Țigăncușa și idealul național: reflecții pornind de la o expoziție de pictură

Iulia HAȘDEU
University of Applied Sciences and Arts of Weestern Switzerland
Corresponding author email: iulia.hasdeu@hesge.ch

The Gipsy Girl and the National Ideal: Reflections from a Painting Exhibition

Abstract: This essay examines the representational trope of the Gypsy Girl in the 2017 classical paintings exhibition: Images of Gypsies in the collection of the Art Museum of Cluj Napoca. Through cultural studies lens, I look into some of the most well-known classical Romanian paintings within their genealogy in the Western ones. Then, I argue that the Gypsy Girl figure is a particular recurent trope, shared by painters and curators from a typical modern position. The essay draws a line between the 19th century Orientalist modern European painters, then the views of the Romanian classical funding fathers of the classical painting and finally the very present Romanian gypsylorist curatorial ideas. Its concludes that the colonial and national ideology shared by all these elite actors alows the expression of an asymetrical relation between some imagined Us and Them, taking a well-known sexist male gaze form, as much as an priviledged position who looks at an exotic „object".

Keywords: Romanian painting, portrait, Orientalism, Roma women

Citation suggestion: Hașdeu, Iulia. "Țigăncușa și idealul național: reflecții pornind de la o expoziție de pictură". *Transilvania*, no. 1 (2024): 83-96.
https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.10.

„Fetișcanele oacheșe și despuiate ale șatrei strigă cât le ține gura. Strigă și-și sună mărgelele de sticlă de la gât, cerceii mari de tumbac din urechi, brățările de aramă de la mâini"[1]

În decembrie 2017, în al doilea oraș ca importanță și mărime al țării noastre se inaugura expoziția *Imagini ale țiganilor în colecția Muzeului de Artă Cluj-Napoca*. Pe prima pagină a catalogului, care a circulat și pe ghiduri turistice *on line*, rețele sociale și articole de presă, se poate citi că o parte din operele expuse „surprinde vitalitatea și feminitatea primitivă a țigăncilor"[2]. Imposibil de a explora aici totalitatea unei vaste producții culturale, în literatură, arte vizuale, cultură populară, fără încetare amplificată și reprodusă actualmente la scara vastă a numericului ce prelucrează și reproduce acest stereotip. Pornind însă de la explicarea contextului european al nașterii acestei reprezentări în secolul al XIX-lea, apoi propunând o scurtă analiză a dispozitivului vizual al câtorva tablouri ale pictorilor români moderni, vom schița un posibil răspuns la următoarea întrebare: care este miza politică a pitorescului orientalist transpus în aceste imagini de femei rome cu sâni dezgoliți, mărgele, flori agățate de ureche, cercei și ghioace?

Perspectiva din care propunem această reflecție nu este una de istorie a artei, ci una interdisciplinară influențată în mod special de studiile culturale anglo-saxone care stabilesc o legătură între semnificația discursului și structura cunoașterii. În cadrul său, asa cum arata Stuart Hall, codurile apar ca semnificații prin care puterea și ideologia apar transfigurate în anumite discursuri[3]. În această literatură a studiilor

1. Zaharia Stancu, Șatra (București: Editura pentru Literatură : 1968), 91.
2. Ioana Filipescu, *Imagini ale țiganilor în colecția Muzeului de Artă Cluj-Napoca*, 7 decembrie 2017 – 8 ianuarie 2018, expoziție temporară a MACN, 2017 : 8.
3. A se vedea Stuart Hall, „Encoding/decoding", în *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, ed. Centre for Contemporary Cultural Studies (Londra: Hutchinson, 1973), 79.

culturale se întâlnește adesea termenul de *trop,* termen împrumutat din studiile literare, unde desemnează o figură de stil prin care un cuvânt sau o expresie sunt deturnate de la sensul lor inițial. Astfel, în studiul propus aici, utilizarea termenilor *Țigan, Țigancă* sau *Țigăncușă* se va face cu referire la acest trop și nu la femeile rome[4]. De precizat că această abordare nu se bucură de unanimitate nici în studiile vizuale, nici în sociologia culturii de pe continentul european. Ea privilegiază dimensiunea politică a comunicării, problematizează identitățile într-un câmp de forțe determinat istoric și a fost promovată în special de către intelectuali de culoare pentru care colonialismul și sclavia sunt mutații culturale și politice ce influențează discursul și reprezentările de-a lungul întregii modernități europene până în zilele noastre. Astfel, în sensul lui Hall o expoziție „despre țigani" este un eveniment comunicant în contextul cultural particular al unei traume colective – ce comunică, cui, cum, cu ce intenții? Vom pune aceste întrebări dintr-o poziție de spectator situat: ca femeie nonromă feministă și antirasistă, ce văd în aceste imagini? Din această perspectivă, aș putea contribui la înțelegerea nu numai a faptului că unele persoane de etnie romă au recepționat negativ această expoziție, dar și de ce e important să iau în seamă nemulțumirea lor?

De la text la imagine. Exotism, orientalism, *gypsylorism*

Secolul al XIX-lea în Europa Occidentală este secolul în care se celebrează apogeul expansiunii administrative, militare și economice a puterilor imperiale colonizatoare, este secolul naționalismelor și cel al definirii claselor sociale pe baze economice, omogenizându-le în interior în contextul glorificării în exterior a progresului tehnologic, a industriei și a comerțului internațional. Acestea sunt însoțite printre alte transformări cruciale și de o mutație tehno-culturală aparent mult mai puțin revoluționară decât mașina cu aburi, care însă va continua să se dezvolte exponențial până în prezent și să influențeze modul nostru de a percepe lumea, anume trecerea de la text la imagine ca vehicul al mesajelor culturale.

În 1839 fizicianul Francois Arago prezintă Academiei franceze procedeul fotografiei, pus la punct de Louis Daguerre, pictor. Astfel, apariția „dagherotipului" și deschiderea rapidă a numeroase studiouri de fotografie chiar și în micile orașe de provincie vor obliga tot mai mult ansamblul artelor vizuale existente la noi explorări: în pictură portretul, peisajul, scenele de interior sau cele de ambianță urbană vor câștiga în acuratețe, colorit, finețe, dar și în importanță mediatică și ambiții comerciale în concurență cu fotografia. Pictorii vor folosi tot mai mult, pe lângă crochiuri și studii, fotografia în pregătirea compozițiilor lor:[5] „Strâns legată de pictură, fotografia a dat naștere, prin tipul de subiecte, maniera de a le reprezenta, dar și datorită multiplicării ce a permis difuzarea ei, unui nou raport cu realul și cu reprezentarea sa, care la rândul său influențează în mod profund pictura"[6]

În acest context, arta și cultura romantice, impregnate de emoții negative: nostalgie, delir și melancolie, vor lăsa loc unei forme de realism marcat de fantasmele de supremație care circulă în reprezentările sociale și politice dominante ale epocii. Acestea sunt caracterizate de un nou interes pentru spectacol ca nouă punere în scenă vizuală și ca nouă transmitere a informației și a mesajului comunicat. Iar dacă fotografia este versiunea imobilă a acestei imagini, muzeul, expoziția, scena de circ sau de cabaret reprezintă versiunea ei cinematică.

In marile capitale europene au loc expoziții coloniale care expun privirii unui public larg exotismul unei alterități exagerate (*le village nègre / satul de negri* este emblematic în acest sens), alteritate pusă anume în scenă pentru a înfățișa ceea ce se consideră a fi situat la un nivel inferior de umanitate. Acest scenariu cultural reproduce teoriile evoluționiste ale savanților din epocă și consolidează vizual opoziția *primitiv /civilizat* existentă deja în mentalitatea europeană încă din secolele precedente. În același timp, înscrise în proiectul colonial al imperiilor, elitele întreprind numeroase călătorii – de afaceri sau de aventură – în așa-numitul „Orient", adică la Constantinopol, Smirna, Beirut, Alexandria sau Rabat, dar și mai departe în Africa „neagră", Americi, China, Japonia, Insulele Pacificului. Memoriile de călătorie, cabinetele de curiozități, conferințele savante care expun descrieri de faune, flore și tipuri umane „exotice" sunt o sursă de inspirație pentru artiști, filozofi și scriitori, iar ulterior, la începutul secolului al XX-lea, pentru fotografi și cineaști[7]. Este semnificativ în acest sens, romanul *Salammbô* al lui Gustave

4. Acesti termeni fac parte din repertoriul rasismului codificat lingvistic, așa cum arata și articolul Crinei Neacșu, „Celălalt în Aferim! al lui Radu Jude: dimensiunea lingvistică a rasismului", *Transilvania*, nr. 7 (2023): 10-16.
5. Citatele în limbi straine sunt traduse liber de autoare.
6. Dominique De Font-Reaulx, *Peinture et photographie, Les Enjeux d'une rencontre, 1839-1914* (Paris: Flammarion, 2013), 63.
7. A se vedea sinteza lui Jean-François Staszak, „Qu'est-ce que l'exotisme ?", *Le Globe* 148 (2008): 7-30.

Flaubert. Publicat în 1862, considerat de critică roman oriental, plin de senzualitate și violență, acesta este scris după călătoriile în Egipt, Palestina și Tunis ale scriitorului.

Toată această mobilizare vizuală cu privire la alteritate pune în circulație o reprezentare puternică, inspirată de însăși noțiunea de călătorie dinspre un centru simbolic (sinele) spre periferii (celălalt). Ea va alimenta o cultură a consumului de exotic, cultură din ce în ce mai vizibilă și mai accesibilă unui public tot mai larg. Romanul foileton, presa ilustrată, cărțile poștale, fotografia de buzunar, filmul, și mai târziu, după cel de-al doilea război mondial, publicitatea și televiziunea și, bineînțeles, foarte recent, imaginile numerice, vor juca un rol covârșitor în difuzarea tot mai largă a călătoriei în care se îmbină realul cu imaginarul. Călătorie către universuri exotice, care procură europenilor senzualitate și autenticitate cu scop recreativ.

Sursa: carti postale din colectia personala a autoarei

Astfel, în ideea unui *Celălalt* absolut se contopește pe de-o parte fascinația „bunului sălbatic" din viziunea lui Rousseau[8], adică acea ființă umană moralmente integră prin simpla sa natură neatinsă de civilizație, iar pe de altă parte, teama de așa-zisa necivilizație și inferioritate. Această idee ambivalentă iese tot mai mult din laboratoarele oamenilor de știință și din saloanele societăților savante și pătrunde în imaginarul și discursul comune.

În acest context, pictura orientalistă care se dezvoltă încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, reprezentată de artiști francezi, englezi și italieni precum Jean-Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme, Giulio Rosati, David Roberts sau George Apperley (care sunt doar câteva nume mai cunoscute dintr-o pleiadă de zeci) are un rol primordial în a alimenta acest imaginar european cu privire la un *Celălalt* idealizat și exacerbat în presupusa sa alteritate. „Călătoria la Alger devine pentru pictori (în Franța, n.n) la fel de indispensabilă ca pelerinajul în Italia", constată Théophile Gautier[9], el însuși autorul unor impresii de călătorie, *Voyage en Algerie*, publicate în 1845. Acest gen de pictură, ca și impresiile literare de călătorie, oferă burgheziei industriale si financiare nou formate, capabilă să cumpere opere de art și având timpul necesar acestui consum cultural, delectarea cu imagini de călătorie și evaziune în exotic: picturi de mare acuratețe figurativă înfățișând cu o anume tentă de realism, scene de *suk*, cămile și pelerini, veșminte și accesorii specifice precum narghileaua, evantaiul sau *hijabul*, beduini furioși cu priviri aprige pe cai nărăvași, culori vii, peisaje însorite, dansatoare din buric cu priviri pătimașe bătând din tamburine, femei tolănite precum felinele pe perne și împodobite cu perle, pene, împletituri complicate și voaluri colorate, interioare de *harem* cu nuduri feminine. Să notăm că ultimele (dar nu numai) sunt complet imaginate în condițiile în care în practica culturală musulmană accesul bărbaților la asemenea spații este total interzis. Ca un exemplu tipic, a se vedea tablourile lui Ingres care figurează baia sau haremul[10].

8. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755.
9. Citat de Alain, Galoin, „*Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix", *Histoire par l'image*. 2007. http://www.histoire-image.org/fr/etudes/femmes-alger-leur-appartement-delacroix.
10. A se vedea Patrick Berko si Viviane Berko, *Peinture orientaliste* (Bruxelles: Éditions Laconti, 1982); Alexandre Sumpf, „Ingres et les femmes aux bains: l'hygiène exotique", *Histoire par l'image*, 2011. http://www.histoire-image.org/fr/etudes/ingres-femmes-bains-hygiene-exotique

Pictorii români, în contact direct cu pictura, literatura și fotografia orientaliste din Vestul Europei, datorită formării lor, de multe ori timp de mai mulți ani, în special la Paris, sunt la rândul lor făuritorii unor imagini orientaliste care vor circula intens printre elitele din România. Cum se arată într-un articol informativ din presă referitor la o altă expoziție (București, 2016), numită *Oglinzile Orientului:*

> „Theodor Aman, Carol Popp de Szathmary, Ion Georgescu, Nicolae Grigorescu, Iosif Iser, Ştefan Popescu, Nicolae Tonitza, Jean Steriadi, Nicolae Dărăscu, Victor Brauner – ne invită să intrăm în jocul de oglinzi al Orientului, seducător și periculos, pe jumătate imaginație, pe jumătate istorie, descoperind atmosfera îndepărtată a perioadei fanariote, a Dobrogei și Balcicului, a magicului Constantinopol, dar și a Orientului Apropiat" [11].

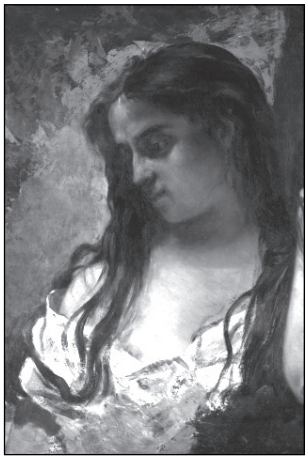
Însă, contrar propunerii curatoriale a acestei expoziții, orientalismul pictorilor români nu se oprește la contemplarea fascinată a unei geografii mai mult sau mai puțin îndepărtate de Dâmbovița către Est, ci de cele mai multe ori include ceea ce li se pare artiștilor exotic sau oriental în tara lor văzută cu ochii imigrantului alb, bărbat, de condiție socială avantajată, studiind arta într-o capitală imperială considerată cu admirație. Călătoria prin capitale europene le trezește așadar un viu interes pentru exoticul de acasă. Desigur, pentru unii dintre ei, această imersiune în orientalism în cadrul experienței pariziene este un fel de tulburare a propriilor ape identitare: Theodor Aman (1831-1891), spre exemplu, își amenajează atelierul din Paris cu mobilier și decorațiuni orientale, colecționează costume, covoare și alte obiecte de proveniență orientală. Însă afirmația că pictorul ar fi „cu adevărat subjugat de grandoarea Orientului pe care-l filtrează prin educația sa occidentală"[12] nu ține seama de contextul politic și social în care evoluează mentalitățile epocii, reducând explicația acestei fascinații la o dimensiune de personalitate și experiență individuale. Altfel spus, considerăm că, indiferent dacă orientalismul apare ca o pulsiune individuală, ca o modă sau ca o cascadă de proiecții identitare de la Vest la Est, inclusiv pentru artiștii români, întrebarea pe care merită să o punem este ce anume exprimă el ca idee (sau ca nevroză!) *despre societate*, ca oglindă a ideologiei politice a celor ce-l îmbrățișează?

În acest sens, este de notat că în aceeași epocă a călătoriilor în Orient și a expozițiilor coloniale amintite, burghezii orașelor vestice au aceeași curiozitate aparent binevoitoare, fascinată și condescendentă față de grupurile zise de *boemieni*, romi nomazi, venind de altfel în parte din Țările Române, mai ales după dezrobirea lor în 1856[13]. Astfel, cei numiți *țigani, boemieni, vagabonzi* sunt în Vest obiectul unei priviri orientaliste în aceeași măsură ca oamenii de culoare din colonii. Asemenea „satului de negri", șatrele de romi sunt locuri de promenadă și atracție. Astfel, g*ypsylorismul* apare ca o variantă a orientalismului și exotismului[14]. În aceeași linie, a investirii unui ideal umanist și romantic de libertate și emancipare a micilor națiuni de sub jugul unor imperii opresive, scrie și bănățeanul Nikolaus Lenau în 1844 poemul *Die Drei Ziggeuner*, sau mult mai cunoscutul Ion Budai Deleanu a sa *Țiganiada* în 1800. Aceeași curiozitate exotizantă și același idealism animă nu doar viziuni literare și artistice ci și interese științifice. Este epoca în care, în Europa centrală, prin figura filologului și etnografului Heinrich Grellmann (1756-1804)[15], format în școala romantismului cultural german se acordă deja importanță științifică stilului de viață și inocenței (sic !) itineranței.

Revenind la arta plastică, între 1840 și 1883, salonul de pictură academică de la Paris înregistrează în mod constant tematica *boemienilor*, printre tablourile elogiate fiind *La gitane* de Thomas Couture în 1852 (stânga) și *Gitane en réflexion* de Gustave Courbet în 1869 (dreapta).

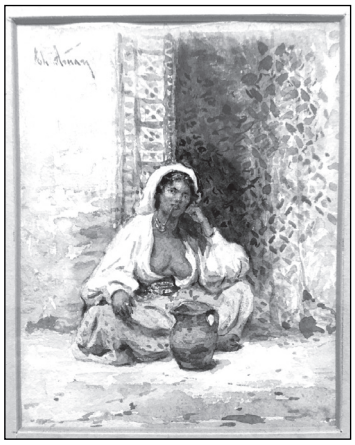
---

11. Elena Olariu, Mariana Vida*, Oglinzile Orientului. Pictură şi grafică din colecțiile Muzeului Național de Artă al României*. București: Editura Muzeului Național de Artă al României, 2016.
12. Doina Pungă, „La peinture roumaine à l'époque de Theodor Aman – entre tradition et innovation", în *La peinture roumaine 1800-1940*, catalogue d'exposition Anvers, 1995, 33.
13. De exemplu Valerie Huss (2015) citează în acest sens un ziar francez din 17 iulie 1868 și comentează un tablou de Charles Bertier (*Campement de Tziganes a la porte de France*) care înfățișează două perechi de orășeni privitori în plimbare prin fața unor rulote și corturi de romi.
14. Mult studiat este cazul intelectualilor englezi care amestecă cunoștințele lor despre India cu cele despre *Travellers*, sub influența lui George Borrow (1803-1881), fondator al societății engleze savante de studii Gypsy Lore Society. Lee Ken, „Orientalism and Gypsylorism, in Social Analysis", *The International Journal of Social and Cultural Practice* 44, no. 2 (2000): 129-156.
15. Autor al tratatului savant *Die Zigeuner. Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volks in Europa, nebst ihrem Ursprunge*. Dessau/Leipzig, 1783.



Sunt de altfel anii în care se află la Paris atât Theodor Aman, cât și Nicolae Grigorescu, ale căror portrete de *Țigani* vor fi discutate mai jos. Putem deci considera că, derivat în linie directă față de orientalism, g*ypsylorismul*, sau *boemianismul,* este îmbrățișat explicit și de intelectualii din Țările Române[16]. Astfel, această influență orientalistă/gypsyloristă se regăsește din plin în arta pictorilor români de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Theodor Aman, întemeietorul picturii românești moderne, pictor orientalist prin excelență, așa cum am arătat, creează de altfel aproape un subgen al portretului etnic cu uleiurile sale pe pânză *Doi țigani spoitori, Țigănuș cu cobza, Copil de țigan, Cap de țigancă* și în gravurile *Spoitorul, Ursarul, Țigancă cu ulcica, Țigănci din Pasărea, Ghicitoarea, Copil țigan lăutar, Mendiants /cerșetori de Roumanie*, etc.

Să reținem în mod special acest tablou, *Țigancă*, prezentat în expoziția clujeană unde personajul lui Aman (stânga) pare o replică a uneia din femeile din Alger (1834) ale lui Delacroix (dreapta).



Pe acest drum al portretizării *gypsyloriste* a romilor îi vor urma lui Aman practic toți clasicii picturii moderne din România: Nicolae Grigorescu, Stefan Luchian si Octav Băncilă, apoi în perioada interbelică, Nicolae Vermont și Cecilia Cuțescu-Storck, precum se poate vedea și din expoziția mai sus menționată. De altfel, Nicolae Vermont (1866-1932), autorul a peste 20 de portrete de „țigănci" se definește pe sine ca fiind pictorul unei idei: „Cred că într-o privință nu am fost înțeles de public. Toată lumea mă crede specialist în țigănci. În realitate, preferința mea este compoziția serioasă, redarea unei idei în pictură"[17].

Or, care este această idee *serioasă* în respectivele portrete? Este, fără îndoială, un vis de libertate, de evadare, de nostalgie și de dor[18]. Dar nu mai puțin de imitare a grandorii coloniale a Vestului în

16. În acest sens converg si analizele literare ale lui Ioan Pop-Curșeu (despre vrăjitoarea romă în operele scriitorilor Ion Budai-Deleanu, Matei Millo, Vasile Voiculescu) și Mariei Chiorean (despre personajele rome din texte canonice precum Ioan Slavici, *Moara cu noroc* sau I.L. Caragiale, *Două loturi* – femei isterice, comice, vulnerabile).
17. Mircea Deac, *Nicolae Vermont* (București: Meridiane, 1973), 27-28, citat de Ioana Filipescu, *Imagini ale țiganilor* ..., 32.
18. Interpretarea critica a personajelor rome din romanul modern romanesc din Pojoga et al., 2020 si Stanislav et al, 2021 urmează aceeași direcție.

privirea sa condescendentă către un Celălalt, oriental, exotic, văzut ca primitiv. În opinia noastră, miza despre care vorbește indirect Vermont aici este una identitară, instalarea unei supremații a privirii, comunicarea unui consens al dominației (albe și masculine, după cum vom arăta mai jos): cine și cum privește pe de-o parte, și cine este obiect al privirii, pe de cealaltă parte.

Mascarada feminității și a etnicității rome: Țigăncușa

În acest cadru cultural european zugrăvit aici pe scurt, o extremă fascinație pentru corpul feminin supraerotizat reiese clar din întreaga pictură orientalistă[19]. Îmbrăcat pentru a fi dezbrăcat (atunci când nu e deja gata expus ca atare) de privirea masculină obiectivantă, consumatoare, colonizatoare, , figurat ca disponibil sexual, asimilat corpului prostituatei, corpul femeii *Celuilalt* (sic!) este o constantă ce va fi ulterior preluată de impresioniști, precum Paul Gauguin și Edward Manet. Să menționăm în acest sens scenele de *harem* devenite clișeu, ale lui Ingres sau Gérôme, dar și *Odaliscele* (Cadâne)[20] lui Renoir și Manet.

Trebuie subliniat că aceste reprezentări vizuale sunt contemporane publicării nu numai a romanului lui Flaubert despre care am amintit (inspirat printre altele de întâlnirea sa cu Kuchuk Hanem, curtezană egipteană), ci și a primelor romane erotice larg difuzate, și anume textele lui Pierre Loti (trilogia Aziyadé, Rarahu, Madame Chrysantème publicate în cursul anilor 1880 și relatând amorurile clandestine ale unui ofițer de marină cu o sclavă turcoaică, cu o gheișa, etc.). Este și timpul republicării la Paris a celebrei culegeri *O mie și una de nopți* sub formă de foileton în revista literară *La Revue Blanche* (1899-1904) într-o nouă traducere cu adăugiri exotizante[21]. Desigur, este greu de spus dacă pictorii români aflați în exilul de studii citeau sau nu această literatură „orientalizantă" cu pronunțate accente erotice. Sau chiar că pictorii români din această perioadă, aidoma celorlalți bărbați din clasele privilegiate ale Țărilor Române ale căror memorii sunt consemnate, și spre deosebire de cei vestici, aveau o anumită familiaritate cu moda și criteriile de senzualitate orientală autohtonă care se regăsesc în orientalismul vestic: „părul ce se revarsă pe umeri, delicatețea piciorului abia ascuns de poalele antreriului, privirea galeșă și ochii pierduți în visare... senzualitatea și voluptatea acestor orientale întinse pe sofale și divane trăgând cu nesaț din narghilele".[22] Ba mai mult, ideea aceasta că Aman, de exemplu, ca pictor orientalist are un raport diferit cu Orientul în comparație cu maeștrii săi francezi este argumentul dominant al criticilor de specialitate:

> „Față de orientaliștii europeni, în special francezi, pentru care evadarea în ținuturile răsăritene era marea aventură a vieții și forma supremă de debarasare de lecția clasicismului, la Aman – născut și crescut într-un mediu fanariot – modul de viață al acelei lumi, obiceiurile și vestimentația aferentă nu erau o noutate ci un loc comun ... La Aman, Orientul real se suprapunea peste Orientul interior".[23]

Dimpotrivă, ipoteza noastră este că tocmai exilul parizian și confruntarea în acest context geopolitic colonial cu un regim vizual de o nouă factură estetică și politică și, de ce nu, intensitate tehnologică, sunt cruciale în a da contur acestei tematici. Astfel, o anumită familiaritate nu înseamnă mai putină fascinație și iluzie. Să menționăm în acest sens circulația largă a fotografiei și a cărții poștale erotice[24] într-o Europă vestică în care călătoria unei pături sociale avantajate, educate, facilitată de tehnologia transportului și a imaginii, se opune tot mai mult moravurilor victoriene afișate, adică rigide, jenate și închistate cu privire la intimitate si sex. Și de asemenea, să observăm că erotismul și sexualitatea, trecute sub ipocrită tăcere sau în cel mai bun caz deplasate în sfera medicală, când ne referim la burghezia ce revendică respectabilitate,

19. Lynne Thornton, *La Femme dans la peinture orientaliste* (Paris: Éditions, 1996).
20. Sclave virgine oferite la Otomani drept cadou pentru a flata orgoliile virile ale celor de rang.
21. Jacques Finné, *Des mystifications littéraires* (Paris: José Corti, 2010), 364; Sylvette Larzul, *Les Traductions françaises des Mille et Une Nuits* (Paris: L'Harmattan, 1996), 204.
22. Constanța Vintilă-Ghițulescu, *Patimă și desfătare* (București: Humanitas, 2015), 217-210.
23. Adrian Silvan Ionescu. „Modernitatea lui Aman" in *Studii și cercetări de istoria artei și artă plastică*, serie nouă, tom 1 (45), 2011:113-114.
24. Mai multe cercetări converg in acest sens. A se vedea in mod special Alexandre Dupouy, *La photographie érotique* (Paris: Payot, 2004); Feriel Ben Mahmoud și Nicolas Daniel, *Le voyage en Orient, de l'âge d'or à l'avènement du tourisme (1850-1930)* (Paris: Place des Victoires, 2008); Jean-François, Staszak,"Qu'est-ce que l'exotisme ?" ... Pentru imagini a se vedea catalogul expoziției Sylvie. Aubenas, *L'Art du nu au XIXe siecle. Le photographe et son modele* (Paris: Hazan-Bibliothèque nationale de France, 1997).

devin subiecte publice atunci când sunt proiectate asupra unui *Celalalt* generic[25].

Este practic ceea ce se poate spune fără a da greș și cu privire la portretele de *Gitane* ale lui Couture și Courbet evocate mai sus, ca și despre prezența Țigăncușei în portretele pictorilor români din această perioadă. Mai mult, fascinația ce estetizează prezența femeii rome va fi o constantă a imaginarului erotic ce-i caracterizează nu numai pe artiști, ci și pe criticii lor, mergând până în prezent. Astfel, în timp ce remarcă faptul că mai toate portretele de „țigani" ale lui Aman exprimă mizeria, iată ce ne spune un istoric al artei, părând el însuși fascinat de imaginile pe care le comentează:

> „Excepție face frumoasa țigancă cu șiragul de coral la gât (n.a stanga), peste ia albă ca neaua, cu batic înflorat și floare roșie la ureche, pozând mândră cu mâna în brâu, care pare a o prefigura pe delicata și melancolica Safta florăreasa pictată de Luchian (n.a, dreapta) la peste două decenii după magistrul său." [26]

Pentru a ilustra și mai clar importanța senzualității, a erotizării de factură orientalistă care apare în artele vizuale și la noi, aidoma picturii franceze, să observăm trei portrete ale lui Nicolae Grigorescu (1838-1907), care nu sunt în colecția MACN și deci nici în expoziția mai sus evocată de la Cluj. Ele sunt pictate în mod semnificativ după revenirea artistului din Franța, unde petrece aproximativ zece ani începând cu 1861. În ordine cronologică (si de la stânga la dreapta în ilustrația de mai jos), Țigancă de la *Ghergani* (1872) – stânga, Țărancă voioasă (1894) – mijloc, și *Ursăreasa din Bolduri* (1885-1890) – dreapta (lăsând la o parte o serie de țărănci cu ulcior care au și ele aceleași caracteristici). Aceste portrete sunt la prima vedere extrem de asemănătoare, pictorul pare să aibă în minte o reprezentare a adolescentei inocente de o frumusețe simplă și naturală. Însă dincolo de diferențele din paleta cromatică și cele referitoare la alte caracteristici tehnice precum utilizarea clar-obscurului, cele trei portrete de dimensiuni comparabile, figurând aceeași postură, aceleași trăsături, același zâmbet, sunt de fapt antagonice în modul de figurare a corpului și a sexualizării sale. *Țigăncușa* are pieptul dezgolit, lăsând să se întrevadă curbura sânilor puberi, într-o atitudine de invitație sexuală nonșalantă, în timp ce *țărăncuța* este dezerotizată.

25. Așa cum cum precizează Ann Laura Stoler, *Race and Education of Desire, Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things* (Durham: Duke University Press, 1995).
26. Adrian Silvan Ionescu, „Modernitatea lui Aman", 97-139.

Multe portrete de „țigănci" remarcăm și la Octav Băncilă (1872-1944) – atitudinea protagonistelor fiind chiar și mai dezinvoltă. De remarcat de asemenea exagerarea acestei atitudini în nenumăratele copii, mai mult sau mai puțin reușite tehnic ale acestor tablouri, ca și în reluările stereotipului în fotografie și film (precum în cazul bine-cunoscutelor personaje Rada sau Sabina[27] sau în ilustrațiile de pe platforma de imagini *Pinterest* pe care le putem găsi cu cuvinte cheie precum „gypsy woman" sau „țigancă portret"). Adresându-se unui public foarte larg, aceste suporturi imagistice figurează sânii - atribute ale atractivității sexuale în imaginarul european dominant – tot mai vizibili, mergând până la pornografie.

O ȚIGANCĂ VÂNDĂTOARE DE FLORI.

Accesorii precum colierele din bani de argint sau de coral roșu, în alte exemple florile, cerceii, basmaua roșie sau galbenă (ca la Nicolae Vermont), sunt coduri vestimentare lizibile menite să sublinieze această conotație sexuală. Este ceea ce sugerează și pasajul din introducerea articolului de față, extras din romanul *Șatra* al scriitorului Zaharia Stancu (1902-1974), inspirat în descrierile sale de clasicii picturii românești. Pasajul este decalcat obsesional de scriitor două pagini mai încolo. Iar mai departe, foarte probabil, el a inspirat scena cult din filmul lui Emil Loteanu (1975), scenă în care fetele din șatră acostează un boier pe străzile orașului cântând *Loli phabaj / Măr roșu*: „Fetișcanele despuiate râd. Își izbesc și mai tare șoldurile. Își scot cu și mai multă nerușinare înainte pântecele subțiri și supte, sânii mici ca merele și tari ca piatra. Își sună și mai ritmic mărgelele de sticlă, cerceii de tumbac, brățările de aramă. Și îmbătate parcă de soare și de pofta de a trăi, cântă"[28]

Desigur, nu toate portretele de adolescente rome sunt complet erotizate în modul de figurare a corpului (a se vedea chiar infra *Țiganca* castă a lui Aman, pictată în 1884[29]) și nu toate țărăncuțele sunt complet dezerotizate (o perfectă postură de odaliscă este figurată de Grigorescu în *Fata cu zestrea ei*, 1890)[30]. Desigur de asemenea, nu toate femeile rome portretizate sunt adolescente. Altminteri, dintr-o perspectivă în care am introduce raportul imaginarului erotic cu realitatea sociologică a agresiunilor sexuale, nu doar femeile rome sunt victimele acesteia din urmă, ci și văduvele, orfanele, săracele, slugile[31]. Așa cum ar fi probabil interesant să discutăm și dacă puținele artiste femei, precum Cecilia Cuțescu Stork (1879-1969), cu atât mai mult cu cât se revendică drept feministe, nu cumva propun altă privire care tocmai prin aceasta subliniază caracteristicile privirii orientaliste masculine dâmbovițene[32]. Am putea de asemenea deconstrui raportul dintre privirea artistului și model, constatând de exemplu

27. Rada este personajul filmului *Tabor ukhodit v nebo/Șatra* (Emil Loteanu, 1976, Uniunea Sovietică) iar Sabina este acela al filmului *Gadjo Dilo* (Tony Gatlif, 1998, Franța), lung-metraje de ficțiune devenite referințe în cultura vizuală cu referire la portretizarea romilor.

28. Zaharia Stancu, *Șatra*..., 93. Probabil că circulația stereotipului este chiar mult mai largă de atât, de la Aleksandr Pușkin la Prosper Mérimée, apoi ajungând la Vasile Alecsandri, la Maxim Gorki, a cărui nuvelă a stat la baza filmului lui Loteanu – a se vedea în acest sens lucrarea lui Ciprian Tudor, *Ficțiunea „libertății sălbatice" în secolul al XIX-lea. Carmen între mit cultural și stereotip etnic* (București: Editura Tritonic, 2018).

29. Tablou aflat în colecția Muzeului Național de Artă, București.

30. De asemenea, în jurul anilor 1900 există o producție de fotografie și carte poștală erotică anonimă figurând tinere țărănci cu pieptul dezgolit, îmbrăcate în ii și fote, la râu, purtând câte o cobiliță sau o furcă, cu priviri pierdute și sâni dezgoliți.

31. Asa cum arata cercetarea Nicoletei Roman, *„Deznădăjduită muiere n-au fost ca mine". Femei, onoare şi păcat în Valahia secolului al XIX-lea* (București: Humanitas, 2016).

32. Expoziția *EGAL. Artă și feminism în România modernă*, MNAR București, 2015-2016, curatoare Valentina Iancu, propunea o reflecție în acest sens.

că portretul privilegiază o formă de subiectivare a modelului pictat. De asemenea, am putea constata în lumina picturii franceze care conține nenumărate scene de servitute, de exemplu, că genul acesta lipsește cu desăvârșire la pictorii români[33].

Fără a neglija importanța acestor aspecte care ar putea prelungi și adăuga complexitate discuției de aici, putem totuși afirma că dimensiunea spectaculară a corpului erotizat este predominant proiectată în reprezentări ale alterității rome. *Țiganca,* de fapt o *Țigăncușă* generică, această imagine prin excelență minimizată moral și maximizată erotic, unde vârsta fragedă este un criteriu al subordonării, un personaj exotic consumabil de către artist (implicit de către privitor, care este obligat să se identifice cu artistul și astfel cu o privire masculină indiferent de genul său real). Un corp, un sex, o pradă etnicizată, adică rasializată, o ființă infantilă, expusă, dar și disimulându-se, investită cu un mister ce menține privirea-cucerire virilă. Astfel, *Țigăncușa* se situează într-o perfectă analogie cu *Mauresca*, tânăra din Maghreb care prin privirea orientaliștilor precum Gérôme și Delacroix, apoi prin aceea a fotografilor va deveni sinonimă cu prostituata colonială pentru francezi[34] sau chiar mai larg, cu femeia de culoare disponibilă sexual pentru stăpân, în orice colonie sau plantație de sclavi din imperiu[35]. Situația aceasta de dominare sexuală între subiectul privitor și obiectul privit, prototip fiind „cuplul" Flaubert – Kuchuk Hanem, sau mai larg bărbatul alb, educat, bogat / femeia de culoare, redusă la tăcere, fără istorie, fără emoții, fără individualitate, este cea care caracterizează de fapt raportul Europa modernă /Restul lumii[36].

Desigur, s-ar putea argumenta că nu e nimic special în acest trop al *Țigăncușei*, din moment ce în linia unor studii recente, și romîncele apar la rândul lor orientale, exotice, naturale și libertine în ochii maghiarilor de exemplu[37], altfel spus, fiecare nație cu Orientalele sale[38]. Totuși, în opinia noastră, aspectul propriu-zis colonial al acestei relații cu femeile rome are și o dimensiune materială deloc neglijabilă: Theodor Aman provenea dintr-o familie foarte bogată, unde pe multele moșii acumulate prin negoț se aflau robi romi, pe care foarte probabil Aman i-a cunoscut ca adolescent, înainte de plecarea la Paris în 1850. Prin lecturile transversale de memorii, balade și cântece populare, istoricul Andrei Oișteanu conchide că dreptul sexual al moșierului pare să fie o practică mai mult decât curentă în Țările Române[39]. Desigur, studiul lui Oișteanu, precum și lectura surselor secundare despre Aman nu ne spun dacă tânărul Aman a avut sau nu parte realmente de asemenea inițieri, însă ele ne oferă totuși o informație semnificativă cu privire la climatul relațional și reprezentațional care-l înconjura pe acesta. Or, acest climat este unul de construire a unei identități naționale, de clasă, de gen și de rasă a elitelor românești în cadrul unui complex de inferioritate față de Occident. Acest complex, ce se manifestă prin copierea unei atitudini de „civilizație pariziană" ce îmbină colonialismul cu idealurile burgheziei progresiste masculine este ingredientul modernității românești în secolele al XIX-lea și al XX-lea, nu mai puțin decât secularizarea averilor mânăstirești, reformele agrare, democratizarea educației sau dezvoltarea mass-mediei.

Națiunea și *Țiganca*: jocul contrariilor

Ca și la Grigorescu, la Aman dimensiunea erotică este deplasată sau chiar exclusă când e vorba de alegoria Națiunii (țăranca fiind un avanpost al acesteia, împrumutându-i din atribuțiile ei morale și estetice). Tabloul său *Unirea principatelor* (1857 /stanga) figurează două tinere tărănci candide și caste cu priviri extatice, îmbrăcate în ii și fote ce le acoperă integral, reprezentând Moldova și Țara Românească, De altfel, într-o altă reprezentare similară a Națiunii, în foarte cunoscuta lucrare a lui Constantin Daniel Rosenthal (1820-1851/ dreapta), *România revoluționară*, dimensiunea respectabilă dezerotizată este accentuată prin prezența în alegorie a chipului unei intelectuale emancipate din înalta societate a vremii, Maria Rosetti. Alegoria feminină a Națiunii este o combinație între reprezentările Maicii Domnului din pictura religioasă, portretul de femeie urbană respectabilă și țăranca idealizată.

33. A se vedea în expoziția *Le modèle noir de Géricault à Matisse, Musée d'Orsay,* Paris 2019 precum și Anne Lafont, masă rotundă înregistrată *Les images confisquées. Comment exposer des histoires invisibles*, 2018. https://rdv-histoire.com/programme/les-images-confisquees-comment-exposer-des-histoires-invisibles

34. Christelle Taraud. *Mauresques. Femmes orientales dans la photographie coloniale, 1860-1910.*

35. Pascal, Blanchard et al. *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours* (Paris: La Découverte, 2018).

36. Edward W. Said, *Orientalism. Conceptiile occidentale despre Orient* (Timișoara: Editura Amarcord, 2001).

37. Melinda Mitu si Sorin Mitu, *Ungurii Despre Romani. Nașterea Unei Imagini Etnice* (București: Polirom, 2014).

38. Desigur, ideea nu e nici pe departe nouă, cunoscutele autoare Maria Todorova, Rada Ivecovic sau Vesna Golsworthy argumentează începând cu anii 1990 în lucrările lor respective că Balcanii au suferit și suferă de orientalism, exotism și colonizare în ochii vesticilor -literați, artiști, politicieni și chiar oameni de știință.

39. Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură.* 2016.

Nici pe departe vreo expunere a sânilor asemănătoare celei discutate mai sus. Putem remarca aici, ca o paranteză, că apropierea lui Aman de Delacroix nu a funcționat la fel ca în privința orientalismului – cunoscutul tablou alegoric al acestuia din urmă din 1830, *La liberté guidant le peuple* (mijloc) va inaugura reprezentări pornografice ale Națiunii pe care doar în Franța le putem găsi[40]. Corpul femeii (decente!) transcendent pe de o parte, și eroul masculin făptuitor de istorie, imanent, fie ca soldat, fie ca politician pe de cealaltă parte, sunt cele două personaje alegorice încarnând Națiunea la pictorii români atât din perioada constituirii Marii Uniri, cât și de mai târziu[41].

Cum se poziționează exoticul sânilor de „țigăncușe" în această schemă? Ce spune expoziția din Cluj despre această supralicitare erotică în zona alterității din partea pictorilor români în timp? Ni se sugerează că artistul ar răspunde la nevoia de senzual și exotic a publicului, nevoie care s-ar genera cumva în afara sa. Sau ni se furnizează o descriere sofisticată menită să atragă atenția asupra calităților legate de reprezentarea detaliilor. Țiganca lui Aman „poartă o cămașă albă generos deschisă în zona pieptului... atitudinea corporală este una relaxată și senzuală, subliniată de mâinile care încadrează simetric pieptul generos, cea stângă sprijinind capul ușor înclinat, iar cea dreaptă sprijinindu-se lejer pe coapsă".[42] Interesant aici de punctat utilizarea lui „generos" de două ori la rând cu privire la aceeași parte a corpului despre care am discutat deja, aspect care spune probabil ceva despre asumarea acestei priviri chiar de către autoarea notei explicative, precum se întâmpla la criticul Ionescu, evocat mai sus.

Catalogul expoziției din Cluj nu menționează *gypsylorismul* ca o variantă a orientalismului, cu influențele sale culturale și politice. În cele patru pagini ale introducerii sale găsim câteva date despre viața romilor în Transilvania și în Țările Române, considerate drept aspecte ale unei realități obiective care ar fi la originea firească a interesului și a inspirației artiștilor. Din păcate, prezența stereotipurilor orientaliste/gypsyloriste (și încă și mai puțin a stereotipului sexist) nu este tematizată instituțional decât ca un decupaj estetic și istoric, nu și ca unul cultural, cu consecințe sociale și politice importante până în zilele noastre.

De data această România nu are de ce să fie geloasă pe Europa: faptul că muzeologia, ca și imagologia nu au internalizat critica postcolonială nu este o specificitate românească, ci mai degrabă o caracteristică a instituțiilor culturale europene[43].

Or, așa cum precizează Franz Fanon (1925-1961), eseist martinichez, stereotipul etno-rasial este

40. Ceea ce explică în parte intransigența republicană cu care *hijabul* musulman ce acoperă capul și pieptul sunt considerate drept lezări simbolice ale Națiunii în Franța contemporană.

41.Remarcabil este faptul că tematica alegoriei feminine nu are un loc aparte în expoziția *Mitul National - Contribuția artelor la definirea identității românești (1830-1930),* MNAR, București, 2012. De asemenea, remarcam faptul ca tropul *Țăranca* nu pare să fi interesat deloc, în timp ce acela al *Țăranului* ca mit național, ca simbol și ecran al țăranilor reali a fost deconstruit minuțios de Vintilă Mihăilescu în multe din lucrările sale – pentru o sinteză, a se vedea sinteza Vintilă Mihăilescu, „Quelle anthropologie pour quelle société? Société post-paysanne et ethnologie postnationale en Roumanie", Anthropologie et Sociétés 32, nr. 1-2 (2008): 217-239.

42. Ioana Filipescu, *Imagini ale țiganilor*, 15.

43. În cadrul seminarului *(S')exposer en postcolonialité* (mai 2018) grupul de cercetare POSTCIT *Penser la différence raciale et postcoloniale* de la Universitatea din Geneva din care făceam parte, împreună cu muzeografi și cercetători ancorați în proiecte specifice, a analizat modul în care muzeele etnografice europene și spațiile de artă contemporană iau în considerare chestiunea colonială și postcolonială. Concluzia a fost că muzeele tradiționale europene, în pofida dezvoltării unei literaturi critice, sunt instituții fosilizate/osificate care cu greu pot integra ideea de restituire, de co-curatoriat, de deconstrucție a colecțiilor https://www.unige.ch/sciences-societe/incite/files/2215/2655/3390/a3_post-it_mai_2018_jm.pdf

locul în care se reifică raportul de dominație colonială[44]. Tocmai de aceea, vizitatorii romi ai expoziției manifestă frustrare, denunță aspectul abuziv din punct de vedere moral al propunerii curatoriale, indignându-se la expunerea fără explicații a acestui stereotip pe care îl consideră rasist[45]. Frustrarea și furia sunt ceea ce Fanon identifică în sine, ca persoană de culoare, atunci când privește până la greață faimoasa reclamă la cacao *Y a bon bannania*, în care caricatura unui bărbat negru rânjește prostește pronunțând această frază într-o franceză incorectă, greu articulată, maimuțărită. Fanon arată că tipul acesta de reprezentare este un mod de a-l face pe negru negru, în sensul de a-i imprima caractere rasiale, etnice în același timp cu o valoare estetică și morală. De aceea, la finalul cărții sale, Fanon insistă încă o dată asupra capacității corpului de a genera întrebări, de a crea conștiință: „Ultima mea rugă: O corp al meu, fă din mine, mereu, un om care întreabă!".[46] Cu siguranță că și vizitatorii romi trăiesc această privire asupra lor ca pe o experiență corporală actuală, și nu trecută, devastatoare prin violență. Reflecțiile de față ar putea să ne ajute să înțelegem că aceste reacții de respingere sunt legitime ca parte din structura experienței cu care este abordată cunoașterea, și să încercăm empatic nu numai să le înțelegem, ci și să resimțim aceeași frustrare și furie.

Astfel, în mod constant prezentată ca fiind încarnarea pasiunii și a promisiunii sexuale prin privirea artiștilor români, femeia romă dispare de fapt în spatele *Țigăncușei*, care devine astfel o mască, un ecran, un instrument mental de alienare. Argumentul nostru aici, pe urmele lui Fanon și ale lui Hall este că, inconștientă sau nu, această obsesie masculină a unei prăzi sexuale exotizate și rasializate prin gypsylorism este nu doar o imagine, o inocentă reprezentare figurativă a atracției senzuale „naturale" față de tinerețe, frumusețe, alteritate, sau un accident istoric situat în moda timpului..., ci un item constitutiv al unei întregi identități colective, un vector politic al unor raporturi sociale.

În narațiunile textuale și vizuale din România modernă, această imagine este construită dintr-o perspectivă exclusiv neromă, dar și masculină și heterosexuală. Ea opune unui ideal de femeie albă, modestă, tăcută, robotitoare, castă pe acela al țigăncușei oacheșe, pubere, imature, erotizate, lenevind visătoare și misterioasă, fără griji, cu un sân sau cu amândoi la vedere. Această dihotomizare a figurilor feminine *Țigăncușa/Țărăncuța* are ca efect excluderea reprezentării romilor ca subiect național.

În acest sens, este semnificativă remarca unui vizitator – probabil nerom- consemnată în același articol de presă deja citat: „*Ironic* (s.n) mi se pare că muzeul a început Anul Centenarului cu o expoziție despre *viața țiganilor*".[47] Termenul „ironic" exprimă aici exact reprezentarea romilor ca non-naționali, adică, dacă ei nu sunt parte din Națiune, e absurd/ironic/neadecvat/incongruent că vorbim despre ei în cadrul comemorării creației acesteia. Or, acest vizitator rostește cu voce tare ceea ce imaginile spun fără cuvinte, și probabil mulți actori sociali ai expoziției (reprezentanți instituționali, savanți, vizitatori, etc.) gândesc în sinea lor. Probabil că mergând mai departe, aceștia din urmă ar putea fi interpelați cu întrebarea banală: cărui public i se adresează până la urmă expoziția, din moment ce atât pentru non-romi, cât și pentru romi ea este un „scandal" (desigur, din motive diferite)?

Așa cum arată criticul american de origine palestiniană Edward Said, în lucrarea sa ce a fundamentat teoriile postcoloniale[48], orientalismul nu este un discurs despre lumea Orientului ca atare, cât un discurs tipic european despre sine, despre temerile identitare și fantasmele de supremație ale Europei moderne în dimensiunea sa colonială inexorabilă. Transpunând această afirmație cu privire la *gysylorism,* putem spune că într-un concert al națiunilor renăscute în Europa din cenușa imperiilor, tema „țiganilor" este dincolo de emanciparea libertară și de deschidere universalistă, umanistă, de recunoaștere și autocongratulare progresistă pentru elite, un spațiu mental ce se lărgește odată cu difuzarea imaginilor, spațiu ce permite recentrarea afirmativă pe sine într-o perspectivă masculină, heterosexuală, etno-rasială și de clasă socială, care recalibrează distanța față de o alteritate percepută ca radicală și incompatibilă cu Națiunea. Altfel spus, și răsturnând sensul lui „ironic" de mai sus: ironic este că „țiganii" sunt indispensabili Națiunii tocmai ca proiecție a ceea ce nu se vrea aceasta a fi. Țigăncușa este negativul alegoriei feminine a Națiunii. Privitorul și artistul sunt subiecți (masculini) ai Națiunii în timp ce femeia romă, transformată în *Țigăncușă*, alterizată, este obiectualizată prin

44. Inspirator al multor intelectuali de culoare, dar și al mișcărilor de emancipare de la negritudine, apoi la *Black panthers* și până la contemporanul *Black lives matter.*
45. Diana Meseșan, „O expoziție cu «țigani» stârnește discuții despre imaginea romilor în România", *Scena 9*, 11 ianuarie, 2018. https://www.scena9.ro/article/expozitie-tigani-muzeul-arta-cluj-romi
46. Franz Fanon, *Piele albă, măști negre* (Cluj: Editura Tact, 2011), 206.
47. Diana Meseșan, „O expoziție cu „țigani", 2018.
48. Edward W. Said, *Orientalism.*

privirea respectivă, deposedată astfel de subiectivitate. Astfel, observăm prin aceasta că romii, aidoma populațiilor autohtone din Statele Unite, Canada sau Australia, sunt excluși de fapt chiar de la statutul de autohton către care îi predestinau interpretările inspirate de romantismul german, reintegrându-l pe acela de „primitiv" și „bun sălbatic" sau „străin din interior"[49].

Dacă acestea sunt fundamentele culturale și politice din imaginarul dominant care contribuie la excluziunea *de facto* a romilor din proiectul național atât la noi, cât și în societățile europene în general, aceste imagini ce exaltă o senzualitate „primitivă a țigăncilor" trebuie nu doar expuse, ci și explicate, discutate și supuse controverselor- altfel spus, de-banalizate. Am încercat prin acest text să propunem un răspuns la această provocare.

Pe un plan mai teoretic, această reflecție ar putea să deschidă în primul rând drumul unei ipoteze cu privire la fundamentele construirii națiunii: realizează oare circulația acestor tropi vizuali un consens ideologic acolo unde instituțiile scrisului și cultura tipărită eșuează în a pătrunde în conștiințe pentru a crea o *comunitate imaginată*[50]? Desigur, privitorii contemporani artiștilor evocați aici fac parte din aceeași pătură socială cu aceștia și reprezintă o minoritate sociologic vorbind. În schimb, pe termen lung, imaginea, beneficiind de tehnologiile culorii, recopierii, montării etc. a intrat în reprezentări comune extrem de accesibile, astfel realizând din plin obiectivul omogenizant al naționalismului[51] bazat pe categorizare etno-rasială.

În al doilea rând, această discuție despre forța politică a imaginii, forță care în mod necesar face referire la tehnologia acesteia, pare cumva să ne conducă la a depăși dihotomia între realitate și fantasmă, între autoreprezentare și reprezentarea de către ceilalți, dintre ceea ce imaginile arată și ce ascund ele, între a fi documentare sau reflectă o interpretare a autorilor lor, dileme ce traversează analizele de imagini în general, și în particular cu privire la romi[52]. Astfel, dincolo de aceste dihotomii, într-un plan psihosocial și cultural, imaginile trupurilor sexualizate de *Țigăncușe* într-o expoziție de muzeu de artă națională (nu mai puțin decât pe un site internet erotic) au rostul politic să ne asigure că „(re)devenim proprietari și ne manifestăm ca stăpâni"[53] acolo unde complexul inferiorității pândește nemilos.

În sfârșit, care ar putea fi legătura dintre aceste imagini și politica reală? Delia Grigore si Nicolae Sarau, intelectuali care au participat la fundamentarea unei conștiințe identitare rome in Romania post-comunista afirma că „acest sistem de imagini constituie un foarte puternic obstacol în aplicarea unor politici destinate rromilor. În măsura în care aceste politici se pot baza pe o atitudine de respect pentru diversitate, este imperativ necesar ca aceste reprezentări prejudiciate, care blochează orice încercare de înțelegere și comunicare dintre rromi si societate, să fie supuse unui profund proces demitizant"[54].

Sperăm așadar ca reflecțiile prezentate in acest eseu să ajute la înțelegerea faptului că reacțiile de respingere ale acestor imagini de către privitorii romi sunt legitime ca parte din structura experienței cu care este abordată cunoașterea, și să încercăm empatic să resimțim aceeași frustrare și furie ca aceștia. Din punctul nostru de vedere, este evident că această empatie e facilitată când suntem ontologic și politic sensibilizați prin propria conștiință a unei condiții minoritare și nu când avem complexe civilizaționale și virile de rezolvat. Desigur insuficientă pentru a crea o *altă* politică culturală de reprezentare a minorităților decât cea care reiterează vechi stereotipuri, empatia poate fi totuși un prim pas către respectul diversității și către procesul demitizant pe care îl cer intelectualii romi de decenii.

---

49. Vintilă Mihăilescu, „Eroii eponimi ai antropologiei: Primitivul, Autohtonul și Omul", în *Antropologie. Cinci introduceri* (București: Polirom, 2007), 259-344.

50. Sintagma îi aparține cunoscutului istoric Benedict Anderson. La rândul său, istoricul britanic Alex Drace Francis, foarte bun cunoscător al istoriei României, explorează importanța instituțiilor scrisului și a culturii tipărite pentru dezvoltarea unei identități naționale românești împărtășită într-o astfel de comunitate imaginată. Concluzia sa este prudentă: fără a-i nega importanța, aceasta e departe de a fi antrenat masele, e deci vorba de imaginarul național al elitelor- a se vedea Alex Drace-Francis, *Geneza culturii române moderne. Instituțiile scrisului și dezvoltarea identității naționale, 1700-1900* (București: Polirom, 2016).

51. Ernst Gellner, *Națiuni și naționalism: Noi perspective asupra trecutului* (Oradea: Antet și CEU Press, 1997).

52. A se vedea in mod special Caterina Preda, „Reprezentări artistice ale romilor în cultura română, secolele XIX-XXI", în *Romii din România: identitate și alteritate*, 79-102. Dar și în ansamblu catalogul expoziției Ilsen About et al., *Mondes tsiganes. Une histoire photographique. 1860-1980*. Coediție a Muzeului Național de Istorie a Imigrației, Ediția Actes Sud, 2018.

53. Vintilă Mihăilescu. „De ce urâm țiganii. Eseu despre partea blestemată, manele și manelism", în *Condiția romă și schimbarea discursului* (București: Polirom, 2014), 196.

54. Delia Grigore și Grigore Sarău, *Istorie* şi *tradiții rrome* (București: Editura Salvați Copiii, 2006), 67.

Bibliography

Ben, Mahmoud Feriel, and Daniel Nicolas. *Le voyage en Orient, de l'âge d'or à l'avènement du tourisme (1850-1930)*. Paris: Place de Victoires, 2008.

Berko, Patrick, and Viviane Berko. *Peinture orientaliste*. Bruxelles: Éditions Laconti, 2014.

Blanchard, Pascal, Nicolae Bancel, Gilles Boëtsch, Dominic Thomas, and Christelle Taraud. *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*. Paris: La Découverte, 2018.

Chiorean, Maria. "Racialized Modernity in Late Nineteenth Century Romanian Literature". *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, no. 1 (2023). https://www.metacriticjournal.com/article/256/racialized-modernity-in-late-nineteenth-century-romanian-literature

De Font-Reaulx, Dominique. *Peinture et photographie. Les Enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. Paris: Flammarion, 2013.

Drace-Francis, Alex. *Geneza culturii române moderne. Instituțiile scrisului și dezvoltarea identității naționale, 1700-1900*. Bucharest: Polirom, 2016.

Dupouy, Alexandre. *La photographie érotique*. Paris: Payot, 2004.

Fanon, Franz. *Piele albă, măşti negre* [White Skin, Black Masks]. Cluj-Napoca: Tact, 2011.

Filipescu, Ioana. *Imagini ale* țiganilor *în colecția Muzeului de Artă din Cluj. Lucrări din Patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca* [The Images of Gypsies in the Collection of the Museum of Art in Cluj]. Cluj-Napoca: Editura Mega, 2017.

Galoin, Alain. "Femmes d'Alger dans leur appartement de Delacroix." *Histoire par l'image*, 2007. http://www.histoire-image.org/fr/etudes/femmes-alger-leur-appartement-delacroix.

Gellner, Ernst. *Națiuni și nationalism. Noi perspective asupra trecutului* [Nations and Nationalism]. Oradea: Antet și CEU Press, 1997.

Grigore, Delia, and Sarau Grigore. *Istorie* şi *tradiții rrome* [Roma Histories and Traditions]. Bucharest: Editura Salvați Copiii, 2006.

Hall, Stuart. "Encoding/decoding." In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, edited by Centre for Contemporary Cultural Studies. London: Hutchinson, 1972-1979.

Ionescu, Adrian Silvan. "Modernitatea lui Aman" [Aman's Modernity]. *Studii și cercetări de istoria artei și artă plastică*, serie nouă 1, no. 45 (2011): 97-139.

Lee, Ken. "Orientalism and Gypsylorism, in Social Analysis." *The International Journal of Social and Cultural Practice*, 44, no. 2 (2000): 129-156.

Meseșan, Diana. "O expoziție cu '*țigani*' stârnește discuții despre imaginea romilor *în* România" [An exhibition with 'gypsies' starts discussions over the image of Roma people in Romania]. *Scena 9*, January 11, 2018. https://www.scena9.ro/article/expozitie-tigani-muzeul-arta-cluj-romi.

Mihăilescu, Vintilă. *Antropologie. Cinci introduceri* [Anthropology: Five Introductions]. Iași: Polirom, 2007.

Mihăilescu, Vintilă. "Quelle anthropologie pour quelle société? Société post-paysanne et ethnologie postnationale en Roumanie." *Anthropologie et Sociétés* 32, no. 1-2 (2008): 217-239.

Mihăilescu, Vintilă, and P. Matei, eds. *Condiția romă și schimbarea discursului* [The Roma Situation and the Change of Discourse]. Iași: Polirom, 2014.

Mitu, Melinda, and Sorin Mitu. *Ungurii despre români. Naşterea unei imagini etnice* [Hungarians about Romanians: The Birth of an Ethnical Image]. Iași: Polirom, 2014.

Neacșu, Crina. "Celălalt în Aferim! al lui Radu Jude: dimensiunea lingvistică a rasismului." *Transilvania*, no. 7 (2023): 10-16.

Oișteanu, Andrei. *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literature* [Sexuality and Society: History, Religion, and Literature]. Iași: Polirom, 2016.

Stanislav, Cătălina et al. "Diversitate identitară în romanul românesc (1933-1947)". *Transilvania*, no. 9 (2021): 25-34.

Pojoga, Vlad et al. "Diversitate identitară în romanul românesc (1844-1932)." Transilvania, no. 11 (2020): 33-44.

Pop-Curşeu, Ioan. "The Gypsy-Witch: Social-cultural representations, fascination and fears." *Revista de etnografie si folclor*, no. 1-2 (2014): 23-45.

Preda, Caterina. "Reprezentări artistice ale romilor în cultura română, secolele XIX-XXI." In *Romii din România: identitate și alteritate* [Roma People in Romania: Identity and Alterity], edited by Irina Năstasă, 79-102. Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2018.

Punga, Doina. "La peinture roumaine à l'époque de Theodor Aman – entre tradition et innovation." In *La peinture roumaine 1800-1940*, catalogue d'exposition Anvers, 29-46, 1995.

Roman, Nicoleta. *"Deznădăjduită muiere n-au fost ca mine". Femei, onoare şi păcat în Valahia secolului al XIX-lea*. Bucharest: Humanitas, 2016.
Said, Edward W. *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*. Timișoara: Editura Amarcord, 2001.
Staszak, Jean-François. "Qu'est-ce que l'exotisme ?." *Le Globe* 148 (2008): 7-30.
Stoler, Ann Laura. *Race and Education of Desire, Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham: Duke University Press, 1995.
Sumpf, Alexandre. "Ingres et les femmes aux bains : l'hygiène exotique." *Histoire par l'image*. 2011. http://www.histoire-image.org/fr/etudes/ingres-femmes-bains-hygiene-exotique.
Taraud, Christelle Mauresques. *Femmes orientales dans la photographie coloniale, 1860-1910*. Paris: Albin-Michel, 2003.
Thornton, Lynne. *La Femme dans la peinture orientaliste*. Paris: A.C.R., 1996.
Tudor, Ciprian. *Ficțiunea "libertății sălbatice" în secolul al XIX-lea. Carmen între mit cultural și stereotip etnic*. Bucharest: Editura Tritonic, 2018.
Vintilă -Ghițulescu, Constanța. *Patimă și desfătare*. Bucharest: Humanitas, 2015.
Olariu, Elena, and Mariana Vida. *Oglinzile Orientului. Pictură şi grafică din colecțiile Muzeului Național de Artă al României*. Bucharest: Editura Muzeului Național de Artă al României, 2016.
Verbraeken, Paul. *La peinture roumaine 1800-1940*. Anvers: Pandora, 1995.

Exhibitions

About, Ilsen, Pernot Mathieu și Sutre Adèle. *Mondes tsiganes. Une histoire photographique, 1860-1980*. Coediție a Muzeului Național de Istorie a Imigrației. Ediția Actes Sud, 2018.
Aubenas, Sylvie. *L'Art du nu au XIXe siecle. Le photographe et son modele*. Paris:Hazan-Bibliothèque nationale de France, 1997
Filipescu, Ioana. *Imagini ale* țiganilor în colecția Muzeului de Artă Cluj-Napoca. MACN, 2018.
Iancu,Valentina. *EGAL. Artă* și *feminism* în *Romnânia modernă*. MNAR București 2015-2016.
Mitul National - Contributia artelor la definirea identitatii romanesti (1830 – 1930), MNAR, București, 2012.