diferit de orice altă broderie sau alt obiect estetic ca lăicerele ţesute sau covoarele şi covoraşele (carpete) care, deşi şi ele erau atârnate pe perete, erau în camere (mai ales deasupra patului), şi nu în bucătărie. Dar, desigur, cum arăta şi Socrate, nici un nume nu e perfect. Iar în Muntenia şi Moldova, păretarul (de bucătărie) a fost asimilat unui *ştergar de perete*, deşi acesta din urmă era ţesut şi brodat mult mai complicat, nu avea inscripţii şi a fost pus în multe locuri din camere (dar nu în bucătărie) pentru a da mai multă impresie de căldură şi ocrotire: deasupra paturilor, deasupra ferestrelor sau, pur şi simplu, pe un perete gol.

Aşadar, a existat tendinţa de a da numele cult al tuturor tipurilor de *broderii cu inscripţii*, de *covoraşe* şi de *ştergare de perete* drept *peretar*[18] (deşi nu acest nume este în DEX, ci *păretar*). Oricum, dacă lăicerele – care se puneau şi pe perete –, scoarţele (la fel), covoarele decorative şi covoraşele au numele lor şi sunt *ţesute*, nu cusute/brodate, de ce să se mai numească şi *peretare*? Aşa că numele de *peretar*, dat tuturor acestor obiecte dacă ele acopereau pereţii, sau

(p. 143) denumirea ştergarului în unele părţi din Transilvania. Iar în *Glosarul* final din Stoica 1973: 41, *chindeu* – *ştergar* (din ung. *kendö* – ştergar, basma). Dar tot în Stoica/Petrescu 1997: 462: *tindeu* – denumire în unele părţi din Transilvania a ştergarului de cap şi de interior. Dunăre (1985: 38) aminteşte, de asemenea, „tindeiele de perete". Dacă îmi e permisă o speculaţie: este posibil ca termenul de *chindeu/tindeu* să vină din maghiară, dar preluarea a fost facilitată de onomatopeea care amintea sensul latin integrat în română: (*tendo -tendĕre*) trebuie să însemne ceva întins (pe ceva).

[18] „Într-o viziune mai modernă, în loc de covoare, carpete şi lăicere care îmbrăcau pereţii camerelor, s-au impus obiecte de înfrumuseţare mai mici, brodate sau ţesute (peretare)" (Grigorescu 1970: 97). Autoarea a dat trei modele: nici unul nu era cu inscripţii, şi nici pentru bucătărie.

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

doar broderiilor, a fost târziu, ca o descriere meta. În multe locuri, acest cuvânt pur şi simplu nu a fost folosit.

Dar termenul *păretar* este folosit de artiştii români[19] actuali – pictori şi graficieni – ce au preluat motivul inscripţionărilor alături de desene sugestive pentru stări de spirit: creaţiile culte actuale de păretare sunt opere de artă ce transmit în cheie umoristică emoţii şi mesaje estetice ancorate în civilizaţia contemporană, chiar dacă sunt *cusături*; *Te aştept jos în parcare, să-ţi dau dulce sărutare* (Bănică 2008) scrie pe un păretar ce schiţează o motociclistă nerăbdătoare ajunsă pe motocicleta *ei* în parcarea saturată a blocului *lui*: ramuri cu frunzuliţe verzi mărginesc cusătura, dar baza sa este şnurul de încărcat al unui telefon celular pe care scrie: *Cînd mi-e tare dor de tine, doar un SMS-mi face bine!*. Sau o altă cusătură: *Eu iubitul îmi aştept cu celularul la piept* (Bănică 2008). Nu e nevoie de nici un comentariu. Dar vezi şi *gravurile* din seria de şapte *Păretare de bucătărie* ale Ucăi Maria Iov, desene şi gravuri găzduite de galeria Pasager, şi care nu mai sunt de bucătărie, ci „de casă”, adică preiau concomitent tradiţia veche, pre-populară, şi a păretarelor ce transmiteau învăţături, şi a picturilor şi broderiilor dense cu subiecte biblice, pline de semnificaţii: de exemplu, *Pic-nic cu porţelanuri*, în care puterea naturii verzi este contrabalansată de un El şi o Ea, mult mai mari şi mai importanţi, de o pisică şi de inscripţia bogată.

5. Contextul social şi istoric

Modelele de broderie cu inscripţii pentru bucătărie din România au fost precedate de simplele perdeluţe brodate mai degrabă minimalist sau ştergarele puse deasupra ferestrelor, semnificativ mai mici decât cele ale camerelor, şi deasupra uşilor. Dar toate aceste obiecte de podoabă nu se deosebeau prea mult de ţesăturile şi broderiile puse în camere. Dimpotrivă, în Vechea Românie, modelele de broderie *pentru bucătării* au apărut odată cu modernizarea de *după* Primul Război Mondial, mai ales în casele negustorilor, ale micii inteligenţii (preoţi, învăţători, notari) şi micilor amploiaţi şi chiar ale ţăranilor cu o oarecare stare; dar nu în casele pretenţioase ale celor de sus, deoarece acestea beneficiau şi de binefacerile modernizării materiale (electrificare etc.) şi de o *home culture*/modă nouă şi, desigur, de o diviziune socială a muncii, în care stăpânele aveau ocupaţii mondene sau intelectuale, ce nu le mai permiteau timpul pentru a broda păretare, iar servitoarele nu aveau această sarcină.

Modelele *speciale* pentru bucătărie, fără şi – mai ales – cu inscripţii, au semnalat un stadiu în care modernizarea României începea să se simtă şi în

[19] Motivul păretarelor apare şi în lucrările unor artişti contemporani din Statele Unite, de exemplu la Elaine Reichek.

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

obiectele înconjurătoare din gospodării, prin „orășenizarea” – la acel nivel, firește – a ornamentării. Nevoia de frumos în *dependințe* a claselor populare din orășelele în care negustorii deserveau agricultura, viticultura și creșterea animalelor, ce mai predominau încă în statutul social al locuitorilor din acele orășele (*Enciclopedia* III: 903 (N. Georgescu-Roegen)), a apărut atunci când un anumit nivel de supraviețuire fusese atins de acele clase subalterne, inclusiv în satele unde reprezentanții acestor clase erau „fruntașii” mai bogați: când bucătăriile n-au mai fost doar simple anexe exterioare casei – sau acestea au rămas ca „bucătăriile de vară”, „cunia de vară” (Preda 2010: 25), în care se făceau cele mai grele operații, se răspândeau cele mai grele mirosuri și pete și se fierbeau rufele –, ci au dublat, în interiorul casei, acele anexe. „Bucătăria din casă”, unde, mai ales iarna, masa era pusă pentru soț și pentru întreaga familie – dar aici nu trebuie să vedem în primul rând subordonarea femeie-bărbat, ci și, sau poate mai ales, relațiile de empatie, afecțiunea – devenea o incintă, în care femeia avea deja pretenția de a-și desfășura funcția principală de a hrăni familia într-un mediu mai atrăgător. Dar acest model al spațiului propice decorării a presupus un anumit nivel al mijloacelor materiale: de aceea moda urbană a trecut în gospodăriile mai cuprinse de la țară.

Dar oare în toate? Și când? Dacă în Moldova, influențată de Bucovina, în care moda austro-ungară era banală, păretarele cu inscripții pentru bucătării au apărut deja după Primul Război Mondial, în orășelele și satele din sudul Munteniei au început să fie cusute de abia după anii 30: după Marele Război au trebuit să treacă ani buni până ce țăranii – care deveniseră mijlocași în majoritate[20] – au început să vadă cât de cât roadele sacrificiului lor, iar apoi criza din 29-33 nu a lăsat prea mult spațiu pentru o relativă securitate a existenței. Mai degrabă trebuia ca sfârșitul deceniului al patrulea să ofere elemente noi de estetică și petrecere a timpului femeilor: atmosfera devenise încărcată și sumbră, iar a se retrage în brodarea unor inscripții pentru o bucătărie caldă era un stimulent psihic ce nu era de lepădat. În acest sens, puterea compensatoare a broderiilor cu inscripții ilustrează intersectarea *strategiei* și *tacticii* de care vorbea Michel de Certeau (1980) – funcția strategică a modelelor de broderie cu inscripții și, pe de altă parte, tacticile de folosire a lor.

Și, încă o dată, cine a dat curs acestui stimulent? Aserțiunea că un anumit statut de relativă siguranță și confort, deci apartenența cel puțin la categoriile mijlocașe și nesilite să emigreze la oraș drept condiție pentru disponibilitatea pentru broderiile de bucătărie, este plauzibilă. Fără a trage concluzii absolutizante – imitarea jucând un mare rol nu doar de integrare, ci și de convergență între idealuri de prosperitate și persoane – cultura materială se

[20] Dar cf., dincolo de arhetipul dat nouă de *Moromeții*, datele culese în cercetările de teren ale şcolii lui Dimitrie Gusti. De exemplu, Constantinescu 1971a: 3-10 (articol din 1938), Constantinescu 1971b: 11-29 (articol din 1942). .

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

dezvoltă în relație cu nevoile *realizate*, așa cum apar acestea în modelul piramidei lui Maslow. Ipoteza mea este că expertiza încorporată (*savoir-faire incorporé*, Barrel 1977: 16-19, *apud* Chamoux 1978) nu privește numai tehnica de a face, ci și obiectivele sau conținutul date de tehnică/formă.

Aici este vorba de un aspect exclusiv feminin al acestei culturi, iar broderiile cu inscripții pentru bucătărie au semnalat și o tendință de autonomizare a femeilor față de tiparul destinat lor tradițional: broderiile au vizat bucătăria – spațiu sortit – și, în același timp, au ilustrat funcția la fel de veche a femeilor de estetizare a căminului; dar tipul „orășenesc”, secular, oricum preluat de la oraș, al broderiilor, a arătat că *potențialitatea* femeilor (ca să folosim conceptul lui Aristotel) este mult mai mare decât aceea relevată de viața lor de până atunci. Scrierea, chiar a inscripțiilor pe broderii pentru bucătărie, urma să *actualizeze* potențialitatea, căci ea, scrierea, este un moment superior, dincolo de tehnologia brodării ca atare. Inscripțiile, independent de conținutul lor, pot fi socotite un simbol al traiectoriei femeilor pentru propria identitate: alături de familii, neuitându-și-le, dar căutând să-și pună în valoare visurile de *persoane*.

După al Doilea Război Mondial, femeile care au moștenit estetica broderiilor de bucătărie, nu au anulat-o un timp[21]. Cele care nu beneficiaseră de ea s-au adaptat la obiectele civilizației urbane, aduse de industrializare, de prestigiul orașului și de apropierea mai mare a acestuia de sat: la noul stil. Pentru bucătărie, în afara fâșiilor brodate pentru marginea rafturilor (dar aceste fâșii, cu dantelă mai degrabă, au fost făcute și pentru dulapurile din dormitor), femeile au început să tricoteze și să brodeze mai degrabă învelitori ale recipientelor pentru ingrediente sau mirodenii. Iar apoi, și aceste fâșii și învelitori au devenit desuete. Există însă ceea ce se cheamă inerție: fâșiile cu danteluțe prinse la marginea rafturilor din dulapurile din dormitor și chiar și cele brodate din dulapurile de bucătărie au fost prezente și în anii 80.

[21] Între informațiile date: „Erau în casele de la sat, deasupra mesei sau a unei lavițe. De la nașa mea știu că s-au cusut până prin anii 50, fetele și le făceau de zestre, câte 4, să aibă de schimb. Era pânză țesută în casă, cusută în urma acului sau cu feston cu arnici (cumpărat). Mai vopseau fire în casă cu coajă de stejar, foi de ceapă, frunze de nuc, șofrănel - petale… Cam de când, n-aș putea să vă spun, *dar și străbunica mea (mama nașei și a bunicii mele) avea păretare. Și mai știu că ea le desena femeilor din sat modelul și le scria mesajul (majoritatea femeilor nu aveau școală, străbunica avea 4 clase). Bunica era născută în 1912, străbunica pe la 1890*... Nașa mamei mele era din Lerești – jud. Muscel. Acolo păretarele erau cusute cu negru și albastru. La Valea Mare, Ștefănești – Argeș, erau nuanțe de verde închis și negru. Nu-mi amintesc textele, deasupra mesei erau cu pofta bună și ceva cu nevasta care trebuie să facă ceva pentru "bărbățel" și în imagine era o ea cu o farfurie pe care o ducea spre masă. Deasupra laviței era, la Lerești, un peretar cu păun și nu mai știu deloc ce scria, iar la Valea Mare nu-mi amintesc nici desenul, nici textul, doar că era cu albastru și negru și avea o greșeală de scriere la un diftong” (subl. mea, AB).

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

6. Păretarele cu inscripții pentru bucătărie, ca artă decorativă populară

După cum am văzut, păretarele au fost broderii minimale, desene naive ce fac abstracție de multe aspecte relevante ale obiectelor, schițe ale unor obiecte reale: nu imitații sau copii, „non-facsimile", ca arta cultă post-impresionistă, dar „nu *mai puțin* reale" (Danto 1964: 574): nu doar prin funcțiile lor practice, ci – vorbim aici despre artă – prin *interpretările* despre realitate conținute și care au îmbogățit-o. Din punct de vedere *ontologic* – ca să preiau perspectiva lui Danto – păretarele au fost, dar au și transmis, niște „entități noi" (*ibid*.), *obiecte* intermediare între cele reale, pe de o parte, și, pe de altă parte, copiile din cultura materială și din artă (din pictură sau fotografie): obiectele intermediare (*obiecte în sine*) schițe-sugestii.

Caracterul de sugestii/interpretări a fost mărit de inscripții. De fapt, inscripțiile și-au subordonat schițele/desenele, rezultatul fiind dublu artistic: prin forma versificată a inscripțiilor și prin semnificațiile date de desene, ba chiar în relație cu inscripțiile. Ca urmare, nu sugestia de realitate a obiectelor schițate este importantă, ci tocmai sugestia de „altă realitate", adică de artă. Mai mult: păretarele cu inscripții nu pot fi împărțite în inscripții *și* desene, ele sunt *indivizibile*.

Semnificațiile date de fiecare păretar sunt *unice*. În acest sens, păretarele sunt *obiecte de artă*: identificabile ca artă și sesizate prin *semnificațiile* promovate. Dar aceste semnificații sunt rezultatul unui *mănunchi de relații sociale* (ceea ce înseamnă și cunoștințe/cultură): doar prin aceste relații au avut loc a) intențiile creatorilor ce au desenat, inclusiv inscripțiile, și le-au brodat, și doar prin aceste relații b) putem să sesizăm intențiile. Este vorba despre jocul dintre intenția reprezentată simplificat și, pe de altă parte, semnificațiile concrete, bogate/intenția unor semnificații concrete. Și creatorii, care au generat intențiile prefigurând semnificațiile, au reușit să le realizeze, și noi, care le gustăm creațiile, reușim să o facem datorită integrării într-o „atmosferă" (*ibid*.: 581) a cunoașterii – parte a atmosferei culturale ce permite crearea și aprecierea semnificațiilor artistice ca suplimentare față de cele ale obiectelor reale.

Originea concretă a păretarelor cu inscripții le dă caracterul de artă populară – sau „la marginea artei populare" (Keszeg 1991) – și astfel, o dată mai mult le dă capacitatea de participare la crearea identităților sociale ale femeilor brodeze, dar şi ale familiilor lor, în *realizarea* lor socială.

7. Concluzii

(a) Broderia de interioare nu a fost socotită artă independentă, ci doar activitate de decorare a obiectelor cu funcții practice (von Falke 1879: 328). Dar ea a fost considerată necesară, deoarece îndeplinea un rol estetic fără de care locuințele *de oraș* ar fi avut o condiție cu totul joasă. Von Falke a distins astfel între nevoia de înfrumusețare a locuințelor din orașe de situația celor din sate, unde frumoasa natură înconjurătoare ar fi reprezentat o sursă suficientă de satisfacție (*ibid*.: 163).

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

(b) Cea mai mare parte a literaturii străine folosite aici este caracterizată de o semnificativă tentă „neutralistă”, ce este opacă față de condiționarea socială și istorică a fenomenului. Dar această condiționare și semnificația socială apar stringente atunci când avem în față locul predilect unde s-au afișat păretarele cu inscripții.

Broderiile cu inscripții *din bucătărie* au fost punctul terminus al unei *traiectorii* a broderiilor și a *funcțiilor* lor: din biserici și palate, în locuințele claselor de sus, apoi ale micii burghezii și țăranilor;

- de la funcția estetică și de evidențiere a locului social înalt/funcția de diferențiere,
- la funcția estetică și de mimare a și de integrare în civilizația la zi/modernă – în locuințele burgheze, mic-burgheze (și ca substitute ale tablourilor și compensări cu arta feminină casnică, revigorată de moda întoarcerii la tradiții), și chiar în bucătăriile acestei ultime clase sociale;
- la, în sfârșit, funcția estetică și de integrare în civilizația modernă, dar, totodată, de persiflare a condiției feminine (și chiar a condiției umane) în bucătăriile țărănești.

Ca orice modă, și aceea a păretarelor cu inscripții pentru bucătărie a transmis și răspândit mesaje și experiențe noi, adică o civilizație nouă: urbană, mic-burgheză, tendențial consumistă. În acest sens, *moda este un vector trans-social de integrare și de conformism*, femeile de la țară brodeze de păretare cu inscripții având cumva, chiar înaintea soților lor, pre-statutul de „clasă mijlocie”, ce urma să revoluționeze capitalismul postbelic.

Circulația broderiilor cu inscripții a fost mijlocită de procesul cultural special al Reformei și, ca în orice asemenea circulație, primele motivații, religioase, au fost uitate și depășite odată cu *schimbările din structura socială, prilejuite de modernizare*, dar și odată cu *întărirea relațiilor de diferențiere socială*. Relativ la acest ultim aspect, în Occident, odată cu pierderea ocupațiilor manuale de *passe-temps* de către femeile din nobilime și burghezia înaltă (inclusiv intelectuală), aceste ocupații au fost preluate de către femeile din categoriile mic-burgheze. În România (în estul Europei), moda păretarelor cu inscripții a contaminat doar femeile din mica-burghezie și a trecut direct către cele de la sate. *De abia aici s-a accentuat caracterul laic și chiar umoristic al inscripțiilor*: zdruncinare a simplei imitații conformiste, ca urmare a evenimentelor care au desacralizat imaginile despre relațiile și instituțiile sociale de diferențiere și supunere, cu toată inerția agresivă a acestora.

(c) În România, broderiile cu inscripții pentru bucătărie nu au fost recunoscute drept artă populară[22], în nicio perioadă, deși ele îndeplinesc toate

[22] Doar Dunăre (1986: fig. 28) dă o față de perniță, brodată cu inițialele creatoarei și anul realizării, 1921. La nivelul practicii, există colecții de păretare ungurești – la Muzeul Secuiesc din Sfântu Gheorghe și în casa păstrată *in situ* din comuna Dorobanți/*Kisirátos*, județul Arad –, dar nu am auzit de colecții românești. La nivelul teoriei, există doar

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

criteriile pentru a fi socotite astfel: a) cea mai mare parte a fost creată în sate, b) chiar dacă modelele au fost create în ateliere, ele au fost anonime și, în același timp, c) au fost cusute, adăugând sau nu elemente noi, dincolo de cele imprimate, în același registru anonim. Cu alte cuvinte, broderiile cu inscripții pentru bucătărie au constituit, pur și simplu, „un alt tip de cultură folclorică decât cel al ţăranilor, şi nicidecum o stricare a acestuia" (Stahl 1983: 329 (referindu-se la lăutari)). Pe de altă parte, după cum se știe, originalitatea artei populare nu este absolută: există motive comune în arta populară a diferitelor comunități etnice, după cum motivele circulă și se transpun în forme mai mult sau mai puțin transformate *a novo*. Mai mult: ideea că arta populară ţărănească poate avea şi origini orăşeneşti şi culte apăruse deja în literatura de specialitate românească și promovată de mari nume ale culturii românești (Oprescu 1940: 171-185), Iorga (1923: viii). Dar faptul că broderiile cu inscripții pentru bucătărie nu au fost recunoscute drept demne de a fi menționate – necum de a fi socotite drept artă populară – arată, în fond, ce *Weltanschauung* au împărtășit cercetătorii: aceea în care conceptul de *popular* sau de *folclor* era metafizic, adică reprezenta temeiul static de nedepășit, originar al culturii (cumva în sensul lui Blaga); or, păretarele aveau o dublă origine străină, *din afară* și *din orașe*, deci 'nu puteau reprezenta folclorul'. Nu perspectiva suplimentară, să spunem proletcultistă, este importantă aici – faptul că păretarele ar fi putut fi disprețuite, deoarece nu au fost făcute în casele celor mai săraci, ce 'ei erau poporul' –, ci aceea metafizică, în care, pe de o parte, transferul cultural avea loc exclusiv de la bază/sat spre oraș (or, la păretare, transferul este invers, de la oraș la sat, și de la mica-burghezie spre țărani), iar, pe de altă parte, cultura de la sat și aceea de la oraș erau absolut separate și evaluate după criterii diferite. Ca urmare, o asemenea perspectivă metafizică nu accepta și caracterul mimetic al culturilor și integrarea *mimesis*-ului cultural în procesul de creație spontană și originală în folclor.

Inscripțiile de pe păretare infirmă, însă, concepția metafizică despre arta populară. Cum am văzut, ele au transmis, întâi, mesaje religioase, apoi și laice, dar conformiste (și astfel, simpliste). Dar apoi ele au devenit vesele – indicând note de umor conștient referitor și la persoana gospodinelor brodeze –, iar veselia a fost o critică implicită a mesajelor „adecvate", o participare originală la relațiile morale din realitatea zilnică, un *bricolaj* și o des-centrare a discursurilor spre noi sensuri și semnificații ale acestora (în înțelesul sugerat de Derrida 1967). O observație epistemologică prilejuită de acest punct este că, față de tradiția cercetărilor (desigur, nu numai etnografice) în cadrul teoretic acreditat/în cadrul paradigmelor (sau a *dominant narratives*) – unde ceea ce iese în afara acestui cadru nu se discută, deci pur și simplu nu există –, atenția asupra unor obiecte noi, mai greu de explicat în vechiul cadru, este benefică și pentru

culegerea editată de profesorul de la Universitatea Babeș-Bolyai (Keszeg 1999) și cartea sa de autor (Keszeg 2008).

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

ştiinţe, şi pentru spiritul ştiinţific ca atare. Iar păretarele cu inscripţii pentru bucătărie sunt astfel de obiecte „noi” ce trebuie descrise – deoarece ştiinţa descrie, înainte de toate –, deci introduse astfel în conştiinţa ontologică ce evidenţiază o provocatoare legătură subiect-obiect: ca multe obiecte de artă, păretarele cu inscripţii pentru bucătărie îşi relevă *originalitatea* – şi *discontinuitatea* pe care o reprezintă în decoraţiunile populare de interior – abia atunci când se manifestă ca *luări de poziţie* ale anonimelor gospodine-brodeze faţă de mesajele tradiţionale. Broderiile cu inscripţii pentru bucătărie sunt informaţii care doar involuntar sunt umoristice (prin anvergura ficţiunilor purtate): intenţia lor reală a fost, dimpotrivă, nu de a persifla módele noi, ci de a le asuma, într-o tipică manieră de integrare.

(d) Cercetarea păretarelor româneşti (după păretarele germane şi ungureşti) nu înseamnă doar o altă ilustrare a fenomenului difuziunii şi aculturaţiei, ci relevă şi ideea importantă potrivit căreia mesajul originar al unei creaţii umane poate să treacă în uitare, rămânându-i doar forma originară: de exemplu, mesajul religios iniţial al păretarelor a dispărut, lăsând loc – tot prin inscripţii – celor secularizate. Păretarele româneşti au avut *numai mesaje secularizate,* deoarece s-au aflat la capătul liniei de circulaţie a broderiilor inscripţionate, şi au reflectat şi circulaţia de la oraş la sat, şi aceea din camere la bucătărie. (Umorul din păretare este un semn al acestei evoluţii şi se găseşte atât în păretarele ungureşti, cât şi în cele româneşti, ca *amestec* al satirei populare/săteşti şi al celei moderne/urbane).

(e) Momentul istoric al ornamenticii populare „culte” – adică inscripţionate –, descris în aceste pagini, ilustrează cât de vast este terenul cercetării etnografice: într-adevăr, în studiul complexităţii vieţii de fiecare zi (Ybema *et al.:* 2009), contează nu doar *unele* lucruri (Miller (ed.) 1998) – mai ales aşa cum ni s-au transmis –, ci *fiecare* lucru, oricât de minor ar părea el.

(f) Broderiile cu inscripţii pentru bucătărie ne ajută să demitizăm istoria şi să punem problema *autenticităţii* artei populare (Constantin 2015) într-un mod mai puţin inhibat şi mai deschis vectorilor de identitate. Oricum, dacă păretarele au devenit obiceiuri (*folkways*: Sumner 1906) atunci când au fost cusute, ele au devenit astfel, deoarece au răspuns contextului istoric. Odată schimbat acest context – şi încă radical –, ele pot fi preţuite teoretic, pentru semnificaţiile lor culturale complexe, dar dispar iremediabil din practica zilnică, lăsând loc unor noi forme de artă populară.

REFERINŢE

Barrel, Y., 1977, „La Ville avant la planification urbaine”, în *Prendre la ville*, Paris, Anthropos, pp. 16-19.

BDD-A25133 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

Bănică, A., 2008, http://anabanica.blogspot.ro/.
Browne, C., J. Wearden, 1999, *A History of Samplers*: *From the Victoria and Albert Museum*, London, V & A Publishing.
Ce Facebook de casă făcea bunică-mea!, 2014, în *Kamikaze*, 30 July, http://www.kmkz.ro/opinii/editorial/ce-facebook-de-casa-facea-bunica-mea/.
Certeau, M. de, 1980, *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, *Arts de Faire*, Paris, Union Générale d'Editions, pp. 10-18.
Chamoux, M.-N., 1978, « La transmission des savoir-faire: Un objet pour l'ethnologie des techniques ? », în *Techniques et culture, Bulletin de l'Équipe de recherche 191* (3), pp. 46-83.
Colas, D., 1992, *Le Glaive et le fleau : Généalogie du fanatisme et de la société civile*, Paris, Grasset & Fasquelle.
Constantin, M., 2015, "Ethnographic Authenticity in Romania: Visual and Narrative Highlights of Paternity in Crafts", în *Revista de etnografie și folclor/Journal of Ethnography and Folklore*, new series, 1-2, 2015.
Constantinescu, M., 1971a, „Dâmbovnicul, o plasă din județul Argeş" (1938), reluat în Constantinescu, M., *Cercetări sociologice (1938-1971)*, București, Editura Academiei RSR, pp. 3-10.
Constantinescu, M., 1971b, „Bogaţii. Un sat de negustori de fructe şi de emigranţi la oraş din Dâmboviţa", în *Sociologie românească* (1942), reluat în Constantinescu, M., *Cercetări sociologice (1938-1971)*, București, Editura Academiei RSR, pp. 11-29.
Danto, A,, 1964, "The Artworld", în *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, pp. 571-584.
Derrida, J., 1967, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil.
Dunăre, N., 1985, *Broderia populară românească*, București, Meridiane.
Dunăre, N., 1986, *Meşteşugul şi arta acului*, Bucureşti, Editura Tehnică.
Enciclopedia României, 1938-1940, București, Asociația Științifică pentru Enciclopedia României, (vol. III și IV).
Eşanu, D.-M., 2011-2012, „Daniile şi ctitoriile femeilor din familiile domneşti în Moldova medievală. O încercare de tipologizare", în *Buletinul Cercurilor Științifice Studențești*, 17-18, pp. 49-69.
von Falke, J., 1879, *Art in the House. Historical, Critical and Aesthetical Studies on the Decoration and Furnishing of the Dwelling* (1871), Boston, L. Prang and Co.
Felix, M., 2010, *Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart*, Bielefeld, Transcript Verlag.
Gehl, H., A.-J. Ilk, 2015, "Südosteuropäische Sinnsprüche in häuslichen Bereichen (1)", în *Memoria ethnologica*, (An XV), nr. 54-55, ianuarie-iunie, pp. 70-83.
Grigorescu, E., 1970, *Broderii pentru decorarea locuinței*, București, Editura Tehnică.
Holme, Ch. (ed.), 1911, *Peasant Art in Austria and Hungary*, London, Paris, New York, 'The Studio'.
Iorga, N., 1923, *L'art populaire en Roumanie. Son caractère, ses rapports et son origine*, Paris, Gambler Editeur.
Iov-Broussart, U.M., „Păretare de bucătărie", în *Pasager*: numerele 16, 17, 18, 19, 22, 23 din anul 2006 și 25 din 2007, http://www.geocities.ws/revista_pasager/GalerieGrafUca.html
Jourdain, M., 1912, *The History of English Secular Embroidery*, New York, E.P. Button and Co.
Katona, E., 2009, *Feliratos tárgyak/Objects with Inscriptions*, A Néprajzi Múzeum tárgykatalógusai 14, Budapest, Néprajzi Múzeum.
Keszeg, V., 1991, *A folklór határán (A népi írásbeliség verses műfajai Aranyosszéken)*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó [*La granița folclorului. Genul popular al scrierii versificate în Scaunul Secuiesc al Arieșului*].
Keszeg, V. (szerk.), 1999, *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 7. Írás, írott kultúra, folklór*, Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár [*Almanahul Societății de etnografie* Kriza János: scriere, cultură scrisă, folclor].
Keszeg, V., 2008, *Alfabetizáció, írásszokások, populáris írásbeliség*, KJNT-BBTE, Kolozsvár [*Alfabetizare, obiceiuri de scriere, grafie populară*].

BDD-A25133 © 2016 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)

Kovács, Á., 1987, *Feliratos falvédők*, Budapest, Korvina [*Păretare cu inscripții*].
Krigger, C.E., 2006, *Cloth in West African History*, Lanham, New York, Toronto, Oxford, AltaMira Press.
Kristinkovich, M. H., 1981, “Historical Hungary As Background for Hutterite Nedlework in Canada”, în *Hungarian Studies Review*, 1, pp. 11-23.
Lengwiler, G., 2013, *A History of Screen Printing: How an Art Evolved into an Industry*, Cincinnati, ST Media Group (*Die Geschichte des Siebdrucks zur Entstehung des vierten Druckverfahrens*, Zürich, Niggli Verlag, 2013).
Miller, D. (ed.),1998, *Material Cultures: Why Some Things Matter*, Chicago, University of Chicago Press.
Miu-Lerca, C., 1936, *Considerații asupra artei țărănești din Banat. Cusături și țesături*, Timişoara, Biblioteca „Luceafărul”.
Nicolescu, C., 1970, *Istoria costumului de curte în Țările Române. Secolele XIV–XVIII*, Bucureşti, Editura Ştiințifică.
Oprescu, G., 1929, *Peasant art in Romania*, London, Special autumn number of ”The Studio”.
Opresco, G., 1937, *L’art du paysan roumain*, Bucarest, f.e.
Oprescu, G., 1940, „Probleme româneşti de artă țărănească”, în *Academia Română. Memoriile secțiunii literare*, Seria III, Tomul IX, Mem. 7, pp. 171-185.
Parker, R., 2010, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984), London, New York, I.B.Tauris.
Petrescu, P., 1969, *Imaginea omului în arta populară românească*, Bucureşti, Meridiane.
Platon, 1978, „Cratylos”, traducere de Simina Noica, în Platon, *Opere*, III, ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
Pollock G., R. Parker, 2013, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981) London, New York, I.B. Tauris.
Preda, S., 2010, *Moromeții – ultimul capitol*, București, Editura Academiei Române.
Stahl, H. H., 1983, *Eseuri critice despre cultura populară românească*, Bucureşti, Minerva.
Staniland, K., 1991, *Embroiderers (Medieval Craftsmen)*, Buffalo, University of Toronto Press.
Stille, E., U. Pfistermeister, 1986, *Gestickte Sprüche für Haus und Küche*, München, Süddeutcher Verlag.
Stoica, G., 1973, *Interiorul locuinței țărăneşti*, Bucureşti, Meridiane.
Stoica, G., P. Petrescu, 1997, *Dicționar de artă populară*, Bucureşti, Editura Enciclopedică.
Sumner, W. G., 1906, *Folkways: A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals*, Boston, New York, Chicago, London, The Athenaeum Press, Ginn and Co.
Szélig-Bessenyi, É., 1998, “Gestickte Gegenstände und Sprüche in den Dörfern Sawer/Székelyszabar, Nimmesch/Himesháza und Wemend/Wémend”, în *Beitrage zur Volkskunde der Ungarndeutschen*, Bd. 15, Budapest, http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/nemetek/beitrage_zur_volkskunde_der_ungarndeutschen/1998/pages/006_eva_szelig_bessenyi.htm
Tarrant, N.E., 2014, *Remember Now Thy Creator*, Edinburgh, Society of Antiquaries of Scotland, National Museum of Scotland.
Warren, G., 1976, *A Stitch in Time. Victorian and Edwardian Needlecraft*, London, David & Charles.
Ward, G.W.R. (ed.), 2008, *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, Oxford, NY, Oxford University Press.
Ybema S., D. Yanow, H. Wels, F.H. Kamsteeg (eds.), 2009, *Organizational Ethnography: Studying the Complexity of Everyday Life*, London, Sage.
Young, B., 1970, “A Needlework by Nuns: A Medieval Religious Embroidery”, în *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, February, pp. 263-278.

BDD-A25133 © 2016 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:04 UTC)