



DOBRO *Nr. 5*
ART
TULCEA 2021

Anuarul Muzeului de Artă Tulcea



DOBRO Nr. 5
ART
TULCEA 2021

Anuarul Muzeului de Artă Tulcea



CONSILIUL JUDEȚEAN TULCEA
INSTITUTUL DE CERCETĂRI ECO-MUZEALE GAVRILĂ SIMION TULCEA
COMPLEXUL MUZEAL DE PATRIMONIU CULTURAL NORD-DOBROGEAN

DOBRO Nr. 5
TULCEA 2021 ART

Anuarul Muzeului de Artă Tulcea

Colectivul redacțional

Paul TOCANIE - redactor-șef

Alice-Georgiana FĂNARU

Gabriela RADU

Laura GUȚU

Ana-Maria DINCU

Corectură

Alice-Georgiana FĂNARU

Laura GUȚU

Grafică și prelucrare imagine

Ana-Maria DINCU



ISSN: 2601-3355

ISSN-L: 2601-3355

Editura Mega | www.edituramega.ro

Coperta I, pag. 8-10 - „Șal Paisley” (detalii)
Piesă din colecția de artă decorativă orientală
a Muzeului de Artă Tulcea

**Autorii își asumă întreaga responsabilitate pentru
informația de specialitate din materialele trimise.**



© INSTITUTUL DE CERCETĂRI ECO-MUZEALE GAVRILĂ SIMION TULCEA, 2021

Orice corespondență referitoare la această publicație rugăm a se transmite la:
INSTITUTUL DE CERCETĂRI ECO-MUZEALE GAVRILĂ SIMION TULCEA
Str. Progresului, Nr. 32, Cod Poștal: 820009, Tulcea, România
Tel./Fax: +40 240 51 32 31; +40 240 51 32 49; Email: icemtl@icemtl.ro; www.icemtl.ro
Complexul Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord-Dobrogean
Muzeul de Artă - Casa Avramide
Str. Grigore Antipa, Nr. 2, Cod Poștal: 820009, Tulcea, România
Tel./Fax: +40 240 51 32 49; Email: arta@icemtl.ro;
www.artamuzeutulcea.ro; [www.facebook.com/Muzeul de Artă și Casa Avramide Tulcea](https://www.facebook.com/Muzeul-de-Artă-și-Casa-Avramide-Tulcea);
www.instagram.com/muzeul_de_arta_casa_avramide

CUPRINS

Rodica NIȚU	<i>Portret de artist – Nina Arbore</i>	11
Consuela Elena GRECU	<i>Aspecte privind viața și opera sculptorului câmpulungean Constantin Baraschi</i>	25
Claudia LUPU	<i>Conservarea textilelor arheologice</i>	46
Daniela IACOBLEV-BARĂU	<i>Viorel Poiată (1951-2020)</i>	53
Iunia-Maria ȘTEFAN	<i>Activitatea cultural-educativă în muzeele literare. Perspective metodico-teoretice. Aspecte și exemple practice</i>	60
Dan Octavian PAUL Luminița PAUL	<i>Sistemul românesc pentru conservarea și restaurarea patrimoniului cultural material mobil – Un scurt istoric –</i>	69
Dr. Iuliana POPESCU	<i>Conservarea și restaurarea icoanei pe sticlă „Cina cea de Taină”, Transilvania, Șcheii Brașovului, secolul al XIX-lea</i>	77
Camelia CIOBOTARU	<i>Istoria în integrale</i>	87
Alice-Georgiana FĂNARU	<i>Grupul celor „trei” – Dimitrescu, Șirato și Tonitza în patrimoniul grafic al Muzeului de Artă Tulcea</i>	92
Elena HARBUR Drd. Angelica CURLIȘCĂ	<i>Educația și marketingul muzeal în condiții de pandemie. Strategii online de menținere și creștere a interesului publicului vizitator</i>	103
Mariana OMENIUC Ionel MOCĂNIȚĂ Mariana CUZIC	<i>Crucea de lemn – de la copac la obiect de cult</i>	111
Mariana CUZIC Pr. Felix Lucian NECULAI Mariana OMENIUC Ionel MOCĂNIȚĂ	<i>Troițe tulcene – zestre spirituală pentru regenerarea sufletească a omului</i>	118





CUPRINS

Mariana OMENIUC	<i>Colecția de Artă Orientală a Muzeului de Artă tulcean. Restaurare - conservare</i>	131
Anca ȘTEFANOV	<i>Restaurarea unui ștergar folosit în ceremonialul de nuntă</i>	144
Dr. Ancuța-Elena PUNGOI	<i>Câteva aspecte ale restaurării ceramice oglindite prin materialul arheologic provenit dintr-un mormânt din prima epocă a Fierului de la Câmpulung</i>	153
Liliana MARCU	<i>Aspecte ale restaurării unui vas de băut de tip oinophora descoperit în necropola de la Noviodunum</i>	159
Luigi Flaviu ȘUTA	<i>Restaurarea unui ceas Biedermeier din 1850</i>	165
Liviu Răzvan PRIPON	<i>Problema hibridizărilor și tranzițiilor expoziționale actuale din perspectiva muzeului de artă</i>	172
Lavinia POPA	<i>Ipostaze ale muzeului în literatura contemporană pentru copii</i>	180
Ioana LEONTIOAIA	<i>Provocările marketingului online și offline în context pandemic</i>	192
Voica ISTRATE	<i>Educație muzeală în contextul pandemiei 2020-2021</i>	203
Dr. Mihaela ION	<i>Digitalizarea expozițiilor de artă în pandemie. Strategii din marketing online și educație culturală. Studiu de caz NeoNlitiC 3.0</i>	207
Alina Cristina ENE	<i>Abordarea valorilor artei în cadrul lecțiilor despre patrimoniul cultural</i>	218
Dr. Coralia COSTAȘ	<i>Publicul muzeal încotro? Cauzalitate și corelație în evoluția binomului public-muzeu</i>	224

CUPRINS

Marcela BĂBĂNAȘ	<i>Educație muzeală și management educațional în pandemie</i>	232
Cătălin-Mihai ȘTEFAN	<i>Practici educative la Muzeul Național al Literaturii Române, Iași Junimea XXI – cel mai longeviv proiect de educație literară al MNLR Iași</i>	244
Dr. Gabriela BOANGIU	<i>Muzeul copiilor – un experiment reușit și în Europa</i>	247
Ioana POPÎȚIU Mihaela BECEANU	<i>Restaurarea și conservarea obiectelor din bronz. Studiu de caz</i>	256
Dr. Mihail Ion GORGOI Eugenia TOMI	<i>Principesa Ileana a României în cărți poștale ilustrate, în cărți și în presa vremii</i>	261
Alexandra ZBUCHEA Loredana IVAN	<i>Patrimoniul muzeal transformat în resursă didactică</i>	277
Dr. Gabriela RADU	<i>Chipul Maicii Domnului în colecția de icoane a Muzeului de Artă Tulcea</i>	293
Anatolie-Iulian LEU Sorina GHEORGHIȚĂ Horațiu COSTIN Gheorghe NICULESCU	<i>Recuperarea unei noi picturi vechi în timpul îndepărtării repictărilor</i>	303
Laura GUȚU	<i>Muzeul și spațiul public</i>	313
Alexandra SÂRBU	<i>Excursia de studiu și vizita de documentare ca forme de instrucție și educație complementară. Studiu de caz: Școala Română de la Roma în timpul directoratului lui Emil Panaitescu</i>	319
Alexandra SÂRBU	<i>Expozițiile bursierilor „secțiunii artistice” a Școlii Române de la Roma pe durata mandatului directoral al lui Emil Panaitescu</i>	332









PORTRET DE ARTIST - NINA ARBORE

Rodica NIȚU*

*conservator, Muzeul Municipal
Câmpulung Muscel

Abstract: *Talented, educated and skilled, the artist Nina Arbore stood out and distinguished herself, making her style known in the Romanian Interwar art. As an artist of oil and watercolor paintings, fresco and mosaic, mastering multiple drawing and engraving techniques, she managed to stand out due to her strength, skills and experience, vision and sensitivity. Along with her fellow artists, she is the founder of the Women Painters and Sculptors Fine Arts Union Association, as well as of the Women's Art Circle.*

Keywords: *religious painting, Nina Arbore, fresco, painting, modernist tendencies, tradition, innovation.*

Cuvinte-cheie: *pictură religioasă, Nina Arbore, frescă, pictură, tendințe moderniste, tradiție, inovație.*

Motto: *Nina Arbore... Foarte inteligentă, foarte cultă, cu o perfectă educație, mi se părea că numai ea e cu adevărat o ființă civilizată. Olga Greceanu*

Perioada interbelică românească a avut un aspect specific și în ceea ce privește arta. La nivelul acesteia a existat un mozaic de opțiuni de ordin stilistic, și în funcție de natura fiecărui artist, de asimilările și filtrările influențelor stilurilor venite dinspre apusul Europei, iar abordările au fost distincte. Acest lucru se datorează și studiilor făcute în marile centre artistice occidentale precum Paris, Viena sau München.

Capacitatea femeilor de a face artă, urmată de aspirația firească a unui loc în istoria artei, a dat naștere unui curent feminist, distinct din punct de vedere formal și al expresiei, care s-a bazat mai ales pe situația și experiențele femeii în societate.¹

O sensibilitate aparte în ceea ce privește limbajul artistic, o linie mai sinuoasă și mai puțin accentuată se regăsesc într-o lucrare tratată mai meticolos, criterii care pot constitui departajarea artei feministelor de cea a bărbaților - artist.



Foto 1. *Autoportret* - ulei pe pânză, 82,9 x 65,5 cm, 1937; Colecția Muzeului Municipal București.

¹Linda Nohlin, *Why have there been no Great Women Artists?*, Ed. Thames & Hudson, 2021.

²Linda Nohlin (1931-2017), descrisă în *The Guardian* drept „un pionier până la capăt”, a fost profesor emerit de artă modernă la Institutul de Arte Plastice de la New York University. A scris pe larg pe probleme de gen în istoria artei și despre realismul secolului al XIX-lea. Numeroasele sale publicații includ *Femei, artă și putere*.

³Idem.

⁴Linda Nohlin, *op. cit.*

⁵Asociația s-a întins pe o perioadă de 11 ani, între 1916 și 1927, și a fost întemeiată de Cecilia Cuțescu-Storck, Olga Greceanu și Nina Arbore. Prima expoziție a fost organizată sub egida reginei Elisabeta. Alte manifestări ale asociației au fost inaugurate la București în 1922, 1924, 1925, 1926 și 1927 la Ioana Cristea, Aura Popescu, *Doamnele artelor frumoase românești*, București, 2004, p. 7.

⁶Petru Comănescu, *Artiștii noștri. Voroava liniilor adânci. De vorbă cu d-ra Nina Arbore*, în *Rampa nouă ilustrată*, 20 martie 1927 apud Gheorghe Vida, *Nina Arbore. Maeștri basarabeni din secolul XX*, București, 2004, pp. 6-7.

⁷Critic de artă, născut la 12 decembrie 1939, Brăila. A absolvit liceul Militar „Ștefan cel Mare” din Iași, prima promoție, între anii 1953 și 1956. A urmat Școala tehnică de ofițeri de aviație, secția radiofonie de bord, la Medias. A studiat arhitectură, a fost proiectant la Galați, student la zi la Facultatea de Filologie, Universitatea București pe care a absolvit-o în 1969. Din anul doi de facultate, a fost angajat cu carte de muncă și dispensă de frecvență la revistele „Viața Studențească” și „Amfiteatru”. Din 1967, a lucrat în presă la „Flacăra”, „România liberă”, „Național” și „Jurnalul Național”, iar din 2005 a fost și comentator de televiziune. În perioada 1990-2012, a susținut o rubrică zilnică de pamflet social. Printre cărțile de povestiri publicate se numără: „Povestiri diferite”, „Iratat de înjurături”, „Povestiri”, „Oameni normali”, „248 de povestiri”, „Momente, schițe, însemnări”, „Proști, dar mulți”, „Istoria unui obiect perfect”. Romane publicate: „Noiembrie vitează”, „Banda lui Möbius”, „Firul principal - cuadratura cercului”, „Sortiți iubirii”, „Motivul - Celălalt - Afară din joc”. A scris monografiile de artă: „Vermeer și criticii săi”, „Florin Niculiu”, „Pictori români uitați”, „Jean Cheller”, „Viața și opera pictorului Sever Burada”, „Tablouri frumoase, autori necunoscuți”.

A face artă, nota Nohlin², înseamnă a-ți însuși un limbaj formal, a transpune un concept în termeni vizuali și abia aceasta este o condiție obligatorie de îndeplinit de către toți cei care au statut de artist, indiferent dacă sunt femei sau bărbați³.

Până în secolul XIX, femeilor nu li s-a permis accesul în academii sau la competiții artistice și cu scop intelectual, iar, când în cele din urmă au fost acceptate, sistemul academic își pierduse destul de mult din importanță. Oricum, lucrurile nu s-au schimbat mult, dacă în mentalitate au rămas la fel. Deși în aparență femeia a câștigat un statut egal cu al bărbatului, în artă și în celelalte domenii se poate vedea clar, în multe cazuri, că lucrurile stau altfel pentru *cei care nu au avut norocul de a se naște albi, măcar de clasă mijlocie și mai ales bărbați*, sublinia Nohlin, artiști în anturaj⁴.

Pentru a dăruia mitul că noi nu avem prea multe artiste mari, am ales o artistă ale cărei creații vorbesc printr-un limbaj simplu, sensibil, feminin: **Nina Arbore**.

Artista Nina Arbore, o româncă de mare impact pentru istoria artei noastre și pentru istoria feminismului din România, s-a impus prin contribuția sa la arta universală. Perioada înfloritoare și pentru artele frumoase reprezintă mediul unde își fac loc tot mai multe doamne și unde, după zece ani de la apariția asociației „Femeile pictore și sculptore”⁵ (1916), fondată de Nina Arbore, Cecilia Cuțescu-Storck și Olga Greceanu, se înființează *Cercul artistic feminin* (1927).

Într-un interviu acordat de către artista Nina Arbore, referitor la înființarea asociației *Femeile pictore și sculptore*, artista sublinia: *De ce am înființat acest salon? Nu ca o mișcare feministă, ci tot din motive artistice. Femeile talentate nu prea erau primite nicăieri. Chiar „Arta Română” nu prea primea bucuroși picturi feminine. De aceea am înființat acest salon în care femeile talentate să poată expune fără greutățile pe care le cer expozițiile personale. Am expus la Salonul Femeilor Pictori și Sculptori în fiecare an. De asemenea și la Salonul Oficial*.⁶

Asociația femeilor pictore și sculptore era patronată de Casa Regală a României, având la bază o strânsă prietenie artistică. Cele trei pictorițe au călătorit mult în străinătate și au avut expoziții în marile orașe: New York, München, Barcelona și Roma, reprezentând, după cum spunea Tudor Octavian⁷, *aripa românzantă a modernismului și a avangardei*.

Artista Nina Arbore devine treptat un nume sonor al plasticii românești, conturându-se profilul unei artiste profund implicată în mișcarea de avangardă românească interbelică.

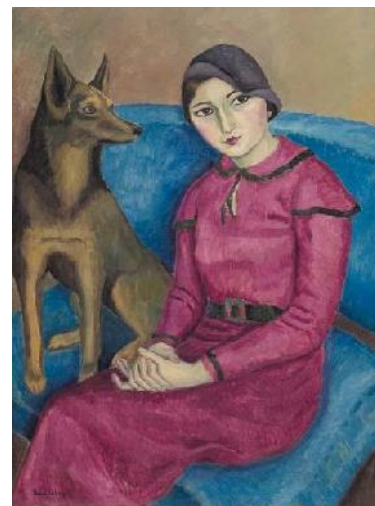


Foto 2-4. *Portret de femeie* - ulei pe carton, 1927 (stânga); *Două surori* - ulei pe carton, 96,5 x 70 cm, 1925 (mijloc); *Portret de femeie cu câine* - ulei pe pânză, 100 x 73 cm, 1932-1928 (dreapta); Colecția Muzeului Național de Artă al României.

Prima expoziție personală, din 1921, a fost realizată în sala Mozart din București, împreună cu pictorul scenograf rus George Pojedaeff, urmată de cea de a doua, în anul următor. A participat la prestigioase expoziții de grup – Expoziția artiștilor în viață (1912-1916), Contimporanul (1924), Expoziția internațională de la Barcelona (1929), unde Nina Arbore este distinsă cu Diploma de Onoare Clasa I, Grupul Arta Nouă (1932), Expoziția de artă futuristă, la Roma, și Grupul nostru (1933), precum și la majoritatea Saloanelor Oficiale (1924-1940). A participat membră fiind în grupul mișcării feministe, la expoziții alături de buna sa prietenă Olga Greceanu, precum și alături de artista Cecilia Cuțescu-Storck, iar în perioada 1926-1927 a fost profesoară la Academia Artelor Decorative a lui M.H. Maxy și Vespremie.⁸

După Al Doilea Război Mondial, arta Ninei Arbore, precum și a celor două prietene ale sale a fost minimalizată, trecută cu vederea ostentativ, fapt datorat originii lor nobile și ideilor nepotrivite cu orânduirea comunistă.

Artista Nina Arbore rămâne cunoscută mai ales ca autoare a picturii murale de la biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena din Constanța⁹, considerată cea mai valoroasă operă a artistei, frescă ce acoperă peste 2000 de metri pătrați. Impunătoarea frescă reprezintă o realizare definitorie pentru viziunea artistei, biserica dobrogeană fiind ridicată între anii 1935-1937, după planurile arhitectului câmpulungean Dumitru Ionescu-Berechet. Pictorița a fost ajutată în realizarea frescei de o echipă

⁸Ioana Cristea, Aura Popescu, *op. cit.*, p. 38.

⁹Impunătoarea construcție, elegantă, zidită din piatră și cărămizi și acoperită cu tablă din aramă, cu pronaos, naos, altar și absidă, a fost realizată după planurile arhitectului-șef al Patriarhiei, câmpulungeanul Dumitru Ionescu-Berechet. În ziua de 6 august 1937 s-a făcut recepția naosului și pronaosului, comisia fiind alcătuită din episcopul Gherontie Nicolau al Constanței, profesorul universitar George Oprescu, directorul muzeului de artă din București, pictorul-profesor universitar Camil Ressu, primarul Constanței, Horia Grigorescu, preotul Ioan Roșculeț, Dumitru Ionescu-Berechet, și pictorița Nina Arbore. Recepția finală a avut loc pe 19 noiembrie 1938. Bombardamentele aviației sovietice din 1941 au avariat grav atât Catedrala Episcopală a Constanței, cât și Palatul Episcopal. Ca urmare, Catedrala nu a mai putut fi folosită la săvârșirea sfintelor slujbe. În locul ei, mai mulți ani la rând, au servit drept catedrale episcopale temporare, mai multe biserici din Constanța, printre care și biserica „Sfinții Împărați Constantin și Elena”.

¹⁰Numele acestuia apare în *Tabloul pictorilor și zugravilor bisericești autorizați de Ministerul Cultelor și Artelor* publicat în *Vestitorul*, Anul XIV, nr. 12, Oradea, 1938, p. 114. În prima categorie, aceea a „pictorilor bisericești autorizați”, unde figurează 11 nume, Manoliu apare la poziția 3, iar Nina Arbore la poziția 2.

¹¹Gheorghe Vida, *op. cit.*, p. 30.

¹²Zamfir Ralli-Arbore, cunoscut și sub numele Zamfir C. Arbore sau *Arbure* (n. 14 noiembrie 1848, Imperiul Austriac - d. 2 aprilie 1933, România), a fost un scriitor și gazetar român. A fost fiul lui Constantin Z. Ralli-Arbore și al Olgăi (n. Reva). Bunicul din partea tatălui era grec, căminarul Zamfirache Arbore Ralli. Studiază la *Gimnaziul de Băieți Nr. 1* din Chișinău, apoi la Universitatea din Moscova și Petersburg. În timpul studiilor sale la Moscova, la 17 ani, aderă la mișcarea anarhistă și apoi socialistă. Este arestat și trimis la Fortăreața Petropavlovskia din Petersburg și apoi în exil, la Krasnoiarsk. Din cauza presiunilor urmăririi autorităților ruse, se mută, în 1870, la Zürich și apoi la Geneva, unde devine un colaborator activ al lui Mihail Bakunin. Zamfir C. Arbore (1848 - 1933) după ce, antrenat în disputele politice, a servit stânga europeană, către anul 1877 s-a stabilit în România. A fost angajat la arhivele statului, șef al serviciului statistic de pe lângă primăria București, profesor la Școala Superioară de Război, unde, între alții l-a avut discipol pe basarabeanul Alexandru Averescu. Se afla în relații de încredere cu reputați oameni de creație și militanți politici precum B. P. Hașdeu, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Constantin Stere, Pan Halippa, Christian Racovschi, Lev Troțchi, Mihaela Petrașcu. În 1920 a fost ales senator din partea Basarabiei. A fost distins cu Premiul Academiei Române pentru Basarabia în secolul al XIX-lea, București, 1898.

din care au făcut parte Virgil Manoliu¹⁰ din București și pictorii basarabeni I. Filatev și V. Ivanov¹¹. O fotografie de grup din anul 1936 a imortalizat colaborarea celor patru artiști și momentul finalizării picturii (foto 27).



Foto 5. Tatăl artei, Zamfir Arbore - ulei pe pânză, 50,5 x 45 cm, 1914-1917; Colecția Muzeului Național de Artă al României.

Tamara Nina Arbore s-a născut la București în 8 ianuarie 1889, fiind cea mai mică dintre copiii Ecaterinei și ai lui Zamfir-Ralli Arbore¹², om de litere. A făcut parte dintr-o veche familie boierească de origine basarabeană, cu un arbore genealogic ce se duce până în veacul al XV-lea, la Cristea Arbore, pârcălab (conducătorul unui ținut, în perioada medievală) de Neamț la 1471. Neamul Arbore a dat Moldovei boieri de frunte, printre care figura lui Luca Arbore, sfetnicul de încredere al lui Ștefan cel Mare, iar tatăl artei, basarabeanul Zamfir Arbore, a fost scriitor și gazetar.

Sora Ninei Arbore, Ecaterina, a studiat medicina la București și la Sankt Petersburg, unde a lucrat doi ani în laboratorul renumitului savant Ilia Mecinikov, unul din creatorii științei imunității. A publicat multiple materiale, cu subiecte vizând igiena socială și cultura politică. A plătit și ea tribut utopiilor socialiste. La preluarea puterii de stat de bolșevici, în 1917, în Rusia, deținea funcții de răspundere în Comintern. Cum însă revoluțiile stângiste sunt ingrate și își devorează membrii-fondatori, precum și tinerii, în 1937, Ecaterina Arbore, din păcate, devine victimă a epurărilor staliniste.

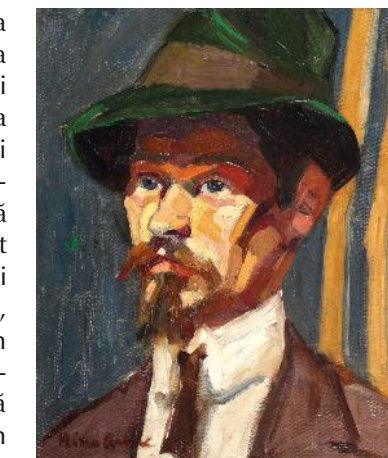


Foto 6. Dumitru Arbore, fratele pictoriței - ulei pe pânză, 44,5 x 35,5 cm.

Viața Ninei Arbore a urmat cu totul alt traseu. Așa cum sublinia jurnalistul cultural Petre Comănescu, *Nina Arbore a fost ultima urmașă a acestor boieri neaoși și cu adevărat moldoveni*. Dar indiferent de direcția urmată, artista a reprezentat cu cinste numele familiei Arbore.

Pentru Nina Arbore, viitoarea artistă, mediul propice pentru a-și forma o educație solidă a ajutat-o încă din copilărie. Studiile liceale le-a urmat la București, perioadă în care a devenit tot mai pasionată de artă, iar timp de doi ani, a făcut primele studii în pictură în atelierul pictorului Nicolae Vermont (1907-1909)¹³. A plecat apoi la München (1907-1910), unde s-a înscris la Academia de Artă, în clasa profesorului Angelo Jank, (1868-1940), specializat ca pictor în scene cu cai și călăreți. Angelo Jank, profesorul său de desen de la München, își îndruma studenții în cultul pentru arta lui Hans Holbein, pe care îl „explica în cele mai mici amănunte”, așa cum își amintește artista într-un interviu¹⁴.

Academia de Artă din München a rămas în istorie ca instituția ce a influențat gusturile artistice și estetice ale viitorilor artiști, promovând o artă inovatoare. În paralel, a mers și la cursurile susținute de alți profesori, artiști cunoscuți în epocă. Interesată și de gravură, a studiat diferite tehnici de pictură, printre care fresca, și a învățat grafică, în special ilustrație.

Din Germania a mers în Franța, la Paris (1910-1911), pentru a explora „tainele culorilor”. Și unde altundeva ar fi putut să le afle mai bine decât în atelierul lui Henri Matisse¹⁵, cel pentru care creația era „bucuria de a trăi”. Nina Arbore a fost, de altfel, în ultima promoție care a avut privilegiul de a învăța de la faimosul pictor francez. Tot în atelierul lui Henri Matisse s-a perfecționat și o altă artistă din România, Milița Petrașcu.

Studiul de la Paris a conturat și influențat pregnant stilul artistei, Nina Arbore fiind o adeptă a inovațiilor lui Matisse. După cum a mărturisit artista Nina Arbore, într-un interviu apărut în 1927, a fost și model pentru pictorul francez. În mijlocul efervescentei lumii artistice din Parisul începutului de secol XX, artista Nina Arbore cunoaște, descoperă și încearcă diferite viziuni artistice până își definește propriul stil. Demersul creator al artistei se revendică din inovațiile aduse de simbolism, expresionism și fovism, pe care le aplică moderat, cerebral, unei arte inspirate dintr-o constantă căutare a idealului formal¹⁶, scria Gheorghe Vida, în monografia dedicată artistei.



Foto 7. *Portret de bărbat* - ulei pe carton, 97 x 69 cm, 1925; Colecția Muzeului Național de Artă al României.

¹³S-a născut la Bacău, în familia profesorului Iosif Grünberg (pseudonimul *Vermont* [vert mont = verde munte] este traducerea din germană a numelui *Grünberg* [grün Berg = verde munte]). A studiat la Școala de arte frumoase din București, cu Theodor Aman, fiind primul student evreu al acestei instituții, apoi la München și la Paris. Ostil conformismului academic, Vermont s-a atașat mișcării de înnoire a grupului pictorilor independenți, numărându-se printre membrii fondatori ai societăților „Ileana” și „Tinerimea artistică”, în cadrul cărora a expus cu regularitate.

¹⁴Ionel Jianu, *De vorbă cu Nina Arbore despre femeile pictore*, în *Rampa*, 23 decembrie 1927.

¹⁵Henry Matisse (31 decembrie 1869-3 noiembrie 1954), pictor francez, unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai artei secolului al XX-lea și, totodată, unul dintre principalii inițiatori ai artei moderne. Moștenitor al impresionismului și neoimpresionismului, Matisse dă impuls mișcării fauviste, dar este, în același timp, un pictor universal, la fel de dezinvolt în cultivarea artei africane, cât și în creația artiștilor renascentiști sau cu operele contemporanilor săi. În anul 1905, la Salonul de Toamnă din Paris, câțiva tineri pictori – Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Jean Puy, Henri Manguin și Albert Marquet – expun tablouri care șochează prin violența exploziei de culori. Criticul de artă Louis Vauxcelles, surprins de contrastul dintre culorile pure ale acestor pânze și două busturi în stil clasic expuse în aceeași sală, exclamă: „S-ar putea spune: Donatello printre bestii sălbatice” (în franceză: *fauves* = animale sălbatice). Expresia a prins și, în ochii publicului, acest nou gen de experiment reprezintă nașterea unui nou curent. Fauvismul nu este totuși o mișcare organizată, nu are un program sau o definiție exactă, se naște din întâlnirea unor pictori cu temperamente artistice foarte diferite, dar frământați de aceleași probleme ale creației. Pe fauviști îi caracterizează spontaneitatea de creație, culorile nealterate de amestec, aplatizarea spațiului, înregistrarea directă a senzațiilor trăite. Revoluționând folosirea culorii și sensul perspectivei, modificând relațiile dintre pictură și realitate, ei sunt cei care stau în pragul modernității.



Foto 8-10. *Portretul unui artist* - ulei pe pânză, 50 x 40 cm (stânga); *Portret de femeie* - ulei pe carton, 71,2 x 61,4 cm, 1925-1927; Colecția Muzeului Național de Artă al României (mijloc); *Poetul* - ulei pe pânză, 80,5 x 59 cm (dreapta).

În anul 1912, la Salonul oficial al Artiștilor în viață, deschis la București, Nina Arbore a debutat cu trei lucrări: *Pălăria verde*, *Portret*, *Un bătrân*. După doi ani și-a finalizat studiile în Franța și s-a stabilit în București. Lucrările ei au început să fie prezente în mod constant în diferite galerii și expoziții de grup, în București și în alte orașe din Europa.

Portretul capătă în lucrările artistei, originalitate și prospețime. De asemenea, în pictura sa, florile apar constant. Gheorghe Vida nota că „atitudinea artistei în fața acestei teme este una contemplativă, păstrând totdeauna interesul pentru subiect, chiar și atunci când florile par un pretext pentru un exercițiu cromatic, aidoma lui Matisse”. Numele artistei apare și în jurnalele vremii, unde publică gravuri și desene, dar numele Nina Arbore rămâne legat mai ales de realizarea unor lucrări deosebite în câteva biserici, dar mai ales în biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena din Constanța¹⁶, considerată cea mai valoroasă operă a sa. Într-o prezentare făcută de artistul și criticul de artă Eduard Andrei, acesta nota că, în Arhivele din Constanța, este păstrat documentul prin care a fost aprobată oferta Ninei Arbore și unde sunt menționate și câteva indicații cu privire la realizarea lucrării. Astfel, se spune că „pictura se va executa al fresco (pe proaspăt) pe fond de aur de 14 karate. Brâiele de demarcație, precum și hramul de la intrare se vor face din mozaic. Nimburile se vor face în relief, mărginite de un brâu de mozaic și vor fi aurite cu aur lucios de 32 karate.”¹⁷

¹⁶Clopotnița, cu adevărat magnifică, are forma unei turle înalte de 30 de metri, zveltă, așezată lateral și integrată în corpul bisericii. Catapeasma, sculptată în marmură, este opera sculptorului Schmiedinger din București, un artist cunoscut în acele vremuri. Ea cuprinde trei serii de icoane: împărătești, praznicale și ale Sfinților Apostoli. Policandrul, cu 104 lumini, și sfeșnicele împărătești sunt din fier forjat, lucrate cu multă artă. Stranele arhieresti, ale cântăreților și ale credincioșilor, sunt sculptate în lemn, fiind lucrate la Liceul Industrial din Constanța.

¹⁷*Viața și Acatistul Sfinților Împărați Constantin și Elena*, Constanța, Editura Arhiepiscopiei Tomisului, p. 36.



Foto 11. *Trandafiri roz* - ulei pe pânză, 50,4 x 41,2 cm.

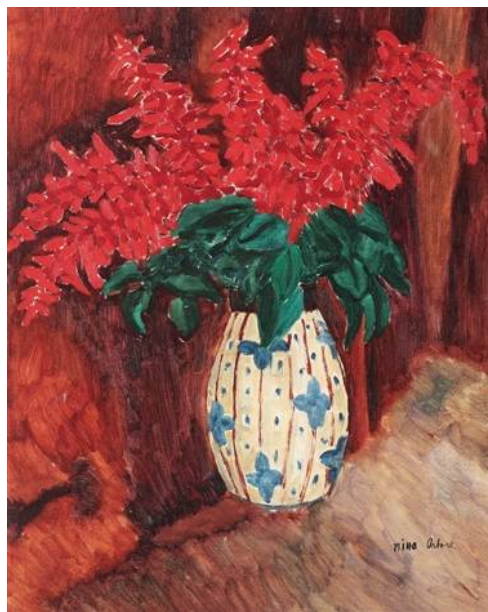


Foto 12. *Vas cu salvie* - 49 x 40 cm.



Foto 13. *Floarea soarelui* - ulei pe carton, 64,5 x 54 cm, 1933, 24 august 1979, Chișinău.



Foto 14. *Coș cu mere* - 62,5 x 41 cm.



Foto 15. *Natură statică cu regina nopții* - ulei pe pânză, 1922-1927, colecție particulară.



Foto 16. *Autoportret cu pudel* - creion și cărbune pe carton, 70,3 x 50 cm.

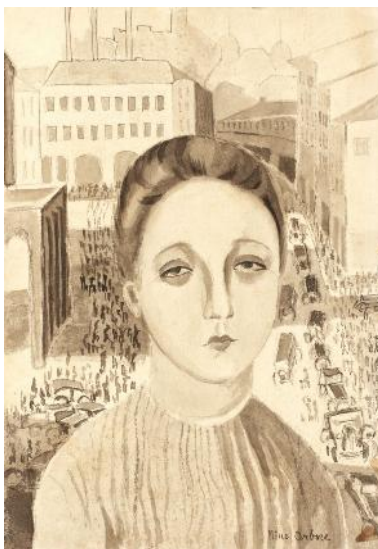


Foto 17. *Actrița* - laviu pe hârtie, 26 x 18 cm.



Foto 18. *Portret femeie. Nud* - sepia pe hârtie, 75 x 55 cm.



Foto 19. *Zamfir Arbore* - gravură pe hârtie, 1933.



Foto 20. *Desen bărbat*, 1930, *Panait Istrati* - publicat în *Adevărul Literar și Artistic*, 17 aprilie 1935.

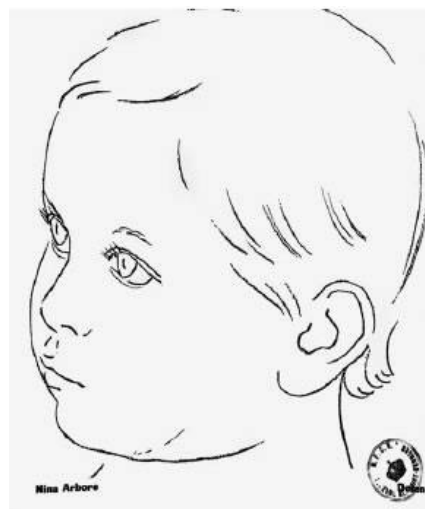


Foto 21. *Desen copil* - publicat în *Cuvântul Liber*, București, 5 octombrie 1935.



Foto 22-24. *Oraș* - xilogravură pe hârtie, 15,5 x 18,5 cm, (nr. 3 din tirajul de 15 exemplare), 1934, Colecția Academiei Române (stânga); *Moși* - gravură pe lemn, 18,5 x 15,5 cm (mijloc); *Pisici* - acvaforte și acvatinta în ton sepia, 18 x 22 cm, 1935 (dreapta).

Toată lucrarea se va executa sub supravegherea artistică a arhitectului diriginte, pentru a nu fi discordanță între arhitectură și pictură”. Secondată de pictorii basarabeni V. Manoli, I. Filatiev și V. Ivanov, execută în frescă, tempera și mozaic/ulei, lucrările monumentale la Biserica Sf. Împărați Constantin și Elena, Constanța (1936-1937), mai apoi la Biserica Sf. Ilie Tesviteanul, Sinaia (1938-1939), precum și mozaicurile catedralei din Deva. Aceste lucrări constituie un prinos înnoitor, neo-bizantin, marcat de originalitate pentru atare gen de creație din prima jumătate a secolului al XX-lea, în primul rând prin amplificarea rolului tandemului: componente grafice și cele cromatice.

Pisania bisericii din Constanța menționează că aceasta a fost restaurată între anii 1980 și 1981 de către pictorul Gheorghe Ciobanu, paroh fiind pe atunci preotul Aurel Cazacu, iar preot împreună-slujitor Dumitru Stănei, protopop al Constanței.

La biserica Sfinții Împărați din Constanța, Nina Arbore a executat nu numai pictura în frescă, din interior, ci și icoanele catapetesmei, în tempera pe lemn. De asemenea, a realizat în mozaic atât brăurile din interior, cu motive geometrice și vegetale, care înconjoară ferestrele și tivesc la bază anumite scene, cât și icoana cu sfinții patroni ai bisericii de pe timpanul portalului de intrare, ce amintește lecția mozaicurilor ravennate. La rândul lor, icoanele catapetesmei trimit la hieratismul bizantin, filtrat prin expresivitatea Prerenășterii italiene, ca la Duccio sau Cimabue, sau la maniera medievalizantă, influențată de miniaturile celtice¹⁸. Aspectul solemn al icoanelor, cu o cromatică reținută și fond de aur, este potențat de albul înconjurător al monumentalei tâmplă de marmură, cu coloane și capiteluri, executată după desenul arhitectului D. Ionescu-Berechet de către August Schmiedigen din București.¹⁹

¹⁸Gheorghe Vida, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁹Tâmpla a fost realizată din beton armat și placată cu decorație sculptată în marmură, în baza contractului 14851/3 iunie 1936, D.J.A.N. Constanța, fond Primăria Constanța, dosar 83/1936.

²⁰ *Istoricul bisericii „Sf. Împărați” din Constanța*, în: *Ortodoxia tomitană*, nr. 2, februarie 2004, Constanța, Poligraf SA, p. 2.

²¹ Tache Soroceanu, *Nina Arbore, iconograf, în Adevărul literar și artistic*, anul XVIII, seria a III-a, nr. 881, 24 oct. 1937.

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ I. Tudor, *Un tezaur de artă la Constanța. Pictura bisericii Sf. Constantin și Elena, opera pictoriței Nina Arbore*, în „România de la Mare”, anul IV, nr. 200, 4 oct. 1937.



Foto 25. Biserica Sf. Împărați Constantin și Elena, Constanța.

Referitor la același edificiu, criticul de artă George Oprescu remarca: „Nu cred că mă înșel afirmând că biserica, așa cum a ieșit din planul arhitectului și din mâna pictoriței, va fi o podoabă a orașului și una din frumoasele noastre clădiri religioase din ultimul timp”²⁰.

La rândul său, criticul și pictorul Tache Soroceanu, într-un articol din „Adevărul literar și artistic”, consideră creația pictoriței ca „o operă de înnoitor, o operă personală (...) spontană și lucidă până în detalii”²¹. Aceasta face și o justă apreciere asupra nivelului picturii bisericești de la noi la acel moment, care ar merita citată: „Pictorii noștri de seamă n-au fost chemați decât întâmplător să zugrăvească o biserică. și atunci după multe greutăți, la lungi intervale – astfel că în opera lor n-a putut exista continuitate. Aceasta-i pricina nivelului scăzut sub cari se prezintă iconografia contemporană.”²² Cronicarul își exprimă însă speranța că această stare de lucruri tinde să se schimbe pozitiv: „Ministerul Artelor a legiferat unele măsuri: nu-i mai este îngăduit întâiului venit cu o traistă de scule în spate, să se urce pe schele și să închipuie cu șablonul fața Maicii Domnului și a lui Iisus. Artiștii de seamă pe care-i avem încep să fie întrebuințați. După Tonitza, Damian, Papatriandafil, Ștefan Constantinescu, Alexandru Moscu, Adina Paula Moscu, întâlnim acum pe Nina Arbore, proaspăt iconograf. (...) Aș putea spune că blânda fiică a lui Zamfir Arbore, așa de modestă totdeauna, așteptând o zi a ei, a ajuns la cea mai mare izbândă: s-a găsit pe ea însăși.”²³

În acest fel, Nina Arbore se manifestă ca un artist total, capabil a se exprima într-o varietate de tehnici: frescă, pictură în tempera pe lemn, mozaic. Fresca de peste 2000 de metri pătrați a Ninei Arbore de la biserica din Constanța este apreciată și în presa vremii. Într-un ziar local apare în 1937²⁴ un articol semnat de un anume I. Tudor, probabil critic amator, care, dincolo de un anumit patetism, face și o serie de observații valide, precum aceea că artista tinde „spre un neo bizantinism (...) care reamintește pe primitivii italieni”.

Pictura religioasă a Ninei Arbore de la Constanța este, așadar, un produs artistic de excepție, situat la granița dintre tradiție și modernitate, reconfigurând în chip definitoriu stilul neo-bizantin marcat de infuzia Art-Nouveaului.

Artista Nina Arbore împreună cu buna sa prietenă, Olga Greceanu au susținut și înființarea Sindicatului Artelor Frumoase. Împreună au deschis la New York o expoziție, lucrările lor fiind admirate și de Eleanor Roosevelt, soția președintelui american de atunci. Între cele două doamne s-a legat o strânsă prietenie și colaborare bazate pe respect și admirație începând din anul 1915, când cu ocazia participării la o expoziție a femeilor pictorițe, Olga Greceanu spunea: *cu această împrejurare am*

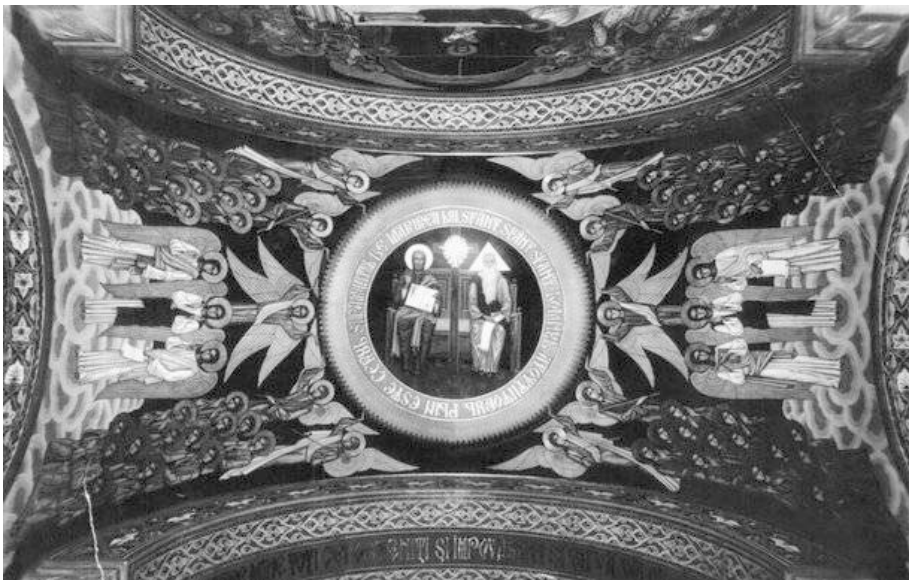


Foto 26. Sfânta Treime susținută de îngeri (boltă pronaos), Frescă, 1936-1938, Biserica Sf. Împărați Constantin și Elena, Constanța.



Foto 27. Nina Arbore împreună cu pictorii I. Filatief și Victor Ivanov pe șantierul Bisericii Sf. Împărați Constantin și Elena, Constanța, 1936, fotografie din colecția Tudor Stavilă.

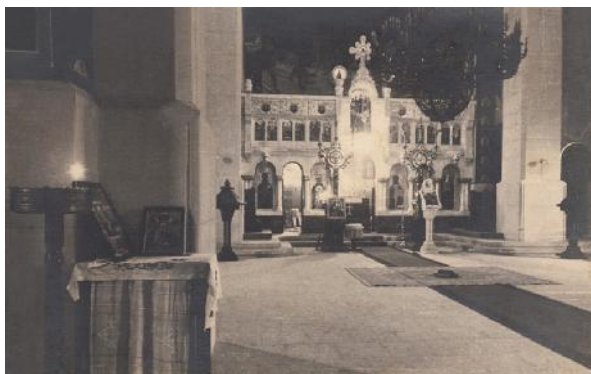


Foto 28. Interior. Biserica Sf. Împărați Constantin și Elena, Constanța.



Foto 29. Icoană de Hram, Mozaic, 1936-1937, Luneta Portalului de la intrarea Bisericii Sf. Împărați Constantin și Elena, Constanța.



Foto 30. Biserica Sf. Împărați Constantin și Elena, Constanța.

cunoscut-o pe Nina Arbore. De la prima strângere de mână, am rămas atașată de ea, pentru că Nina Arbore era în toate opusul meu, ea era blondă, eu șatenă, ea cu ochii albaștri, eu cu ochi căprui, ea indiferentă și calmă, eu entuziastă și aprinsă, ea gravă, eu mereu dispusă la râs, ea închisă în sentimentele ei, eu exprimându-le fără astâmpăr. Prin contrast mi-a plăcut felul ei rece de a lua parte la întruniri, calmul judecății ei, stăpânirea de sine ce avea în orice împrejurare... Ea, parcă indiferentă, abia dacă urmărea cu ochii pe cel care vorbește, ca la urmă, laconic, să-și spuie părerea ei în trei vorbe, dar acele trei vorbe erau cu adevărat întemeiate și, de cele mai multe ori se făcea așa cum era decizia ei. Nu insista, nu discuta, nu căuta să convingă. Dar odată o părere adoptată sau anunțată n-o mai schimba și o astfel de tărie, de perseverență impunea²⁵.

Talentată, instruită și cultă, Nina Arbore s-a constituit într-o adevărată protagonistă a artelor frumoase românești. Artist plastic a reușit prin pictură cu culori de ulei și de apă, prin frescă și mozaic, prin multiple tehnici ale desenului și gravurii, să se impună, după cum o caracteriza critica timpului, prin soliditatea meșteșugului și măiestriei, prin poeticitatea viziunii și, mai ales, prin sensibilitate. Creațiile sale, categoric depășind cadrul de la care a pornit la debut, alături de cele semnate de colegile sale, Rodica Maniu Mütznér, Michaela Eleutheriade, Lucia Demetriade Bălăcescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Mina Byck-Wepper, Nuni Dona, Nutzi Acontz, Elena Popea, Magdalena Rădulescu, sunt etalate frecvent la prestigioase expoziții din țară și din străinătate.

Deviza „urăsc tot ce-i vulgar și insistent, caut măreție și seriozitate clasică” a reprezentat-o permanent pe artista Nina Arbore, dar asemeni altor artiști, nici ea nu a putut fi pe placul regimului comunist. În perioada de la începutul instaurării comuniste, numele ei s-a dorit șters din galeria artiștilor de valoare. După reînregistrarea Societății artiștilor plastici din Basarabia – *Societatea de Belle Arte*



Foto 31. Frescă din interiorul Bisericii Sfântul Ilie Tesviteanul, Sinaia.

din Basarabia²⁶ – Nina Arbore conlucrează alături de Auguste Baillayre, Vasile Cijevschi, George Petrașcu, Mihaela Petrașcu, Alexandru Plămădeală, la viața artistică de la Chișinău, simultan antrenând plasticieni originari din Basarabia în acțiuni de creație în alte centre culturale din România.

Creația Ninei Arbore a beneficiat de la început de abordări pertinente și dogme ale unor colegi și critici de artă precum Nicolae Tonitza, George Oprescu, Marcel Iancu, Ionel Jianu, Alexandru Plămădeală. A fost și profesor în învățământul artistic, între anii 1926-1927, la Academia Artelor Decorative a lui M.H. Maxy și Vesprenie.²⁷ A colaborat cu desene și gravuri cu tematică socială la publicațiile *Adevărul literar și artistic* și *Cuvântul liber*.

Astăzi, după multe decenii, picturile ei au ieșit din nou la lumină și iubitorii de artă le pot vedea și la Muzeul Național de Artă al României, la Muzeul Colecțiilor de Artă din București și la Muzeul Municipiului București, iar în colecția Muzeul Municipal Câmpulung, din păcate poate fi admirată numai o singură lucrare, *Portretul poetului Ion Minulescu*.

Criticul de artă Tudor Octavian scria într-un articol: „În sălile unde Muzeul Național de Artă prezintă astăzi lucrările Ninei Arbore, ale Mericăi Râmniceanu, ale Olgăi Greceanu, ale Nadiei Grossman Bulighin și, pe

²⁵ *Viața Basarabiei*, nr. 5-6, 1942.

²⁶ Uniunea Artiștilor Plastici din Moldova are o istorie seculară și are o tangență directă cu apariția artei profesionale în ținut. Printre precursori figurează Societatea Amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia (1903) fondată din inițiativa lui Vladimir Okușko, Pavel Piscariov, Eugenia Maleșevschi, Vasile Blinov, Alexandru Climașevschi ș.a. Din 1903 până în 1918 această Societate a organizat 9 expoziții, cu participarea în comun a pictorilor ruși și ucraineni, singura excepție fiind vernisajul din 1915, când în calitate de exponenți au figurat doar artiști plastici basarabeni. Odată cu schimbarea situației politice și unirea Basarabiei cu România (1918), viața artistică capătă o amploare majoră. La Chișinău, școala Municipală de Desen, odată cu venirea în fruntea instituției a lui Alexandru Plămădeală, la 1 martie 1919, în colaborare cu August Baillayre și Șneer Cogan, este transformată în școala de Arte Frumoase, care s-a impus ca centru al culturii basarabene. La inițiativa lui Alexandru Plămădeală, Auguste Baillayre și Vladimir Doncev, cât și a membrilor fostei societăți, în 1921, la Chișinău, este înființată „Societatea de Belle - Arte din Basarabia”. În comparație cu cea precedentă, noua societate includea mai multe secții și dispunea de funcții mai ample. În afară de compartimentul de artă plastică, mai funcționau secțiile de muzică, arhitectură, de teatru (dramaturgie și balet) și un compartiment de fotografie artistică. Însă o activitate permanentă desfășura secția de arte plastice, care, pe parcursul existenței (1921-1939) a organizat 11 expoziții, dintre care una la București (1921-1922), câte una la Bolgrad (1934) și la Iași (1938), celelalte având loc la Chișinău.

²⁷ Ioana Cristea, Aura Popescu, *op. cit.*, p.38.



Foto 32. Portretul poetului Ion Minulescu - colecția Muzeul Municipal Câmpulung, nr. inv. 86/457, dim. 163 x 80 cm.

ceilalți pereți, ale bărbaților frunțași ai avangardei, opera femeilor reține prin eleganță, franchețe și un simț al monumentalului care confirmă o dotare naturală însemnată de echilibru și forță. E exagerat să vorbim de frumusețea tablourilor unor Maxy, Marcel Iancu sau Brauner, fiindcă altele sunt meritele acestora. Dar picturile Ninei Arbore și ale Mericăi Râmniceanu sunt pur și simplu frumoase. Au o noblețe a punerii în pagină care-i emoționează chiar și pe necunosători.”

Artista Nina Arbore, după moartea tatălui, în anul 1933 și a surorii, în 1937, s-a îndreptat spre pictura bisericească, și-a schimbat modul de viață, regăsindu-se din depresia provocată de pierderea rudelor, în pictura religioasă. Prin pictura religioasă scrie o pagină importantă în istoria picturii murale ortodoxe din România. Moartea prematură din 7 martie 1942 vine după o perioadă istovitoare în care, bolnavă fiind, i-a slăbit vederea și nu a mai putut picta, însă a lăsat în urmă o operă matură, construită cu măreție și seriozitate clasică, care astăzi reprezintă o mărturie a luptei pentru egalitate de gen, pe scena artistică și în societate, o operă demnă de respect și admirație, din care tână generație are de învățat.

Bibliografie

1. Anghelescu, Victoria, *Capodopere ale doamnelor picturii românești*, 29 ianuarie 2011.
2. Arbore, Braga, T., *Nina, Doamna artelor frumoase românești*, în *Revista Akademos*, nr. 3 (22), septembrie 2011, pp. 128-131.
3. Cristea, Ioana, Popescu, Aura, *Doamnele artelor frumoase românești*, București, 2004, p. 38.
4. Nohlin, Linda, *Why have there been no Great Women Artists?*, Ed. Thames & Hudson, 2021.
5. Jianu, Ionel, *De vorbă cu Nina Arbore despre femeile pictore*, în *Rampa*, 23 decembrie 1927.
6. Soroceanu, T., *Nina Arbore Iconograf*, în *Adevărul literar și artistic*, 31 octombrie 1937 (anul XVIII, Seria III, N-882).
7. *Viața Românească*, nr. 5-6, 1942.
8. Vida, Gheorghe, *Nina Arbore/Maestri Basarabeni din Secolul XX*, Ed. Arc, Chișinău, 2004.
9. Ziarul Adevărul.ro – *O româncă, ultima ucenică a marelui Matisse* de Sânziana Ionescu, 12 martie 2016.
10. *** *Istoricul bisericii „Sf. Împărați” din Constanța*, în *Ortodoxia tomitană*, nr. 2, februarie 2004, Constanța, Poligraf SA, p. 2.

ASPECTE PRIVIND VIAȚA ȘI OPERA SCULPTORULUI CÂMPULUNGEAN CONSTANTIN BARASCHI

Consuela Elena GRECU*

*expert conservator, Muzeul Municipal
Câmpulung Muscel

Abstract: *The paper presents the life and activity of the Muscel sculptor Constantin Baraschi, as well as the state of conservation of the cultural assets donated by his family to the Câmpulung Municipal Museum.*

Keywords: *sculptor, bust, sketch, conservation, opera.*

Cuvinte-cheie: *sculptor, bust, schiță, conservare, operă.*

S-a născut la începutul secolului XX, la 17 noiembrie, în anul 1902, în mahalaua olarilor din Câmpulung Muscel, ultimul și singurul supraviețuitor din cei șapte copii ai lui Anton Baraschi și Zoe Mușat (foto 1). În extractul după registrele actelor pentru născuți, pe anul 1902, nr. 405, emis de Primăria Orașului Câmpulung, județul Muscel, la 25 octombrie 1940, este notificat actul de naștere al copilului Constantin, de sex bărbătesc, născut în 17 luna noiembrie orele 2 post meridiene în orașul Câmpulung, la casa părinților săi din strada Matei Basarab, fiu al decedatului Anton Baraschi de profesie fost mecanic și al dnei Zoe, soția acestuia, ortodoxă, de 30 de ani, de profesie menajeră.

Acest document cu numărul de inventar 4370, precum și alte bunuri care au aparținut sculptorului, au intrat în patrimoniul Muzeului Municipal Câmpulung, prin donația efectuată de soția Elly și fiica Ioana Baraschi, în anul 1976. Documentul prezintă hârtia fragilizată, îndoită în trei locuri, până la străpungere, cu lacune în registrul marginal drept. Hârtia suport a documentului este ușor îmbrunită, ca efect al proceselor de îmbătrânire, și sunt vizibile urme de murdărie și pete de diverse naturi, precum și ușoare sfâșieri cu lacune.

Fiul unei lenjerese, rămas orfan de tată, a început să muncească de mic copil pentru a-și ajuta mama, ducând clienților rufe lucrate de aceasta, apoi picta cutii, semne de carte, pe care le vindea librăriei Staicu

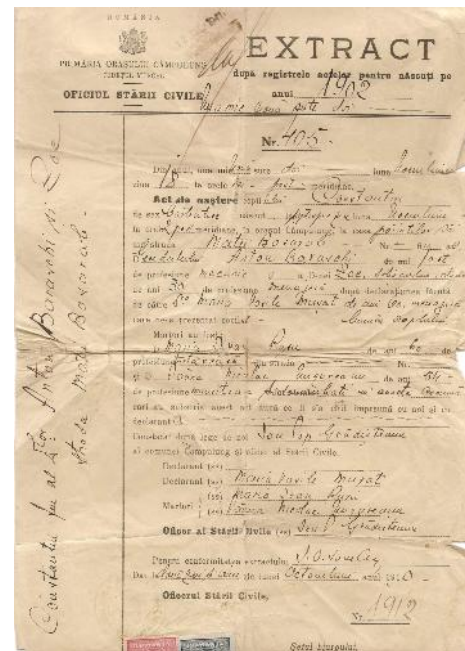


Foto 1. Extract din registrul pentru nou-născuți, datat 1902.



Foto 2. Artistul și mama sa.

¹Crina Flintea, *C. Baraschi în colecția M. M. Câmpulung, Revista de istorie a Muscelului*, Ed. Universității Pitești, 2008, Câmpulung Muscel, p. 121.

²Victor Nicolescu, *Autobiografie*, în colecția MMC.

din Câmpulung (foto 2 - nr. inv. 4407). A fost prieten și coleg de școală cu muscelenii Dan Simonescu și Tudor Mușatescu, iar în timpul Primului Război Mondial a participat ca cercetaș în luptele de la Valea Mare Pravăț, unde a fost rănit, pentru ca ulterior să îndeplinească meserii diferite, de la ceasornicar, pictor de firme și cortine, fotograf, la cioplitor de ornamente și pietre funerare.

Drumul spre devenirea și împlinirea artistică a fost sinuos: a plămădit lutul învățând de la un meșter olar vecin, Copăescu, a studiat tainele picturii lângă Nicolae Grant și a trecut printr-un atelier de sculptură până în 1921, când este admis primul la școala de Arte Frumoase din București. Aici s-a bucurat de protecția altor câmpulungeni: directorul G.D. Mirea și frații Nanu și de îndrumarea unor profesori de prestigiu ca Frederic Stork și Dimitrie Paciurea¹.

Primul contact cu sculptura și cu meșteșugul cioplii pietrei este reprezentat de înscrierea sa la școala de Arte și Meserii a meșterilor italieni stabiliți, în jurul anilor 1900, la Câmpulung Muscel. Debutul său public a fost la Salonul Oficial din 1925, cu lucrarea *Bust de fată*. În 1926, Baraschi era premiat la aceeași manifestare oficială, iar în 1927 primea o bursă de studii în Franța, obținută de preotul Victor Nicolescu, deputat de Muscel, cel care a intervenit la Ministerul Culturii. La revenirea din Franța, marele sculptor i-a făcut preotului Victor Nicolescu un bust în bronz drept mulțumire pentru grija ce i-a purtat-o mamei sale, femeie în vârstă și suferindă. De asemenea, marele sculptor a realizat schița monumentului funerar din piatră de Albești, pentru preotul Nicolescu, din cimitirul Flămânda, unde este înmormântat.² Ca și prietenul său Mac Constantinescu, sculptorul studiază la Academia Julian, în preajma lui Marcel Bouchard, apoi se îndreaptă și spre cursurile libere ale Academiei *Le Grande Chaumiere*, intrând în atelierul-școală al lui Bourdelle, fiind elevul lui Joseph Bernard și Aristide Maillol. După debutul expozițional, ce a avut loc la București în 1928, cariera lui Baraschi va intra pe o traiectorie continuu ascendentă, devenind unul dintre cei mai expresivi maeștri ai artei sculpturale, evidențiat printr-o corectă redare a anatomiei umane. Musceleanul își semna lucrările cu numele europenizat Baraski, lângă numele de fată al mamei sale, acela de Mușat, aducând astfel un duios omagiu, încrustat în piatră sau bronz, pentru sacrificiile și dragostea părintească a acesteia.

Muzeul Municipal Câmpulung deține o valoroasă colecție de schițe reprezentând corpul uman dar și animale realizate de Baraschi, pe care le va valorifica în *Tratatul de sculptură (foto 3-11)*. Aceste schițe, realizate în creion și tuș pe hârtie de calc, prezintă hârtia fragilizată, îndoită, ușor îmbrunită, cu diferite pete, în general cu stare de conservare relativ bună.



Foto 3. Schiță pentru autoportret.



Foto 4. Baraschi, autoportret.



Foto 5. Schiță pentru autoportret 2.

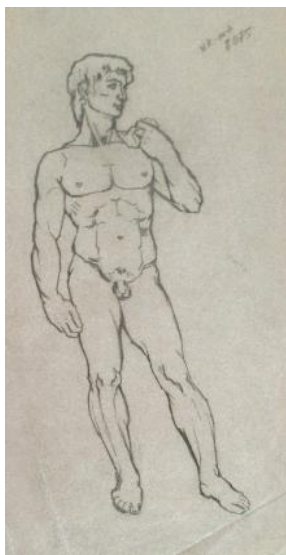


Foto 6. Schiță de bărbat.

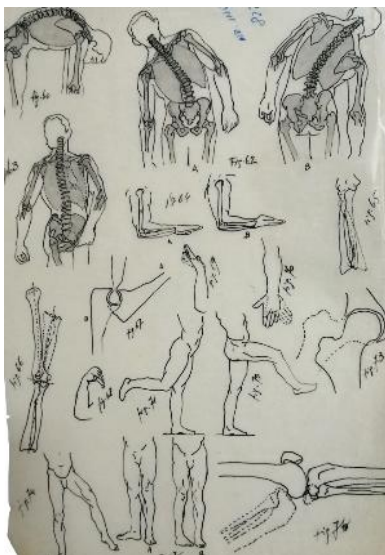


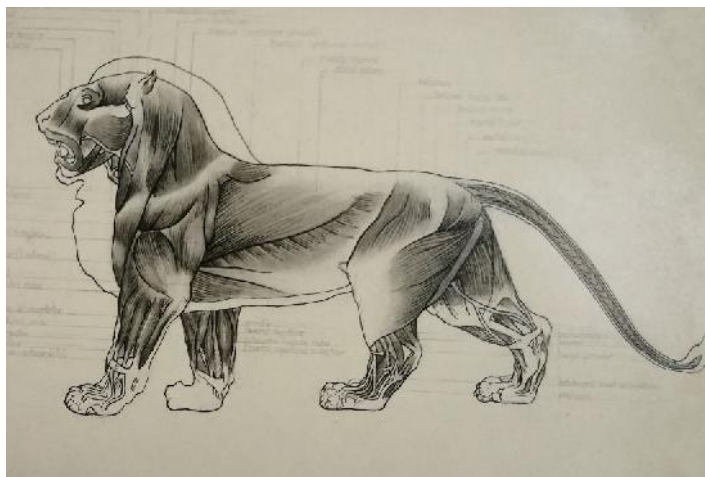
Foto 7. Schițe cu părți ale corpului uman.



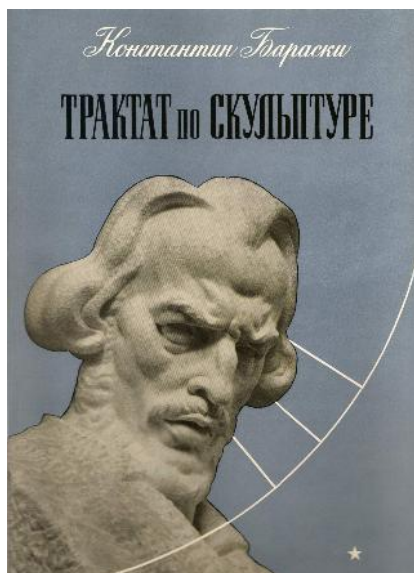
Foto 8. Schiță cu mușchii corpului uman.



Foto 9. Schiță de picior.

Foto 10. *Schiță de cal.*Foto 11. *Schiță de leu.*

³Lucrarea în bronz se află la Muzeul Municipal Milano (după o fotografie din colecția MMC).

Foto 12. *Tratat de sculptură*. vol. 1, coperta.

Între anii 1931 și 1936 sculptorul organizează expoziții personale în țară, iar anul următor în străinătate; la expoziția internațională de la Paris, din anul 1937, primește medalia de aur pentru sculptura *Tors*, iar la Milano primește medalia de argint pentru lucrarea *Sfântul Gheorghe*³.

În anul 1939 este ales Președintele Sindicatului Artelor Frumoase din România, iar din anul 1955 devine Membru corespondent al Academiei Române. După schimbarea regimului de la 23 august 1944, începe să immortalizeze evenimentele și oamenii acestei epoci, realizând portretele lui Mihail Sadoveanu, Camil Rescu, dar și monumente, basoreliefuluri, ornamente pentru uzine și teatre din București și din țară, precum: *Monumentul ostașului eliberator*, *George Enescu*, *Vladimir Ilici Lenin*, *Teatrul de operă și balet – București*, fațada *Uzinei de tractoare – Brașov*; *Monumentul ostașului eliberator* a fost dezvelit în Piața Victoriei în anul 1946, în prezența regelui Mihai al României.

Începând cu anul 1950 este profesor la Institutul de arte plastice *Nicolae Grigorescu* din București, apoi rector, iar pictorul Vasile Celmare, care a studiat acolo, își amintea că Baraschi *era un tip mai aspru, deși cu suflet bun*. Acesta elaborează pentru studenții săi un curs de sculptură, extrem de apreciat în mediul universitar.

Este singurul sculptor român care a scris un tratat de sculptură, în trei volume, din care au apărut doar două (*Tratat de sculptură*, 2 vol., Editura Meridiane 1962, Ediția a II-a în 1964) (foto 12-13). Aceste volume, primul scris în limba rusă, iar al doilea în limba română, se află în patrimoniul muzeului, fiind depozitate, și se prezintă în stare de conservare foarte bună.

Constantin Baraschi s-a stins din viață la 22 martie, în anul 1966, suferind de o boală cardiacă și, conform dorinței sale, urna cu cenușă a fost depusă la mormântul mamei sale din cimitirul Flămânda, din Câmpulung Muscel (foto 14). Acest impunător monument simbolizând portretul stilizat și umanizat al Mântuitorului Iisus, trist, așezat pe o coloană din piatră de Albești, cioplită în stilul ordinului ionic, protejat în spate de un paravan – pelerină sub formă de semicerc, realizat în anul 1946, are înscris pe verticala stângă motto-ul: *În memoria neprețuitei mele mame și a tuturor mamelor*, iar pe partea dreaptă: *cari asemeni ei și-au închinat viața copiilor lor*.

Monumentul a fost restaurat de MICHAELA în anul 2009 în semn de admirație și dragoste pentru tatăl ei, după cum stă scris pe o piatră pătrată, în partea stângă a monumentului. Ansamblul, realizat din piatră și marmură, prezintă fisuri longitudinale, este acoperit cu mușchi și licheni, prezintă exfolieri în registrul drept și urme de murdărie la bază.

Muzeul Municipal Câmpulung deține în patrimoniul său bunuri culturale care au aparținut sculptorului, grație donației efectuate în anul 1976 de către fiica Ioana și de către cea de-a doua soție a sculptorului, Elly Baraschi.⁴ Donația conține fotografii, manuscrise, documente, obiecte personale, dar și un număr de 13 opere de artă (12 sculpturi și o pictură) care recreează viața și activitatea marelui artist, piese care se află expuse sau depozitate:

- ♦ Marx (gips) nr. inv. 470, foto 21;
- ♦ Lenin (gips) nr. inv. 472, foto 23;
- ♦ Cap de fetiță (gips) nr. inv. 15, foto 18;
- ♦ Autoportret (gips) nr. inv. 626, foto 17;
- ♦ Nud (marmură) nr. inv. 461, foto 19;
- ♦ Olga Baraschi (marmură) nr. inv. 465, foto 15;
- ♦ Elly Baraschi (marmură) nr. inv. 468, foto 20;
- ♦ Mihai Tican Rumano (gips) nr. inv. 93, foto 22;
- ♦ Muzica (gips) nr. inv. 97, foto 24;
- ♦ Tors (marmură) nr. inv. 476, foto 26;
- ♦ Bălcescu (gips) nr. inv. 414, foto 25;
- ♦ Autoportret (pictură) nr. inv. 466, foto 16;
- ♦ Bust preot Victor Nicolescu (bronz) nr. inv. 555, foto 27.

Toate sculpturile, începând cu cele din ipsos și marmură, precum și pictura se prezintă în stare de conservare bună.

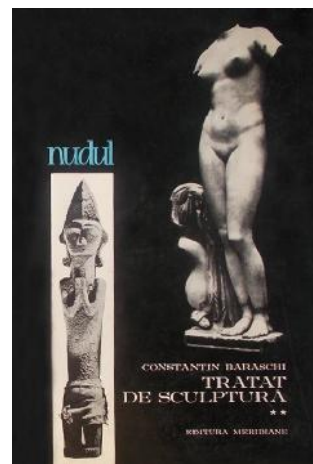


Foto 13. *Tratat de sculptură*, vol. 2, coperta.

⁴Prima soție, Olga Porumbaru și fiul Anton Baraschi au emigrat în SUA, în 1969, unde au lucrat tot în domeniul artelor decorative. A doua soție, Elly era profesoară de limba română și își croia singură hainele, iar fiica Yoana era creatoare de modă a unui brand prestigios în lumea modei din New York.

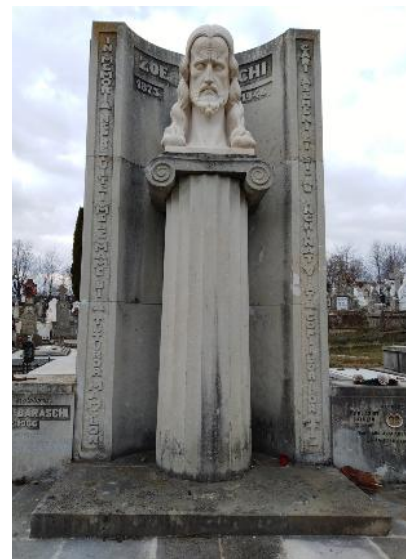


Foto 14. Mormântul mamei artistului.



Foto 15. Olga Baraschi - marmură, nr. inv. 465.

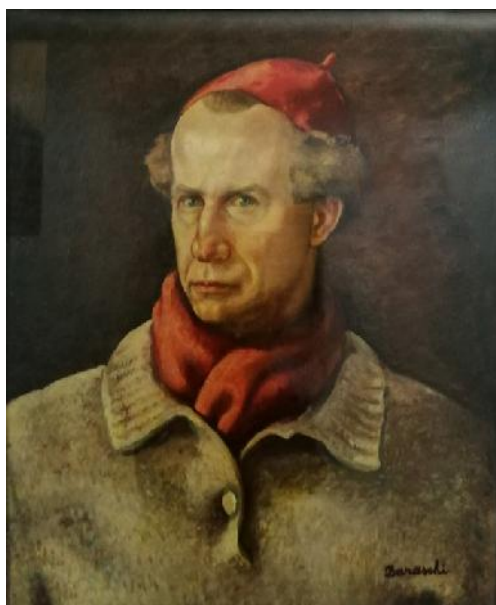


Foto 16. Autoportret - pictură, nr. inv. 466.



Foto 17. Autoportret - gips, nr. inv. 626.



Foto 18. Cap de fetiță - gips, nr. inv. 15.



Foto 19. Nud - marmură, nr. inv. 461.



Foto 20. Elly Baraschi - marmură, nr. inv. 468.

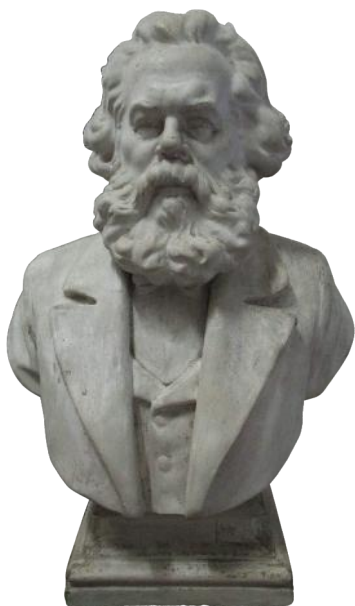


Foto 21. Marx - gips, nr. inv. 470.



Foto 22. Mihai Tican Rumano - gips, nr. inv. 93.



Foto 23. Lenin - gips, nr. inv. 472.



Foto 24. Muzica - gips, nr. inv. 97.



Foto 25. Bălcescu - gips, nr. inv. 414.



Foto 26. Tors - marmură, nr. inv. 476.



Foto 27. Bust preot Victor Nicolescu - bronz, nr. inv. 555.

Dintre documentele depozitate, amintim pe cele mai relevante:

♦ Extrasul pentru nou-născuți, datat 1902 (foto 1);
♦ Legitimația - brevet pentru acordarea Premiului de Stat al R. P. Române, clasa a II-a, pe anul 1949, cu semnătura lui Petru Groza, Președintele Consiliului de Miniștri (foto 28);

♦ Legitimația - brevet pentru acordarea Premiului de Stat al R. P. Române, clasa a I, pe anul 1953, cu semnătura lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, Președintele Consiliului de Miniștri (foto 29);

♦ Premiul de Stat al R. P. R., primit în anul 1950, pentru realizarea statuii lui *Lenin și Stalin*;

♦ Diploma prin care se acordă Premiul de Stat clasa I și titlul de Laureat al Premiului de Stat al R. P. Române, pe anul 1950-1951, sculptorului Constantin Baraschi, pentru sculptura *Lenin și Stalin la Smolnăi* (foto 31);

♦ Diploma prin care se acordă Premiul de Stat clasa a II-a și titlul de Laureat al Premiului de Stat al R. P. Române, pe anul 1953, sculptorului Constantin Baraschi pentru altorelieful *Eliberarea* (foto 32);

♦ Carnetul de atestat de profesor de sculptură (foto 30);

Toate aceste documente, cu excepția extractului de nou-născut care este deteriorat, se prezintă în stare de conservare bună.

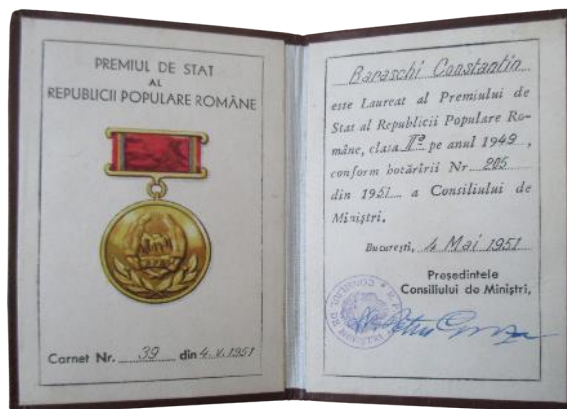


Foto 28. Legitimația - brevet pentru acordarea Premiului de Stat al R. P. Române, clasa a II-a, pe anul 1949.

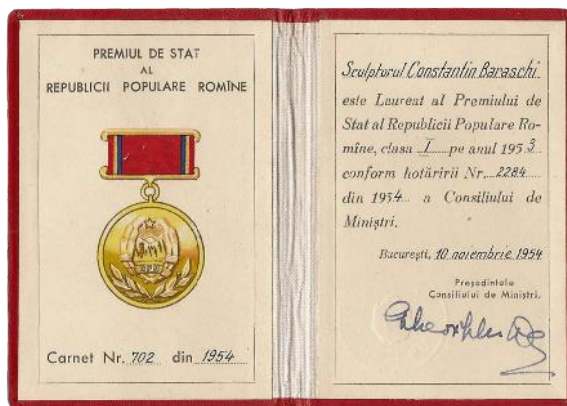


Foto 29. Legitimația - brevet pentru acordarea Premiului de Stat al R. P. Române, clasa a I, pe anul 1953.

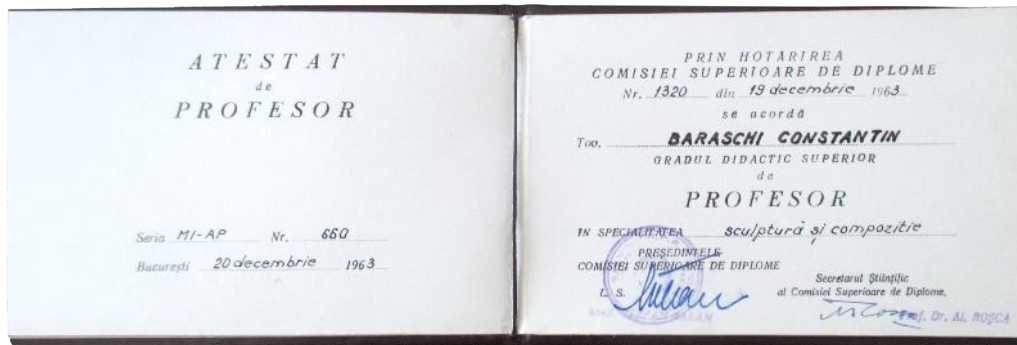


Foto 30. Carnetul de atestat de profesor de sculptură.

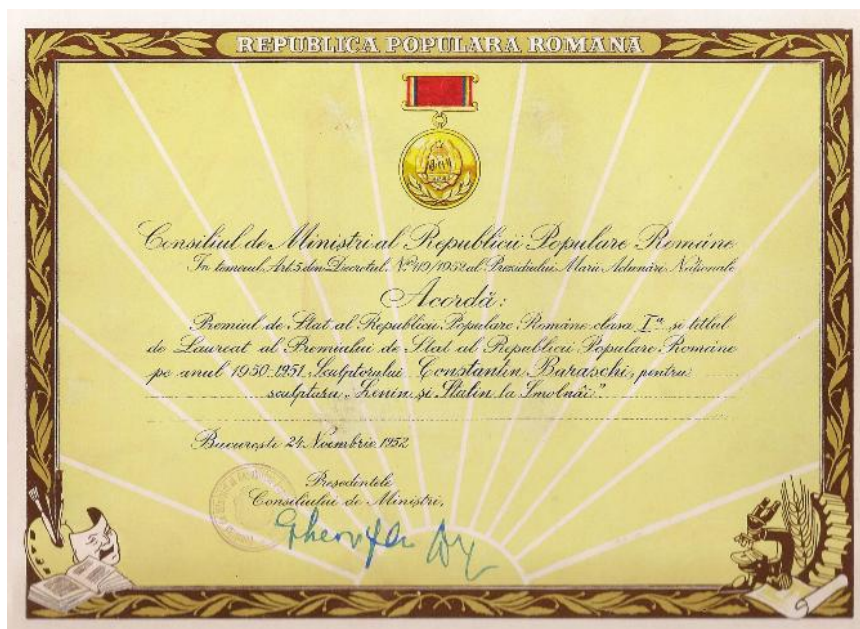


Foto 31. Diploma - Premiul de Stat clasa I și titlul de Laureat al Premiului de Stat al R. P. Române, pe anul 1950-1951, pentru realizarea statuii lui Lenin și Stalin la Smolnăi.

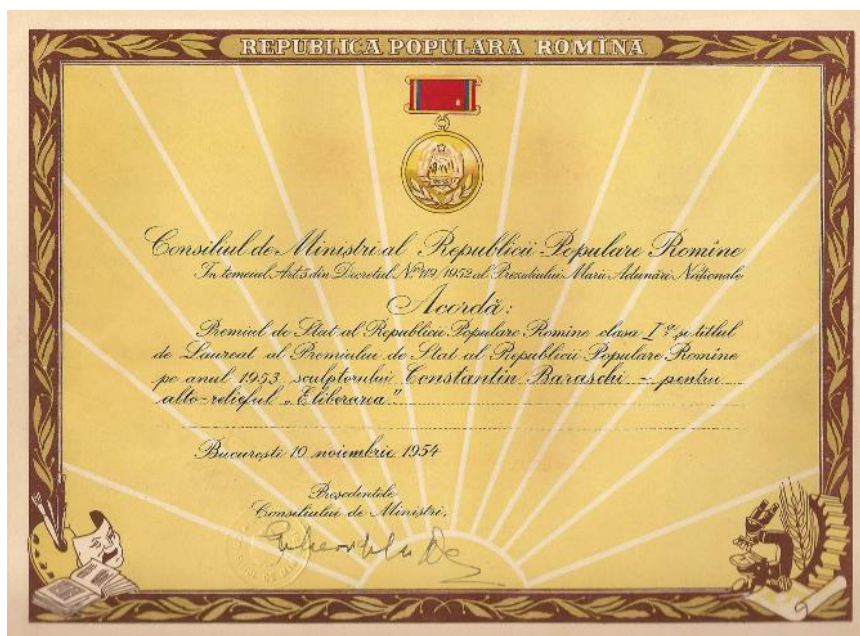


Foto 32. Diploma - Premiul de Stat clasa II-a și titlul de Laureat al Premiului de Stat al R. P. Române, pe anul 1953, pentru alto-relieful Eliberarea.

Dintre lucrările sale rămase pentru posteritate în orașul natal Câmpulung Muscel, enumerăm următoarele:

♦ în Grădina Publică, se află sculpturile *Autoportret* și *N. Bălcescu* realizate în bronz și piatră (foto 33, 34);

♦ în curtea Muzeului de Etnografie și Artă populară și în piața orașului se află *Țăranca din Muscel*, copie și original, realizate în ciment și marmură (foto 36, 37);

♦ în Cimitirul Flămânda se află monumentul funerar al sculptorului și mamei acestuia (foto 14);

♦ la intrarea în stadionul Sport Club Muscelul se găsește grupul statuar al celor doi atleți, realizat din metal, care a suferit deteriorări la partea inferioară și scurgeri de oxizi pe postament (foto 35).

În Câmpulung Muscel – orașul său natal, pe strada Matei Basarab, fostă Alexandru Voievod nr. 43, se găsește *Casa Constantin Baraschi*, construită în stilul artei țărănești din secolul XIX. Fotografia realizată în anul 1940 îl prezintă pe sculptor pe prispa casei, alături de mama sa Zoe, stând în poartă (foto 38). După moartea sculptorului, locuința natală și atelierul său de lucru de la Câmpulung au fost luate în evidență de primăria orașului, pentru organizarea unei case memoriale, pentru care s-a și fixat o placă memorială. Din păcate acest lucru nu s-a materializat, casa a intrat în custodia Primăriei Câmpulung, care a închiriat-o unei

familiei. Aceasta a întreținut casa și a efectuat modificări, astăzi arătând ca în *fotografia* 39. Pe peretele casei actuale se află o placă memorială care amintește că aici s-a născut și a creat sculptorul Constantin Baraschi (1902-1966) (foto 40).

Muscelean autodidact, sincer în exprimarea părerilor, respingea compromisurile, nu suporta umilințele, era violent la mânie, dar se liniștea repede, era un bun și loial prieten menținând, până la moarte, prietenia cu colegii de școală și de joacă din mahalaua Olarilor.



Foto 33. Baraschi, bust.



Foto 35. Atleți.

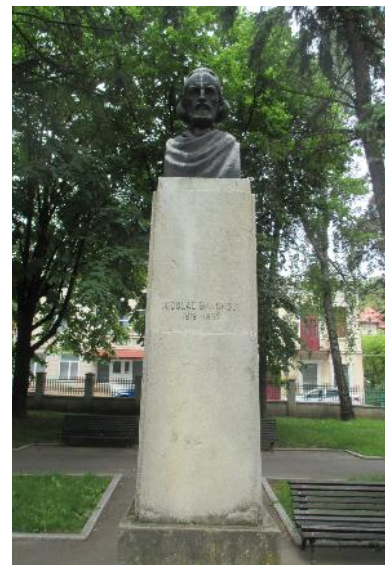


Foto 34. N. Bălcescu, bust.



Foto 36. Țăranca din Muscel, ciment.



Foto 37. Țăranca din Muscel, marmură.

Constantin Baraschi a fost un creator hotărât și consecvent în realizarea idealului său artistic, muncind cu entuziasm pentru realizarea operelor sale, atât în perioada premergătoare comunismului cât și după aceea. Lucrările sale se află pe tot teritoriul țării noastre, chiar dacă pe unele le-a modificat în funcție de politica vremii, așa cum, statuia lui Lenin a transformat-o în Caragiale (foto 46).

Pentru a cinsti memoria unor ilustre personalități ieșene, Senatul universității din Iași, întrunit la 23 octombrie 1934, a înființat o comisie care avea nobila misiune de a acționa *pentru grabnica înfăptuire a statuiilor lui Vasile Conta, Titu Maiorescu și Alexandru D. Xenopol*. Executarea lor i-a fost încredințată sculptorului Constantin Baraschi. Din cele trei monumente s-a păstrat doar statuia lui A. D. Xenopol, nu se știe ce s-a întâmplat cu statuia lui Vasile Conta, iar statuia lui Titu Maiorescu, amplasată în partea de sus a Universității, a fost demolată într-o noapte a anului 1950.

Dintre lucrările realizate de Constantin Baraschi, amplasate pe teritoriul țării noastre, amintim următoarele:

1. În București:

- ♦ două altoreliefuri pentru Arcul de Triumf;
- ♦ două basoreliefuri pentru fațada Institutului de Botanică;
- ♦ detalii din iconostasul Bisericii Cașin;
- ♦ busturile lui Nicolae Bălcescu, Alexandru Sahia și din parcul Carol I;
- ♦ pe Calea Dorobanți, se găsește *blocul Zodiac*, construit în perioada interbelică, care astăzi este declarat monument istoric. Poartă această denumire datorită celor 16 panouri decorative cu tematică astrologică realizate de Constantin Baraschi.

♦ *Aleea Cariatidelor*, din Parcul Herăstrău face parte din ansamblul statuar *Fântâna Modura*, care a fost realizat în 1939 de sculptorul Constantin Baraschi. Cele 20 de cariatide, așezate în două șiruri de câte 10 statui, pe fiecare parte a aleii, reprezintă țărânci din Muscel și Mehedinți, îmbrăcate în port popular și purtând pe cap câte un ulcior. La capăt se află statuia *Modura*, o femeie despre care legenda spune ca i-a oferit apă lui Carol al II-lea atunci când acesta a aterizat forțat în comuna Vadu Crișului, Bihor. Regele a emis și o monedă, înfățișând-o pe Modura. Lucrarea a fost distrusă în anii '50 pentru a face loc statuii lui Stalin. Grupul statuar care se află acum la intrarea în Parcul Herăstrău este o reconstituire realizată de sculptorul Ionel Stoicescu, în anul 2006, pe baza fotografiilor de epocă și a unei cariatide originale găsite în cimitirul Bellu, în 2006 (foto 41).



Foto 38. Casa lui Constantin Baraschi, 1940.



Foto 39. Casa lui Constantin Baraschi, în prezent.



Foto 40. Placă comemorativă.



Foto 41. *Aleea Cariatidelor.*

♦ Monumentul *Kilometrul zero* localizat în centru, în fața Bisericii Sf. Gheorghe, a fost creat de către Constantin Baraschi în 1938. Imaginând o roză a vânturilor, în spațiul dintre raze, sunt gravate numele principalelor provincii istorice ale României Mari: Muntenia, Moldova, Ardeal, Dobrogea, Banat, Oltenia, Basarabia și Bucovina; pe o sferă dispusă central sunt reprezentate semnele zodiacului, iar pe bazin sunt precizate distanțele de la kilometrul zero până la principalele orașe ale României (foto 42).

♦ Statuia lui I. L. Caragiale din București;

♦ Bustul lui Nicolae Bălcescu, amplasat în Rotonda scriitorilor din Parcul Cișmigiului din București;

♦ Muzeul Național de Artă al României: *Nud* (bronz), *Tors* (bronz patinat), *Tors femeie* (bronz), *Antineea* (ciment), *Lenin și Stalin la Smolnâi* (gips), *Grup omagial* (relief gips), *Fiul meu*, bust (marmură), *Întâlnire la Smolnâi* (gips patinat), *Djambul Djabaev* (marmură), *Ștefan cel Mare* (bronz), *Fetița mea* (marmură), *Niculescu Bassu* (marmură), *Eliberarea* (basorelief bronz), *A. Suvorov* (bronz), *I. L. Caragiale* (gips patinat), *Bust de fată* (marmură). În custodii: *Pace* (mamă cu copil, machetă gips), *Grup de șase persoane* (machetă gips), *Victorie* (machetă gips)⁵;

♦ Muzeul Cotroceni: *Ștefan cel Mare* (bronz turnat, cizelat);

♦ Cimitirul Bellu - sculptura deasupra capelei Tita Cristescu (1935), statuia și medalionul de pe mormântul Margaretei Oprescu (1937) și bustul avocatului Vasilescu-Nottara (1916);

♦ Cimitirul Evanghelic Lutheran - *statuia Elly*⁶ Baraschi-Xenakis⁷;

♦ Statuia lui *George Enescu*, în apropiere de Piața Romană, donată de familia Baraschi municipiului București;

⁵Cu sprijinul doamnei manager interimar Cristina Verona Tobi, Muzeul Național de Artă al României, Secția de Artă Românească Modernă și a dnei conservator gestionar Victoria Oancea.

⁶<https://www.facebook.com/bucurestiulintredasinu/posts/2436623599914230/>

⁷https://www.google.com/searchq=statuia+lui+Ely+Baraschi+bucure%C8%99ti&tbm=isch&ved=2ahUKewiO_NL_6NfvAhUC_RoKHXBtB-UQ2cCegQIABAA&oq=statuia+lui+Ely+Baraschi+bucure%C8%99ti&gs_lcp=CgNpb

2. În orașul Pitești:

- ♦ statuia lui *Nicolae Bălcescu*, dezvelită în 1969;

3. În orașul Constanța:

- ♦ Muzeul de Artă: *Faun* (1938), *Tors*, *Extaz* și *Portret George Enescu*;
- ♦ parcul Teatrului Constanța - *Satirul și Nimfa*, statuie amplasată, în anul 1964;

4. Muzeul de Artă și Casa Avramide Tulcea: *Pan cântând din nai* (bronz), *Bust de fată* (marmură albă), *După baie* (relief ardezie), *Cap de femeie* (marmură)⁸;

5. În orașul Ploiești:

- ♦ Muzeul Județean de Artă Prahova *Ion Ionescu-Quintus*: *Statuia ecvestră a regelui Carol I*, din bronz patinat, în format 69x55x20 cm și *Ferdinand*. Statuia îl reprezintă pe rege în uniformă militară din timpul Războiului de independență (1877-1878). Calul și călărețul sunt înfățișați într-o atitudine oficială, de trecere în revistă a trupelor. Lucrarea este realizată într-o manieră realistă, obișnuită în cazul comenzilor oficiale, dar denotă respect față de limbajul plastic obișnuit. Este bine proporționată și are monumentalitate, în ciuda dimensiunilor reduse. În 1936 s-a organizat la București un concurs pentru realizarea monumentelor ecvestre ale regilor Carol I și Ferdinand. Concursul a fost câștigat în ambele cazuri de către Oscar Han, dar comanda a fost acordată, până la urmă, pentru execuție, lui Ivan Meštrović, care le-a și realizat. Lucrarea expusă la Ploiești reprezintă proiectul statuii cu care Constantin Baraschi s-a prezentat la concurs; *Tinerețe* (bronz patinat, turnare);

6. La capătul podului peste râul Neajlov, se găsesc *Cele 4 efigii de bronz*, reprezentând capul lui Mihai Viteazul și stema țării din acea vreme, încastate în pereții podului peste râul Neajlov, construit în epoca regelui Carol al II-lea, reconstituit în anii 1934-1935, în cinstea victoriei asupra turcilor, la Călugăreni.

7. La Predeal:

- ♦ *Grupul Statuar Apărătorii Predealului*, amplasat în fața gării orașului Predeal. Monumentul, dezvelit în anul 1995, comemorează eroii care au luptat în Primul Război Mondial și prezintă luptele ce au avut loc la gară și atacarea unui tren. Pe un soclu înalt, placat cu marmură, se găsește un grup statuar realizat din bronz, care reprezintă trei soldați, unul aplecat asupra unei mitraliere, altul rănit, iar cel din centru, cu capul ridicat și pumnul strâns, sugerând curajul de care au dat dovadă ostașii în apărarea țării.

⁸Cu sprijinul doamnei Alice-Georgiana Fănuș, Muzeul de Artă și Casa Avramide, Tulcea.



Foto 42. Kilometrul Zero, 1938.

8. În județul Hunedoara, se află statuia *Doctor Petru Groza*, situată în Băcia, localitatea natală a lui Petru Groza. Locația inițială a statuii a fost în Centrul vechi al municipiului Deva, pe locul în care a avut loc marea adunare a Frontului Plugarilor. Statuia de bronz, cu înălțimea de 4,5 m, așezată pe un soclu de marmură roșie de Carrara, cu înălțimea de 2,3 m, a fost dezvelită la 7 decembrie 1962. După căderea regimului comunist, statuia a fost demontată și dusă într-o curte din spatele prefecturii, unde a zăcut până în anul 2007, când a fost înălțată pe actualul amplasament.

9. La Galați:

♦ Muzeul de Arte Vizuale Galați, sculpturile: *Camil Ressu* - bust (marmură) și *Suvorov* - ecvestră (bronz);

♦ *Fata pe valuri*, sculptură în bronz - fântână arteziană, instalată în anul 1966, în fața magazinului Romarta din Galați. O replică a acestei sculpturi se află la Genova, în colecția Hohn.

♦ În Piața centrală din Galați a existat o fântână monumentală, creație a artistului Constantin Baraschi, dar a fost înlocuită, în 1985, cu statuia lui Costache Negri, realizată de sculptorul Ioan Iordănescu în 1912 și reamplasată aici;

10. La Brașov - *Zbor*, basorelief pe fațada fostei uzine *Tractorul* din Brașov;

11. La Iași, Muzeul de Artă, *Eliberarea* - altorelief (gips patinat)⁹; Casa memorială George Topîrceanu, *Demostene Botez* (bustul bronz)¹⁰;

12. La Oradea, Muzeul Țării Crișurilor: *Nud* (bronz patinat);

13. La Câmpulung, cele expuse mai sus.

A avut comenzi speciale și a realizat bustul scriitorului rus Maxim Gorki, al liricului cazac Djambul Djabaev, precum și lucrări politice: *Omagiu partidului*, *Primul 1 mai Liber*, *Eliberarea*.

În colecția de fotografii a muzeului câmpulungean se găsesc reprezentările operelor baraschiene care au fost solicitate de personalități străine și se află în colecțiile particulare ale acestora, precum:

♦ Statueta *Prințesa*, 1965, colecția Kobler Zurich (nr. inv. 4391);

♦ Statueta *Ielele*, colecția Vermot Zurich (nr. inv. 4394);

♦ Bustul colecționarului *Th. Gauslmayr*, colecția Theodor Gauslmayr, Geneve (nr. inv. 4396);

♦ Bustul poetului grec *Ianis Ritsos*, 1962, colecția Ianis Ritsos, Atena (nr. inv. 4398);

♦ Sculptură *Nud*, 1965, colecția Ioana Nohn, Geneva (nr. inv. 4403).

⁹ Cu sprijinul doamnei muzeograf Oana Dragotă, Muzeul de Artă din cadrul Complexului Muzeal Național Moldova Iași.

¹⁰ Cu sprijinul doamnei muzeograf Diana Leonte, Casa memorială George Topîrceanu, Iași.

Dintre expozițiile personale amintim pe cea mai importantă, Expoziția retrospectivă de la Sala Dalles, București în 1938, dar și cele din 1928, 1931, 1936 și 1941.

A participat și la expoziții de grup, dintre care amintim:

1925 - Salonul Oficial, București;

1929 - Tinerimea Artistică, Expoziția Internațională, Barcelona,

Spania;

1932 - *Grupul Nostru*, București;

1937 - Expoziția Internațională, Paris, Franța;

1940 - Trienala, Milano, Italia;

1948 - *Flacăra*;

1977 - Salonul de toamnă (Expoziție retrospectivă), Paris, Franța.

De-a lungul carierei artistice, artistul a participat la numeroase expoziții în țară și peste hotare, fiind apreciat cu premii și distincții:

1927 - Bursa Salonului Oficial, Paris, Franța;

1929 - Diplomă de onoare, Expoziția Internațională, Barcelona,

Spania;

1937 - Medalia de aur pentru sculptură, Expoziția Universală *Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, Paris, Franța;

1938 - Premiul Academiei Române pentru sculptură;

1940 - Medalia de argint pentru sculptura *Sfântul Gheorghe*,

Trienala, Milano, Italia;

1949, 1951, 1953 - Premiul de Stat;

1951 - Titlul *Maestru emerit al artei*;

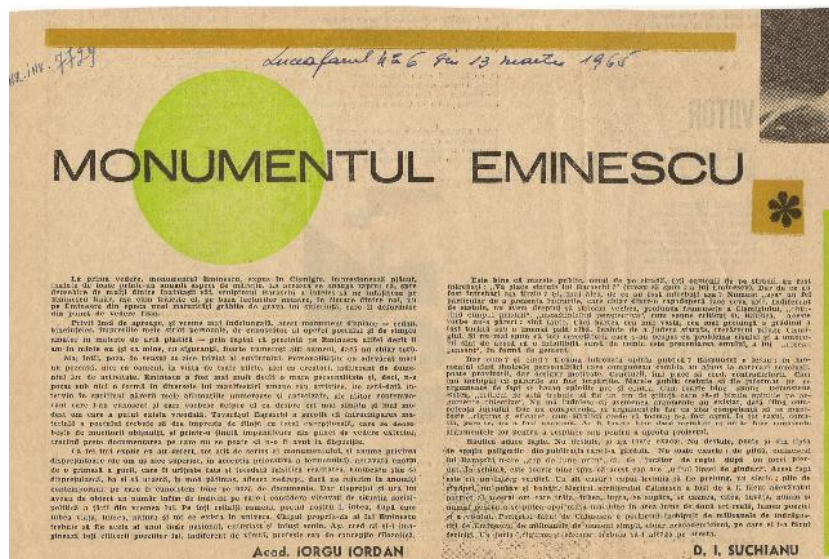
1954 - Titlul de artist al poporului.

Sculptorul a fost admirat dar și criticat pentru lucrările sale, de cele mai multe ori în presa scrisă. Cea mai vastă dispută în presa vremii s-a desfășurat pentru realizarea monumentului Eminescu, care, după patru concursuri desfășurate, în decursul a opt ani, i-a fost atribuit lui Constantin Baraschi. După amplasarea mulajelor din ipsos la intrările în parcul Cișmigiu, au început articolele elogiatoare dar și acuzatoare la adresa sculptorului. Polemica din jurul statuii lui Eminescu, declanșată de articolul lui Dan Hăulică, din 5 februarie 1965, din revista Contemporanul nr. 6, care a antrenat un număr mare de artiști și oameni de cultură, a fost semnalul abandonării oficiale a realismului socialist (foto 43). Autorul Dan Hăulică critică cele două machete ale lui Eminescu realizate de Baraschi, din ipsos, amplasate la intrările în parcul Cișmigiu, ca fiind inexpressive, afirmând că: *Eminescu sculptat ca un june prim, cu mină foarte*

Foto 43. Articol în revista Contemporanul nr. 6, din 5 februarie 1965, autor Dan Hăulică.



Foto 44. Articol în revista Luceafărul nr. 6, din 13 martie 1965, autori: academicianul Iorgu Iordan și D. I. Suchianu.



avantajoasă, convențional, preocupat, zâmbindu-și parca și sieși completent. Acesta susține bustul sculptat de Gheorghe Anghel, susținând ideea lui Ibrăileanu, care afirma cu mulți ani în urmă, că: *efigia lui Eminescu trebuie să desprindă în el o ipostază fundamentală a poporului român.*

În revista *Luceafărul* nr. 6, din 13 martie 1965 (foto 44), autorii articolului *Monumentul Eminescu*, academicianul Iorgu Iordan și D. I. Suchianu, aduc argumente pro și contra monumentului. Academicianul Iorgu Iordan spune mai întâi că, la prima vedere, bustul expus în Cișmigiu impresionează plăcut, printr-un aspect de măreție a unui Eminescu tânăr, dar, privit de aproape, acesta displace prin faptul că prezintă pe Eminescu, altfel decât îl avem toți în minte, cu o privire disprețuitoare, agravată de o grimasă a gurii. Autorul articolului crede că chipul lui Eminescu trebuie să fie acela al unui tânăr pasional, entuziast și totuși senin. Criticul literar Dumitru Suchianu este de acord cu Dan Hăulică, care spune că Eminescul lui Baraschi n-are cap de june prim, ci de jucător de rugbi după un meci pierdut, că acest cap are urâtul lipsei de gânduri și trebuia să fie prelung, nu sferic, plin de gânduri, nu puhav și buhăit. Mai consideră că portretul făcut de Călinescu e portretul închipuit de milioanele de îndrăgostiți de Eminescu, de milioanele de oameni simpli, chiar ne-academicieni, pe care el i-a făcut fericiți.

În articolul trimis spre publicare de către arhitectul Pascal Georgescu, în *Gazeta Literară*, acesta susține statuia lui Eminescu realizată

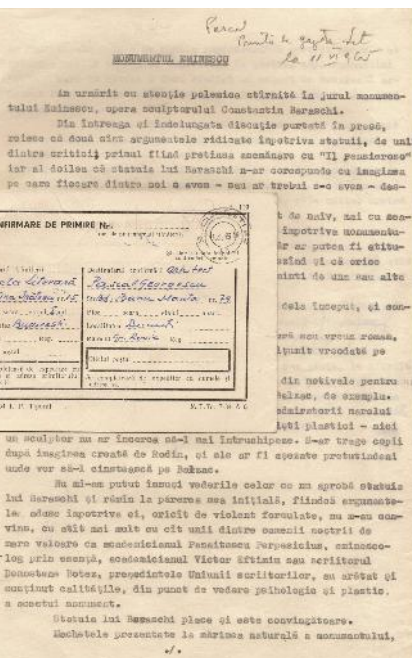


Foto 45. Articol trimis spre publicare, de către arhitectul Pascal Georgescu, în *Gazeta Literară*.

de Baraschi. Alături de academicienii Panaitescu Perpesicius și Victor Eftimiu, scriitorul Demostene Botez, președintele Uniunii Scriitorilor, aceștia afirmă că statuia place și este convingătoare (foto 45).

Scarlat Callimachi spune într-un articol predat la 24.05.1965, la revista Luceafărul, că: „Furtuna care s-a stârnit în jurul monumentului lui Eminescu se va liniști precum se liniștesc toate furtunile. Din criticile pătinoare și din interesele meschine ale unora nu va rămâne decât o grămadă jalnică de frunze uscate” (nr. inv. 7741).

În memoriul adresat președintelui, Constantin Baraschi consideră că *un artist nu trebuie să își explice opera, odată terminată numai ea are cuvântul, specialiștilor revenindu-le obligația de a analiza compoziția, volumul, desfășurarea spațială, expresia.*

O altă dispută asupra unei opere pe care Baraschi a modificat-o, în funcție de politica vremii, este despre statuia lui Lenin pe care a transformat-o în Caragiale (foto 46). Statuia lui I. L. Caragiale din București, plasată în prezent la intersecția străzilor I. L. Caragiale și Maria Rosetti, a fost realizată în 1957, când sculptorul a participat la concursul pentru realizarea statuii lui Lenin, care urma să fie amplasată la loc de cinste în fața Casei Scânteii. Crezând că va fi câștigătorul concursului, Baraschi a turnat în bronz statuia, dar a avut surpriza ca să fie acceptată statuia lui Boris Caragea. Istoricul de artă afirma că *rămânând cu statuia nevândută, Baraschi i-a tăiat capul lui Lenin, l-a înlocuit cu capul lui Caragiale cu pălărie și l-a propus din nou autorităților.* A fost un nou eșec. Sculptorul Paul Vasilescu infirmă această informație dată de Pavel Șușară, susținând că *statuia este, din cap până-n picioare, Caragiale, fiind concepută de la început pentru a-l reprezenta pe marele dramaturg și că el însuși a lucrat la statuie, înainte de intrarea la facultate, fiind ucenic, pe atunci, în atelierul lui Baraschi.* Și o mărturie a sculptorului Nicu Enea contrazice această versiune: *În anul 1952, la o sută de ani de la nașterea lui Caragiale, Ministerul Culturii a comandat un monument de 3 metri lui Baraschi. Lucrarea a așteptat aproape o lună de zile, după care o comisie ideologică și de partid a aprobat-o.*¹¹

Cert este că statuia a zăcut ani întregi într-o curte de pe malul Dâmboviței, până când scriitorul Marin Preda, directorul Editurii *Cartea Românească*, a aflat despre existența ei. Fiind un mare admirator al lui Caragiale, acesta a mutat statuia în curtea editurii, fără să facă vreun demers oficial. Statuia a stat de atunci pe pământ, într-un colț al curții editurii. După 1990, când Uniunea Scriitorilor din România a retrocedat proprietarilor imobilul în care funcționase editura *Cartea Românească*, statuia lui I. L. Caragiale fost preluată de Primăria Capitalei, care a instalat-o în dreptul casei în care a locuit Caragiale, pe strada Maria Rosetti. A stat

¹¹https://ro.wikipedia.org/wiki/Statuia_lui_I._L._Caragiale



Foto 46. I. L. Caragiale.

acolo până în 2002, an declarat oficial *Anul Caragiale* (150 de ani de la moartea scriitorului), când Dinu Săraru, care era director al Teatrului Național *Ion Luca Caragiale*, fără nici o aprobare a Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice, a dispus ca statuia să fie luată de pe soclul ei, de pe strada Maria Rosetti, și să fie amplasată în fața teatrului pe care îl conducea. Monumentul era clasat la categoria B, adică era un monument istoric de importanță locală, iar schimbarea amplasamentului nu se putea face decât cu avizul Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice sau al Comisiei Regionale a Monumentelor Istorice. Fără un astfel de aviz mutarea intră sub incidența Codului Penal. Deși acțiunea a stârnit scandal, statuia a rămas pe loc iar, în 2004, Dinu Săraru și-a dat demisia de la conducerea Teatrului Național. Doi ani mai târziu, în 2006, statuia lui Caragiale a fost mutată din nou pe soclul său din strada Maria Rosetti. Administrația Monumentelor și-a declarat intenția de a lua statuia din Piața Rosetti și de a o muta pe Calea Victoriei, în fața Hotelului Novotel¹². Monumentul este înscris în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la numărul curent 2350, cod LMI B-III-m-B-19952.

¹²Statuia lui I. L. Caragiale din București - Wikipedia, https://ro.wikipedia.org/wiki/Statuia_lui_I._L._Caragiale_din_București.

Fiind unul dintre cei mai apreciați sculptori români, Constantin Baraschi, a fost membru corespondent al Academiei Române și singurul sculptor care a scris un tratat de sculptură. Sculpturile sale devenite celebre se găsesc în toată țara, putând fi admirate din București și Iași, Hunedoara și Predeal, până la Constanța, Tulcea și Câmpulung Muscel, orașul său natal.

Bibliografie

1. *** Constantin Baraschi, în „Argesonline”, 12.II. 2012.
2. *** Artindex - Constantin Baraschi.
3. *** Crispedia.ro - Constantin Baraschi.
4. *** Surse imagini: Wikipaintings, Artmark, Artindex, Google.
5. *** Wikipedia, enciclopedia liberă - Constantin Baraschi.
6. Barbosa, Octavian, *Enciclopedia artiștilor români contemporani*, vol. II, Editura Meridiane.
7. Bezviconi, G., *Cimitirul Bellu din București - Muzeu de sculptură și arhitectură*.
8. Cruceană, Paul, Ioan, *Stavile-n calea uitării*, Pitești, 2011.
9. Flinteș, Crina, *C. Baraschi în colecția M. M. Câmpulung*, Revista de istorie a Muscelului, Ed. Universității Pitești, Câmpulung Muscel, 2008.

10. Măinescu, Tudor, *Plastica românească - C. Baraschi*, Editura Geller Leopold, București, în Fundația Culturală Meta, *Un secol de sculptură românească. Dicționar A-D*, Colecția Sinteze, Editura Meta, 2001, p. 47.
11. Minasian, Eduard, *Oameni de seamă ai Argeșului*, București, 1976.
12. Pârnuță, Gheorghe, Mîrțu, Flaminio, *Oameni de seamă dăruți Țării de orașul Câmpulung Muscel*, Câmpulung Muscel, 1974.
13. Pricope, Sterian, *Istории neconvenționale din Muscel*, (5), Câmpulung Muscel, 2017.
14. Șorban, Raoul, *Constantin Baraschi*, București, 1966.
15. Vlasie, Ioana (coord.), *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX*, vol. I, Literele A - G, Editura Academiei Române, București, 2011, p. 48 - 49.
16. [https://ro.wikipedia.org › wiki › Statuia lui I. L. Caragiale din București-Wikipedia](https://ro.wikipedia.org/wiki/Statuia_lui_I._L._Caragiale_din_Bucuresti-Wikipedia)
17. https://www.google.com/search?q=statuia+lui+Ely+Baraschi+bucuresti&tbm=isch&ved=2ahUKEwiO_NL_6NfvAhUC_RoKHXBtBUQ2cCegQIABAA&oq=statuia+lui+Ely+Baraschi+bucuresti&gs_lcp=CgNpb
18. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aleea_Cariatidelor_de_Constantin_Baraschi.jpg
19. <https://www.portalturism.com/obiectivturistic/monumentul-kilometrul-0-bucuresti-romania>
20. [https://www.facebook.com/bucurestiulintredasinu/posts/2436623599914230/Cimitirul Bellu.pdf](https://www.facebook.com/bucurestiulintredasinu/posts/2436623599914230/Cimitirul_Bellu.pdf)



CONSERVAREA TEXTILELOR ARHEOLOGICE

*conservator expert, Muzeul Național al
Marinei Române, Constanța

Claudia LUPU*

Abstract: *The paper follows the subject of archaeological textiles. We are analyzing the state of conservation of the objects at the moment of their discovery, the role of investigations, the measures that need to be taken in order for them to arrive at the lab, the restoration and conservation measures that need to be taken.*

Keywords: *textiles, restoration, conservation, investigations, storage.*

Cuvinte-cheie: *textile, restaurare, conservare, investigații, depozitare.*

Artefactele muzeale au o importanță culturală unică în istoria fiecărei națiuni, pentru realizarea lor folosindu-se mai multe tipuri de materiale organice și anorganice, naturale și sintetice. Efortul continuu și susținut al cercetărilor arheologice restituie prezentului măturii istorice deosebite, iar protejarea acestui patrimoniu se poate baza pe o colaborare eficientă între specialiști de discipline diferite. Textilele arheologice, patrimoniu pe suport organic, vor putea fi revalorizate ca document științific, prin colaborarea pluridisciplinară între arheologi, istorici, biologi, chimiști, ingineri textiliști, conservatori și, nu în ultimul rând, restauratori.

În cazul textilelor arheologice, supuse unor medii agresive, dacă echilibrul nu se produce, degradarea poate continua până la distrugerea totală. Momentul decopertării lor este unul critic, acestea devenind vulnerabile la procesul rapid de deteriorare. Pericolul este dat de șocul produs din cauza schimbării bruște a mediului obiectului, echilibrul stabilit fiind întrerupt. Cu cât diferența de parametri între cele două medii, de îngropare și condițiile noului mediu al piesei, este mai pronunțat, cu atât șocul este mai mare pentru obiecte. Noii factori ambientali, temperatura, lumina, umiditatea, acționează asupra pieselor proaspăt extrase și pot activa și antrena diferite procese de degradare.

Salvarea lor, printr-o colaborare interdisciplinară în momentul descoperirii acestora, urmărește integrarea, ca parte a patrimoniului cultural. Se fac intervenții minime de conservare necesare, operații de curățare mecanică, prin pierirea ușoară a pieselor, în vederea îndepărtării impurităților grosiere, neaderente in situ. De cele mai multe ori, U.R. se încadrează între 70-90%, și se constată prezența pe fragmentele arheologice a depunerilor de sol, a sărurilor, produșilor de descompunere organică, a cutelor accentuate și a șifonărilor produse în mod aleatoriu, a rupturilor cu/fără lacune de material în proporție mai mică sau mai mare, a petelor de natură necunoscută și a produselor de coroziune a accesoriilor metalice, care au migrat și pe materialul textil, când piesele prezintă accesorii. Păstrarea conținutului de umiditate a textilelor și a altor obiecte organice descoperite este esențială pentru conservarea lor, oricât de relativă ar fi această stare. Factorii care determină pierderea conținutului de apă sunt radiațiile incidente și curenții de convenție. Acțiunea fiecăruia și a tuturor determină eliminarea bruscă a apei din obiectele care se extrag din pământ.

Mătasea naturală este un material textil, cu rezistență scăzută la mediu, care se degradează ușor. La polul opus se află lâna, care are o compoziție chimică complexă, conține cheratină, substanța de bază care intră în compoziția fibrei, o macromoleculă proteică formată din aminoacizi. În condiții de atmosferă standard, fibra absoarbe 17% umiditate, fibra de lână este elastică, iar elasticitatea crește în mediu umed. Lâna este rezistentă la putrezire, fiind atacată în schimb de molii pentru care ea este un aliment. Fără a putea fi blocate, condițiile de mediu și de folosire cauzează importante deteriorări bunurilor culturale. De-a lungul timpului, specialiștii au făcut anumite clasificări interesante și importante în același timp pentru consecințele practice care decurg. La textile, cel mai sensibil material este mătasea, cel mai rezistent, lâna. Între ele iuta, bumbacul și celelalte. Mătasea rămâne cel mai sensibil material la acțiunea distructivă a luminii.

Degradarea materialelor organice este, în cea mai mare parte a cazurilor, un proces chimic, temperatura mai înaltă determinând o rată crescută a degradării. Deshidratarea fibrei, alături de alți factori de degradare, duc la alterarea proprietăților mecanice, având ca rezultat fragilizarea și rigidizarea.

În ceea ce privește ambalarea, uneori complexă, se realizează în corelație cu gradul avansat de fragilizare al piesei, ținând seama de numeroasele manipulări și de parcursul transportului ce întâlnește zone accidentate.

Fiecare obiect trebuie să fie ambalat separat, existând situații în care pot fi introduse mai multe obiecte în același modul, decizia luându-se în funcție de rezistența lui fizico-mecanică și de natura, forma și dimensiunile obiectului. În situațiile când, în urma descoperirii, există și alte piese în afară de cele textile, avându-se în vedere respectarea condițiilor de mediu cu valori scăzute ale U.R., acestea sunt ambalate separat și depozitate în același container.

Depozitarea textilelor arheologice în condiții de siguranță se va face utilizând materiale neutre din punct de vedere chimic, urmărindu-se asigurarea parametrilor de microclimat la valori apropiate celor din mediu de înhumare în containere, transportul făcându-se în condiții de siguranță conform Normelor de conservare-restaurare.

În vederea îmbogățirii patrimoniului cultural, se impune formarea unei echipe interdisciplinare, artefactele descoperite beneficiind de primul ajutor rapid și specializat. Sunt necesare, uneori, pentru materialele arheologice de natură organică prelevate din sit, chiar două tratamente cu soluție de Tymol în alcool etilic, la intervale de 24 de ore.

Textilele, materialele de natură organică, sunt higroscopice, se umflă, se dilată și se contractă, ca urmare a modificării valorilor umidității relative și au ca efect variații dimensionale succesive și de formă, ceea ce duce în final la scăderea rezistenței și a elasticității lor.

Patrimoniul cultural este într-o continuă transformare, îmbătrânire, modificare lentă și neîntreruptă, acestea fiind procese de adaptare la mediu, modificările sunt inevitabile, fiind accentuate de uzurile funcționale, suferite de obicei înainte de aducerea într-un muzeu.

Îmbătrânirea, acea evoluție a materialelor în timp, duce la modificări fizico-chimice și estetice, și alături de alterare și degradare își adaugă efectul la îmbătrânire, accentuând acest proces. Intervențiile făcute nu trebuie să dăuneze obiectului, să nu afecteze integritatea fizică și informațională, să fie ușor de îndepărtat, lăsându-se posibilitatea aplicării unor metode noi, în viitor, pentru a conserva cât mai bine cu putință patrimoniul național.

Ținându-se cont de principiile de restaurare, se vor folosi materiale și substanțe reversibile, care nu afectează starea pieselor și nu produc modificări în structura și compoziția acestora.

Fibrele textile nu sunt niciodată în stare de repaus. Creșterea umidității higroscopice duce la diminuarea rezistenței, la rupere și crearea condițiilor favorabile microorganismelor. Diminuarea umidității antrenează o reducere a volumului, piesele contractându-se și dilatăndu-se constant. Astfel, schimbările în lărgime și lungime antrenează uzura

mecanică provocată de frecarea periodică a uzurii împotriva bătelii. Schimbările bruște și de amplitudine sunt deosebit de periculoase și trebuie evitate întotdeauna, indiferent de sensul în care se fac, adică sub 50% sau peste 65%. Zona cuprinsă între aceste două valori este destul de sigură pentru păstrarea obiectelor eterogene, cu condiția ca U.R. să fie relativ constantă. Încălzirea obiectelor arheologice de natură organică poate provoca acestora efecte distructive. Obiectele scoase dintr-o săpătură au întotdeauna o temperatură mult mai mică decât cea ambientală. Săpăturile au loc în anotimpul cald, foarte călduros chiar, așa încât diferența poate fi mare, peste 20°C. Din chiar momentul descoperirii începe un proces de încălzire a obiectului (în general încălzirea se face prin convenție, dar aceasta va fi considerabil accelerată dacă obiectul va fi expus și radiației incidente). Încălzirea va fi bruscă (exponențială), viteza ei fiind proporțională cu diferența de temperatură dintre cele două sisteme. Efectul imediat al acestei încălziri rapide, încă o dată exponențială dar descrescând, va fi pierderea conținutului de umiditate al obiectului. Cum celor mai multe dintre obiectele de natură organică trebuie să li se păstreze conținutul de umiditate, va rezulta o deshidratare și apariția rapidă a unor forme de degradare, care sunt cu atât mai grave, cu cât starea de sănătate a obiectului din momentul decopertării lasă mai mult de dorit.

Modificarea U.R. într-o încăpere determină creșterea sau scăderea conținutului de umiditate higroscopică dintr-un bun cultural. Creșterea conținutului umidității higroscopice provoacă umflarea acesteia. Scăderea conținutului aduce o contracare dimensională corespunzătoare. Umflarea nu se realizează în mod egal în toate direcțiile. În timp ce firul de lână se umflă în lărgime cu 8%, în lungime, creșterea este nesemnificativă: 1%-2%.

Tratamentul de restaurare-conservare se stabilește după realizarea unor serii de investigații la varietatea materialelor textile, la metalele și alte materiale din accesorii, ținându-se cont și de gradul de fragilitate al materialelor. O problemă importantă pentru conservatori și restauratori constă în identificarea și înțelegerea proprietăților chimice și fizice ale piesei, dar și ale degradării proceselor ce au loc.

Astfel se impun o serie de metode analitice capabile să ofere informații despre:

- ♦ compoziția/natura chimică a părților selectate și a materialelor în scopul elucidării provenienței lor;
- ♦ starea de degradare (pe suprafața și/sau internă) a obiectului ca rezultat al expunerii pe o anumită perioadă la condiții de mediu;
- ♦ efectul/eficiența strategiilor de conservare/restaurare în timpul aplicării lor.

Interesul specialiștilor este orientat spre identificarea originii pieselor, prin examinare a structurii sale chimice, proprietățile chimice ale materialelor furnizând informații vitale cu privire la proveniența lor și datarea materialelor.

Coloranții naturali, de origine vegetală și animală, au fost utilizați pentru vopsirea fibrelor textile din Antichitate și până la sfârșitul secolului al XIX-lea, când au devenit disponibili coloranții de sinteză. Identificarea coloranților din componentele textile ale obiectelor muzeale furnizează informații cu privire la contextul în care a fost realizat obiectul, având în vedere că sursele biologice disponibile au fost diferite, în funcție de zona geografică și perioada istorică, unele dintre sursele biologice nefiind specifice țării noastre, acest detaliu fiind deosebit de important.

În cazul coloranților naturali identificarea se realizează astăzi prin cromatografie de lichide cu detecție și prin spectrometrie de masă, fiind necesară o probă de numai câteva miligrame de material textil. Aceste analize sunt utile în identificarea coloranților naturali din componentele textile ale pieselor de muzeu, întrucât permite separarea și caracterizarea coloranților, cu un consum minim de probă, ajutând în datarea pieselor textile dar și a zonei din care provin. Cercetările întreprinse au dus la concluzia că nuanța de culoare roșie este folosită cel mai des în textilele românești.

Pentru vopsirea fibrelor în piese textile în Egiptul antic, Mesopotamia, Grecia și Roma Antică, în Orientul Mijlociu și în Europa, a fost utilizată cea mai veche sursă de culoare roșie: *Rubia tinctorum* L. A fost identificată, ca unică sursă de culoare, sau în amestec cu coloranții de origine animală, în toate categoriile de piese textile din colecțiile muzeale românești: covoare orientale (sec. XV-XVII), broderii liturgice (sec. XV-XIX), fire de legare a sigiliilor (sec. XV-XVII), textile etnografice (sec. XIX-XX). Tot pentru colorarea cu roșu a firelor se mai utilizau insecte din genul *Porphyrophora*, în amestec cu *Rubia tinctorum* L., în prezența taninurilor, compuși vegetali cu afinitate mare pentru proteine, fiind utilizați pentru tratarea mătăsii, în vederea recăpătării proprietăților pierdute, sau drept mordant în vopsirea lânii și mătăsii.

Utilizarea sa mai era și pentru obținerea unor nuanțe mai închise, taninurile oferind ele însele mătăsii culoare gălbuie. Cromatografia de lichide cu detecție în UV-Viz și spectrometrie de masă (LC-DAD-MS) este o tehnică analitică de identificare a coloranților naturali. Identificarea tipului de metal al accesoriilor pieselor textile se realizează prin analize XRF.

Identificarea coloranților naturali utilizați la vopsirea fibrelor ce intrau în componența obiectelor de interes arheologic, artistic și istoric,

a reprezentat preocuparea cercetătorilor din S.U.A., încă din anii 1960-1970, sursele biologice, de origine vegetală sau animală, constituind singura sursă de colorare, din cele mai vechi timpuri și până către secolul al XIX-lea, când au apărut coloranții de sinteză. Coloranții naturali poartă amprenta contextului istoric în care a fost realizat obiectul, al locului, perioadei și al statutului social al celor ce au realizat vopsirea. Primele analize de coloranți la colecțiile românești s-a realizat în 1997.

Etapa de readucere la suprafață a descoperirilor arheologice este o provocare pentru specialiștii de muzeu, arheologi, conservatori și restauratori, iar măsurile de intervenție, manipulare, tratamentele de conservare in situ și post situ trebuie realizate cu mult profesionalism, migală și responsabilitate, de toate acestea depinzând păstrarea integrității pieselor. Restauratorul, prin tehnicile și metodele specifice, încetinește sau stopează procesul accelerat de degradare din timpul cercetării arheologice in situ.

Substanțele, instrumentarul, metodele și tehnicile de prelevare, o serioasă pregătire profesională și experiență practică, contribuie la o intervenție rapidă și cu un final fericit asupra patrimoniului arheologic, dovadă a activității umane din trecut.

Deosebite prin estetica și complexitatea la tehnică, textilele transmit o importantă informație culturală. Operațiile de restaurare au ca scop afectarea minimă a obiectelor, realizarea cu maximă eficiență pentru recuperarea și recăpătarea aspectului inițial conferindu-i rolul de exponat. După aplicarea tratamentelor de conservare și restaurare pentru fiecare tip de suport, respectându-se normele de restaurare-conservare, se va face reasamblarea etapizată, fără a aduce nici un prejudiciu obiectelor, respectându-se normele restaurării și conservării, fiind reversibile și non-invazive. Restauratorul și conservatorul trebuie să țină cont de toate rezultatele analizelor efectuate asupra materialelor constitutive, de rezistența suporturilor textile asupra cărora se aplică tratamentele și să aibă în atenție, permanent, condițiile din spațiile de expunere și depozitare, în care se vor întoarce după restaurare.

Patrimoniul textil arheologic constituie un material valoros cu informații pertinente pentru istoria contemporană, iar etapele parcurse în cadrul unui laborator de restaurare sunt dezinfecția, curățarea umedă, uscarea, consolidarea și reasamblarea, aceste etape fiind respectate cu strictețe.

Mediul expozițional va trebui să fie controlat din punct de vedere al biodeterioratorilor, temperaturii constante, fără să depășească 20°C, al umidității relative a aerului, 45-55% și al luminozității, max. 50 lx.

Bibliografie

1. Anăstăsoaie, Doina, Gherman, Elena, *Fragmente textile arheologice – frânturi de artă textilă veche*, Buletinul Centrului de Restaurare Conservare Iași, Anul XVII, Nr.2/2019, Editura Palatul Culturii Iași, 2019.
2. Crețu, Ileana, *Problematica restaurării acoperământului de mormânt al Doamnei Maria de Mangop*, Buletin de conservare-restaurare 5-6/2012, București 2012.
3. Moldoveanu, Aurel, *Conservarea preventivă a bunurilor culturale*, Ediția a 2-a, București, 2003.
4. Mustață, Mariana, Mustață Gheorghe, *Etiopatologia operei de artă*, Editura Academiei Oamenilor de știință din România, București, 2013.

VIOREL POIATĂ (1951-2020)

Daniela IACOBLEV-BARĂU*

*cercetător științific, Complexul Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord-Dobrogean, ICEM Tulcea

Abstract: *The Art Museum of the Eco-Museum Research Institute "Gavrilă Simion" Tulcea is proud of the 11 paintings and graphic artworks signed by Viorel Poiata. Outstanding personality of the plastic world in the North Dobrudja area, a graduate of the Timișoara Fine Arts College – Drawing Major (Class of 1974), son of Elena and Simion Poiata, Viorel was born in Sulina on April 25, 1951 and died in Tulcea on August 18, 2020.*

Keywords: *art, artist, watercolorist, Viorel Poiată.*

Cuvinte-cheie: *artă, artist, acuarelist, Viorel Poiată.*

Ductul continuu al liniei construiește și compune realitatea celui ce o derulează, indiferent de mijloace. Creatorul rămâne punctul care dirijează parcursul și exprimă stări. Delicatețea capătă forță. Naivitatea învață și devine complexă. Când fermitatea liniei se joacă cu planurile intersecțiilor, iau naștere forme oscilante. Linia este completată de laviuri și pete picturale. Timpul lasă amprente care povestesc viața. Urmele produc impresii permanente prin lucrări care îl evocă pe maestrul Viorel Poiată.

Personalitate marcantă a lumii plastice din spațiul nord-dobrogean, absolvent al Facultății de Arte Plastice din Timișoara, specializarea Desen (Promoția 1974), fiul Elenei și al lui Simion Poiată, Viorel s-a născut la Sulina pe 25 aprilie 1951.

În timpul studiilor universitare a avut-o colegă pe viitoarea lui soție, Rodica Toth Poiată (n. 4 aprilie 1950), cu care a fost căsătorit între anii 1978-2008. Talentul celor doi s-a transmis fiicelor Teodora (n. 15 iunie 1979) și Anca (n. 18 iunie 1981), ambele absolvente ale Universității Naționale de Arte București.

Din 1986, Viorel a devenit membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România - Filiala Tulcea, specialitatea Pictură. Mai mult, el și-a susținut colegii din branșă ca președinte al filialei în intervalele 1991-1997, 2006-2012 și 2014-2020. În paralel a lucrat ca profesor la școli gimnaziale și licee din județul Tulcea.



Fig. 1. Viorel Poiată.



Fig. 2. Studentul Viorel.



Fig. 3. *Cheiul din Sulina* (1994), colecția de Grafică a Muzeului de Artă din cadrul ICEM Tulcea, inv. 2278.



Fig. 4. *Babylon – constructori*.



Fig. 5. *Portul Tulcea*.



Fig. 6. *Peisaj* (2001), colecția de Grafică a Muzeului de Artă din cadrul ICEM Tulcea, inv. 2867.

Evoluția creației lui este marcată prin etape care țin de stil și tehnică. Plasticianul aborda tehnici precum uleiul pe pânză, culorile acrilice, tempera, guașa, desenul în creion, desenul în tuș, acuarela și tehnica mixtă. Străină nu-i era nici pictura pe sticlă. Genurile reprezentate de Viorel Poiată sunt: peisajele deltaice, peisajele urbane, portretele, autoportretele, naturile statice, compozițiile cu personaje.

O bună parte dintre opere reflectă frumusețea meleagurilor dobrogene prin compuneri inspirate și recompuneri ale degradărilor și texturilor însuflețite în mediile urban și rural. În peisaje, fluviul Dunărea animează molcom porturile Sulina și Tulcea. Alteori, revărsarea prinde în învolburare ambarcațiuni. Canalele sunt populate cu stuf și mărginite de gospodării cu case din chirpici și lemn. Trunchiurile, crengile copacilor și vegetația se unduiesc. Freamătul lor murmură povești pescărești și taine încuiate între ziduri. Casele mărturisesc năzuințele localnicilor. Blocurile veghează buna circulație a vaselor și bărcilor.

Viorel Poiată este un urmaș demn al acuarelistului Constantin Găvenea, dar cu o energie complet diferită. Desenul tușelor dinamizează laviurile și construiește în detaliu. Urmărind parcursul creatorului, suntem surprinși de elemente stilistice eterogene, specifice mai multor curente, aspecte influențate de mediul social, trăirile personale și tehnicile utilizate: Cubism, Constructivism, Realism socialist, Impresionism, Realism figurativ.



Fig. 7. *Familie* (1981), colecția de Pictură a Muzeului de Artă din cadrul ICEM Tulcea, inv. 457.



Fig. 8. Viorel Poiată împreună cu: Elena, Rodica, Teodora și Anca.



Fig. 9. Artistul împreună cu mama, fiicele, ginerii și nepotul.



Fig.10. *Pieta.*



Fig.11. *Babel-Babilon.*

Conținutul compozițiilor cu personaje sunt narațiuni pline cu naturalețe, tandrețe, fantastic, extravaganță, malițiozitate, pasiune și dramatism. Anatomia corpului uman este simplificată dar păstrează o reprezentare realistă. Unele chipuri sunt analizate în profunzime. Gesturile sunt extrem de expresive și oglindesc individualitățile subiecților și a artistului.

Între 1974-2005, Viorel Poiată și-a promovat lucrările prin opt expoziții personale organizate în galerii din Timișoara, Tulcea, Saint Nazaire (Franța) și București. A participat la numeroase expoziții naționale și internaționale, colective sau de grup, pe simeze din România, Ucraina, Franța, Danemarca, Grecia și Bulgaria. Munca i-a fost apreciată de critici și recompensată cu diferite prilejuri: Festivalul Național de Artă Plastică (Premiul III - 1987); Concursul Național „Constantin Găvenea” și „Donay Fest” Galați (Laureat - 1993, 1995, 2001); selecțiile și achizițiile Ministerului Culturii (1999); „Aalborg-Art-Triennale” (selecție și distincție - 2000); Decernările Primăriei Tulcea (diplomă și medalie - 2003); Festivalul Țărilor Dunărene din Ulm, Germania (diplomă - 2004); Decernările IICCR (diplomă - 2008); Decernările Consiliului Județean Tulcea (diplomă și plachetă - 2016); Bienala Internațională „Alexandru Ciucurencu” Tulcea (Premiul I - 2019).

Viorel a executat lucrări de artă monumentală în: Franța, la Salonul „Provencal” din Saint Nazaire (1994); România, la Palatul Copiilor Tulcea (1995); Danemarca, la Trienala Aalborg (2000); România, în Piața Civică Tulcea (2008).



Fig. 12. Compoziție cu două personaje.



Fig. 13. Urme (1988), colecția de Pictură a Muzeului de Artă din cadrul ICEM Tulcea, inv. 846.



Fig. 14. Peisaj (1985), colecția de Pictură a Muzeului de Artă din cadrul ICEM Tulcea, inv. 822.



Fig. 15. Viorel Poiată și Regele Mihai I al României la Muzeul de Artă din Tulcea.



Fig. 16. Profesorul Poiată și două eleve.

Este de remarcă compoziția mozaicului care împodobește fântâna arteziană din centrul orașului Tulcea, pe care a proiectat-o și coordonat-o. Mii de plăcuțe de gresie porțelanată și faianțată vibrează suprafața însoțită de șuvoaie de apă și conferă comunității prilej de bucurie. Din echipa lucrării, susținută de Primăria Municipiului Tulcea, alături de maestru au făcut parte Ion Achițenie, Aurică Garip și studenți ai secției de Pictură Monumentală din cadrul Universității Naționale de Arte București. Lucrarea amplă, de 66 mp, conține forme și ritmuri inspirate



Fig. 17. Viorel Poiată, Eugeniu Barău și Gheorghe Enache la galeria UAP - Filiala Tulcea.



Fig. 18. *Inundație* (1981), colecția de Pictură a Muzeului de Artă din cadrul ICEM Tulcea, inv. 558.



Fig. 19. Fântâna arteziană din Piața Civică Tulcea.



Fig. 20. Viorel Poiată în Piața Civică Tulcea.

din flora și fauna Deltei Dunării. Circuitul apei din construcție și agitația localnicilor din jurul mozaicului omagiază amintirea autorului care a plecat la cele veșnice pe data de 18 august 2020.

Lucrările lui au rămas în gestiunea unor instituții naționale și internaționale de cultură, a unor colecționari și a familiei. Muzeul de Artă al Institutului de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion” Tulcea se mândrește cu 11 opere de pictură și grafică, din perioade diferite de creație.

Fotografii: Gabriel Dincu și Anca Poiată.
Sursă informații: Anca Poiată.



Fig. 21. Schiță pentru mozaic.



ACTIVITATEA CULTURAL-EDUCATIVĂ ÎN MUZEELÉ LITERARE. PERSPECTIVE METODICO-TEORETICE. ASPECTE ȘI EXEMPLE PRACTICE

*educator muzeal, Muzeul Național
al Literaturii Române, Iași

Iunia-Maria ȘTEFAN*

Abstract: *The purpose of this paper is to bring forward the importance of cultural and educational activities in the marketing process of a cultural institution such as the museum. A vision based on the experience drawn from reality and structured through precise classifications in the field of museum education, serves to clarify the perception in order to enhance the demand-supply process to which the cultural institution is naturally subject in today's society, and to facilitate its implementation in accordance with the expected performance.*

Keywords: *museum educator, teach-ability in museum education, museum heritage, marketing strategy, cultural-educational activities, request by confirmation, request by proposal.*

Cuvinte-cheie: *educator muzeal, educabil muzeal, patrimoniu muzeal, strategie de marketing, activități cultural-educative, cerere prin confirmare, cerere prin propunere.*

Motto: Muzeul – mediu de generare a cunoașterii didactice și de reinterpretare a lumii (Prof. univ. dr. Constantin Cucoș)

I. Activitatea cultural-educativă, parte a marketingului muzeal.

Repere lexico-practice. Aria de referință a domeniului educației muzeale

Având ca fundament relația dintre producător și consumator, respectiv raportul ofertei bazate pe cerere sau chiar pe feedback-ul ulterior consumului unui anumit produs (*Fig. 1*), marketingul ca știință și artă chiar, stă și la baza interacțiunii dintre instituția de cultură, în speță muzeul, și publicul său. În cazul de față, rolul producătorului va fi ocupat de către muzeul având caracter literar, instituție-producător de acte de cultură și cultural-educative/servicii culturale și cultural-educative de

sorginte literară, în timp ce consumatorul va fi, pe cale de consecință, omul consumator al unui act de cultură/cultural-educativ din aceeași arie de referință (Fig. 2). Marketingul, în contextul de față, se va baza pe raportul dintre cererea culturală/cultural-educativă a publicului și pe oferta culturală/cultural-educativă a muzeului; publicul specific muzeului este alcătuit atât din vizitatori (locali sau în tranzit, turiști), precum și din **educabili muzeali** – numim educabil muzeal orice persoană aflată în curs de școlarizare în sensul propriu al cuvântului, precum și o persoană care este adepta practicării procesului educativ permanent, pe durata întregii sale vieți și care, foarte important, se adresează muzeului, se implică activ și, adesea, se integrează în grupuri cu participare regulată în cadrul activităților cultural-educative ale muzeului: „Marketingul este un concept modern, care și-a găsit un loc sigur în preocupările importante ale muzeului și muzeografilor. Marketingul se ocupă de relația dintre producător și omul consumator. Dacă urmărim interesele muzeului, constatăm că, și în acest context poate funcționa foarte bine aceeași relație, care are de a face cu omul – consumator al unui act de cultură. Publicul vizitator face parte din aceeași categorie de consumatori de care se interesează marketingul muzeal. [...] Marketingul nu trebuie confundat cu publicitatea. Marketingul înseamnă combinarea resurselor muzeului cu cererile și nevoile vizitatorilor săi. Succesul în *relația muzeu-marketing* depinde de nivelul la care publicul cunoaște oferta de servicii a muzeului; totodată, calitatea serviciilor și utilitatea lor sunt în măsură să convingă publicul despre posibilitatea de a apela la serviciile muzeului.” (Mârza, 2004, p. 117)

Educabilii muzeal reprezintă, așadar, un procentaj consistent din numărul total de persoane din publicul cultural, care calcă pragul muzeului literar cu țința asumată și concretizată faptic de a participa activ la activități specifice, precum: cercuri de lectură, cercuri de creație literară și plastică, cercuri de discuții sau dezbateri pe teme literare, întâlniri pentru publicul format din copii, având tematică literară și care au ca metodă de abordare jocul sub forme cât mai creative și mai diverse, jocul de rol, teatrul sau improvizația teatrală, întâlniri cu scriitori ș.a. În definitiv, putem ușor să ne imaginăm faptul că orice persoană care face parte din publicul cultural al unui muzeu, poate deveni, într-un context sau altul, într-o perioadă sau alta, în mod susținut sau periodic ori chiar singular, parte integrantă a categoriei de educabil muzeal. O delimitare netă între publicul cultural vizitator și cel participant la activități de educație muzeală este aproape imposibilă, având în vedere diversitatea și flexibilitatea domeniului de referință, ceea ce constituie un avantaj la nivelul strategiei de marketing al unei instituții, întrucât oferta propusă

poate atinge simultan ambele mari categorii de public cultural. Realizăm ușor faptul că o persoană interesată de vizitarea unei expoziții permanente sau temporare poate alege ca în același context temporal/spațial, să participe și la o activitate de educație muzeală, iar cazul invers este la fel de valabil. Din categoria de potențiali educabili muzeal fac parte copiii, mai cu seamă cei în curs de școlarizare, începând cu vârsta grădiniței, claselor primare, gimnaziale, până la adolescenți-liceeni, apoi tineri, precum publicul studentesc, debutant în carieră, până la publicul adult, specializat deja profesional, cât și publicul senior.

În acest context, putem afirma cu deplină convingere că activitățile cultural-educative organizate de către instituția de cultură – muzeul, în cazul de față, sunt parte integrantă a strategiei de marketing pe care aceasta o implementează: „Evoluția muzeului ca instituție culturală s-a făcut progresiv, ținându-se cont de transformările sociale din toate domeniile. Muzeul a fost, și va rămâne, o instituție cu finalitate complexă și nu se mai poate limita doar la exercitarea funcțiilor sale clasice, el trebuie să se adapteze cerințelor publicului. Muzeul contemporan încearcă să comunice cu publicul la un alt nivel, rolul său fiind mai ales cel educațional.” (Cuzic, Doxan, 2020, p.183)

Discuția noastră ulterioară va ținti, în mod specific, activitatea educativă desfășurată de către muzeul literar în general, exemplificând în mod concret și particular cu aspecte din activitatea educativă susținută în cadrul Muzeului Național al Literaturii Române din Iași. Paradigma în care discursul se va articula va fi una într-o mare măsură tehnică, mai precis, am numit-o noi, metodic-teoretică, paradigmă ce este menită a sintetiza în scop utilitar multitudinea și varietatea de proiecte și activități pe care le-am desfășurat în cadrul instituției noastre. Perspectiva abordată, sperăm noi, va servi la o eficientizare a identificării, creării și implementării de proiecte și activități de educație muzeală, care, la rândul lor, pot îmbunătăți procesul de marketing al unei instituții muzeale cu caracter literar.

Pentru aceasta, însă, ar mai fi nevoie și de alte câteva precizări succinte de ordin lexico-practic, pentru clarificarea și buna demarcare a teritoriului de raportare. Pornind de la binecunoscuta și foarte folosită schemă a instanțelor comunicării, din domeniul lingvisticii, dorim să adăugăm următoarele: dacă *emițătorul* conținutului cu caracter cultural-educativ este *muzeul*, prin intermediul persoanei *educatorului muzeal*, atunci *receptorul mesajului* cu același caracter va fi întotdeauna *publicul cultural*, mai specific, persoana *educabilului muzeal*. În același registru, putem vorbi și despre *referent* care este reprezentat, în cazul de față, de către *patrimoniul muzeal*, precum și despre *context*, cel de

dezvoltare culturală, ce poate întregi dezvoltarea personală a fiecăruia dintre noi, precum și contextul concret, fizic, material, cel determinat de către existența unui spațiu muzeal/extra-muzeal real sau virtual și de existența unui referent (patrimoniul valorificat – casa memorială a unui scriitor și bunurile interioare și exterioare aferente acestuia). (Fig. 3)

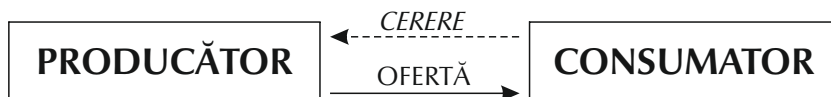


Fig. 1. Relația cerere-ofertă în contextul marketingului general.

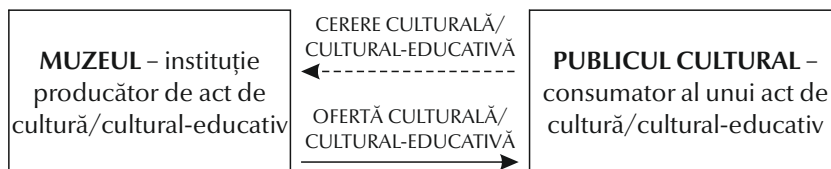


Fig. 2. Relația cerere-ofertă în contextul marketingului muzeal.

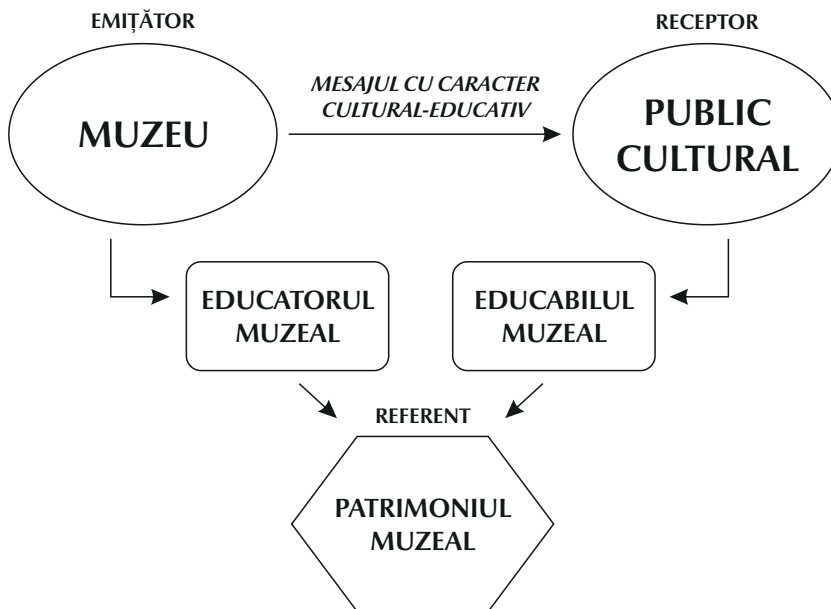


Fig. 3. Instanțele actului educativ-muzeal.

II. Considerații metodico-teoretice asupra experiențelor în domeniul educației muzeale avute pe parcursul primei jumătăți a anului 2021

Experiențele cultural-educative desfășurate în prima jumătate a anului 2021 ne-au oferit prilejul de a avea o imagine de ansamblu a ceea ce înseamnă îmbinarea folositoare, echilibrată și eficientă a realului cu virtualul, mai precis a activităților cu prezența fizică a publicului, cât și a celor cu participare on-line, prin intermediul tehnologiei.

În urma acestor experiențe am putut contura o clasificare, pertinentă și îndestulătoare, sperăm noi, a activităților de educație muzeală cu specific literar, desfășurate în muzeul nostru. Așadar, activitățile educative sunt după cum urmează:

1. După patrimoniul valorificat:

A. Clasificarea patrimoniului după specificul muzeului

a) Activități de educație muzeală ce valorifică patrimoniul literar al Muzeului Național al Literaturii Române din Iași

Exemple: volume de poezii de Mihai Eminescu, Otilia Cazimir, George Topîrceanu, scrierile și poveștile lui Ion Creangă, romanele lui Mihai Sadoveanu ș.a. – în format printat, digital sau manuscris – original, copie sau fotografie.

b) Activități de educație muzeală ce fac uz de patrimoniul non-literar al Muzeului Național al Literaturii Române din Iași

♦ **Patrimoniul mobil** (cel pe care îl regăsim în expoziții permanente, temporare și depozite) – cel care este alcătuit din obiecte ce au aparținut scriitorilor și apropiaților acestora – familie, rude, prieteni:

♦ *cele legate de domeniul scrierii*, precum: manuscrise ale operelor, note adiacente, scrieri cu alt caracter decât cel literar, scrisori trimise/primite, masa de scris/birou personal, scaun, toc, stilou, creion, coupe-papier, mapă pentru documente, suport pentru sugativă, cutie de scrisori, ladă pentru scrisori, nisiperniță ș.a.;

♦ *obiecte vestimentare, încălțăminte, accesorii vestimentare;*

♦ *obiecte de mobilier;*

♦ *accesorii și decorațiuni interioare;*

♦ *obiecte de artă (picturi - portrete, autoportrete, peisaje ș.a.), sculpturi ș.a.;*

♦ *obiecte de uz personal;*

♦ *obiecte tehnice (unelte folosite la anumite hobby-uri precum vânătoare, sau pescuit ori aparate de radio, telefoane ș.a.).*

* **Patrimoniul imobil:** muzeele cu caracter memorial dedicate personalităților literare (valorificate ca punct de reper în activități – patrimoniul ca *referent* în discursul pedagogic muzeal sau ca locuri de desfășurare a activităților).

* **Patrimoniu adiacent non-muzeal:** adesea accesate din arhivele media sau on-line ale altor instituții media sau de cultură din România – înregistrări cu vocile scriitorilor români, opere cinematografice realizate după viața sau opera anumitor scriitori, mărturii scrise, vorbite sau înregistrate video asupra vieții acestora.

B. Clasificarea patrimoniului după specificul expozițiilor valorificate în activități

a) Activități de educație muzeală ce valorifică patrimoniul ce se regăsește în expozițiile permanente ale muzeelor literare ieșene;

b) Activități de educație muzeală ce valorifică patrimoniul ce se regăsește în expozițiile temporare ale muzeelor literare ieșene.

2. După spațiul de desfășurare al activităților de educație muzeală:

a) Activități de educație muzeală desfășurate în muzeele literare – sediul central (Casa Muzeelor) și filialele Muzeului Național al Literaturii Române, lași și în spațiile aferente acestora - activități frontale – desfășurate în interiorul sau exteriorul edificiilor și care valorifică expozițiile permanente sau temporare, adică patrimoniul literar și non-literar al instituției, separate sau îmbinate în cadrul aceluiași eveniment educativ;

b) Activități de educație muzeală desfășurate în spațiul virtual, prin intermediul tehnologiei – activități on-line/la depărtare – această variantă a dus la valorificarea preponderentă a patrimoniului de tip literar (operele literare ale scriitorilor, scrierile acestora), precum și a patrimoniului mobil cât și imobil, valorificate din punct de vedere vizual – așadar, în varianta lor virtuală. Aici vorbim atât de utilizarea fotografiilor obiectelor de patrimoniu în timpul sesiunilor de educație muzeală, precum obiecte din expozițiile permanente, temporare. Un avantaj al sesiunilor on-line este accesul mult mai facil al publicului educabil muzeal la obiectele de patrimoniu, din depozitele muzeelor ipostaziate în fotografii, întrucât accesul în depozitele muzeale aparține exclusiv specialiștilor muzeului nostru, iar extragerea și utilizarea obiectelor pentru activitățile educative frontale este adesea o provocare privitoare la starea obiectivă a acestora (o stare preponderant fragilă), precum și o provocare din perspectiva strictă a deplasării acestor obiecte (mobilier greu, cu mari dimensiuni – fotolii, corpuri de bibliotecă mobile sau imobile – încastrate în pereții clădirii, în camere ce au aparținut scriitorului și familiei scriitorului și care, actualmente, nu sunt încorporate în expoziția permanentă).

Dacă ar fi să sintetizăm lista avantajelor pe care le presupune utilizarea unui tip de tehnologie nespecializată în contextul desfășurării activităților de educație muzeală, în context pandemic actual, precum și în cel extra pandemic, acestea ar fi următoarele:

❖ **cel sanitar:** împiedicarea 100% a transmiterii virusului Sars-Cov-2 în cazul activităților desfășurate în mediul on-line;

❖ **cel al valorificării altfel a patrimoniului permanent sau temporar** prin intermediul fotografiilor și clipurilor video – în contextul activităților desfășurate în spațiul on-line, dar și celor desfășurate frontal);

❖ **cel al accesului la patrimoniul neexpus** – vorbim despre variantele virtualizate ale obiectelor de patrimoniu aflate în depozitele muzeelor (precum în cadrul proiectului Muzeului Național al Literaturii Române din Iași – *Un click pe patrimoniu*);

❖ **cel al reducerii sau chiar al înlăturării barierelor de distanță** – aici facem referire la posibilitatea interacțiunii cu public țință din diferite locuri geografice, nemaifiind nevoiți să ne restrângem strict la barierele județului Iași; așadar, putem pune în practică activități on-line având participanți din alte județe ale țării, alte țări sau chiar continente, cum a fost în cazul festivalului *șotron*, cel mai mare festival pentru copii din țară, ediția din anul 2020, *șotron pe mare*, la care a participat public din: alte județe, precum Suceava sau din alte țări, precum Spania, Portugalia, de pe alte continente, cum ar fi Africa-Maroc, capitala Rabat sau Tunisia, capitala Tunis.

3. După vârsta publicului țință:

a) Activități de educație muzeală pentru public țință foarte tânăr:

- ❖ copii 0-3 ani,
- ❖ copii 3-6 ani
- ❖ elevi 6-8 ani

b) Activități de educație muzeală pentru public țință tânăr - preadolescenți și adolescenți:

- ❖ 8-12 ani
- ❖ 12-14 ani
- ❖ 14-16 ani
- ❖ 16-18 ani

c) Activități de educație muzeală pentru public țință adult:

- ❖ 18-30 ani
- ❖ 30-50 ani
- ❖ 50-65 ani

d) Activități de educație muzeală pentru public țintă senior:

♦ 65+ ani

În ceea ce privește clasificarea precedentă, în cadrul activităților de educație muzeală trebuie avute mereu în vedere o serie de aspecte și provocări ce intervin în momentul în care evenimentele de acest gen sunt puse în practică la modul cel mai concret cu putință:

♦ Adaptarea discursului educatorului muzeal în funcție de grupa de vârstă căreia se adresează;

♦ Adaptarea nivelului de dificultate a operei literare propuse în contextul unei activități (în cazul activităților cu patrimoniu literar);

♦ Adaptarea nivelului de dificultate al cerințelor respectivei activități.

4. După obiectivele vizate de către activitățile culturale educative:

a) Activități cu obiectiv de cunoaștere (a vieții unui scriitor, a operei acestuia în general, a unei opere literare în particular, etc.);

b) Activități cu obiectiv de creație (literară sau literar-plastică);

c) Activități cu obiectiv de divertisment și relaxare (jocuri pe teme și motive literare, improvizație teatrală, joc de rol, etc.);

d) Activități cu obiectiv festiv (celebrare/comemorare a unui scriitor, a unei date importante pentru domeniul literar sau un domeniu adiacent acestuia).

III. Feedback-ul publicului educabil muzeal, o inestimabilă și inepuizabilă resursă de perfecționare și progres în domeniu, precum și combustibil inspirațional sau generator de inspirație

Experiențele cultural-educative ne-au probat cât se poate de vizibil și concret, cât de important este feedbackul primit din partea participanților sau facilitatorilor prezenți la activități. De aceea, noi, în calitate de educatori muzeali, nu putem fi decât recunoscători publicului nostru cultural pentru deschiderea cu care își etalează opinia, într-un cadru mai mult sau mai puțin oficial, la finalul activităților. Feedbackul primit cu multă sinceritate din partea participanților, fie că vizează puncte favorabile sau puncte demne de îmbunătățit, ne ajută într-o foarte mare măsură să rămânem obiectivi asupra procesului și rezultatelor muncii noastre, și, în egală măsură, ne dă șansa să îmbunătățim și să îmbogățim, pe zi ce trece, oferta cultural-educativă a muzeului, ne ajută să ne perfecționăm metodele de lucru și de implementare a diverselor activități.

Parte a procesului de marketing muzeal, cererea publicului cultural parvine instituției cel mai adesea prin opinia sa exprimată liber, sincer și creativ. Feedbackul scris, vorbit sau de atitudine (frecventarea regulată a cercurilor de lectură din cadrul unui muzeu de literatură, spre exemplu, reprezintă o atitudine manifestată printr-o acțiune concretizată a participanților, o opinie subînțeleasă despre importanța, relevanța și beneficiile înregistrate în urma acestei participări, deci, ca atare, un feedback pozitiv adus la cunoștință, în mod indirect, instituției de cultură) a educabililor muzeal este, așadar, parte integrantă a componentei „cerere” din cadrul acestui proces, aflat în flux continuu, fie că vorbim de o **cerere prin confirmare** sau de o **cerere prin propunere**. Dacă **cererea prin confirmare scrisă**, vorbită sau prin atitudine (întrucât participarea înseamnă încurajare a comportamentului manifestat) a publicului educabil muzeal îndeamnă la continuarea abordării unei anumite activități, unui anumit proiect, **cererea prin propunere** manifestată poate chiar prin intermediul unui chestionar standard elaborat de către specialiștii în educație ai aceluia muzeu, reprezintă calea cea mai creativă și ca atare, extrem de bogată și inspirațională pentru aceștia, în pregătirea și etalarea ulterioarei oferte educative. Conchidem așadar, că importanța feedbackului publicului educabil muzeal în procesul de marketing al unei instituții muzeale este unul extrem de necesar, de dorit, iar, ca atare, necesită modalități cât mai creative, diverse și eficiente de punere în practică a acestuia de către specialiștii muzeului, acesta antrenând în mod direct procesul de perfecționare și progresul în domeniul educației muzeale, fapt ce contribuie în mod concret și la sporirea eficienței strategiei de marketing a instituției de cultură.

Bibliografie

1. Cucos, C., *Pedagogia muzeală – finalități, problematică, perspective în Revista de pedagogie*, anul LXII, nr. 1/2014, pp.7-23.
2. Cuzic, M., Doxan, L., *Muzeul Deltei Dunării- 55 de ani de educație prin activități muzeale*. în *DobroArt. Anuarul Muzeului de Artă Tulcea*, nr. 4, Consiliul Județean Tulcea, Institutul de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion”, Tulcea, Complexul Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord-Dobrogean, Tulcea, 2020.
3. Husariu, A. R., *Marketingul muzeal*, în *DobroArt. Anuarul Muzeului de Artă Tulcea*, nr. 4, Consiliul Județean Tulcea, Institutul de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion”, Tulcea, Complexul Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord-Dobrogean, Tulcea, 2020.
4. Mârza, E., *Muzeologie generală*, Ministerul Educației și Cercetării, Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia, Facultatea de Istorie și Filologie, Alba Iulia, 2004.
5. Zbucnea, A., *Educația formală și informală în muzee*, în *Revista muzeelor*, nr.1/2006, pp.37-44.

SISTEMUL ROMÂNESC PENTRU CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA PATRIMONIULUI CULTURAL MATERIAL MOBIL – UN SCURT ISTORIC –

Dan Octavian PAUL *

Lumiņa PAUL **

Abstract: *This paper presents a history of The Romanian System for Conservation and Restoration of the Cultural Heritage, in its 45 years of existence. The data presented refers to two periods, 1975-1990 and from 1990 until present day. The system has organizational and functional elements and its own education and professional accreditation within the Ministry of Culture.*

Keywords: *system, Romanian, conservation, restoration, heritage, cultural, historical.*

Cuvinte-cheie: *sistem, românesc, conservare, restaurare, patrimoniu, cultural, istoric.*

Conservarea și restaurarea bunurilor culturale materiale mobile sunt activități cu caracter științific, care au la bază o formare multidisciplinară, artistică, științifică și tehnică, aplicarea unor metode și tehnici specifice, abilități practice de înaltă precizie precum și respectarea unui cod de etică și practică profesională.¹

„Sistemul Românesc pentru Conservarea și Restaurarea Patrimoniului Cultural Material Mobil” a fost constituit prin Legea nr. 63 din 1974², lege care a fost ulterior completată cu un Decret ale Consiliului de Stat, un Decret Prezidențial și o Hotărâre a Consiliului de Miniștri.

Sistemul a început să funcționeze din luna octombrie 1975. Sistemul marca trecerea activităților de conservare și restaurare a patrimoniului cultural pe baze științifice și a fost format din elemente legislativ-normative, organizatorico-funcționale precum și un sistem propriu și unic de formare a specialiștilor necesari domeniului.

De ce sistem? Până în prezent, deși au trecut 45 de ani de la înființare, conservarea și restaurarea bunurilor culturale în țara noastră sunt încă subevaluate profesional și percepute ca niște activități auxiliare, de multe ori chiar administrative. Ori, așa cum menționam mai sus, toate

*Expert Restaurator MC, Dan Octavian PAUL – M-am născut într-un muzeu! Am lucrat 45 de ani ca restaurator metale. 31 de ani am lucrat la Muzeul Național Brukenthal din Sibiu și 14 ani am fost Șeful Laboratorului Zonal de Restaurare din cadrul Muzeului Național al Banatului din Timișoara. Sunt Expert Restaurator MC. Sunt membru ICOM și am fost Președinte ICOM România. Am inițiat și am fost Președinte fondator al Asociației Conservatorilor și Restauratorilor din România

**Expert Conservator și Investigator MC, Lumiņa PAUL – Lucrez de 29 de ani ca și Conservator de bunuri culturale. Sunt Expert MC în Conservare și Investigator biolog. Sunt membru ICOM și al Asociației Conservatorilor și Restauratorilor din România

¹Definiție de domeniu personală, elaborată în anul 2012. ©

²Legea Nr. 63 din 1974 – Legea ocrotirii Patrimoniului Cultural Național al Republicii Socialiste România.



elementele componente stabilite prin lege au creat un sistem unic, coerent, pe baze științifice, la nivel național.

La nivel organizatorico-funcțional a fost înființată o rețea națională formată din 10 Laboratoare Zonale de Restaurare și Conservare: în București, la Muzeul Național de Istorie a României, la Muzeul Național de Artă al României, Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” și Biblioteca Națională a României; la Iași, în cadrul Complexului Muzeal Național „Moldova”; la Cluj-Napoca, în cadrul Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei; la Sibiu, în cadrul Muzeului Național Brukenthal; la Craiova, în cadrul Muzeului Olteniei; la Timișoara, în cadrul Muzeului Național al Banatului și la Suceava, în cadrul Muzeului Național al Bucovinei.³

³Sunt denumirile actuale ale acestor instituții muzeale.

Aceste Laboratoare Zonale de Restaurare și Conservare s-au înființat în cadrul instituțiilor unde existau deja laboratoare de restaurare, dar cu o experiență pentru doar pentru câteva suporturi de bunuri culturale. Organizarea lor cuprindea laboratoare pentru restaurarea și conservarea majorității suporturilor și tehnicilor, inclusiv un laborator de investigații chimice, fizice și biologice. Laboratoarele Zonale de Restaurare și Conservare au fost amenajate în spații dedicate exclusiv acestor activități, au fost dotate cu aparatură și materiale pentru a putea aborda lucrări de restaurare și conservare de cea mai mare dificultate și complexitate.

Totodată, rețeaua mai cuprindea și laboratoare la nivelul instituțiilor muzeale, astfel că, practic, în fiecare județ al țării exista câte un laborator de restaurare pe lângă aceste instituții, de obicei specializat pe patrimoniul existent.

De o importanță deosebită a fost necesitatea formării și specializării experților din domeniu, la toate cele trei categorii profesionale; Restauratori, Conservatori și Investigatori. Programele de formare și specializare s-au desfășurat în cadrul unui Centru de Perfecționare⁴ care aparținea de Ministerul Culturii și s-au derulat pentru următoarele specializări⁵:

1. Restauratori, timp de 18 luni, pentru suporturile de ceramică, sticlă, porțelan și alte materiale înrudite;
2. Restauratori, timp de 24 de luni, pentru suporturile metale și lemn;
3. Restauratori, timp de 36 de luni, pentru hârtie, carte veche, grafică;
4. Restauratori, pictură în ulei pe pânză, timp de 48 de luni;
5. Conservatori, timp de 24 de luni;
6. Investigatori, chimiști, fizicieni și biologici, timp de 12 luni.

⁴O parte din actualul Institut Național de Cercetare și Formare în Cultură.

⁵Primele programe de formare în specializările muzeologice din cadrul Centrului, în anul 1975, au fost elaborate de Radu Florescu, Ion Oprea, Aurel Moldoveanu și Iosif Banc.

Pentru Restauratori și Conservatori, la aceeași specializare, erau angajate persoane cu studii medii și universitare din diferite domenii, excepție făcând viitorii restauratori de pictură care erau acceptați doar dacă aveau la bază studii universitare de artă.

După angajarea pe un post în instituțiile muzeale, formarea și specializarea s-a desfășurat „în serviciu”. Perioadele de formare teoretică și stagiile de practică erau unice ca durată dar programele erau adaptate în funcție de studiile avute la angajare. Studiul teoretic se desfășura prin convocări la centru și studiu individual, iar practica se desfășura în cel puțin două laboratoare diferite, cu experiență anterioară în profil.

Aceste laboratoare de practică au fost stabilite la:

1. București:

♦ Biblioteca Națională a României, pentru hârtie, carte veche și grafică, sub îndrumarea lui Ramiro Georgescu și a Cellei Manea;

♦ Muzeul Național Artă al României, pentru pictură, sub îndrumarea lui Gheorghe Pătrașcu, a Piei Vera Anastasiu și a lui Octav Coroiu, iar pentru textile, sub îndrumarea Elenei Maluchin și Floricăi Vârjoghie;

♦ La Muzeul Național de Istorie a României, pentru textile sub îndrumarea Spiridoniei Macri, precum și pentru materialele arheologice;

♦ La Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”, pentru metale, sub îndrumarea col. Leluțiu Alexandru;

♦ Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, pentru lemn-mobilier, sub îndrumarea lui Bucșa Cornel și pentru textile sub îndrumarea Zoei Hașegan;

♦ La Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj Napoca, pentru metale și materiale arheologice, sub îndrumarea lui Korodi Iosif;

♦ La Complexul Muzeal Național „Moldova” din Iași, pentru artă decorativă, materiale arheologice, arme, sub îndrumarea lui Vicoveanu Dimitrie.

Programul de formare teoretică a Conservatorilor s-a desfășurat tot în cadrul centrului, iar practica s-a desfășurat, în linii mari, la aceleași instituții menționate mai sus. Figura legendară pentru Conservatorii din toate generațiile, chiar până în prezent, rămâne regretatul Moldoveanu Aurel. Din poziția sa din Ministerul Culturii, contribuția lui unică a fost practic pentru întregul sistem de formare și specializare, nu numai a Conservatorilor, ci și a Restauratorilor și Investigatorilor.

Formarea Investigatorilor s-a făcut prin cursuri la centru și printr-un program postuniversitar la Universitatea de Arte din București.

La finalul perioadei de formare și specializare se parcurgea un examen din teorie precum și prezentarea unei lucrări practice. Centrul emitea un Certificat (numit și atestat) care, pentru specialiștii din primii 5 ani de funcționare ai sistemului, avea o valabilitate nedeterminată. Deoarece după atestare, o serie de specialiști abia formați, din diverse motive, au părăsit sistemul, pentru următoarele generații au fost emise certificate cu valabilitate doar pentru câte 5 ani, astfel încât se intenționa ca după această perioadă, să se elibereze un nou certificat. Acest sistem s-a aplicat o perioadă scurtă de timp și doar pentru câteva specializări, astfel că unii specialiști au mai multe certificate/atestare.

În primii 5 ani de la constituirea sistemului și de formare a noii generații de specialiști, s-au derulat și o serie de stagii de documentare, chiar burse de mai lungă durată, în țări cu mare experiență în conservarea și restaurarea patrimoniului ca Anglia, Franța, Suedia, Danemarca, Italia, Germania ș.a. Din păcate, aceste stagii au încetat total, după 1983.

De o mare importanță metodologică, etică și practică a fost elaborarea Normelor de conservare, în anul 1980 și a Normelor de restaurare, în anul 1982. Aceste norme au stabilit liniile directoare de bază pentru toate activitățile de restaurare și de conservare, asigurând, astfel, unitate și coerență sistemului precum și a activităților specifice. Aceste norme au inclus și principii de etică profesională pentru specialiștii domeniului, Restauratori, Conservatori și Investigatori.

Ca o concluzie despre „Sistemul Românesc pentru Conservarea și Restaurarea Patrimoniului Cultural Material Mobil”, de la fondare până în 1990, putem spune următoarele:

- ♦ Sistemul a funcționat în cadrul experienței muzeologice românești, într-o rețea națională de laboratoare la nivele zonale și instituționale, cu o metodologie, principii de etică și practică profesională unice.

- ♦ A rezultat conservarea, restaurarea dar mai ales salvarea unui număr mare, de sute de mii de obiecte, multe aparținând categoriei Tezaur, abordarea unor lucrări complexe, de mare dificultate, acoperind aproape toate materialele/suporturile și tehnicile, o gamă tipologică largă și din toate perioadele istorice.

- ♦ Documentația științifică rezultată constituie o importantă bază de date care poate sta la baza cercetării din artă, istorie, arheologie, științele naturii etc.

♦ Au fost derulate proiecte naționale de conservare și restaurare: la Muzeul Național Peleş, a cărui restaurare a durat din anul 1976 până în 1979 și, ulterior, încă mulți ani pentru diverse lucrări; la Castelul Bran; Palatul Cotroceni; tezaurul de la Agighiol; colecția de carte veche de la Mănăstirea Franciscană de la Șumuleu Ciuc; materialul arheologic din perioada evului mediu timpuriu, pentru Muzeul Național al Unirii din Alba Iulia și încă multe altele.

Restaurarea Castelului Peleş, a Pelișorului, a Foișorului, a celorlalte clădiri din complex precum și din Sinaia⁶, a fost cea mai amplă acțiune muzeologică din țară, în perioada sa maximă de lucrări fiind detașați peste 500 de specialiști restauratori, conservatori și muzeografi din toată țara⁷.

Pentru restaurarea și conservarea bunurilor culturale a fost amenajat un depozit și un laborator complex la Castelul Posada, pentru specializările: metal, în special artă decorativă, arme și armuri; ceramică – sticlă – porțelan și parțial piatră sau alabastru; textile decorative, costume; lemn – mobilier; conservare carte și conservare pictură, parțial. De asemenea, obiecte valoroase din colecțiile Muzeului Național Peleş au mai fost restaurate: arme la Complexul Muzeal Național „Moldova” din Iași, la Muzeul Național de Istorie a României și la Muzeul Național Militar „Regele Ferdinand I”; textile, artă decorativă și carte veche la Muzeul Național Brukenthal din Sibiu; pictură și grafică la Muzeul Național de Artă al României și carte veche la Biblioteca Națională a României.

Proiectul deosebit de complex de restaurare și conservare a bunurilor culturale mobile aparținând Muzeului Național Peleş a fost organizat și coordonat de Moldoveanu Aurel, secondat de Viorica Necula. Sectoarele de restaurare de la Castelul Posada au fost organizate și coordonate de: Zoe Hașegan pentru textile; Cornel Bucșa pentru lemn – mobilier; metal, arme, armuri organizat de col. Alexandru Leluțiu și Emil Corneliu Chivulescu, coordonat ulterior de Ion „Nini” Rotărescu, iar pentru unele lucrări de sticlă – porțelan, Ion Muntiu.

Restaurarea construcțiilor, refacerea instalațiilor, a structurilor de lemn, au fost făcute de Trustul Carpați, care avea capacitatea, competența și acreditarea de a executa lucrări speciale, complexe, la monumente istorice.

Ca nerealizări ale „Sistemului Românesc pentru Conservarea și Restaurarea Patrimoniului Cultural Material Mobil” în perioada 1975-1990, menționăm următoarele:

1. Deși s-au format specialiști deosebit de competenți, cu o activitate practică strălucită, oricând comparabilă cu experiența internațională

⁶Cazinoul.

⁷Din relatările directorului din acea vreme al Muzeului Național Peleş, regretatul Dan Popa.

din domeniu, statutul profesional al Restauratorilor, Conservatorilor și Investigatorilor a fost incert, de multe ori subevaluat raportat la nivelul de responsabilitate față de valoarea și importanța Patrimoniului Cultural Național.

2. Un alt element negativ pentru domeniul nostru a fost o consecință a autoizolării politice treptate a țării, în special după anul 1985. Astfel, s-a pierdut treptat contactul cu teoria și practica internațională culminând cu retragerea din organizațiile internaționale de profil ICOM, ICOMOS și ICCROM.

3. Cercetarea specifică, aplicativă, a avut un caracter formal cu rezultate minore pentru sistem.

4. După prima perioadă de organizare a laboratoarelor de restaurare, 1975-1980, dotarea tehnico-materială a rămas mult în urmă iar protecția sănătății și a muncii în restaurare și conservare a lăsat mult de dorit.

Schimbările politice, economice și sociale de după 1990 s-au reflectat și în domeniul nostru profesional. Deși Legea nr. 63 din 1974 și toată legislația conexasă au fost abrogate inexplicabil imediat după evenimentele din decembrie 1989, practic „Sistemul Românesc pentru Conservarea și Restaurarea Patrimoniului Cultural Material Mobil” a funcționat mai mult din inerție.

Totuși, deschiderile către străinătate au adus o importantă cantitate de informații legate de diferitele sisteme de conservare și restaurare, naționale și internaționale. Totodată, experții conservatori, restauratori sau investigatori beneficiari ai diferitelor tipuri de burse, stagii de pregătire sau participări la diferite reuniuni profesionale internaționale, au avut șansa de a promova experiența românească și activitățile din domeniu, care au început să fie tot mai cunoscute și chiar apreciate. Participări notabile românești au fost, în principal, la Conferințele Triennale ale ICOM – CC (Consiliul Internațional al Muzeelor – Comitetul pentru Conservare) precum și la Conferințele IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works).

În cadrul „Sistemului Românesc pentru Conservarea și Restaurarea Patrimoniului Cultural Material Mobil” au apărut importante schimbări la toate nivelurile, legislativ-normativ, organizatorico-funcțional dar, mai ales, la cel de învățământ.

Cea mai importantă schimbare a fost apariția și dezvoltarea programelor universitare de formare a Restauratorilor. În prezent, după știința noastră, funcționează 12 programe universitare, la București - 2, Sibiu - 2,

Iași - 2, Suceava, Târgoviște, Oradea, Timișoara, Cluj-Napoca și la Alba-Iulia. Cu excepția specializărilor de la Suceava, Târgoviște și Alba-Iulia, care funcționează sub umbrela istoriei, trei specializări funcționează în sistemul de învățământ religios, iar celelalte funcționează în cadrul universităților de arte.

În ultimii ani au fost absolvite și studii doctorale specifice domeniului. Diplomele acestor universități, în sistemul Bologna, licență, master și doctorat, sunt extrem de importante pentru recunoașterea și protecția profesiunilor de Restaurator și Conservator.

Începând cu anul 2005 au fost acreditați primii Experți Restauratori și Conservatori, care, prin prevederile legale, pot efectua intervenții de restaurare și conservare pe obiecte clasate la categoria tezaur.

În paralel, mai continuă și cursurile de la Institutul Național de Cercetare și Formare în Cultură iar, după absolvire, se eliberează o diplomă de competențe din partea Ministerului Culturii și Ministerului Muncii, singurul document care încă dă dreptul, conform legii, să se restaureze și să se conserve bunuri de patrimoniu cultural.

Contrar acestor numeroase programe de formare, numărul specialiștilor Restauratori și Conservatori din instituțiile de profil scade alarmant de la an la an, iar Investigatorii aproape au dispărut.

De remarcat este înființarea și dezvoltarea, în general pe structurile fostelor laboratoare zonale, dar nu numai, a unor Centre pentru Conservare și Restaurare, unele cu construcții noi, dedicate, la Muzeul Olteniei din Craiova, la Complexul Național Muzeal „ASTRA” din Sibiu, la Complexul Muzeal Național „Moldova” din Iași, la Muzeul Național al Unirii din Alba-Iulia și la Muzeul Național al Bucovinei din Suceava.

Activitatea științifică a Conservatorilor, Restauratorilor și Investigatorilor s-a materializat și prin participarea la numeroase sesiuni științifice naționale și internaționale; dintre cele din țară, menționăm:

- ♦ MATCONS și Salonul Național de Restaurare organizate la Muzeul Olteniei din Craiova.

- ♦ Sesiunea Națională de Conservare-Restaurare Doina Darvași și CONScience, organizate de Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” din București.

- ♦ În anul 2018, în premieră națională și cu conexiuni internaționale, a fost inițiată seria de colocvii anuale destinată exclusiv problemelor de etică în domeniu, ET CONS REST, în organizarea Laboratorului Zonal de Restaurare din cadrul Muzeului Național al Banatului din Timișoara. Totodată, în colaborare cu ICOM-CC, a început constituirea unei baze de

date internaționale cu probleme de etică în conservare și restaurare precum și editarea unui volum cu documente pentru acest profil.

Ca organizare profesională a Conservatorilor și Restauratorilor, după mai multe încercări, în anul 2009 s-a înființat „Asociația Conservatorilor și Restauratorilor din România” (A.T.RE.CO.), care are statut de membru asociat la Confederația Europeană a Conservatorilor-Restauratorilor (E.C.C.O.) cu sediul la Bruxelles. Totodată, mai mulți Conservatori, Restauratori și Investigatori sunt membri ICOM, activând și având drept de vot în Comitetul pentru Conservare (ICOM-CC).

Un proiect ambițios, unic, dar extrem de necesar pentru muzeele timișorene precum și pentru întregul patrimoniu din vestul țării, este „Centrul pentru Conservare, Restaurare și Cercetare Sistemică a Patrimoniului Cultural”, elaborat la Muzeul Național al Banatului din Timișoara încă din anul 2009, proiect care a primit, în sfârșit, finanțare pentru Studiul de fezabilitate.

La nivel legislativ-normativ, după o îndelungată perioadă în care domeniul patrimoniului cultural, inclusiv conservarea și restaurarea acestuia, au funcționat doar în baza unor hotărâri temporare, incomplete, începând cu anul 2000, în vederea aderării României la UE, a fost elaborată o nouă legislație pentru Patrimoniul Cultural. Din păcate, la elaborarea acestei legislații, comunitatea noastră profesională a fost minim consultată, rezultând o încadrare neadecvată a domeniului conservării și restaurării în muzeologia românească și o subevaluare a activităților specifice. Sperăm ca viitorul Cod al Patrimoniului să corecteze aceste aspecte și să aducă „Sistemul Românesc pentru Conservare și Restaurare a Patrimoniului Cultural” la nivelul experienței internaționale din domeniu.

Patrimoniul Cultural Național fiind element de siguranță națională, conservarea memoriei materiale și imateriale ar trebui să fie o responsabilitate și o prioritate permanentă pentru toate nivelurile politicilor naționale și locale.



CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA ICOANEI PE STICLĂ CINA CEA DE TAINĂ, TRANSILVANIA, ȘCHEII BRAȘOVULUI, SECOLUL AL XIX-LEA

Dr. Iuliana POPESCU*

*cercetător științific, expert conservare
și restaurare pictură tempera, Muzeul
Național al Satului „Dimitrie Gusti”
București

Abstract: *The study refers to the conservation and restoration of the icon on glass “The Last Supper”, Transylvania, Șcheii Brașovului, the 19th century, inv. no. MS31356/83768 and includes: the presentation of the object, a description of the iconographic theme, a description of the conservation status before restoration, the results of the laboratory investigations, the diagnostic, the works done, the studied references. The paper is illustrated with assembly and detailed photos, made before the restoration, during the works and at their end.*

Keywords: *conservation, restoration, icon on manufactured glass, The Last Supper, degradations, investigation results.*

Cuvinte-cheie: *conservare, restaurare, icoană pe sticlă de manufactură, Cina cea de Taină, degradări, rezultatele investigațiilor.*

Prezentarea icoanei

Icoana *Cina cea de Taină*, cu Nr. inv. M.S. 31356/83768, face parte din colecția Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti”, București. Deși este nedată și nesemnată, stilul și tehnica artistică în care a fost realizată au determinat încadrarea ei în categoria icoanelor din Transilvania, Șcheii Brașovului, sec. al XIX-lea. Icoana a fost achiziționată în anul 1976, cu 500 lei, de la Ganea Gheorghe, din Făgăraș, Brașov. A fost reevaluată în anul 2018, valoarea finală fiind de 15.000 de lei.

Descrierea temei iconografice

Tema iconografică reprezentată este *Cina cea de Taină*. Potrivit canoanelor iconografice, în jurul laturii semicirculare a mesei sunt așezați Iisus Hristos și cei doisprezece ucenici ai Săi. Hristos este reprezentat în centrul compoziției. În icoană sunt prezenți numai opt dintre cei doisprezece ucenici, motivul fiind probabil adaptarea unui model prea

mare la o plăcuță de sticlă cu dimensiuni reduse, ceea ce l-a determinat pe iconar să renunțe la o parte dintre personaje. Nerespectarea numărului ucenicilor poate fi considerată o licență iconografică, dar este cunoscut faptul că icoanele pe sticlă se caracterizează printr-o mare libertate de exprimare artistică, plastică, aceasta incluzând adesea și anumite abateri de la canoanele iconografice. În lipsa inscripțiilor, identificarea ucenicilor este dificilă. Știm că în dreapta Mântuitorului se afla Petru, mai vârstnic, iar în stânga, Ioan, mai tânăr, aplecându-și capul pe pieptul Domnului Iisus Hristos. Toți au aureole în jurul capului, mai puțin Iuda, pentru că a trădat. Iuda mai poate fi recunoscut și prin faptul că întinde mâna să înmoaie pâinea în vasul așezat mai departe de el. Acest gest însoțește răspunsul pe care îl dă Hristos, la întrebarea ucenicilor Săi, cu privire la ucenicul care îl va vinde: „Cel ce a întins cu Mine mâna în blid, acela Mă va vinde” (Matei 26, 23; Ioan 13, 26).



Fig. 1. Ansamblu, față, la lumină directă, înainte de restaurare.



Fig. 2. Ansamblu, verso, la lumină directă, înainte de restaurare.

Descrierea stării de conservare a icoanei înainte de restaurare

Diagnosticul

Icoana este un sistem unitar compus din: plăcuța din sticlă de manufactură pictată, ramă și capacul de protecție din lemn de brad. Îmbătrânirea materialelor, variațiile de temperatură și umiditate, șocurile mecanice la care a fost expus obiectul constituie cauzele ce au condus la apariția numeroaselor degradări existente la nivelul elementelor componente ale acesteia. Icoana nu prezintă atac biologic activ.

Suportul din sticlă de manufactură

Suportul din sticlă de manufactură, cu dimensiunile de 38,8 cm x 32,4 cm x 1,5 mm, prezintă câteva deficiențe de fabricație: bule de aer, nodulețe, rizuri. Sticla nu este bine fixată în ramă.

Degradările suportului din sticlă: lacune cauzate de o tăiere defectuoasă a plăcuței de sticlă, situate la colțul superior dreapta și la cel inferior stânga; zgârieturi, depuneri aderente (pământ, nisip, materii grase) și neaderente (praf).

Pelicula de culoare

Potrivit tehnicii tradiționale, icoana este pictată în tehnica tempera, cu emulsie de gălbenuș de ou, pe suport din sticlă de manufactură. Pelicula de culoare este așternută în strat subțire pe dosul sticlei.

Degradările peliculei de culoare: eroziuni, cracluri, desprinderi oarbe și sub formă de acoperiș în două ape, lacune, depuneri aderente (pământ, nisip, materii grase) și neaderente (pânze de păianjen, praf, insecte moarte), alte materii; la nivelul foiței metalice sunt prezente oxidări, eroziuni, desprinderi, lacune. Pentru fixarea sticlei în ramă, au fost așezate pe falțurile ramei fragmente (tampoane) de hârtie, împăturite în mai multe straturi. Cu timpul, hârtia a îmbătrânit, a devenit rigidă, iar în unele locuri a aderat la pelicula de culoare, punând în pericol integritatea acesteia. Desprinderea hârtiei ar putea antrena fragmente din pelicula de culoare care este îmbătrânită și casantă.



Fig. 3. Ansamblu, verso, după dezasamblarea componentelor icoanei - degradările ramei și peliculei de culoare.



a



b

Fig. 4 (a, b). Detalii, verso, înainte de restaurare - degradări ale peliculei de culoare.

Rama

Rama icoanei, cu dimensiunile de 46,6 x 40,8 x 1,2 cm, are formă dreptunghiulară, este realizată din lemn de brad, îndeplinind funcții estetice și de protecție. Este profilată cu două caneluri și cuprinde două benzi: una mai lată, vopsită în ocru și ornamentată cu linii curbe (semicercuri) trasate cu negru, alta mai îngustă, dispusă la interior, vopsită în roșu vermillon și marcată de cele două caneluri. Baghetele din care este alcătuită rama sunt încheiate la colțuri, în unghi de 45°, și fixate cu pene. Potrivit tradiției, în zona mediană a baghetei superioare a fost practicat un orificiu prin care trece sfoara ce ajută la etalarea icoanei. Tehnica rudimentară în care a fost realizată rama justifică existența unor deficiențe: laturi inegale (din cauza montării asimetrice a baghetelor), lacune superficiale, noduri de structură (pe latura inferioară).

Degradările ramei: instabilitatea baghetelor la colțurile ramei și ușoara distanțare a acestora pe linia de încheiere, ca urmare a uscării lemnului și a penelor; strat mat alb-gălbui (posibil lac sau ceară), îmbătrânit, aplicat inegal pe fața ramei; eroziuni, lacune, fisuri (pe muchiile baghetelor (pe verso, superior și inferior); zgârieturi (pe față); urme de cuie (pe verso); sporadic orificii de zbor - urme ale unui atac xilofag inactiv în prezent, pete mici negre, brune, cenușii - urme ale unui atac fungic, inactiv în prezent; depuneri aderente (materii grase, produși de metabolism proveniți de la insectele atrase de materiile organice din structura icoanei); depuneri neaderente (pânze de păianjeni și gogoși de mătase în care au fost purtate ouăle acestora, insecte moarte, exuvii, praf).

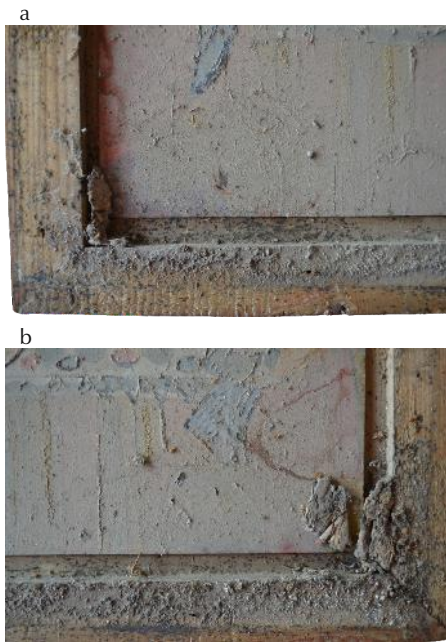


Fig. 5. Detalii, verso, înainte de restaurare - degradările ramei și peliculei de culoare: a - colț inferior stânga, b - colț inferior dreapta.

Capacul de protecție

Capacul de protecție este realizat din lemn de brad, prelucrat rudimentar, și a fost fixat pe versoul icoanei în cuie din metal. Este alcătuit din două planșe dreptunghiulare, cu muchiile teșite, dispuse orizontal. Prelucrarea lemnului cu mijloace rudimentare a condus la aspectul neglijent al capacului, suprafața acestuia fiind rugoasă, cu așchii lemnoase mai accentuate pe interiorul planșelor. Lemnul prezintă și numeroase noduri de structură.

Degradările capacului de protecție: nod cu tendință de expulzare (superior central), eroziuni, fisuri accentuate; zgârieturi, urme de cuie; sporadic orificii de zbor - urme ale unui atac xilofag inactiv în prezent; depuneri aderente - pământ; pete crem, negre, gri (urme ale unui atac fungic inactiv în prezent și produși de metabolism proveniți de la diverse insecte; depuneri neaderente (praf, pânze de păianjen, insecte moarte ș.a.).

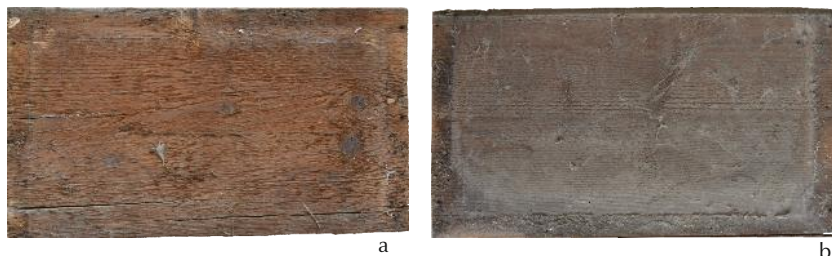


Fig. 6. Detalii, verso - capacul de protecție desprins de pe rama icoanei, înainte de restaurare: a - planșa superioară, b - planșa inferioară.

Rezultatele investigațiilor de laborator

Pentru identificarea elementelor componente ale peliculei de culoare au fost efectuate investigații de laborator în colaborare cu doamna dr. ing. fizician Vivian Dragomir și doamna dr. Iulia Anania - biochimist. Probele au fost analizate prin spectrometrie de fluorescență de raze X (nedistructiv). Potrivit Raportului de analize fizico-chimice Nr.5/17.09.2014, au fost identificate elementele chimice prezente în 7 probe (5 probe de pigmenți și 2 probe de foiță metalică aurie), cu ajutorul spectrometrului portabil de fluorescență de raze X InnovX Systems Alpha Series 4000. Din studiul imaginilor directe, din rezultatele spectrometriei de raze X coroborate cu observația microscopică și rezultatele testelor de identificare a lianților, rezultă că au fost identificați următorii pigmenți: miniu de plumb, albastru de Prusia, alb lithopone/zinc, ocru galben, ocru roșu, galben de crom, negru de cărbune sau mineral. Pigmenții sunt prezenți în următoarele combinații: roșu - miniu de plumb, urme de ocru; albastru - alb lithopone/zinc, albastru de Prusia; pământuri în foarte mică proporție și negru; galben - galben de crom cu alb, puțin miniu de plumb și puțin negru. Carnația este realizată din alb lithopone/zinc, foarte puțin miniu de plumb și puțin negru. Liantul utilizat pentru pigmenți este emulsia de gălbenuș de ou grasă. Poleirea s-a efectuat cu foiță de cupru (aliaj Cu - Zn - Sn, de tip alamă: 84%:7%:5% + urme).

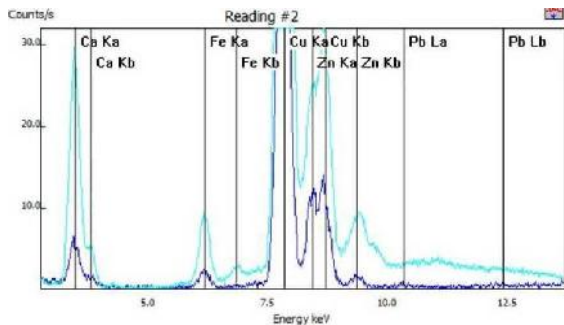


Fig. 7. Reprezentare grafică spectrometrie raze X. Proba 8 - foiță aurie pe aureola lui Iuda.



Fig. 8. Ansamblu, verso, înainte de restaurarea peliculei de culoare.



Fig. 9 (a, b). Materii neaderente îndepărtate din interiorul icoanei (de pe capac, de pe ramă și de pe pelicula de culoare).

Descrierea lucrărilor de conservare și restaurare efectuate

Degradările avansate existente la nivelul elementelor componente ale icoanei au impus efectuarea unor intervenții cu grad de dificultate ridicat. Pentru realizarea investigațiilor de laborator, a intervențiilor de conservare și restaurare, au fost dezasamblate elementele componente ale icoanei, în colaborare cu domnul Constantin Răducan - restaurator lemn. După finalizarea lucrărilor, s-a procedat la asamblarea componentelor restaurate.

Lucrările efectuate la suportul din sticlă

1. Desprăfuirea sticlei cu ajutorul unei pensule late, cu păr moale; dezinfectarea și curățarea feței sticlei cu soluție pe bază de alcool etilic absolut și apă distilată, în părți egale.
2. Fixarea plăcuței de sticlă în ramă cu ajutorul unor fragmente de plută care au fost aplicate pe falțul ramei.

Lucrările efectuate la pelicula de culoare

1. Desprăfuirea peliculei de culoare cu ajutorul unei pensule cu păr moale, intervenind cu atenție deosebită, numai în zonele în care pelicula permite această operațiune, pentru a preveni degradarea ei. Unele materii neaderente au fost îndepărtate cu penseta.
2. Consolidarea peliculei de culoare s-a efectuat cu emulsie de gălbenuș de ou (1 parte gălbenuș + 3 părți apă distilată + conservant - Acid acetilsalicilic), aceasta fiind aplicată prin pulverizare în ploaie fină, cu ajutorul suflătorului metalic. Emulsia a fost pulverizată în trei etape, la un interval de patru ore. Pelicula de culoare a fost presată ușor, cu ajutorul unei pensule cu păr moale, pentru a obține readerea acesteia la suportul din sticlă.
3. În vederea îndepărtării depunerilor aderente la pelicula de culoare a fost efectuat un micro test de curățare. Intervenția s-a realizat în două etape, utilizând emulsie de gălbenuș de ou, în concentrații diferite. În prima etapă s-a aplicat, prin pensulare, emulsie de gălbenuș de ou, mai concentrată (1 parte gălbenuș de ou + 4 părți apă distilată + conservant - Acid acetilsalicilic), iar, în cea de a doua etapă, s-a intervenit cu emulsie de gălbenuș de ou mai slabă (1 parte gălbenuș de ou + 7-10 părți apă distilată + conservant - Acid acetilsalicilic) și tampoane de vată pe bețișor de bambus, îndepărtând materiile aderente. Intervențiile s-au efectuat cu maximă prudență, pentru a nu pune în pericol integritatea peliculei de culoare.



Fig. 10 (a, b). Detalii, față, în timpul restaurării: micro testul de curățare a peliculei de culoare cu emulsie de gălbenuș de ou.

4. Îndepărtarea materiilor aderente de pe întreaga suprafață a peliculei de culoare s-a realizat cu aceleași metode, materiale și instrumente de lucru, utilizate la micro testul de curățare.

5. Integrarea cromatică a peliculei de culoare a fost efectuată în culori de apă (acuarele) diluate cu emulsie de gălbenuș de ou (1 parte gălbenuș + 7-10 părți apă distilată + conservant - Acid acetilsalicilic). Culorile au fost aplicate cu pensule fine, strict în zonele lacunare, fără a depăși limitele acestora.

Fig. 11 și 12. Ansamblu, verso și față, după restaurare.





Fig. 13 și 14. Ansamblu, față și verso, după restaurare.

Lucrările efectuate la ramă

1. Desprăfuirea cu o pensulă lată cu păr moale; curățarea și dezinfectarea ramei pe verso, cu soluție pe bază de alcool etilic absolut și apă distilată, în proporție 1:1. Pe fața ramei s-a acționat cu aceeași soluție, în care s-au adăugat câteva picături de glicerină, iar pentru îndepărtarea peliculei de culoare alb-gălbui de pe fața ramei s-au utilizat soluții pe bază de alcool etilic absolut, White spirit, ulei de in și amoniac, în concentrații diferite, alternate cu emulsie de gălbenuș de ou (1 parte gălbenuș+4 părți apă distilată+conservant - Acid acetilsalicilic). Tratarea preventivă a lemnului (pe verso) cu substanță insecto-fungicidă (Resistol).

2. Consolidarea ramei la colțuri cu clei de oase și completarea lacunelor din masa lemnoasă cu chit de rumeguș; finisarea completărilor cu hârtie abrazivă de porozitate medie și mică; integrarea cromatică a ramei în baiș brun; peliculizarea feței și canturilor ramei cu emulsie de ceară de albine în White spirit. Lustruirea suprafeței peliculizate, cu un fragment de pâslă.

3. A fost creată o agățătoare nouă din sfoară, firul textil fiind trecut prin orificiul existent în bagheta superioară a ramei, conform tehnicii tradiționale de etalare a icoanei.

4. Pentru fixarea sticlei în ramă au fost utilizate fragmente din plută. Acestea au fost lipite pe falțul ramei cu ajutorul unui adeziv epoxidic bicomponent (BISON EPOXI UNIVERSAL).

Lucrările efectuate la capacul de protecție

1. Desprăfuirea capacului cu o pensulă lată cu păr moale și extragerea cuielor ruginite. Curățarea și dezinfectarea cu soluție pe bază de alcool etilic și apă distilată, în proporție 1:1. Tratarea preventivă a lemnului (pe verso) cu substanță insecto-fungicidă (Resistol).

2. Consolidarea capacului în zonele cu fisuri, utilizând clei de oase fungicizat, câlți și chit de rumeguș. Pentru fixarea fragmentelor desprinse au fost utilizate cleme speciale.

3. Completarea lacunei care a rămas în urma nodului expulzat (median, latura planșei superioară), cu clei de oase și chit de rumeguș. Finisarea completării cu șmirghel și integrarea cromatică în baiț brun. Pentru protejarea peliculei de culoare, între plăcuța de sticlă pictată și capacul de protecție au fost așezate o filă de carton Canson și folie de Liatex (ambele materiale cu pH neutru).

4. Fixarea capacului pe ramă s-a realizat în holșuruburi, cu ajutorul unei șurubelnițe electrice, pentru a evita expunerea sticlei la șocuri mecanice.

Fig. 15 și 16. Ansamblu, față și verso, după restaurare.



Bibliografie

1. Iuliana Popescu, *Istoricul constituirii colecției de icoane a Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti” București. Metodologia conservării și restaurării icoanelor pe lemn și pe sticlă*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2013.
2. Iuliana Popescu, *Strategia intervenției la icoanele pe lemn și pe sticlă*, în *Restitutio*, Buletin de conservare-restaurare nr. 8, editat de Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, București, noiembrie 2014, p.252-265.
3. Iuliana Popescu, *Conservarea și restaurarea icoanei pe sticlă „Iisus Hristos cu Vița de vie”, Transilvania, Țara Bârsei, sec. XIX*, în *Restitutio*, Buletin de conservare-restaurare nr. 9, editat de Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, București, noiembrie 2015, p.207-216.
4. Iuliana Popescu, *Conservarea și restaurarea icoanei pe sticlă „Sfântul Ierarh Nicolae”, Transilvania, Țara Bârsei, secolul al XIX-lea*, în *Restitutio*, Buletin de conservare-restaurare/Conservation-restoration bulletin, nr.11/2017, p.175-187.
5. Iuliana Popescu, *Conservarea și restaurarea icoanei pe sticlă „Iisus Hristos și Sfântul Ioan Botezătorul copii”, Transilvania, Gherla, secolul al XIX-lea/Conservation and restoration of the icon on glass “Jesus Christ and St. John the Baptist as Children”, Transylvania, Gherla, 19th century*, în *Restitutio*, Buletin de conservare-restaurare/Conservation-restoration bulletin, nr.12/2018, p.113-122.
6. Iuliana Popescu, *Conservarea și restaurarea icoanei pe sticlă „Botezul Domnului Iisus Hristos”/Conservation and restoration of the icon on glass “The baptism of the Lord Jesus Christ”, Transilvania, Țara Bârsei, secolul al XIX-lea*, în lucrarea MATCONS 2019, *Materie și materiale în/pentru conservarea patrimoniului, Matter and Materials in/for Heritage Conservation*, 8-12 octombrie 2019, Craiova, România/October 8-12, 2019, Craiova, Romania, p.141-154.
7. Dr. Iuliana Popescu, *Conservarea și restaurarea icoanei pe sticlă „Sfântul Haralambie”, Transilvania, Țara Bârsei, sec. al XIX-lea*, în *Anuarul Muzeului de Artă Tulcea, DobroArt Nr. 4*, Tulcea, 2020.



ISTORIA ÎN INTEGRAME

Camelia CIOBOTARU*

*conservator expert, Complexul Național Muzeal „Curtea Domnească” Târgoviște

Abstract: *The museum educational workshop “History in crosswords” held within the national program “Alternative School. To know more to be better”, aimed to fulfill and accomplish the information appropriated by students in history class in the curriculum, by viewing a PowerPoint presentation, which shows the most important information about the reigns of the most important rulers of Wallachia, such as Mircea cel Bătrân, Vlad Țepeș, Petru Cercel etc. The applied component of the workshop consisted in solving some crosswords with the theme “Romanian Rulers”, designed with the help of the **Didactic.ro** platform, according to the level of preparation from the 4th to the 8th school grade.*

Keywords: *museum education, history, crosswords.*

Cuvinte-cheie: *educație muzeală, istorie, integrame.*

Ideea propunerii atelierului a venit instant, după o perioadă când a fost regăsită plăcerea de a descurca încâlcitele cuvinte încrucișate ale integramei cu teme diferite. Cumva, descoperirea câtorva noțiuni referitoare la istoria Țării Românești și abordarea lor din altă perspectivă decât cea a manualului școlar începea să prindă contur la nivel de concept. Rămânea întrebarea dacă potențialii participanți se vor lăsa prinși în jocul integramei sau nu. Răspunsul avea să vină odată cu organizarea și desfășurarea atelierului în cadrul programului *Școala altfel, Să știi mai multe, să fii mai bun, 2017* inițiat de către Ministerul Educației Naționale.

Etapile organizării atelierului „Istoria în integrame” au fost următoarele:

- ♦ elaborarea conceptului de prezentare a unor noțiuni din istoria Țării Românești dincolo de perspectiva manualului școlar;
- ♦ documentare;
- ♦ redactarea unui material Power Point cu prezentarea câtorva repere cronologice ale domniilor unui număr de șase voievozi ai Țării Românești;

- ♦ crearea a șase integrale cu grad de dificultate diferit care, prin rezolvarea lor corectă, să dezvăluie pe verticala AB numele celor șase voievozi ai Țării Românești prezentați;

- ♦ multiplicarea integrelor;

- ♦ conceperea unui chestionar pentru feedback.

Conceptul atelierului a fost creat pentru nivelul clasei a IV-a până la clasa a VI-a inclusiv. Propunerea a fost pentru desfășurarea de două ori pe săptămână, pentru o grupă de maxim 30 de participanți. Atelierul a făcut parte din oferta Complexului Național Muzeal „Curtea Domnească” Târgoviște, care a fost lansată către școlile dâmbovițene, dar și către cele din județele învecinate.

Cele șase modele de integrale au fost create cu ajutorul platformei online *Didactic.ro*, care a permis introducerea definițiilor pe orizontală, cu posibilitatea obținerii pe verticala AB a unui nume de voievod al Țării Românești. Enunțurile au fost concepute plecând de la numele voievodului ce se dorea obținut ca rezultat pe verticala AB. Atât enunțurile, cât și rezultatele implicite ale acestora fac referire la termeni ai contextului istoric și cel general al epocii medievale.

Pentru a nu crea bariere și pentru a ieși din climatul orei de curs, materialul Power Point a fost prezentat chiar de către participanții la atelier, șase dintre elevi devenind povestitori ai domniilor celor șase voievozi prezentați. Pentru diversitate și o prezentare combinată a informației, în material au fost inserate scurte fragmente din ecranizări pe tema propusă, care au captat atenția elevilor.

În funcție de impactul avut și de interesul manifestat de către copii, ei au avut posibilitatea să lucreze în partea aplicată a atelierului individual sau pe echipe, participând la rezolvarea integrelor, de la gradul de dificultate cel mai simplu la cel mai complex, făcând astfel apel și la spiritul competitiv, pe lângă atenția, inteligența și perspicacitatea acestora. În cadrul atelierului a fost prezentată și metodologia completării și rezolvării integrelor.

Pentru feedback a fost conceput și înaintat pentru completare participanților un chestionar cu câteva întrebări referitoare la conceptul atelierului, organizarea, desfășurarea, durata și intervalul orar, precum și posibilitatea menționării unor propuneri și observații. S-a dorit obținerea unor calificative de ordin general, de acestea depinzând organizarea acestui tip de atelier în viitor. S-a constatat că atelierul s-a dovedit a fi foarte apreciat, obținând calificative foarte bune, rezultând din chestionarele

Domnitori români

Rezolvând corect rebusul veți descoperi pe verticala AB, numele unui voievod al Țării Românești

1. Grad de rudenie

2. Suliță

3. Sebie

4. Tatăl lui Vlad Țepeș

5. Bătălie

6. Pedeașă în vremea lui Țepeș

7. Protejează copila călului

8. Poveste fantastică

9. Luptă

10

Voievozi ai Țării Românești

Rezolvând corect rebusul, veți descoperi pe verticala AB, numele unui voievod al Țării Românești

1. Casa voievozilor

2. Grad de rudenie apropiat surorii

3. Folosește ghiulele

4. Otoman

5. Poartă cercei

6. Vânat de domnitori/Masculul căprioarei

7. Emitea documente în Evul Mediu

8. Folosită la tun

9. Oraș fortificat

10. Funcționar al cancelariei domnești

11. Persoanele care îl însoțesc pe voievod

Fig. 1 și 2. Exemple de integrale folosite în cadrul atelierului.

Întocmite că elevii l-au găsit educativ, interactiv, atractiv, solicitând atenția, perspicacitatea și cunoștințele acumulate. Nu în ultimul rând, chestionarele au arătat dorința copiilor de a participa la un astfel de atelier și cu alți voievozi ai Evului Mediu românesc. De asemenea, au făcut și propuneri de teme diverse pentru atelierele de educație muzeală la care ar dori să mai participe (vezi modelul atașat).

Atelierul s-a desfășurat de șase ori într-o săptămână. Au participat elevi ai școlilor din Târgoviște și Titu, din clasele a IV-a până la a VI-a, însumând un număr de 137 de participanți. Din păcate, în anii următori nu s-au mai desfășurat astfel de ateliere, programele de educație muzeală în cadrul „Școlii altfel” fiind anulate, iar în cadrul Programului „Vacanță la muzeu” nu au putut fi adaptate grupelor de vârstă mixte.

*Școala Gimnazială „Tudor Vladimirescu”
Târgoviște
Clasa a V-a S*

COMPLEXUL NAȚIONAL MUZEAL „CURTEA DOMNEASCĂ” TÂRGOVIȘTE

Atelierul „Istoria în integrale”

CHESTIONAR

1. Cum apreciați conceptul atelierului?
 - ☒ Foarte bun
 - ☐ Bun
 - ☐ Mediocru
 - ☐ Prost
2. Cum apreciați organizarea atelierului?
 - ☒ Foarte bună
 - ☐ Bună
 - ☐ Mediocră
 - ☐ Proastă
3. Cum apreciați desfășurarea atelierului?
 - ☒ Foarte bună
 - ☐ Bună
 - ☐ Mediocră
 - ☐ Proastă
4. Cum apreciați intervalul orar și durata de desfășurare a atelierului?
 - ☒ Foarte bune
 - ☐ Bune
 - ☐ Proaste
5. Observații/Propuneri:

Este un atelier interesant, educativ, atrage atenția și cunoștințele elevilor.

Dorim să mai participăm la astfel de activități.

Data: 23.4.2017

Semnătura: *[Signature]*

Fig. 3. Exemplu de chestionar de feedback completat.

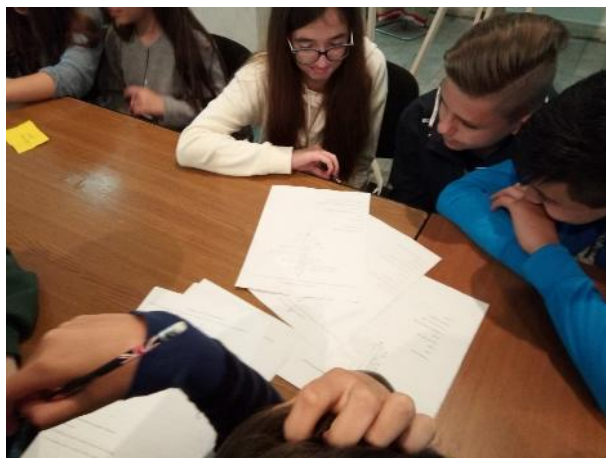


Fig. 4-7. Aspecte din timpul desfășurării atelierelor.



GRUPUL CELOR „TREI” - DIMITRESCU, ȘIRATO ȘI TONITZA ÎN PATRIMONIUL GRAFIC AL MUZEULUI DE ARTĂ TULCEA

*cercetător științific, Complexul Muzeal de
Patrimoniu Cultural Nord-Dobrogean,
ICEM Tulcea

Alice-Georgiana FĂNARU*

Abstract: *This article presents the graphic artworks of three of the members of “The Group of the Four”, the most important artistic association during the Interwar period in Romania, that are part of the Tulcea Fine Arts Museum heritage. The paper is part of the much larger research process concerning the Modern Graphics Repertory of the Tulcea Fine Arts Museum.*

Keywords: *graphics, The Group of the Four, Tulcea Fine Arts Museum, graphics heritage, artistic association.*

Cuvinte-cheie: *grafică, Grupul celor patru, Muzeul de Artă Tulcea, patrimoniu grafic, asociație artistică.*

¹A fost urmașul organic al Asociației Arta Română, urmașă la rândul ei a Tinerimii Artistice.

²Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, Ed. Monitorul Oficial, București, 2012, p.17.

³Ruxandra Garofeanu, *Grupul celor 4*, https://www.bucuresteni.ro/despre/Grupul_celor_4_Ruxandra_Garofeanu/ accesat în 02.08.2021, ora 11:00.

1. Grupul celor patru¹

Asociația creativă a celor patru artiști (Ștefan Dimitrescu, Francisc Șirato, Nicolae Tonitza, Oscar Han) s-a realizat „prin simpla apropiere sufletească”². Întemeiat oficial în 1925, grupul a avut expoziția de debut inaugural în ziua de duminică, 7 martie 1926, de unde și datarea grupului, de către anumite surse, în acest moment. „Grupul celor patru s-a format pe criterii de amicitie și de comuniune spirituală și a tras de partea sa toată floarea criticilor și istoricilor de artă și a altor oameni de cultură din epocă” (Ruxandra Garofeanu).³

Grupul este considerat cea mai importantă asociație artistică din perioada interbelică, mai ales datorită convingerilor pe care cei patru membri le-au propagat, sau, mai bine zis, a lipsei unui program structurat, a unui crez artistic susținut prin discursuri sau articole în presa vremii. Munca susținută, evitarea dramelor social-artistice și mai ales, sinceritatea și autenticitatea prieteniei personale și profesionale, îndeplinirea consecvent și cu mare discreție, au fost în fapt liniile directoare ale activității celor patru mari artiști moderni români.

Deși activitatea grupului nu a fost foarte îndelungată (1926-1938)⁴, grupul reducându-se cu câte un membru în 1933 (la moartea lui Ștefan Dimitrescu) și apoi în 1937 (când Han părăsește asociația), cele nouă manifestări expoziționale au avut o înaltă ținută artistică care îndreptătesc situarea acestuia în fruntea asociațiilor artistice ale perioadei dintre cele două conflagrații mondiale.

În continuare vom prezenta datele biografice ale celor trei pictori-graficieni membri ai grupului, relevante îndeosebi pentru activitatea lor în câmpul graficii. De asemenea, prezentăm lucrările de grafică deținute în colecția omonimă a muzeului tulcean, alături de reproducerile acestora regăsindu-se descrieri plastice⁵ și asocieri stilistice adecvate acestora precum și datele muzeotehnice, în formatul în care acestea se regăsesc în volumele de tip repertoriu.

2. Ștefan Dimitrescu (1886-1933)

Pictor și grafician, a studiat la Școala de Arte Frumoase de la Iași și apoi la Paris. S-a alăturat demersului de întemeiere a unui grup-societate artistică nouă, alături de Nicolae Tonitza, Francisc Șirato și Oscar Han, pentru a da o forță nouă, un suflu proaspăt picturii, pe care, spune el, „am eliberat-o din strânsoarea atelierului de lucru, ca să o aducem mai aproape de natură și de oameni.”⁶ Curând devine și profesor la Școala de Arte Frumoase din Iași⁷.

Opera sa, compusă cu precădere din compoziții, portrete și peisaje, îmbină armonios influențele postimpresioniste cu realismul. Lucrările sale emană o emoție sinceră, uneori un dramatism reținut, scene și tipuri autentice, cu precădere din lumea satelor și a muncitorilor. Personajele sale sunt redată robust, aproape arhitectural, echilibrând culorile și conturul grafic⁸. El însuși recunoștea că „...mă emoționează culoarea și sunt pasionat de formă; când o văd pe una mi se pare că-mi scapă cealaltă. Caut încontinuu să le prind și să le mărit.”⁹ Paleta culorilor serioase și grave va suferi o iluminare la Balcic¹⁰. Cu ocazia unei călătorii, în 1931, descoperind frumusețile peisajului dobrogean, „arta sa devine mai puțin încordată, liniile și formele parcă se îmblânzesc, sugerând culoarea în transparențele petelor de laviu”¹¹.

La fel ca Tonitza, Dimitrescu a preferat subiectele sociale, fiind foarte atras de viața oamenilor simpli. Chiar la începuturile sale artistice, când, pentru a se întreține, cânta la violoncel prin localuri de noapte, desena cu aviditate „mizeria” vieții de noapte¹².

„Voluptatea lui Ștefan Dimitrescu pentru studiul aprofundat al naturii, varietatea și multitudinea de desene, care erau la el splendide

⁴Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, pp. 7-8.

⁵O parte dintre acestea au fost realizate de, sau în colaborare cu Ibrahima Keita (1949-2021) - muzeograf, cercetător și fost director al Muzeului de Artă Tulcea.

⁶Tablourile lui Ștefan Dimitrescu fac furori la casele de licitații, <http://www.vreamea.noua.ro/tablourile-lui-stefan-dumitrescu-fac-furori-la-casele-de-licitatii> accesat în 02.08.2021 ora 11:03.

⁷Dimitrescu Ștefan, <http://artindex.ro/2012/05/16/dimitrescu-stefan/> accesat în 02.08.2021 ora 10:35.

⁸Ștefan Dimitrescu, https://ro.wikipedia.org/wiki/%C8%98tefan_Dimitrescu accesat în 02.08.2021 ora 10:18.

⁹*Ibidem*.

¹⁰Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, p. 23.

¹¹Ionel Jianu, *Ștefan Dimitrescu*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București 1954, p. 26.

¹²Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, p. 62.

¹³Tablourile lui Ștefan Dimitrescu fac furori la casele de licitații, <http://www.vremea.noua.ro/tablourile-lui-stefan-dimitrescu-fac-furori-la-casele-de-licitatii> accesat în 02.08.2021 ora 11:03.

¹⁴Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, p. 62.

¹⁵*Ibidem*, p. 25.

¹⁶*Ibidem*, p. 66.

¹⁷Doina Păuleanu, *Viața tăcută a naturii. Flori, fructe, delicatețe și obiecte în pictura modernă românească 1916-1946*, Ed. Monitorul Oficial RA, București, 2018, p. 127.

¹⁸*Ibidem*, p. 129.

¹⁹Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 30

²⁰*Ibidem*, p. 11. Lucrarea apare reproducută cu titlul „*După lucru*”.

²¹*Ibidem*, p. 30.

²²*Ibidem*, p. 26.

preludii muzical-cromatice, i-au adus publicul mare și faima unui desenator fără pereche la noi” spunea Nicolae Tonitza¹³. Tot acesta afirma că „...el (Ș.D.) avea această rară calitate ce nu se găsește întreagă decât la marii aleși ai artei, aceea de a se identifica, până la cufundare cu subiectele pe care le tratează”¹⁴.

La a doua manifestare expozițională a Grupului, din 1933, Oscar Han aprecia că „Ștefan Dimitrescu este cel mai de seamă desenator al nostru”¹⁵. Un important critic al epocii, Oscar Cizek afirma, de asemenea, că „(Ș.D.) este unul dintre cel mai de seamă desenatori români. Desenurile expuse, tratate atât de diferit, conțin întotdeauna expresia și indicația liniară a unei individualități necopleșite de o tehnică intenționată.”¹⁶ Iar după moartea sa, colegul de grup, Șirato, aprecia că: „Dimitrescu a fost un desenator neobosit”¹⁷, în timp ce, Tudor Vianu sublinia că „desenul, a spus cineva, este conștiința picturii. Această conștiință a fost foarte puternică la Ștefan Dimitrescu.”¹⁸

Deși a avut o existență scurtă, Dimitrescu a lăsat posterității o operă deosebit de apreciată și foarte articulată tematic și stilistic. Apreciat și ca desenator, nu doar ca pictor, artistul a creat opere grafice dintre care trei se regăsesc și în patrimoniul Muzeului de Artă Tulcea.

Compoziția cu personaje redă de-a lungul unei șosele, clădiri citadine ce par a adăposti un personaj enigmatic ce stă rezemat în preajma unor mese și scaune goale. Pe trotuar sunt înșirate diverse obiecte, o bicicletă și câțiva copaci. Artistul surprinde două personaje ce traversează alert strada. Conturul este modulată, la fel și valoarea, totul sugerând volumul figurilor. Calitățile de bun desenator se revărsă în redarea formelor cu o „masivitate expresivă, încadrată într-o compoziție logică, bine încheată și echilibrată”¹⁹.

Cu linii de contur viguroase, modulate și alerte, sunt reliefate două personaje - **Țărani pe câmp**²⁰ - șezând pe câmp. Axul care pornește de la ulciorul din stânga spre cele două capete este echilibrat de cele care leagă vârful degetelor picioarelor, înspre genunchi. Puținele valori și linii interioare sunt suficiente pentru a reda volumele întregii compoziții. Oamenii lui Dimitrescu nu sunt „chipeși, frumoși, strălucitori. Sunt dârzi, viguroși, monumentali”²¹.

Dealurile dobrogene sunt austere, redate cu linii modulate și câteva pete de valoare ce conturează volumul reliefului peste care tronează câțiva copaci. Artistul a surprins „conturul” dobrogean în mai multe lucrări de grafică și pictură, dar „pretutindeni spiritul rațional al artistului intervine, dând un echilibru priveliștilor naturii, alegând aspectele ei tipice și ordonându-le într-o formă artistică”²².



Compoziție cu personaje

Nedatat

Desen cu grafit pe hârtie îngălbenită
cașerată pe carton

362 x 480 mm

Semnat stg., jos, „St. Dimitrescu”

Prov. Achiziție 1971, Ciubotaru Ileana

Inv. 261



Țărani pe câmp

Nedatat

Creion grafit pe hârtie ocru cașerată
pe carton

274 x 342 mm

Semnat stg., jos, „St. Dimitrescu”

Prov. Achiziție 1978, Slobozeanu Elisabeta

Inv. 582

Dealuri dobrogene

Nedatat

Cărbune pe hârtie îngălbenită
cașerată pe carton mucava

356 x 470 mm

Semnat stg., jos, „St. Dimitrescu”

Prov. Achiziție 2006, Boțocan Valerian

Inv. 3398

**3. Francisc Șirato (1877-1953)**

Încă din anii de la școala comercială din Craiova, Francisc Șirato a fost interesat de atelierul de litografie al Institutului de Editură și Arte Grafice²³ și mai puțin de materiile realiste care i se predau la cursuri. Atelierul a fost locul lui de inițiere în tehnicile grafice, iar începând din 1897, a creat afișe în culori, printre primele de acest gen de la noi din țară. A fost și remunerat pentru unele dintre afișele sale și s-a evidențiat astfel pe scena culturală craioveană.

Anii studenției și-i petrece la Düsseldorf dar, din cauza situației materiale fragile, nu reușește să urmeze cursurile Academiei de Artă de acolo. Pentru a se întreține lucrează la un atelier de gravură²⁴. Întors în țară în 1899, reușește să se înscrie la Școala de Arte Frumoase din București, începând cu anul 1900²⁵.

Având „meșteșugul” litografiei bine sedimentat, a reușit să se întrețină din colaborări cu diverse tipografii. Expune pentru prima dată în anul 1907, la Salonul Oficial iar apoi, desenele sale sunt publicate cu regularitate în revista „Furnica”. A expus între 1908-1914 și la Tinerimea Artistică, fiind printre primii membri ai asociației. Activitatea artistică se va îmbina cu talentul său pedagogic și muzeologic, Șirato fiind custode al Muzeului Național de Artă populară iar apoi profesor la Academia de Belle-Arte din București.

Experimentând diferite tehnici, Șirato își sintetizează un stil ce combină echilibrul arhitectural al artei lui Cézanne cu elemente de folclor românesc.

²³Vasile Drăguț, *Francisc Șirato*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p.10.

²⁴Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, p. 36.

²⁵Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 10.

Ca mulți dintre contemporanii săi, realizează opere inspirate din dramele Primului Război Mondial, pe care le și expune în 1921, la o expoziție personală care marchează finalul unei prime etape de creație a lui Șirato, dedicată aproape exclusiv graficii. Ulterior, decide să se axeze mai mult pe pictură. Va fi din ce în ce mai pasionat de problema construirii imaginii prin lumină, delimitarea formelor făcându-se prin contraste de culoare și lumină rezultând din alăturarea a două culori de valori diferite²⁶. Tudor Arghezi aprecia că Francisc Șirato „este artistul care, cu pensula și culoarea, gândește. Și gândul lui continuă, departe, în tabloul zugrăvit, dincolo de el și nu se mai isprăvește. El va umbla mereu, când al altora se va fi sfârșit încă demult”²⁷. Șirato, asemenea lui Vermeer, este un pictor al luminii²⁸. Al. Tzigara-Samurçaș aprecia că „...la domnia sa culoarea construiește tabloul, culoarea îl compune, culoarea îi dă atmosfera, învăluindu-l în vibrații diafane”²⁹.

Lucrările de grafică deținute de muzeul tulcean reflectă întocmai pasiunea picturală obsesivă a lui Șirato. Notațiile de construcție și cromatice fluide sunt sugerate spontan, armoniile sunt delicate, liniile, formele și culorile contopindu-se în lumina ce conferă imaginilor o mare încărcătură lirică. Acestora li se adaugă și dublul contrast de complementare precum și contrastul închis-deschis. „Șirato nu-și îngăduie aproximație în desen. Liniile sale vorbesc precis, planurile sunt la locul lor, perspectivele juste”³⁰ (Eugen Crăciun).



²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, p. 11.

²⁸ Doina Păuleanu, *Viața tăcută a naturii... 1916-1946*, p. 86.

²⁹ *Ibidem*, p. 94.

³⁰ Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, p. 255.



Spre ulicioară

Nedatat

Pastel pe hârtie albă groasă

262 x 338 mm

Nesemnată

Prov. Achiziție Elian Lelia, 1971

Inv. 248

Cl. Fond 2466/11.03.2009 20

Târg

1917

guașă vernisată pe hârtie cașerată pe carton
365 x 477 mm

Semnată dr. jos cu roșu-vermilion „Șirato”

Prov. Achiziție Caraman Mihail, 1985

Inv. 1522

Cl. Fond 2466/11.03.2009 21

4. Nicolae Tonitza (1886-1940)

Primul dintre cei cinci copii ai unei familii din Bârlad, Nicolae Tonitza părăsește orașul natal în 1902 pentru a se înscrie la Școala de Belle Arte din Iași. Aici i-a avut ca îndrumători pe Gheorghe Popovici și Emanoil Bardasare iar ca și coleg pe Ștefan Dimitrescu, cu care va lega o strânsă prietenie³¹.

În 1908, admis la Academia Bavareză de Arte Frumoase din München, pleacă în Germania și începe să expună la *Kunstverein*. Concomitent, ține legătura cu țara, trimițând desene, caricaturi și articole pentru revistele *Furnica* și *Arta Română*. Nu-și termină stagiul de pregătire în Germania, dar călătorește în anii următori în Italia și în Franța, unde rămâne pentru doi ani³².

Experiența pariziană își pune amprenta asupra stilului și tehnicii sale, Tonitza relevându-se ca un colorist deosebit, proaspăt, care asimilează elemente de impresionism, postimpresionism și decorativism. Pictează toate genurile și expune des în atelierul din Montparnasse. Lucrările sale strălucesc și redau un echilibru perfect între formă și culoare.

După ce revine în țară, predă un scurt timp desen iar apoi termină cursurile Școlii de Belle-Arte din Iași, obținând prin concurs certificatul de „pictor bisericesc”.

În Primul Război Mondial, mobilizat alături de alți contemporani ai săi artiști, cade prizonier și este trimis într-un lagăr din Bulgaria. Ulterior, este decorat cu ordinul „Mihai Viteazul” clasa III.

După război se stabilește la București, unde expune, ilustrează cărți, scrie critică de artă. După ce expune la Bienala de la Veneția, în 1924 se retrage din asociația Arta Română și pune bazele *Grupului celor 4* alături de Șirato, Dimitrescu și Oscar Han. Ecaterina Tonitza afirma, în 1925, despre asocierea celor patru artiști: „O asociație care le permitea prezentarea lucrărilor în public, ușurându-le cheltuielile pe care fiecare în parte le-ar fi suportat mai greu. Așa era definiția pentru cei care întrebau. De fapt, o mare afinitate sufletească, o unitară concepție despre artă și artist, cât și o strânsă și devotată prietenie erau substratul acestui grup al celor patru”³³.

Expune și în străinătate, predă pictură la Academia din Iași și devine, în 1937, rector al acesteia. Alături de prietenul său Francisc Șirato lucrează intens pictură și desen în Dobrogea, cu precădere la Balciac.

Tot soția Ecaterina povestește și despre procesul creativ al lui Tonitza: „Toate peisajele erau lucrate în tuș, apoi acuarelă și pe urmă, la

³¹Nicolae Tonitza, https://ro.wikipedia.org/wiki/Nicolae_Tonitza#cite_note-Leon-3 accesat în 18.03.2021, 11:16.

³²*Ibidem*.



Portret de fetiță

Nedată

Tuș peniță pe un fundal cadrilat cu creionul
pe hârtie subțire îngălbenită

210 x 300 mm

Semnata dr. sus cu tuș negru „Tonitza”

Prov. Achiziție Anticariat, 1977

Inv. 280

Cl. Fond 2466/11.03.2009 23

³³Repertoriul Graficii românești din secolul al XX-lea, vol. X, Nicolae Tonitza (1886-1940), p. 83.

București, tratate în culoare. Nu mergea cu șevaletul și culorile la câmp, căci îl plictisea galeria de privitori care s-ar fi adunat în spate. Își lua doar sticluța cu tuș și diverse surcele ...”³⁴ Desenele lui Nicolae Tonitza sunt lucrări de sine stătătoare „construite cu linie suplă, în tempo alert (...) Siguranța desăvârșită a conturelor și a compoziției, unghiurile de vedere alese pentru gradul de dificultate pe care îl comportă și de atractivitate pe care îl răvnesc (și dobândesc), detaliile explicative, uneori pitorești, notate cu dezinvoltură, expresivitatea oricărui desen, indiferent de modestia dimensiunilor sau destinației sale - conferă acestor imagini autonomie și drept de a-și dura cetate în lumea - *pe atunci încă nesocotită* (s.n.) - a graficii în alb-negru sau culoare”³⁵.

³⁴*Ibidem*, p. 84.

O privire retrospectivă asupra operei lui Tonitza evidențiază o primă perioadă de pictură academică sub influența școlii müncheneze, și, drept corolar, un interes major pentru desen, în detrimentul picturii. În scurtul său popas parizian, face tentative timide de a-și însuși viziunea impresionistă, dar preferința lui pentru exprimarea grafică îi va îndrepta atenția spre creațiile lui Daumier. Revirimentul cromatic, pe care frunzașii picturii franceze nu izbutiseră să-l provoace, a fost declanșat de Ștefan Luchian, fără ca acest fapt să-l facă pe Tonitza să rămână la o treaptă inferioară, deși el și-a descoperit multe afinități cu acesta. După această perioadă, tablourile realizate între 1930 și 1935 își cuceresc deplina autonomie artistică, eliberându-se de orice influențe.³⁶ Tonitza a fost și om de presă, publicând numeroase desene de critică socială însoțite de texte remarcabile prin acuitate și energie³⁷.

³⁵Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, p. 212.

În toate perioadele de creație, lucrările de grafică sunt mai frecvente decât cele de pictură și au „deplină autonomie, deși stau adeseori la baza transpunerilor în ulei; lucrează în creion, cărbune, tuș, laviu sau cerneală, patinate cu nițică apă de cafea, în acuarelă, tempera și guașă (...) sau în tehnică mixtă.”³⁸

³⁶*Nicolae Tonitza*, https://ro.wikipedia.org/wiki/Nicolae_Tonitza#cite_note-Leon-3 accesat în 18.03.2021, 11:16.

³⁷*Repertoriul Graficii românești din secolul al XX-lea*, vol. X, Nicolae Tonitza (1886-1940), p. 5.

Lucrările deținute de muzeul tulcean evidențiază etapele creației lui Tonitza, îndeosebi tehnica laviurilor așternute în zemuri subțiri, tulburate doar de câteva însemnări alerte, cu linii scurte ce vibrează textura lucrării (*Peisaj dobrogean, Portret de bătrână*), liniile nemodulate, fine, pe alocuri frânte de tuș (*Portret de fetiță, Trei nuduri de femei*), fundaluri texturate și valorate (*Interior țărănesc*), registre bine definite și conturate și contraste duble de complementare și luminozitate (*Piața Mangalia*), linii modulate reduse la esențial și subliniate delicat de accente de acuarelă transparentă (*Tătăroaică din Balcic*). În desenele sale se regăsește același Tonitza „captivant artist care obține puternice efecte de artă și fără bogăția paletei sale fermecate”³⁹.

³⁸Doina Păuleanu, *Viața tăcută a naturii... 1916-1946*, p. 18.

³⁹Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, p. 212.



Portret de bătrână

Nedată

Sepia laviu pe hârtie ocru cașerată de carton

190 x 196 mm

Semnă dr. jos cu sepia „Tonitza”

Prov. Achiziție Știrbei Nicolae Ioana, 1985

Inv. 1525

Cl. Fond 2466/11.03.2009 30



Interior țărănesc

Nedată

Tuș cu penița pe hârtie ocru

cașerată pe carton

312 x 235 mm

Semnă stg. sus cu negru „Tonitza”

Prov. Achiziție Elian Lelia, 1978

Inv. 579

Cl. Fond 2466/11.03.2009 24

Tătăroaică din Balcic

1934

Tuș cu pensula și urme de acuarelă roșie

pe carton ocru lipit de paspartu

260 x 174 mm

Semnă stg. jos cu creion „Tonitza”

Însemnare autografă cu creion, dr. sus

„(indescifrabil) Balcic/1934”

Prov. Achiziție Dracopol Alexandrina, 1985

Inv. 1527

Cl. Tezaur 2466/11.03.2009 1



Piața Mangalia

Nedată

Acuarelă, tuș cu pensula pe hârtie albă

groasă lipită pe carton și paspartu

373 x 302 mm

Semnă dr. jos cu negru „Tonitza”

Prov. Achiziție Lupescu I. Ioana, 1980

Inv. 758

Cl. Fond 2466/11.03.2009 28

**Sfântul Solomon**

1913

Baiț și creioane colorate pe
hârtie ocru groasă

323 x 154 mm

Semnată dr. jos cu creion „N Tonitza”

Prov. Achiziție Slobozeanu Elisabeta, 1978

Inv. 580

Cl. Fond 2466/11.03.2009 25

**Sfântul Serge**

1911

Baiț și creion galben pe hârtie ocru
lipită pe carton

265 x 247 mm

Semnată dr. jos cu negru „NTonitza”

Prov. Achiziție Slobozeanu George, 1979

Inv. 595

Cl. Fond 2466/11.03.2009 27

**Sfântul Isaia**

1913

Baiț și creioane colorate pe
hârtie ocru groasă

310 x 168 mm

Semnată dr. jos cu creion „N Tonitza”

Prov. Achiziție Slobozeanu Elisabeta, 1978

Inv. 581

Cl. Fond 2466/11.03.2009 26

**Peisaj dobrogean**

Nedată

Acuarelă laviu și tuș pensulă
pe hârtie subțire albă

273 x 345 mm

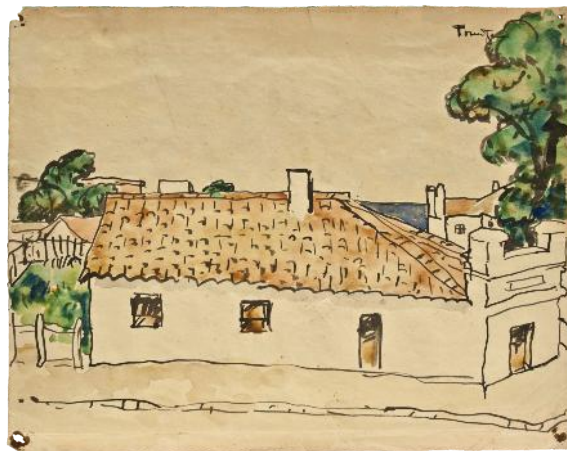
Semnată dr. sus cu tuș negru
„Tonitza”

Prov. Achiziție Simionescu

Dan, 1975

Inv. 279

Cl. Fond 2466/11.03.2009 22



Trei nuduri de femei
 Nedată
 Tuș cu peniță pe hârtie subțire
 îngălbenită lipită pe carton
 265 x 420 mm
 Semnată dr. jos cu creion „Tonitza”
 Prov. Transfer Miroșaru Hella, 1981
 Inv. 972
 Cl. Fond 2466/11.03.2009 29



Bibliografie

1. *** *Repertoriul Graficii românești din secolul al XX-lea*, vol. X, Nicolae Tonitza (1886-1940).
2. Drăguț, Vasile, *Francisc Șirato*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.
3. Jianu, Ionel, *Ștefan Dimitrescu*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954.
4. Păuleanu, Doina, *Grupul celor patru*, Ed. Monitorul Oficial, București, 2012.
5. Păuleanu, Doina, *Viața tăcută a naturii. Flori, fructe, delicatese și obiecte în pictura modernă românească 1916-1946*, Ed. Monitorul Oficial RA, București, 2018.

Webografie

1. *Dimitrescu Ștefan*, <http://artindex.ro/2012/05/16/dimitrescu-stefan/>
2. *Nicolae Tonitza*, https://ro.wikipedia.org/wiki/Nicolae_Tonitza#cite_note-Leon-3
3. Ruxandra Garofeanu, *Grupul celor 4*, https://www.bucuresteni.ro/despre/Grupul_celor_4_Ruxandra_Garofeanu/
4. *Ștefan Dimitrescu*, https://ro.wikipedia.org/wiki/%C8%98tefan_Dimitrescu
5. *Tablourile lui Ștefan Dimitrescu fac furori la casele de licitații*, <http://www.vremeanoua.ro/tablourile-lui-stefan-dimitrescu-fac-furori-la-casele-de-licitatii>

EDUCAȚIA ȘI MARKETINGUL MUZEAL ÎN CONDIȚII DE PANDEMIE. STRATEGII ONLINE DE MENȚINERE ȘI CREȘTERE A INTERESULUI PUBLICULUI VIZITATOR

Elena HARBUR*

Angelica CURLIȘCĂ**

*psiholog,

**drd. biolog, șef de secție Delfinariu,

Complexul Muzeal de Științe ale
Naturii Constanța

Abstract: *The Natural Sciences Museum Complex in Constanta welcomes visitors with live and exhibition heritage, divided into 4 distinct sections: Dolphinarium, Microreserve, Aquarium and Planetarium. The cultural educational offer is rich due to the diversity of the heritage, visitors having multiple possibilities of visiting, but also access to performances, demonstrations and activities specifically organized at each section. The pandemic context raised the difficulty of visiting and participating through physical presence within the institution, which implicitly generated the need to find alternative solutions for contact with the public and to maintain its interest in our institution. In this respect, for an important period of time, the cultural and educational activities were opened on the online environment, through live videos of the demonstrations at the Dolphinarium section and cultural and educational videos at the Aquarium, Planetarium and Microreserve sections. The opening of NSMC to the public to the online environment proved to be extremely useful and with an important impact on the public, so that in this summer season, respectively between July and August 2021, a total of 276,586 visitors were registered, compared to last year's similar period, when 146,523 visitors were registered, in statistical calculation, increasing the number of visitors by 188.76%, compared to the previous year. In order for the data to be objective and to have a real feedback from the visitors, in August 2021 an extensive questionnaire about the museum was applied, and 80% of the visitors said that they found out about the NSMC from the online environment, 18% from the tourist guides and only 10% from the press. Thus, the strategy of online cultural education and marketing is proved to be valid and optimal, demonstrating its efficiency and also its necessity, in the new social context.*

Keywords: NSMC, dolphinarium, microreserve, planetarium, aquarium, horseback riding, pandemic, online museum education, online marketing.

Cuvinte-cheie: CMSN, delfinariu, microrezervație, planetariu, acvariu, echitație, pandemie, educație muzeală online, marketing online.



Complexul Muzeal de Științe ale Naturii Constanța

Având o tradiție instituțională de peste o jumătate de secol, cu o excelentă bază materială și o structură pluridisciplinară, Complexul Muzeal de Științe ale Naturii din Constanța constituie un reper important în peisajul cultural și științific al municipiului, cu valoare emblematică pentru oferta estivală a litoralului românesc.

Oferta muzeală a CMSN

Complexul Muzeal de Științe ale Naturii Constanța cuprinde în total 4 secții diferite de prezentare și vizitare pentru public: Delfinariu, Acvariu, Microrezervație și Planetariu cu Observatorul astronomic. Exceptând Acvariul, celelalte secții sunt plasate în același spațiu, dispunând însă de clădiri diferite, cu arhitectură și organizare diferențiate, conform specificului și necesităților de funcționare.

Delfinariul

Delfinariul din Constanța și-a început activitatea la 1 iunie 1972, constituind prima formă muzeistică de acest gen din țară și prima din sud-estul Europei, la acea dată. În amfiteatrul cu o capacitate de 1200 de locuri și cu o piscină de 5 metri adâncime, în totalitate acoperită, se organizează demonstrații educativ-culturale cu delfini, demonstrații care combină informațiile bio-structurale cu abilitățile și performanțele pe care le pot atinge delfinii prin comportamente naturale, specifice, împreună cu antrenorii. Publicul vizitator are astfel posibilitatea de a cunoaște mamiferele marine nu doar prin expunere, ci printr-un modus vivendi autentic.

Acvariul

Acvariul este amplasat pe malul mării, chiar în fața impunătorului Cazinou constănțean. Inaugurat cu mare fast pe data de 1 mai 1958, Acvariul din Constanța a fost, pentru o lungă perioadă de timp, prima și singura instituție publică de acest gen din țara noastră.

Spațiul expozițional al Acvariului este destinat prezentării expoziției permanente de faună și floră acvatică, dar și unor expoziții temporare cu diverse tematici legate de biologie, ecologie acvatică și pescuit marin. De-a lungul timpului, Acvariul din Constanța a adunat peste 100 de specii de pești și viețuitoare marine care aparțin unor zone geografice diverse. Ținând cont de criterii ecologice, biogeografice și taxonomice, Acvariul este structurat în trei secții: Marină, Dulcicolă și Pești Exotici.



Microrezervație

Începând cu anul 1985 a intrat în circuitul public o Microrezervație care se întinde pe o suprafață de cca 12 ha, din care 2 ha reprezintă luciul de apă cu vegetație palustră. Acest obiectiv a fost creat în ideea de a oferi vizitatorilor o imagine cât mai complexă asupra naturii dobrogene. 86 de specii cu un efectiv de peste 460 exemplare. Mare parte din aceste exemplare sunt monumente ale naturii și specii rare cu o reprezentare tot mai redusă în biotopurile naturale. Întreaga Microrezervație este structurată ca un parc de vizitare în jurul lacului, unde vizitatorii pot admira atât speciile de plante, cât și animalele și păsările expuse în habitate cât mai apropiate de mediul lor natural, scopul fiind ca acest spațiu să fie nu doar o zonă de vizitare, ci una de relaxare și chiar agrement, de petrecere a timpului liber într-un mod educativ și plăcut.

Planetariu și Observator

Primul obiectiv public de acest gen din țară, luând ființă în anul în care omul a reușit să „atingă” pentru prima dată cu piciorul Luna (1969), Planetariul destăinuie și azi misterele greu de pătruns ale cerului. În holul Planetariului, o expoziție permanentă, ilustrată printr-o pictură murală, realizată într-o manieră care să reflecte adevăratul aspect exterior al celor 8 mari planete ce orbitează Soarele, vine să prezinte câteva caracteristici dimensionale, spațiale, termice, exprimând manifestarea în mod unic, specifică întregului Univers. Plafonul converge traiectoriile către destinații stelare precise, prin reprezentarea constelațiilor ce sunt vizibile pe cerul serii de vară, din Constanța.

Echitație

Manejul de la CMSN Constanța are o suprafață de 3.000 de metri pătrați și este deschis pe tot parcursul anului.

Echitația de la Complexul Muzeal de Științe ale Naturii se face într-o incintă închisă, chiar și pe timpul iernii, dar de primăvara, caii și elevii ies în aer liber. Avem 14 cai de diferite rase: calul de sport românesc, olandeză, friziană, norvegiană - Fjord Horse, cai arabi, huțul bucovinean și ponei.

Strategia de marketing muzeal online

Misiunea noastră: dublăm vânzarile și impactul online

Apariția pandemiei și impunerea restricțiilor de apropiere fizică a ridicat o problemă majoră în continuarea funcționării în aria educației muzeale, apărând necesitatea păstrării contactului cu publicul vizitator prin intermediul online. Strategia de marketing digital și educație muzeală online a fost axată pe poziționare reală față de public, stabilirea unor obiective realiste, analiză competitivă, reguli de brand, trenduri verticale de piață și strategie de comunicare online.



Marketing de conținut

Scopul este de a crea și de a furniza conținut de calitate, respectiv informații relevante de care potențialii clienți au nevoie și le caută, iar pasul următor pe care îl vor face (după ce găsesc pe site aceste informații), va fi să devină clienți sau să efectueze o acțiune (de exemplu să se înscrie la newsletter, sau să devină prieteni pe rețelele sociale, etc.).

Oferta muzeală în mediul online

O provocare intensă, de a reuși să transpunem patrimoniul viu și cel expozițional, concomitent cu educația, prin intermediul evenimentelor live, fotografiei și al videoclipurilor cu conținut informațional, s-a demonstrat a fi o metodă foarte atractivă și eficientă.

Astfel, în luna august a.c., s-au verificat efectele strategiei de marketing online aplicată de la începutul pandemiei, respectiv martie 2020, prin compararea numărului de vizitatori pentru lunile de sezon iulie și august 2020/2021 și aplicarea publicului vizitator a unui chestionar de 33 de întrebări, cu criteriu de selecție - vizita celor 4 secții ale CMSN anterior completării.

Rezultate aplicare chestionar:

- ♦ 80% din persoanele intervievate au declarat că au aflat de CMSN din mediul online, 18% de la ghizi și 10% din presă;
- ♦ 55% vizitează CMSN ca și obiectiv turistic, 45% pentru informații științifice și 28% pentru relaxare;
- ♦ 69% doresc să primească informațiile de la muzeografi, 19% de la îngrijitori sau antrenori, 11% de la șefii de secții și 1% de la director. Perioada de prezentare a informațiilor fiind (în timpul reprezentației) de 57%.
- ♦ Clasamentul de atractivitate al secțiilor CMSN: Delfinariu 73%, Planetariu 69%, Microrezervație 27%, Acvariu 18%;
- ♦ 75% declară că au primit informații noi și 25% ar dori mai multe informații. Nivelul de saturație al necesarului de informație este de 97% Planetariu, 78% Delfinariu, 48% Microrezervație și 40% Acvariu;
- ♦ 37% din publicul vizitator cunoaște activitățile cultural-educative care se desfășoară în prezent și 39% ar dori să afle și să participe la aceste activități, diferențiat pe secții: Planetariu 81%, Delfinariu 52%, Microrezervație 29% și Acvariu 28%;
- ♦ Privind necesitatea activităților cultural-educative, 83% au răspuns că DA, și restul de 17% au afirmat că este OBLIGATORIE în muzee și instituții de cultură; niciun participant nu a considerat că nu sunt necesare;

♦ 89% dintre participanții la cercetare au considerat că este necesară organizarea de grupuri de vizitare cu ghidaj pe secția Microrezervație și 11% au considerat că nu este necesar;

♦ 56% consideră că numărul de activități derulate în prezent nu este suficient, considerând ca necesar suplimentarea de activități diferențiat pe secții: Planetariu și Delfinariu 82%, Microrezervație 66% și Acvariu 62%.

Concluzii statistice de cercetare

Atât în anul 2020, cât și în 2021, chiar și în condițiile pandemice care au impus carantinarea și limitarea accesului vizitatorilor, în lunile iunie-octombrie, instituția a fost deschisă publicului, cu toată oferta muzeală disponibilă. Strategia de marketing online s-a desfășurat pe întreg parcursul anului 2020, acoperind toate secțiile (mai puțin oferta pentru Echitație) și completând prezența în mediul online, atunci când prezența fizică nu a fost posibilă.

Studiul statistic comparativ al productivității și efectelor strategiei de marketing online s-a efectuat pe lunile iulie și august din cei doi ani reprezentativi, perioadă considerată a fi plin sezon semnificativ, și având în vedere că atât 2020, cât și 2021 sunt sub imperiul restricțiilor de vizitare și doar strategia de marketing a fost variabila care a influențat cifrele de vânzare.



Studiu comparativ statistic

Vânzările în 2020, fără strategie de marketing online au adus un total de 146.523 vizitatori.

Vânzările în 2021, după aplicarea strategiei de marketing online au adus un total de 276.586 vizitatori.

Concluzii generale

- ♦ Strategia de marketing online muzeal a crescut vânzările cu 188,77% pe durata a 10 luni de aplicare;
- ♦ Marketingul online a păstrat continuitatea în legătura cu publicul vizitator și mai mult decât atât, a crescut interesul față de oferta muzeală, educațională și științifică de care dispune CMSN;
- ♦ A crescut conștientizarea în public privind necesitatea prezenței muzeale în educație și formare culturală;
- ♦ Se sintetizează nevoia de informație participativă cultural-educativă a publicului vizitator, prin cererea exprimată a 89% din participanții studiului de a primi informații de la muzeografi în timpul reprezentațiilor, în special pe secțiile Delfinariu și Planetariu, după cum arată clasamentul preferințelor, pe secțiile Microrezervație și Acvariu solicitându-se preponderent organizarea de grupuri cu ghidaj muzeistic;
- ♦ 100% din publicul vizitator a aflat oferta muzeistică a CMSN din mediul online, fapt care le-a trezit interesul să viziteze Complexul.

Strategia de marketing muzeal online este nu doar necesară, ci și extrem de eficientă și productivă!

CRUCEA DE LEMN - DE LA COPAC LA OBIECT DE CULT

Mariana OMENIUC*

Ionel MOCĂNIȚĂ**

Mariana CUZIC***

Abstract: *The cross is a well-known Christian symbol, under the sign of which people with faith in God lead their lives, looking at it with confidence, hope and love. The three cult objects - wooden crosses, universal models of the sacred Christian monuments, were made to confess faith, and through their artistic value, they represent unique and original pieces that are part of the riches and cultural heritage of the city of Tulcea. At the same time, the people involved in the good deed, through this work - written and factual, felt the need to beautify the objects produced by their masterful hands, in this case the wooden cross, considering them ancestral heritage to the young through continuity and evolution.*

Keywords: tree, wood, cross, craftsman.

Cuvinte-cheie: copac, lemn, cruce, meșter.

Introducere

Din cele mai vechi timpuri, copacul simbolizează viața, iar în multe religii primitive este *obiect de cult*. Lemnul are căldură (umană) și toleranță.

Motto (meșter popular maramureșean):

Iubesc lucrul cu lemnul, însă nu e ușor. Există o serie de secrete pe care nu le știe oricine. Lemnul face parte din ceva ce are viață. Mai mult, îl poți face să aibă viață și mort. Deci lemnul trăiește 900 de ani și viu, dar și mort. 500 de ani trăiește în pădure. Bătrânii îl tăiau la această vârstă, și apoi lemnul acela mai trăia 400 de ani făcut din el ceva.

Alexandru Perța-Cuza

Lemnul, în natură, este materia primă esențială, care l-a ajutat pe om din vremuri imemorabile să supraviețuiască, oferindu-i posibilitatea de a-și construi adăposturi, confecționa unelte și obiecte necesare.[2]

*restaurator expert metal-ceramică, Laboratorul de Restaurare-Conservare Patrimoniu Mobil și Imobil, ICEM Tulcea

**restaurator expert lemn, Laboratorul de Restaurare-Conservare Patrimoniu Mobil și Imobil, ICEM Tulcea

***muzeograf IA, Centrul Muzeal Ecoturistic „Delta Dunării”, ICEM Tulcea



Fig. 1. Afișul Sesiunii Naționale de Comunicări „Patrimoniul și educația în Muzeele de Artă din România”, ediția a V-a, 2021, la care s-a participat cu prezentarea „Crucea de lemn - de la copac la obiect de cult”.

Alt argument îl poate constitui faptul că lemnul a fost prelucrat artistic de om înaintea lutului, constituind astfel materialul asupra căruia s-au imprimat primele însemne decorative. Din motivul că lemnul nu rezistă la umezeală și arșiță, obiectele făcute din lemn au dispărut fără a lăsa urme și mărturii evidente despre istoria valorificării lui. Unele descoperiri arheologice atestă amprente ale obiectelor din lemn pe teritoriul din sud-estul Europei, lucrate cu circa șapte milenii în urmă. Au fost găsite rămășițe ale locuinței din lemn, forme de paturi, unelte pentru prelucrarea lemnului. Ovidiu amintește în scrierile lui despre diferite obiecte de lemn la geto-daci.

Prelucrarea lemnului a continuat să rămână o îndeletnicire de bază a bărbaților, pe parcursul tuturor timpurilor. Terminologia multor obiecte din lemn mărturisește convingător despre vechimea meseriei prelucrării lemnului. Înaintașii noștri erau preocupați și de valorificarea artistică a lemnului, fapt demonstrat de dezvoltarea ornamenticii populare, utilizarea continuă a motivelor geometrice (rombul, cercul, linii văluroase, frânte sau curbe). [5]

Material și metodă

Între arborii pe care tradiția românească i-a investit cu virtuți deosebite se numără și teiul. Numele teiului provine din latină, de la *tilia*, fiind astfel încă o amintire a Romei Antice, la fel ca și arțarul, fagul, frasinul, plopul, salcia, ulmul.

În Dobrogea de Nord se află cea mai mare și cea mai compactă pădure de tei (2.500 de hectare) care formează cea mai mare zonă meliferă din Europa, între localitățile Ciucurova și Luncavița. În afară de rădăcină, toate celelalte produse ale teiului (scoarța, frunzele, florile, fructele) se folosesc pentru necesitățile omului. [3, 4].

Lemnul teiului este folosit și astăzi la fabricarea de obiecte casnice și de cult. [1] Pentru obiectul de cult, respectiv crucea de lemn, folosită la realizarea a trei troițe din orașul Tulcea, s-a folosit lemn de tei. Meșterul sculptor-restaurator a preferat lemnul de tei, deoarece este moale, ușor de prelucrat, are mai puține noduri și nu se scorojește.

Domnul **Ionel Mocăniță**, meșter-sculptor, restaurator bunuri culturale din lemn, prin experiența acumulată de-a lungul timpului, poate face orice obiect din lemn și dispune de răbdare, deoarece aceste lucruri se fac încet, pentru a se bucura de fiecare etapă a procesului, mai ales când lucrează o **cruce**. El spune: „Atunci când am lemnul în mâini nu mă las până nu fac ceea ce am văzut în el, deoarece lemnul se dăruiește doar celui ce îi respectă esența (sufletul).”

Aici intervine și partea magică a lucrului: rugăciunea!

De altfel, sculptura în lemn nu se face în grabă, iar când desăvârșești o astfel de lucrare, ai o satisfacție și o bucurie aparte, că ai făcut obiectul așa cum ți l-ai imaginat sau schițat.

Instrumente și tehnologii de prelucrare a lemnului:

a. Instrumente și materiale pentru tâmplărie: teighea, topor, fierăstrău, compas, cioplitor, rindea, daltă, ciocan, bormașină, instrumente de măsurat, baiț, vopsea, lac, pensule;

b. Tehnologii de prelucrare: tăiere și așchiere, uscare și tratament, șlefuire, sculptare, finisare și decorarea basoreliefului cu foiță de aur prin tehnica auririi.

Rezultate

În anul 2012 se realizează prima **Cruce de lemn**. După pregătirea materialului de lucru (dulap de lemn de tei, uscat, cu grosime de 5 cm, lățime de 30 cm și înălțime de 2 m) și schițarea *modelului* viitoarei cruci, meșterul restaurator a trecut la etapa de sculptură manuală, prin care produsul finit a reprezentat crucea treflată ortodoxă principală, cu două cruci mici laterale. Din punct de vedere tehnic, artistul-restaurator a sculptat crucea în cea mai mare parte în „meplat” (basorelief) folosind motive ornamentale geometrice, prin crestarea de profil frânghie, rozetă pe motivul soarelui, care echilibrează și îi conferă unicitate și care compun podoaba semnificativă pentru acest obiect de cult. În centrul compoziției, a sculptat în basorelief, icoana Sf. M. Mc. Mina, acoperită cu foiță de aur. Pe spatele crucii mari este crestată o cruce mai mică și două rozete, iar la baza ei sunt inscripționate inițialele artistului și anul (M1 2012). Crucea este protejată de un *acoperiș* (două scânduri late, fixate în unghi, sus, „în vârful” crucii și pe capetele brațelor orizontale) cu șindrilă, în două ape (care să o protejeze împotriva apei pluviale), la fel cum este acoperită Biserica Sf. M. Mc. Mina, din apropiere. Pe crucea treflată ortodoxă principală, de jur împrejurul icoanei cu sfânt, este crestată următorul text: *Biserica Sfântul Mare Mucenic Mina*. Crucea este băițuită și dată cu lac pentru protecție mai mare.[Fig. 2]

Pentru tehnica auririi s-a folosit *foiță de aur*, pentru poleirea icoanelor, elementelor de decor și plăcuței inscripționate de pe crucea de lemn. După pregătirea materialelor de lucru (adezivul – mixtion pe bază de alcool, foița și pulberea de aur, pensule, cuțit), obiectului ce urmează a fi decorat prin metoda auririi, i s-a făcut un tratament de degresare cu o soluție alcoolică, peste care s-a pus un strat de preparare –



Fig. 2. 2012 - Prima Cruce de lemn, etape de lucru.

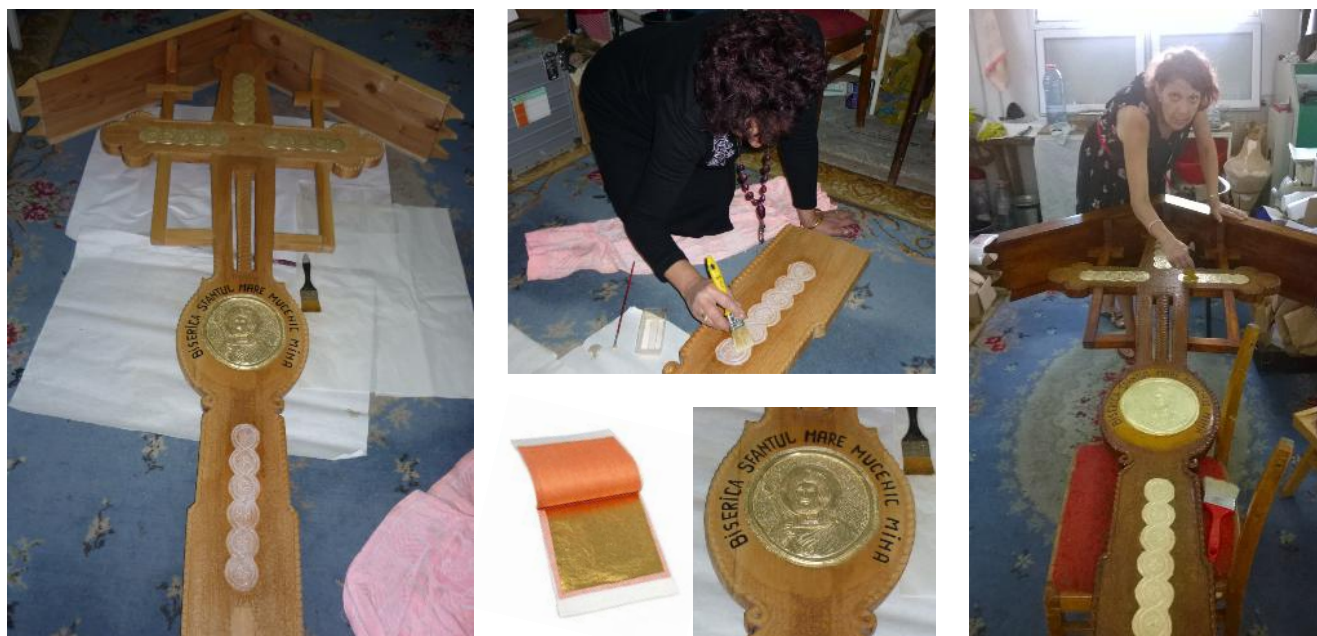


Fig. 3. Prima *Cruce de lemn*, etape de lucru prin tehnica auririi cu foiță de aur.

grund și un strat de șelac cu rol de saturație. Apoi s-a trecut la aplicarea *mixturei* cu rol de adeziv fluid, ca priză între suprafața decorată și foiță. În această etapă de lucru s-a ținut cont și de faptul că acest adeziv are o uscare care depinde de mai mulți factori externi precum temperatura, umiditatea, grosimea stratului aplicat. Apoi s-a trecut la aplicarea foiței de aur pe obiect. Foița mai întâi se așază pe o pensulă specială, lată și din păr natural, care permite electrizarea între cele două medii. Foița de aur s-a aplicat în straturi succesive până la obținerea consistenței dorite (zonele poleite capătă strălucirea dorită). Cu o pensulă s-au curățat părțile care nu au aderat și s-au șlefuit pentru obținerea acurateții modelului.

În această etapă există un risc și, din acest motiv, doar specialistul cu experiență lucrează corect. Etapa finală din această metodă a constat în aplicarea unui strat de baie pentru obținerea unei patine care să-i confere obiectului aparența de „vechime”, după care s-a aplicat un strat protector de lac incolor (*Incralac*). Pentru a proteja foița, deoarece există riscul să corodeze în timp, mai ales când obiectele de cult sunt ridicate în mediu exterior, s-a folosit o soluție formată din rășini naturale sau artificiale și un solvent. [Fig. 3]

Fig. 4. 2016 - A doua *Cruce de lemn*.Fig. 5. 2018 - A treia *Cruce de lemn*.

În anul 2016 se sculptează a doua cruce de lemn, iar în 2018 cea de a treia cruce de lemn. Pentru ambele obiecte de cult s-a folosit dulap de lemn de tei, uscat, cu grosime de 10 cm, lățime de 10 cm și înălțime de 1,5 m, prelucrat prin incizie și crestare manuală, „meplat” (basoreliev). În centrul compoziției, pe ambele cruci s-a sculptat scena Răstignirii Mântuitorului Nostru Iisus Hristos și s-au aplicat plăcuțe de lemn, cu inscripția **INRI** (Iisus Nazarineanul, Regele Iudeilor). De asemenea, s-au aplicat diferite tratamente pentru a mări rezistența lemnului la fungi, insecte și la intemperii, și produse speciale de finisare (băiț, lac protector) care oferă rezistență mărită la biodegradare.

Ambele cruci sunt protejate de un acoperiș (două scânduri late fixate în unghi, sus „în vârful” crucii și pe capetele brațului orizontal) cu șindrilă, în două ape (care să o protejeze împotriva apei pluviale), iar la a treia cruce de lemn s-a aplicat și foiță de aur. [Fig. 4-6]

Toate aceste etape de lucru au dus la finalizarea celor **trei cruci de lemn**, ce au fost montate în locuri diferite din orașul Tulcea.

Troițele sunt mostre de spiritualitate românească, care au primit darul de *exponate ale artei țărănești* păstrate cu *sfințenie* și transmise vieții urbane contemporane, cu tot cu rol, acela de a veghea asupra localității și a oamenilor pe drumul de regăsire a solidarității comunitare.



Fig. 6. Etape de lucru în atelier.

Concluzii

Crucea este un binecunoscut simbol creștin, sub semnul căruia oamenii cu credință în Dumnezeu își duc viața, privind la ea cu încredere, speranță și dragoste.

Cele trei obiecte de cult, cruci de lemn, modele universale al monumentelor creștine sacre, au fost realizate pentru mărturisirea credinței, iar prin valoarea artistică, ele reprezintă piese unice și originale ce fac parte din bogățiile și patrimoniul cultural al orașului Tulcea.

Totodată, oamenii implicați în fapta bună, prin această lucrare scrisă și faptică, au simțit nevoia să înfrumusețeze obiectele produse de măiestrele lor mâini, în cazul de față Crucea de lemn, considerându-le moștenire strămoșească către cei tineri, prin continuitate și evoluție.

Pentru lucrul acestor obiecte de cult, maeștrii restauratori, Mocăniță Ionel și Mariana Omeniuc au dispus de o așezare sufletească aparte, exprimată prin valoarea abilităților artistice și talent, cedând câte o bucată din suflet, în fiecare lucrare ce te invită să deschizi o ușă către un alt spațiu.

Patrimoniul multiethnic tulcean, în care este cuprinsă credința, tradițiile folclorice și mitologice din viața urbană, reprezintă o moștenire peste ani. Trebuie să recunoaștem că putem păstra și transmite sub diferite forme acest patrimoniu, fie că vorbim de etnografie, arheologie sau arte plastice și decorative, chiar dacă tehnologia smart reprezintă viitorul.

În orașul nostru sunt recunoscute creațiile populare, iar prin obiectele de cult din lemn, se face cunoscut un alt meșteșug, crucerit, și creația din lemn autentică, tradițională de câteva sute de ani, chiar dacă se practică tot mai rar și sunt tot mai puțini meșteri ai lemnului.

Înrădăcinați și întăriți prin credință, viața noastră capătă lumină și bogăție sufletească!

Bibliografie

1. Butură, Valer, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 232-233.
2. Mocanu, Șt., Răducanu, D., *Plantele medicinale – tezaur natural în terapeutică*, Editura Militară, București, 1986.
3. Olos, Mihai, *Cultura și civilizația lemnului; civilizația și sălbăticia pietrei*, în *Almanahul Pădurii*, București, 1985, p. 164-271.
4. Andrei Prohin, *Teiul, lemn al icoanelor*, în *Revista de știință și cultură*, Nr. 11-12, anul XX, 2010.
5. *Prelucrarea artistică a lemnului* – Artizane Lemn, <https://artizanelemn.ro/prelucrarea-artistica-a-lemnului>

TROIȚE TULCENE – ZESTRE SPIRITUALĂ PENTRU REGENERAREA SUFLETEASCĂ A OMULUI

*muzeograf IA, Centrul Muzeal
Ecoturist „Delta Dunării”,
ICEM Tulcea

** consilier cultural, Episcopia
Ortodoxă Tulcea

***restaurator expert metal-ceramică,
Laboratorul de Restaurare-Conservare
Patrimoniu Mobil și Imobil, ICEM Tulcea

****restaurator expert lemn, Laboratorul
de Restaurare-Conservare Patrimoniu
Mobil și Imobil, ICEM Tulcea

Mariana CUZIC*

Pr. Felix Lucian NECULAI**

Mariana OMENIUC***

Ionel MOCĂNIȚĂ****

Abstract: *This paper presents three cruciform models, which together with other places of worship in the city of Tulcea, represent a sign of remembrance of faith as a spiritual dowry for the regeneration of the human soul. In the mosaic of ethnic groups (14 ethnic groups), and through the multitude of different places of worship (there are 22 holy places of worship out of which: 15 are Orthodox churches (4 of them of the Old rites), one Roman Catholic church, one Baptist, one Adventist, two houses of prayer, a synagogue and a mosque), sometimes even on the same street, the inhabitants of the city of Tulcea live in good understanding complementing each other through religious and cultural resources as part of the traditional culture of the urban atmosphere.*

Keywords: *crucifix, cross, religious, church, Holy Trinity, priest, faith.*

Cuvinte-cheie: *troiță, cruce, religios, biserică, Sfânta Treime, preot, credință.*

Motto: *Frumusețea va mântui lumea* (Feodor Dostoievski)

Emultă frumusețe în lume, dar oamenii orbi nu o văd. Înclinarea spre a face răul e atât de puternică încât, pentru a o învinge, a fost nevoie de marea dragoste și jertfă a Dumnezeuului întrupat. (Ernest Bernea)

Istoric

Teritoriul așezat între Dunăre și mare, Dobrogea străbună, a avut o istorie zbuciumată, și aceasta din cauza faptului că, până în anul 1878, pentru lungi perioade de timp, s-a aflat sub ocupație străină. Arheologia ne arată că în afara bazilicilor creștine, ridicate în primele secole ale creștinismului în Dobrogea de Nord, mai ales după veacul al XV-lea, au fost construite puține biserici de dimensiuni mai generoase.

Documente bisericești arată că în anul 1736, altele că între anii 1834-1840, populația de origine slavă (ruși, cazaci zaporojeni), care a descins pe teritoriul de astăzi al municipiului Tulcea, venind din părțile Ucrainei și de pe Don, a pus temelia unei biserici creștine **Schimbarea la Față**, cunoscută de credincioși sub denumirea de „biserica rusească”. Se pare însă că prima biserică creștină de lemn a orașului Tulcea „un locaș vechi de închinăciune”, cu hramul **Sfântul Nicolae**, în care a slujit, în limba română, preotul Dimitrie Luca (1835-1845; 1846-1847, conform altor surse bibliografice), a fost ridicată de romanii din Beștepe, strămutați la Tulcea în 1830, după pacea de la Adrianopol, unde dau numele unei mahalale românești. În jurul anului 1860 (1872, conform altei surse bibliografice), pe lângă biserica Sf. Nicolae, funcționa Școala (de buche) românească, unde primul dascăl a fost preotul Alexandru Negru. Iar în locul bisericii de lemn, în centrul municipiului Tulcea, a fost înălțată, în urmă cu peste un secol și jumătate, **Catedrala** cu hramul **Sfântul Nicolae**. Impunătoare și sobră, zveltă și monumentală, construită în stil bizantin, catedrala este unul dintre cele mai reprezentative monumente istorice și bisericești din municipiu. [3, 4, 5]

Dacă în antichitate crucea era și cel mai cumplit instrument de tortură, moartea pe cruce fiind cea mai teribilă și înfricoșătoare pedeapsă, în creștinism ea devine obiect sfințitor și dătător de viață. Prin jertfa pe Cruce a Mântuitorului – care, din iubire pentru noi, a luat chip de rob, asumându-și **umanitatea**, prin pătimire, pentru a dezrobi omul și a-l readuce de la moarte la **Viață**, ea este semnul mântuirii neamului omenesc. Acest simbol străvechi al soarelui care risipește și biruie forțele întunericului este îmbogățit, în creștinism, cu noi semnificații, care fac din el un simbol al biruinței întru Hristos, „Soarele dreptății”. Hristos „sădește” în lume (ca pe un Copac al Vieții) Biserica, „trimisul” care are menirea de a-i continua lucrarea Sa sfințitoare și mântuitoare. Astfel, odată cu extinderea creștinismului, bisericile sau *troițele*, acolo unde nu exista posibilitatea înălțării de biserici – sunt cele care iau locul coloanelor cerului. [1]

Troița este o biserică în miniatură. Am putea spune că, în pofida multelor silnicii la care a fost supus de-a lungul istoriei acest popor, **troița românească** se ridică neînfrântă, ca un semn al credinței nestrămutate, dar și al rezistenței strămoșilor noștri. Mai ales în zonele expuse invaziilor străine (*zona dunăreană fiind cea mai afectată*), nu se puteau ridica biserici, credincioșii retrăgându-se în munți și pustietăți sau prin locuri ferite, în păduri, unde ridicau o troiță. [3]

După cum aflăm de la Nicolae Iorga, „pe timpurile mai vechi decât domniile noastre, până și bisericile de lemn erau foarte rare. Atunci, în jurul unei astfel de cruci [troiță] se făcea toată slujba. Ea înlocuia biserica, o rezuma în ce avea mai caracteristic”. [1] Ceea ce numim cu termenul generic „troiță” (înțeles în tot cuprinsul spațiului românesc), poartă zonal alte denumiri, precum: „cruci la răscruci” (în nordul Moldovei), „răstigniri” (în Maramureș), „icoane” (în Vâlcea), „rugi” (în ținutul Pădurenilor), „lemn” (în documentele mai vechi), „cruci” (în Transilvania și Oltenia).

Din punct de vedere etimologic, cuvântul „troiță”, provine din slavul *trojka*, ceea ce duce cu gândul la monumentul creștin, arhetroiță, a cărei imagine, privită cu evlavie de către strămoșii noștri i-ar fi influențat pe slavii care-i priveau închinându-se, să o asocieze cu Sfânta Treime, căci privirea unei troițe era urmată de însemnarea cu Sfânta Cruce și de închinarea la cele trei Persoane ale Sfintei Treimi.

Troițele, construcții simple sau, din contră, complicate și pretențioase, apar la capăt de localitate și pe câmp, lângă o fântână, la intersecții de străzi și drumuri, în curtea bisericii, lângă o casă sau bloc. [2]

Mircea Eliade, istoric român al religiilor, afirma, în lucrarea sa *Sacral și Profanul*, că troița, sau stâlpul cerului, are rol ritual și închipuie axul cosmic, pentru că, odată înălțat, teritoriul din jurul lui devine locuibil. [6]

Material și metodă

Pentru lucrarea de față s-au folosit trei modele de troițe amplasate în orașul Tulcea, în perioada 2012-2018, folosind date și documente, dar și o descriere empirică sub forma înregistrărilor faptelor umane până în prezent. La realizarea lor s-au avut în vedere următoarele aspecte: localizarea și motivația ridicării, tipul sau modelul de troiță, morfologia (modalități de realizare), descriere.

Rezultate

Un lemn dăruit de Pr. Nicolae Catană din com. Niculițel, pentru icoane, așteaptă în liniște să-i vină rândul. Însă Dumnezeu a vrut ca el să fie un lemn de cruce. Și astfel, bucata de lemn ajunge pe mâna meșterilor Mocaniță I. și Omeniuc M., care încep să-i dea viață, în timpul acordat acestei lucrări ce se conturează zi de zi.

Localizare: *Fiecare loc trăiește prin povestea lui!* Troița cu funcție sacră și protectoare a fost amplasată pe spațiul verde, de pe domeniul public, cu aprobare de la Primăria Municipiului Tulcea, pe Strada Uzinei, în Parcul *Orașelul Copiilor*, din Cartierul de Vest și sfințită în anul 2012, și este reprezentativă, prin icoana sculptată a Sf. Mare Mucenic Mina,

considerat protectorul celor păgubiți și vindecătorul bolnavilor. Sub coordonarea preotului Ispas Romeo Gabriel, protopop de Tulcea, s-a aprobat locul amplasării acesteia lângă biserica ortodoxă Sf. Mare Mucenic Mina. Biserica din lemn, construită în stil maramureșean, a fost zidită pe Strada Uzinei, în Parcul Orașelul Copiilor, din Cartierul de Vest, Orașul Tulcea în perioada 2003-2007 și sfințită pe data de 24 noiembrie 2007. Preoți slujitori sunt: paroh, Ovidiu Agache, Lucian Curleancă și Liviu Pârlog.

Tip sau model de troiță – de drum. Ea se află pe partea dinspre răsărit a aleii de acces, cu spatele la soare, pentru ca oamenii care se închină să fie mereu cu fața către răsărit.

Morfologie: 1. Material – cruce de lemn de tei, cu soclu cofrat cu trei scări, tencuit și placat cu gresie de exterior. Pe soclu este prins un felinar din marmură. Baza crucii de lemn este prinsă de soclu în două bare de metal. **2. Tehnică și tehnologie** – cruce treflată ortodoxă principală, cu două cruci mai mici pe laterale, sculptată manual, în basorelief, cu icoana Sf. M. Mc. Mina, acoperită cu foiță de aur, prin tehnica auririi, bățuită și lăcuită cu lac protector. De jur împrejurul icoanei cu sfânt este crestat următorul text: *Biserica Sfântul Mare Mucenic Mina*. Crucea este protejată de un acoperiș cu șindrilă, în două ape. Starea de conservare este bună. **3. Ceremonial:** 11 noiembrie 2012 – Ziua cea mare! Clopotul bate, toaca răsună și glasul preotului se fac auzite pentru credincioși, semn că slujba religioasă a început. Cu emoție și credință, oamenii sosesc, rând pe rând, la Biserica Sf. M. Mc. Mina, deoarece este hramul parohiei și slujba religioasă este oficiată de Preasfințitul Părinte *Visarion*, episcopul Tulcii, împreună cu un sobor de preoți. Prin puterea rugăciunii, rostite de preoți, sunt alungate spiritele rele și se purifică locul unde este amplasată troița: *Trimite acum harul Preasfântului Tău Duh peste acest semn al crucii și-l binecuvântează, îl sfințește și-i dă lui ca să fie semn înfricoșător și tare asupra tuturor vrăjmașilor văzuți și nevăzuți (...). Și tuturor celor ce se vor închina Ție, înaintea semnului acestuia, și rugăciuni vor aduce, să le fii milostiv ascultător și îndurător împlinitor al tuturor cererilor celor către mântuire.*

Ziua a fost frumoasă, soarele a strălucit pe cer și creștinii bucuroși că „s-a săvârșit”, s-a sfințit troița. Prin truda celor ce au ridicat o troiță pe pământ, și nu a fost ușor, căci toți au avut de suferit, cu toții au gustat din pătimire, pentru credința în Iisus Hristos, ceea ce trebuia să se săvârșească, s-a săvârșit. *Dumnezeu să ne binecuvânteze, prin puterea credinței!* [Fig.1]

Răsplata: iubire și recunoștință!

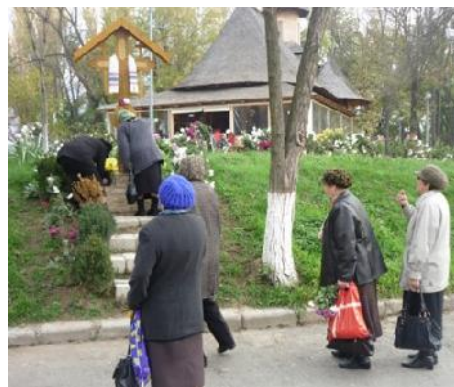


Fig. 1. 2012 - Sfințirea troiței de lângă Biserica Sfântul Mare Mucenic Mina.

4. Observații: în anul 2013, un grup de copii și mamele lor s-au strâns la troiță pentru o activitate de educație ecologică, respectiv, plantare de arbuști și flori. Activitatea s-a desfășurat într-o atmosferă destinsă, armonioasă și benefică, în special pentru copii, dându-le posibilitatea, în această zi, să se exprime liber, să trăiască experiențe noi, să întâlnească oameni noi și să întărească relația: om - divinitate.

Anul 2015 – natura își urmează cursul și anotimpurile își pun amprenta pe lucruri. Crucea de lemn este dusă în Laboratorul de Restaurare-Conservare Patrimoniu Mobil și Imobil, ICEM Tulcea, unde printr-o tehnică de lucru adecvată s-a făcut o recondiționare completă, mergând până la aspectul de „nou”. De sărbătoarea *Nașterii Maicii Domnului* (8.09.2015 – O cruce nouă!), după Sfânta Liturghie, la Biserica Sf. M. Mc. Mina, preotul, câteva enoriașe și cinci copii au participat la *slujba celei de-a II-a sfințiri a troiței: Crucea Biruitoare a creștinătății!*

Există o relație reciprocă de vindecare între animale și oameni, în special atunci când împart o legătură foarte strânsă. A fost o perioadă de timp când o pisică și puii ei au trăit la troiță. Necuvântătoarele nu ne fac doar fericiți, ci și mai sănătoși, mai calmi și poate chiar mai buni. O astfel de comuniune completă a existat între cele trei entități: omul ca ființă cuvântătoare – animalul ființă necuvântătoare și Neființa. [Fig. 2 și 3]

Fig. 3. 2015 - A doua sfințire a troiței Sfântul Mare Mucenic Mina din Parcul Orașului copiilor.

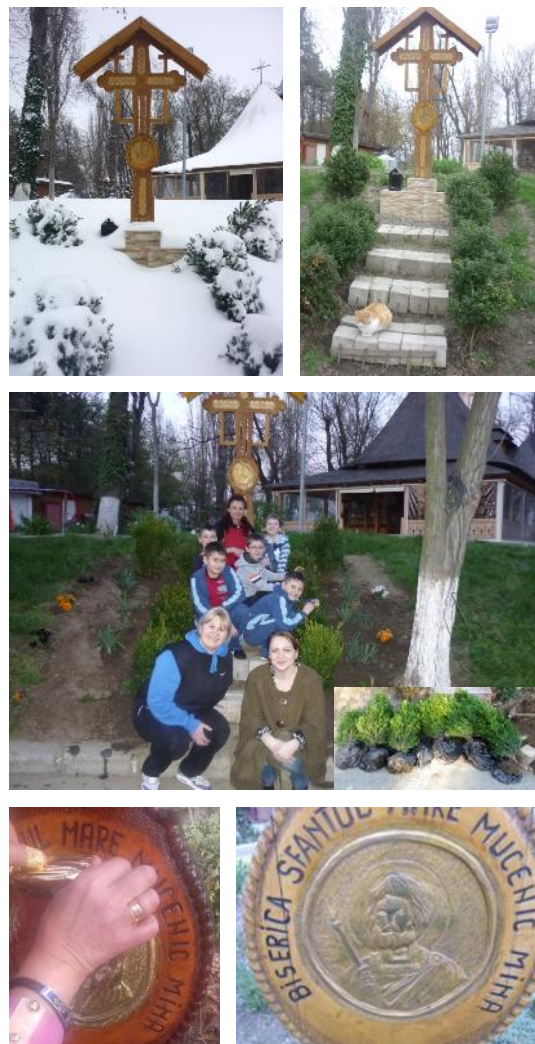
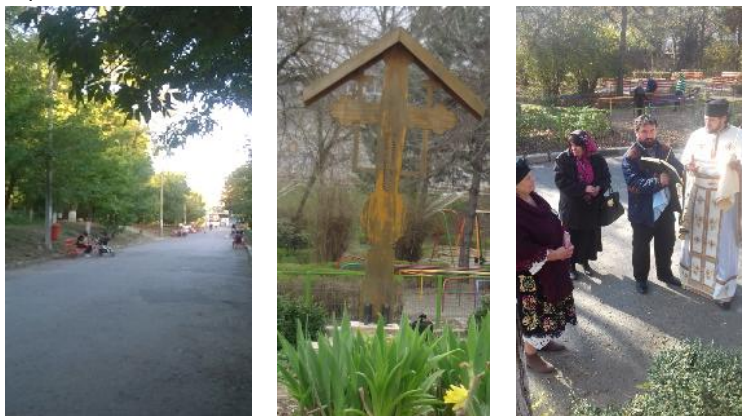


Fig. 2. Activități de educație ecologică și de restaurare.



În data 14.10.2016, de sărbătoarea *Sfintei Cuvioase Parascheva de la Iași*, a avut loc a *III-a ridicare și sfințire*, după ce troița a fost vandalizată, crucea smulsă din soclu și aruncată în stradă. Cu trudă și credință statornică, troița, a doua biserică dătătoare de viață și sens, și-a recăpătat locul și strălucirea. Prin repunerea în locul ei, comunitatea creștină și-a întărit convingerea că se fac minuni!

Anul 2020 a fost un an încercat în relația dintre om, divinitate, natură și creație.

În contextul pandemiei de Coronavirus care a lovit întreaga lume, semnul crucii i-a însoțit pe creștini, având valoare mai mare în aceste vremuri de *frică și boală*, mai ales că au *marcat* cele două momente ale vieții: *nașterea și moartea*. Chiar dacă bisericile au fost închise o perioadă de timp, când s-a putut circula pe stradă, oamenii s-au oprit în fața troițelor, au aprins lumânări și s-au rugat la Dumnezeu, pentru a îndepărta boala și pentru apărarea orașului de calamități (forța răului). [Fig. 4]

Fig. 4. A treia ridicare și sfințire a troiței Sfântul Mare Mucenic Mina din Parcul Orașului copiilor.



II. Troița - o altă poveste...

Localizare: În anul 2008, pe str. 1848, vizavi de Poliția Municipiului, lângă Școala Gimnazială „Alexandru Ciucurencu”, Preasfințitul Părinte Episcop *Visarion*, prin grija preoților slujitori, paroh Viorel Trifom și Sebastian Jecu, lângă Biserica de lemn, au pus piatra de temelie la noul locaș de cult, în stil neobizantin, biserica ortodoxă care prin sfințire a primit hramul *Sfinții Trei Ierarhi: Vasile cel Mare, Grigorie Cuvântătorul de Dumnezeu și Ioan Gură de Aur*. Între biserica de lemn și aleea de trecere a fost ridicată și sfințită o troiță.

Tip (model) – Troiță de drum. Morfo-
logie: 1. Material – cruce din lemn de tei (grosime de 10 cm, lățime de 10 cm și înălțime de 1,5 m), soclu cofrat, tencuit și placat cu gresie de exterior; **2. Tehnică și tehnologie** – crucea pictată a fost realizată în stil bizantin respectiv cultelor tradiționale, cu scena Răstignirii Mântuitorului Nostru Iisus Hristos. De-a lungul timpului, pictura de pe cruce a suferit mai multe recondiționări ca, din motive necunoscute, pictura să nu mai poată fi refăcută. De menționat este faptul că, atât timp cât a mai stat crucea de lemn pe soclu, până la restaurare, o persoană a bătut, într-un cui, o icoană intitulată *Tânguirea Maicii Domnului și a Domnului Iisus Hristos*. În 2016 crucea de lemn a fost restaurată în totalitate și sculptată manual, „meplat” (basorelief), cu scena *Răstignirii Mântuitorului Nostru Iisus Hristos*, băițuită și lăcuită cu lac protector. În partea de sus a crucii s-a prins o plăcuță de lemn, cu inscripția *INRI* (Iisus Nazarineanul, Regele Iudeilor). Crucea este protejată de un acoperiș cu șindrilă, în două ape. Baza crucii de lemn este prinsă de soclu în două bare de metal, unde se află și un lumânărar pentru creștinii grăbiți. Starea de conservare este bună.



Fig. 5. Troița de la Biserica Sfinții Trei Ierarhi.

3. Ceremonial – Pe 23.10.2016, de Sărbătoarea *Sfântului Apostol Iacob, fratele Domnului*, după Sfânta Liturghie, s-a resfinţit Troiţa de la Biserica Sf. Trei Ierarhi, de către preoţii slujitori, fiindu-le alături credincioşii participanţi la slujba de duminică. *În credinţa populară, trebuiau construite troiţe pentru că drumetul se opreşte, se închină şi rosteşte o rugăciune în faţa ei, să apuce pe drumul cel bun, sub călăuzirea Domnului.* [Fig. 5 şi 6]



Fig. 6. 2016 - Resfinţirea troiţei de la Biserica Sfinţii Trei Ierarhi.

A treia Troiță, de la bloc sau Darul lui Moș Nicolae

Localizare: În anul 2018, cu aprobarea Consiliului Local se ridică o nouă troiță în fața blocului de pe strada Ciocârliei, din Cartierul Vest, orașul Tulcea.

Tip de troiță – comunitară, cu rolul de-a asigura protecția divină, de a sacraliza spațiul, dar și de a marca teritoriul colectivității. Troița se află în fața unui arbore, pe partea dinspre răsărit a drumului, conform tradiției, cu spatele la soare, pentru ca dimineața când pleci de acasă să-ți aduci aminte de Sfânta Cruce și cât ajutor ai primit în dar, fiind și un punct de reper important pentru cei care vin pentru prima oară în zona respectivă. Hristos a altoit pomul acestui cartier binecuvântat și se văd deja primele roade.

Morfologie: 1. Material – cruce de lemn de tei (grosime de 10 cm, lățime de 10 cm și înălțime de 1,5 m), soclu cofrat, zidărie tencuită; **2. Tehnică** – cruce sculptată manual, bățuită și lăcuită cu lac protector, cu icoana *Răstignirea Mântuitorului Iisus Hristos*, aurită cu foiță de aur, cu plăcuță aplicată inscripționată *INRI* (Iisus Nazarineanul, Regele Iudeilor). Crucea este protejată de un acoperiș cu șindrilă, în două ape. Baza crucii de lemn este prinsă de soclu în două bare de metal și alături este un felinar de metal. În soclu este prinsă și o arcadă metalică pentru plante agățătoare, cu rol de-a înfrumuseța locul, dar și de protecție. Starea de conservare este foarte bună.

3. Ceremonial: În anul 2018 s-au comemorat 100 de ani de la evenimentul politic major al anului 1918 – desăvârșirea statului național român, realizată prin unirea provinciilor românești cu România. A fost un motiv de sărbătoare, dar și un prilej de gândire pentru fiecare român de azi. România este statul tuturor cetățenilor săi, indiferent de etnie, religie sau opțiuni ideologice.

Sfințirea troiței de la bloc (06.12.2018) de Sărbătoarea *Sfântului Ierarh Nicolae*, reprezintă o casă mare pentru o mare familie, pentru că moștenirea pe care ne-au lăsat-o prin credință înaintașii noștri nu este doar un cadou, ci și o datorie – aceea de a crește avuția comună, prin faptele modeste ale fiecărui locuitor din cartier. În mozaicul multietnic din cartier, locatarii din bloc și-au dat acordul pentru acest spațiu de rugăciune și chiar dacă nu sunt toți la fel, au înțeles că trebuie să respecte și să păstreze un sanctuar sufletesc comun. Asemenea unui arbore, fiecare ramură crește altfel, dar fiecare contribuie la soliditatea trunchiului comun.



Și mai e ceva de adăugat: dacă prima biserică creștină de lemn a orașului Tulcea, în care s-a slujit în limba română, serbează hramul **Sfântului Nicolae**, în anul centenarului, și locuitorii din Cartierul Vest au serbat sfințirea troiței cu același hram. Prin sfințire de către pr. Liviu Pârlog, Duhul Sfânt a coborât peste ea. Acolo s-au întâlnit cuvântul (**Eusuntcelcesunt**), Fiul răstignit pe cruce și Sfântul Duh = Sfânta Treime.

Deși era luna decembrie, iar afară ploua, Sf. Nicolae a făcut o minune: ploaia s-a oprit, norii s-au risipit, iar soarele a strălucit toată ziua. O zi bună pentru o faptă bună. Așa a venit Moș Nicolae la oamenii ce locuiesc în Cartierul Vest, orașul Tulcea.

Doar copilăria poartă puritatea momentului, să nu o pierdem!
[Fig. 7]

Fig. 7. 2018 - Sfințirea troiței de la bloc - Cartierul Vest, Tulcea;
Iarna la troiță;
Sărbători Pascale la troiță.



Concluzii

Omul, fiindă co-creativă și liberă, este totuși racordat la valorile esențiale care promovează experiența umană, la toate nivelurile, pentru a evolua, ba chiar este orientat spre un adevăr ce îl face să se cunoască pe sine și pe Dumnezeu, el este un *Homo viator* (*Omul pelerin - Omul pe drumul său spre găsirea lui Dumnezeu, Gabriel Marcel, 1945*).

Prin exercitarea libertății își arată adevărata sa demnitate, trăiește și acționează în scopul existențial, pentru îmbunătățirea calității factorului uman. Are idealuri și dorințe, și, în același timp, simte nevoia morală de a acorda atenție și părții nevăzute, ce se transmite ca o zestre a neamului omenesc.

Lucrarea de față prezintă trei modele de troițe, care alături de alte lăcașuri de închinare din orașul nostru, reprezintă un semn de reamintire a credinței noastre. În mozaicul de etnii (14 etnii), și prin multitudinea de lăcașuri de cult diferite (sfintele lăcașuri de închinare sunt 22 la număr, din care: 15 biserici ortodoxe (4 de rit vechi), o biserică romano-catolică, una baptistă, una adventistă, două case de rugăciune, o sinagogă și o moschee), uneori chiar de pe aceeași stradă, avem nevoie de credință, cu atât mai mult că, localnicii trăiesc în bună înțelegere completându-se reciproc, prin resurse religioase și culturale, fiindcă ei simt astfel că sunt parte a culturii tradiționale din orașul Tulcea.

De asemenea, motivul acestei dezvăluiri este acela că oamenii sunt încurajați să-și deschidă ochii lor în lumina credinței, să înțeleagă că fiecare talant (credință), pus în slujba Domnului, îi eliberează de „marea spaimă a secolului al XXI-lea”: teama de calamități naturale sau provocate de ei înșiși, teama de boală (depresie, Covid 19), frica de moarte. Credința, oricare ar fi ea, semnifică și schimbarea noastră în bine și ne face mai conștienți prin *iertare*, de împreună-noastră lucrare cu Hristos Domnul, la izbăvirea sufletelor noastre, la sfințirea trupurilor noastre și a cosmosului, întru auzirea dumnezeieștilor cuvinte: „Îndrăznește, fiică (fiule), credința ta te-a mântuit, mergi în pace”.

Adagiul patristic spune: „Toate îi sunt cu puțință lui Dumnezeu, afară de puterea de a-l sili pe om să-L iubească”. Parabola talanților vorbește despre acest plan normativ supus libertății umane.



Mariana OMENIUC,
restaurator expert
metal-ceramică,
Laboratorul de
Restaurare-Conservare
Patrimoniu Mobil și
Imobil, ICEM Tulcea



Mariana CUZIC,
muzeograf IA,
Centrul Muzeal
Ecoturist
„Delta Dunării”,
ICEM Tulcea



Ionel MOCĂNIȚĂ,
restaurator expert lemn,
Laboratorul de
Restaurare-Conservare
Patrimoniu Mobil și Imobil,
ICEM Tulcea



**Pr. Felix Lucian
NECULAI,**
consilier cultural,
Episcopia Ortodoxă Tulcea

Mulțumim!

Bibliografie

1. Ariton, Nicolae C., *Tulcea, la 1870; Nemaipomenitele întâmplări trăite de Nichifor de Carpat și Said Pașa*, Tulcea, 2013, p. 102-122.
2. Bichir, Florian, Codrescu, Răzvan, *Crucea – forme și semnificații*, în *Lumea credinței*, anul II, nr. 9 (14), 2004.
3. Ionescu, Ana-Daria, *Troițele românești*, în *Analele Universității „Constantin Brâncuși” din Târgu Jiu*, Seria Mens Sana, Nr. 2/2010, Colegiul Național „Tudor Vladimirescu”, Târgu-Jiu, p. 95-100.
4. Pr. Pricop, Mircea Cristian, *Conservarea troițelor românești – o necesitate culturală*, <http://theodialogia.blogspot.ro/2009/06/conservarea-troițelor-romanesti-o.html>
5. Ziarul Lumina, *Altare la răscruci de drumuri*, 30 aprilie 2016.
6. <http://ziarulumina.ro/documentar/troițele-arata-mereu-calea-dreapta> – Ziarul Lumina online.



COLECȚIA DE ARTĂ ORIENTALĂ A MUZEULUI DE ARTĂ TULCEAN RESTAURARE – CONSERVARE

Mariana OMENIUC*

*restaurator expert metal-ceramică,
Laboratorul de Restaurare-Conservare
Patrimoniu Mobil și Imobil, ICEM Tulcea

Abstract: *The objects that are presented are part of the Oriental Art Collection of the Art Museum (Pasha's Mansion) – part of the North Dobrudjan Cultural Heritage Museum within the Eco-Museum Research Institute “Gavrilă Simion”, Tulcea. The diversity of the Oriental Art collection is due to the objects made of metal (iron, bronze, brass, copper, silver) and the ceramic objects made by potters. These oriental objects belong to the Islamic countries, and chronologically we can date them at the end of the 18th century – beginning of the 19th century. Certain characteristics of this art, however, disclose interferences with the art of the local population from the Balkan peninsula and Dobrudja.*

Keywords: *object, Oriental, Islam, metal, ceramics, restoration, conservation.*

Cuvinte-cheie: *obiect, oriental, Islam, metal, ceramica, restaurare, conservare.*

Introducere

Obiectele ce sunt prezentate fac parte din Colecția de artă orientală a Muzeului de Artă (Conacul Pașei) – parte componentă a Complexului Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord-Dobrogean, din cadrul Institutului de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion”, Tulcea. Diversitatea colecției de artă orientală se datorează pieselor confecționate din metal (fier, bronz, alamă, aramă, argint) și obiectelor din ceramică, confecționate de meșterii olari. Aceste piese de factură orientală aparțin țărilor islamice, iar ca datare le putem încadra la sfârșitul secolului XVIII – începutul de secolului XIX. Anumite trăsături ale acestei arte relevă însă interferențe cu arta populației autohtone din Peninsula Balcanică și din Dobrogea.

Diversitatea materialelor din care sunt confecționate, dar mai ales diversitatea tehnicilor, varietatea artistică, sunt subiecte de ample dezbateri. Gusturile oamenilor, finețea și frumusețea ornamentelor, funcționalitatea dar și condițiile socio-istorice au dat o notă distinctă unui anumit stil (stilul oriental). Stilul cuprinde mijloacele de expresie atât în forma, cât și în conținutul operelor de artă. În elaborarea creațiilor, meșterii vremii au îmbinat în mod armonios creația artistică cu tehnica de execuție.

Ornamentația folosită este tipic orientală și reprezintă un ansamblu de elemente stilizate figurative, vegetale, sau o alegorie de semne și simboluri, de la forme geometrice și florale la arta grafică, prezentată printr-o caligrafie de o eleganță și o suplețe rară, ce cuprinde o scriitură arabă stilizată. Reprezentarea grafică, prin scriere, devine uneori atât de complicată, încât ia forma unui rebus, greu de descifrat. Măiestria caligrafică ne indică faptul că aceste reprezentări erau adresate aproape exclusiv unui cititor cu educație specială. În cazul de față, vorbim de stilul oriental, atât de complicat și câteodată atât de neînțeles, dar atât de drag mie.

În ceea ce-i privește pe artizanii **orfevieri**, aceștia s-au făcut cunoscuți și prin varietatea tehnicilor de execuție. Termenul de **orfevrărie** desemnează străvechiul meșteșug al prelucrării metalelor prin: ciocănire, turnare, cizelare, grefare, incizare, tehnica niello, șlefuire, traforare, filigramare.

Prin pricepere, măiestrie, migală, meșterii artizani au reușit să aducă acest meșteșug la rang de artă. Creațiile lor, executate în atelierele islamice, sunt unicate, necesitând multe ore de lucru. Funcționale (utilizate în viața cotidiană, în ceremonialul unor obiceiori) și estetice, vasele de metal fac dovada îmbinării perfecte între meșteșug și artă, dar și a contactului cultural între diferite civilizații.

Bogăția decorativă, finețea și frumusețea modelelor reprezintă, de fapt, arta meșterului orfevier de a-și personaliza propria creație, transformând o piesă comună într-un unicat. Aceste creații însumează zeci de ore de muncă migăloasă și precisă, în care, uneori, un milimetru poate face diferența dintre un produs finit sau un rebut.

Varietatea tehnicilor folosite, splendoarea decorurilor, conferă acestor produse o certă valoare artistică și documentară. Eleganța, precizia de execuție, minuțiozitatea sunt atributele unor artiști ce

au creat lucrări în care și-au pus în valoare personalitatea, dorințele, căutările și visele.

„Obiectele de patrimoniu expuse în vitrinele muzeelor de specialitate trec mai întâi prin mâinile dibace ale unor specialiști, a căror măiestrie se plasează undeva la granița dintre artă și meșteșug, ei sunt restauratorii, oamenii îndrăgostiți de meserie și de istorie. Profesia de restaurator este una mai puțin cunoscută publicului larg și presupune spirit de observație, discernământ, intuiție, cunoștințe de natură științifică și tehnică, dexteritate, simț artistic, meticulozitate și foarte multă pasiune. Restauratorii nu se văd niciodată, dar prin fiecare exponat se vede partea finită a muncii lor de migală.” [1] Fiecare piesă restaurată creează o legătură și o poveste între *omul-restaurator* și *obiect*.

Rezultate

Obiecte din colecția de artă orientală a Muzeului de Artă Tulcea – înainte și după restaurare

Lucrările de restaurare reprezintă un proces laborios ce precede orice activitate de expunere sau păstrare a obiectelor de patrimoniu, starea lor optimă de conservare reprezentând o condiție principală în acest sens. Pentru salvarea, păstrarea și transmiterea către viitor a *obiectelor* cu o înaltă valoare și semnificație artistică, istorică, estetică și documentară este necesar ca durata de „viață” a acestora să fie prelungită cât mai mult posibil. În acest context, munca restauratorului se dovedește a fi o misiune nobilă, plină de provocări, dar și de satisfacții, rodul strădaniilor sale dăruindu-se publicului și specialiștilor interesați de valoarea pieselor și ansamblurilor, ce se înscriu în patrimoniul cultural național. [Fig. 1-14]



Obiectul denumit *Păun*, se află în expoziția Muzeului de Artă Tulcea și a fost restaurat în Laboratorul de Restaurare-Conservare, de expertul în restaurare metal Mariana Omeniuc și a fost premiat cu *Premiul Juriului* la *Salonul Internațional de Restaurare* de la Muzeul Olteniei din Craiova.

„Păunul este considerat manifestarea terestră a celestei Păsări Phoenix. Prin culorile hipnotizante și cei o mie de ochi cu care este împodobită coada, este considerat un simbol al Cosmosului sau al Soarelui.”

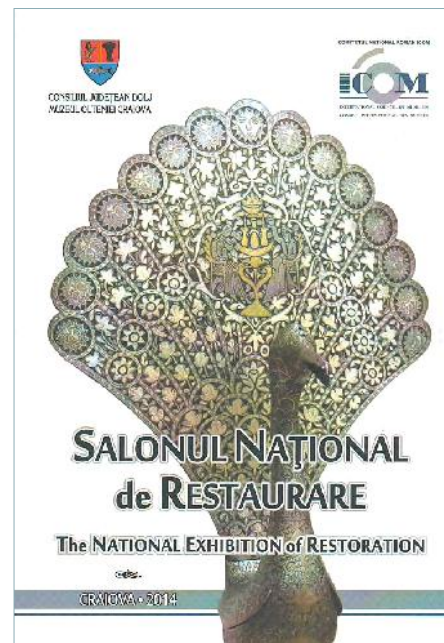




Fig. 1. Păun.





Fig. 2. Arzător de mirodenii din alamă cizelată.





Fig. 3. Set de ceai din bronz argintat.





Fig. 4. Vas din alamă.



Fig. 5. Vase de decor din alamă, cupru și argint.





Fig. 6. Arzător de mirodenii, sec. al XVIII-lea.



Fig. 7. Arzător de mirodenii.



Fig. 8. Vas mic din alamă.



Fig. 9. Vas de formă ovală din metal bătut și cizelat.



Fig. 10. Ibric din alamă gravată, cu capac semilună.





Fig. 11. Vase din metal, bătute cu motive orientale.



Vasele de ceramică reprezintă rezultatul unuia dintre cele mai vechi meștesuguri - *olăritul*, apărut înaintea prelucrării metalelor și a sticlei, asociat, încă de la început, cu o dimensiune estetică, deoarece făurirea acestor obiecte presupunea, pe lângă scopul utilitar, și o preocupare pentru latura artistică evidentă.



Fig. 12. Vas de faianță turcească cu motiv floral albastru.



Fig. 13. Vas persan din ceramică glazurată, cu motiv albastru pe fond verde; sec. al XVIII-lea.



Fig. 14. Farfurie din ceramică cu motive orientale albastre și inscripție în centru cu negru.

Concluzii

♦ Pentru obiectele aflate în Colecția de artă orientală din patrimoniul Muzeului de Artă din Tulcea, s-a avut în vedere restaurarea, conservarea și punerea în valoare prin expuneri în expoziția permanentă sau temporară.

♦ Fiecare piesă trecută prin mâna specialistului restaurator ascunde câte o poveste care ne vorbește despre fascinanta, complicata și încă necunoscuta lume orientală. Unicitatea, originalitatea ca formă și decor, mesajul pe care îl transmite, sunt elemente care dau rezistență acestor piese de un deosebit rafinament.

♦ Aceste lucrări, ca multe altele, sunt creațiile unor meșteri ce rămân nemuritori.



Mulțumiri deosebite Marianeii Cuzic și Alexandrei Pathinathan pentru ajutorul acordat în redactarea acestei lucrări.

Fotografiile sunt realizate de Gabriel Dincu, fotograf ICEM și Mariana Omeniuc.



Fig. 15. În laboratorul de restaurare.

Bibliografie

1. Burda, Ștefan, *Tezaure de aur din România*, București, 1979.
2. Florea, Vasile, *Istoria artei românești veche și medievală*, Chișinău, Hyperion, 1991.
3. Gombrich, Ernst Sir, *Istoria artei*, Editura Art, 2012.
4. Nicolescu, Corina, *Arta metalelor prețioase în România*, București, 1973.
5. *Catalogul Colecțiilor Muzeului de Artă Tulcea*, Editura UNARTE, 2014.
6. cIMeC - Muzee și Colecții din România, <http://ghidulmuzeelor.cimec.ro/id.asp?k=1537>

RESTAURAREA UNUI ȘTERGAR FOLOSIT ÎN CEREMONIALUL DE NUNTĂ

*restaurator textile, Laboratorul de Restaurare-Conservare Patrimoniu Mobil și Imobil, ICEM Tulcea

Anca ȘTEFANOV*

Abstract: *The traditional towel is a decorative piece, rectangular in shape, made at the horizontal loom, in two threads, with a fundamental-cloth connection, with cotton and silk warp. At both ends the piece has decorations divided into seven registers. The wiper field is decorated with 23 registers with 3 strips each. The ends of the towel are closed by a hem with holes. The chromatic of the towel is balanced, the colors used being: natural, red, green, blue, black, purple, light blue, cherry.*

Keywords: *traditional towel, decorative motifs, working techniques, chromatic, degradation, gaps.*

Cuvinte-cheie: *ștergar, motive decorative, tehnici de lucru, cromatică, degradări, lacune.*



Fig. 1. Ansamblu ștergar, înainte de restaurare.

Dobrogea este pământul dintre Dunăre și Mare, pe care omul l-a îndrăgit, l-a apărut de cotropitori și cu care s-a „contopit”, învingând toate vicisitudinile naturii și ale vremurilor întunecate.

Ținutul dobrogean este primitiv și darnic în multe și felurite bogății, cu o poziție geografică care i-a dat întotdeauna un rol strategic de prim ordin, poartă către lumea întreagă și punte spre toate celelalte ținuturi ale țării.

Aici natura a fost mai darnică prin clima sa văratecă și mai puțin excesiv continentală, cât și prin relieful ținutului, ce cuprinde o stepă și un podiș roditor, dealuri cu pășuni întinse și livezi, munți cu păduri și lunci mănoase. La poalele acestor înălțimi care în tot ansamblul lor alcătuiesc platforma horstului dobrogean, se întinde, pe lunca fluviului, o dantelărie de bălți ce însoțește albia acestuia, până în zona sa de vărsare.

În contextul țesăturilor tradiționale românești, ștergarele reprezintă o categorie cu funcționalități multiple: piese pentru decorarea casei, piese utilizate în ceremonialurile legate de obiceiurile de familie (naștere, nuntă, înmormântare), piese de uz cotidian.

Materialele din care au fost confecționate ștergarele sunt:

- ♦ de origine vegetală (bumbacul)
- ♦ de origine animală (borangicul și lâna)

La aceste materii prime de bază s-au adăugat, pentru realizarea motivelor decorative: bumbacul, mătasea, arnici, firul metalic. Până spre mijlocul secolului XIX, aceste fire erau produse în gospodărie, pentru ca apoi, odată cu dezvoltarea industriei textile, să se treacă la utilizarea bumbacului prelucrat de mașini.

Descrierea ștergarului

Ștergarul este o piesă decorativă, de formă dreptunghiulară, cu o lungime de 300 cm și o lățime de 56 cm, realizată la războiul de țesut orizontal în două ițe, cu urzeală din bumbac și bătătură de bumbac și borangic, folosind o legătură fundamental – pânză.

La ambele capete (secțiunea I și III), piesa este decorată cu un număr de câte șapte registre:

R I – realizat la război, în tehnica *printre fire* – vrăste și tehnica *șabac*;

R II – realizat la război, în tehnica *șabac*, cu motive vegetale stilizate, motive florale;

R III - RV – grupuri de cinci vrăste, alese la război, în tehnica *printre fire*;

R IV (registrul central) – realizat în tehnica *șabac*, cu motive avimorfe, stilizate;

R VI – realizat la război, în tehnica *șabac*, cu motivul *valul*;

R VII – registrul simplu, ales la război, în tehnica *printre fire*.

Câmpul ștergarului (secțiunea II) este realizat din urzeală și băteală din bumbac, decorat cu 23 de vrăste a câte 3 benzi fiecare. Capetele ștergarului sunt încheiate printr-un tiv cu găurele. Cromatica ștergarului este echilibrată, culorile folosite fiind: natur, roșu, verde, albastru, negru, mov, albastru deschis, vișiniu.



Fig. 2. Descrierea ștergarului.



Fig. 3. Țesătură în 2 ițe - legătură fundamental pânză.



Fig. 4. Tehnica șabac cu motive avimorfe.



Fig. 5. Tehnica șabac cu motive florale.



Fig. 6. Tehnica șabac cu motivul valul.

Ștergarul este realizat din fire cu următoarele caracteristici:

- ❖ fire de urzeală – din bumbac, de culoare albă, simple, torsionate în Z, cu o desime de 14 fire/1 cm;
- ❖ fire de băteală – din borangic, de culoare natur, simple, torsionate în S, cu o desime de 19 fire /1 cm.
- ❖ fire de băteală – din bumbac, de culoare albastru deschis (vrâstă), duble, torsionate în S, formate din 2 fire simple, torsionate în Z;
- ❖ bandă metalică (vrâstă), alamă;
- ❖ fire de băteală – din bumbac, de culoare roșie, două fire cablate, duble, torsionate în S, formate din 2 fire simple, torsionate în Z;
- ❖ fire de băteală – din bumbac, de culoare verde, fire duble, torsionate în S, formate din 2 fire simple;
- ❖ fire de băteală – din bumbac, de culoare mov deschis, fire simple, torsionate în Z;
- ❖ fire de băteală – din bumbac, de culoare albastru deschis, două fire cablate, duble, torsionate în S, formate din 2 fire simple torsionate în Z;
- ❖ fire de băteală – din bumbac, de culoare grenă, două fire cablate, duble, torsionate în S, formate din 2 fire simple, torsionate în Z;
- ❖ fire de băteală – din bumbac, albe, două fire cablate, simple, torsionate în Z;
- ❖ fire de băteală – din bumbac, de culoare albastră, două fire cablate, duble, torsionate în S, formate din 2 fire simple, torsionate în Z;
- ❖ fire de execuție, găurele – din bumbac, albe, fire duble, torsionate în S, formate din fire simple, torsionate în Z.

Starea de conservare

Degradări produse în procesul de realizare a obiectului

- ❖ Defect de toarcere – cu aglomerare de fibre;
- ❖ Defect de țesere – Flotare urzeală și băteală;
- ❖ Defect de țesere – fire înnodate (urzeală sau băteală ruptă);
- ❖ Contragere punct găurele – Cauzată de tensionarea firului de coasere a găurelelor.

Degradări produse în timpul folosirii obiectului

- ❖ Lacună de material, cu destrămare contur – produsă mecanic (spălare);
- ❖ Pierdere integritate șabac – ruperea firelor de urzeală și băteală;



Fig. 7. Defect de toarcere - acumulare de fibre.



Fig. 8. Defect de țesere - flotare băteală.



Fig. 9. Defect de țesere - fire înnodate.



Fig. 10. Pată de rugină.



Fig. 11. Pete de natură necunoscută.



Fig. 12. Lacună de material cu destrămare de contur.

- ❖ Lacună de material;
- ❖ Pată rugină – migrare rugină în fir (cui);
- ❖ Pătare – pete de natură necunoscută;
- ❖ Depuneri excremente de insecte – cauzate de expunerea liberă;
- ❖ Perforare țesătură – utilizarea obiectului prin agățare, cu cuie.



Fig. 13. Pierdere integritate șabac.



Fig. 14. Teste de migrare a coloranților.



Fig. 15. Tratament de curățare generală.



Fig. 16. Uscare pe hârtie de filtru.

Tratamente de restaurare efectuate

♦ Teste de migrare a coloranților pentru toate firele colorate din obiect. Testarea s-a efectuat cu soluție Romopal, concentrație 1 %, la temperatura de 20°C – nu este migrare de coloranți;

♦ Tratament de curățire generală, cu soluție de Romopal, concentrație 0,5 %, la temperatura 15°C. Uscarea s-a efectuat pe pat de hârtie de filtru, în stare relaxată, după absorbția avansată a lichidului din piesă.

Operațiuni de restaurare

Pentru restaurarea lacunelor de material s-a folosit o țesătură cu legătură de pânză din borangic/bumbac (băteală/urzeală) de culoare natur, cu caracteristici tehnice asemănătoare cu țesătura originală (care aparținea unui ștergar asemănător) și fire din borangic, de culoare natur.

Pentru lacuna de material din zona tivului cu găurele s-au realizat următoarele operațiuni:

♦ Montarea în gherghef a suportului nou de consolidare, astfel încât să se poată folosi liziera de material;

♦ Desfacerea tivului cu găurele, pe o porțiune mai mare decât lacuna, pentru a putea suprapune țesătura originală peste suportul nou;

♦ Fixarea provizorie, locală, a zonei, pe suport nou, prin coasere cu fir din bumbac 100%, de culoare albastră, folosind un punct de înșăilare;

♦ Consolidarea conturului lacunei de material, cu fir de borangic, de culoare natur, folosind punct de feston oblic;

♦ Consolidarea pe suport nou, în zona de tiv, folosind punctul zigzag; consolidarea bătelii, de culoare albastră, folosind punctul restauratorului (marginea lacunei în acea zonă s-a destrămat, firele de băteală flotând dezordonat), cu fir de borangic, de culoare natur;

♦ Demontare-fixare provizorie, pentru a putea decupa suportul de consolidare nou;

♦ Demontarea din gherghef, prin decuparea suportului la 2-3 mm de marginea intervenției efectuate;

♦ Festonarea suportului nou de consolidare, pentru a împiedica destrămarea țesăturii suportului de consolidare nou, la întreținerea obiectului după restaurare, cu fire de borangic și punct de feston;

♦ Reconstituirea tivului cu găurele, după decuparea suportului nou, astfel încât acesta să fie în interiorul tivului original.



Fig. 17. Lacună de material cu destrămare de contur - desfacerea tivului cu găurele.



Fig. 18. Fixare provizorie a zonei pe suport nou.



Fig. 19. Consolidare contur lacună de material.



Fig. 20. Aspect după consolidare - reconstituire tiv cu găurele.

Pentru lacuna de material s-au realizat următoarele operațiuni:

- ♦ Montarea în gherghef, fixarea provizorie a zonei, prin suprapunerea pe aceeași direcție a firelor celor două țesături;
- ♦ Consolidarea pe suport nou, folosind pasul restauratorului și fixarea firelor originale, cu fir de borangic;
- ♦ Demontarea din gherghef se face după înlăturarea firelor de fixare provizorie a zonei, prin decuparea suportului nou, la o distanță de 2-3 mm de marginea intervenției.



Fig. 21. Lacună de material - montare în gherghef, fixare provizorie a suportului nou.

Fig. 22. Consolidare pe suport nou.



Fig. 23. Aspect după consolidare.



Fig. 24. Lacună de șabac.



Fig. 25. Montare în gherghef suport nou de consolidare.

Pentru lacuna de șabac s-au realizat următoarele operațiuni:

- ❖ Montarea în gherghef - suport de consolidare nou - țesătură din borangic (urzeală/băteală) cu lizieră de material, pentru a avea o stabilitate mai bună la consolidare;
- ❖ Montarea în gherghef șabac, astfel încât un șir de torsade sănătoase să se suprapună pe liziera de material;
- ❖ Reconstituirea șabacului, consolidarea pe suport nou, prin fixarea firelor de urzeală originale în jurul unora noi și formarea unor grupuri care imită torsadele;
- ❖ Consolidarea pe suport nou a flotărilor folosind punctul restatorului;
- ❖ Demontarea din gherghef - decuparea suportului nou pe conturul intervenției, fără a lăsa rezerve care ar obtura zona ajurată. Zona de suprapunere cu țesătura originală se va festona după consolidare, pe suport nou.



Fig. 26. Montare în gherghef șabac.



Fig. 27. Reconstituire șabac, consolidare pe suport nou.



Fig. 28. Aspect după reconstituire șabac.



Fig. 29. Ansamblu ștergar,
după restaurare.

Tehnicile de lucru frecvent utilizate pentru ștergare erau: țesutul în două ițe, alesul peste fire, năvăditul, alesul în șabac și alesul cu tăieturi Karamani. Acestea sunt tehnicile în care se ornamează capetele ștergarului cu diverse motive în timpul țesutului (motive geometrice, vegetale, avimorfe, zoomorfe, antropomorfe).

Ștergarul prezentat în lucrare face parte din colecția Muzeului de Etnografie și Artă Populară din cadrul Institutului de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion” Tulcea.

Bibliografie

1. Oprescu, George, *Arta țărănească la români*, București, 1922.
2. *Arta populară românească*, Ed. Academiei, 1969.
3. *100 de ștergare românești din colecția Muzeului de Artă Populară și Etnografie. Motive zoomorfe și avimorfe*, Ed. Dobrogea, 2007.



CÂTEVA ASPECTE ALE RESTAURĂRII CERAMICE OGLINDITE PRIN MATERIALUL ARHEOLOGIC PROVENIT DINTR-UN MORMÂNT DIN PRIMA EPOCĂ A FIERULUI DE LA CÂMPULUNG

Dr. Ancuța-Elena PUNGOI*

*restaurator expert ceramică,
Muzeul Județean Argeș

Abstract: *Recalling a rich material culture, specific to the Iron Age, the Ferigile Culture has left important ceramic testimonies through its graves found in the Arges County. This fact is intended to be exemplified by the restoration process attributed to the first Tomb from Campulung in the Arges County.*

Keywords: *archaeological pottery, restoration, Ferigile culture.*

Cuvinte-cheie: *ceramică arheologică, restaurare, cultura Ferigile.*

În urma săpăturilor arheologice sistematice realizate în anul 2020, în situl arheologic de la Negru Vodă Nr. 76, Câmpulung, de către colectivul format din arheologii Venera Rădulescu, Dragoș Măndescu, Marius Păduraru, Ion Dumitrescu și Andi Pițigoi – au reieșit trei morminte care aparțin culturii Ferigile (700-500 a. Chr.). Acest grup de morminte tumulare, de incinerare, datează din perioada târzie a Primei Epoci a Fierului.

Am să evidențiez, cu prilejul acestei comunicări, problematica restaurării materialului ce s-a impus în preservarea ceramicii provenite din unul dintre aceste morminte, și anume Mormântul I.

Ceramica provenită din acesta a însumat 234 de fragmente, împărțite în 14 pachete, recoltate pe șantier, conform normelor preventive de salvagardare a bunurilor arheologice: excavarea, curățarea, investigarea științifică, reconstrucția coerentă a formei din fragmente, completarea formei și ornamentului (dacă este cazul), protecția climatică și mecanică prin peliculară, etalarea¹.

Câteva etape de restaurare au fost comune tuturor fragmentelor și anume: selectarea, curățarea umedă și uscarea pe hârtie de filtru. Așadar, în urma selectării fragmentelor, după pastă, culoare și formă, au apărut elemente constitutive ale unor vase: baze, butoni, fragmente de la gât și gură.

¹Ion Sandu, Vasile Cotiugă, Andrei Victor Sandu, *Aspecte moderne privind conservarea științifică integrată a artefactelor din ceramică*, Cucuteni – 5000 Redivivus: Științe exacte și mai puțin exacte, Ediția 5, Iași, 2010, pp. 39-46.



Fig. 1. Înainte de restaurare.



Fig. 2. Înainte de restaurare.

În acest mod se poate realiza o clasificare a lor și, bineînțeles, restaurarea a căpătat nuanțe particulare, în funcție de specificul fragmentelor. Astfel din acest lot desfășurat de ceramică, provenit din Mormântul 1, au apărut:

- ♦ Trei cănuțe neîntregibile, ce aveau pasta maro-roșcat cu angobă; prezentau un grad de friabilitate ridicat, arderea fiind oxidantă. Pentru consolidarea fragmentelor înainte de lipire – poliacetat de vinil fără plastifiant de tip Würth 3D/4D – s-a efectuat o impregnare cu Paraloid 72, în procent de 10%.



Fig. 3. Cană 1.



Fig. 4. Cană 2.



Fig. 5. Cană 3.



Fig. 6. Fragmente vas mare.

♦ Fragmente din partea superioară, mediană și din baza unui castron. Acestea sunt caracterizate de pastă cenușie cu angobă neagră, compactă, ardere inoxidantă. Au fost lipite elementele care se potriveau, cu poliacetat de vinil, fără plastifiant, de tip Würth 3D/4D.

♦ Fragmente din bază, partea mediană, o gură dintr-un vas mare, pastă gri, angobă maro, deschis neîntregibil, ardere mixtă, friabilitate ridicată. Datorită stadiului de degradare avansată a pastei, s-a optat pentru impregnarea cu Paraloid B72, în procent de 10%, tot înainte de lipire.

♦ Fragmente neîntregibile dintr-un vas cu caneluri. Acestea aveau degradarea pastei destul de avansată, muchii tocite, elementele constituente fiind de culoare cărămie, prezentând o ardere oxidantă. Așadar s-a impus o impregnare cu Paraloid 72, prin pensulare, în procent de 10% pentru consolidarea fragmentelor, lipirea cu poliacetat de vinil, fără plastifiant, realizându-se ulterior.



Fig. 7. Vas globular în timpul restaurării.



Fig. 8. Vas globular în timpul restaurării.



Fig. 9. Vas globular în timpul restaurării.



Fig. 10. Vas globular după restaurare.

♦ Un vas globular, tip cană – fără toartă, cu pastă neagră și angobă maro. Prezintă caneluri transversale în zona mediană, până spre gât. La baza gâtului, unde începe toarta, sunt dispuse circular trei proeminențe. Vasul a avut o ardere mixtă. În această situație procesul de restaurare a continuat prin lipirea tuturor fragmentelor existente, pe subansambluri. Adezivul folosit în acest demers a fost același poliacetat de vinil, fără plastifiant, folosit anterior. Pentru consolidarea structurii s-au realizat completări ale spațiilor lacunare, cu ipsos de modelaj, pe amprentă din ceară dentară. După finisarea zonelor consolidate, pentru preservarea

acestora, dar și pentru estetica piesei, s-a făcut integrarea cromatică cu tempera. După finalizarea restaurării bunul cultural rezultat are următoarele dimensiuni: DB- 8,5cm, DMax- 14,5cm, H~10 cm, DG~8cm.

❖ Un castron mic, format din șapte fragmente. Pasta de culoare cărămizie, cu angobă maro și nisip în compoziție, prezenta ardere oxidantă. Buza artefactului era ușor arcuită în interior, în formă de sfoară pierdută. În partea mediană, spre gură, se regăsesc patru butoni, probabil strict decorativi, orientați cu vârful înspre bază. Vasul a prezentat următorul flux de restaurare, după curățare: uscare pe hârtie de filtru; lipire cu poliacetat de vinil, fără plastifiant; completare cu ipsos de modelaj, pe negativ din ceară dentară, doar unde a fost cazul și integrare cromatică. În urma refacerii bunului cultural au reieșit următoarele dimensiuni: DG- 15 cm, DB-7,5 cm și H-6,5 cm.



Fig. 11. Castron mic în timpul restaurării.



Fig. 12. Castron mic în timpul restaurării.



Fig. 13. Castron mic în timpul restaurării.



Fig. 14. Castron mic în timpul restaurării.



Fig. 15. Castron mic după restaurare.

♦ Vas mare cu două șiruri de butoni, dispuși în partea mediană și spre gât, pastă neagră, slip maro în exterior, ardere mixtă. Artefactul a avut următorul proces de restaurare, după etapele comune, respectiv asamblarea fragmentelor prin lipire cu poliacetat de vinil, fără plastifiant. Un aspect important al restaurării acestei piese este faptul că completarea s-a realizat doar acolo unde a fost necesar pentru structură, vasul neîntregindu-se. Deși există elemente din bază, partea mediană și gură, completarea ar reprezenta mai mult de 55% din obiect, nefiind astfel, o opțiune. Dimensiunile vasului sunt: DB-12cm, H-25cm, DG~9cm, DMax~28,5cm.



Fig. 16. Vas mare după restaurare.

În concluzie, diversitatea obiectelor ceramice din Mormântul 1 de la Câmpulung a implicat abordarea procesului de restaurare, prin prisma valorii documentare a acestora, mai puțin a celei artistice.

Așa cum dovedesc și aceste fragmente, fiecare element constituant reprezintă un caz unic, deși diagnosticul poate fi comun mai multor piese, operațiile pot fi diferite în funcție de specificul lor.

Astfel, artefactele din ceramică formează cea mai abundentă categorie de cultură materială, oferind informații relevante despre stilul de viață, comportamente sociale, economice, tehnologice și funerare. Rezistența ceramicii, de-a lungul mileniilor, se reflectă prin faptul că, în ansamblul descoperirilor arheologice, este cea care predomină din totalitatea resturilor antropice.

Aceste vase fragmentare vor rămâne drept mărturie a culturii Ferigile (700-500 a. Chr.), putând fi studiate și cercetate în cadrul Muzeului Județean Argeș.



ASPECTE ALE RESTAURĂRII UNUI VAS DE BĂUT DE TIP OINOPHORA DESCOPERIT ÎN NECROPOLA DE LA NOVIODUNUM

Liliana MARCU*

*restaurator expert ceramică, Laboratorul
de Restaurare-Conservare Patrimoniu
Cultural Mobil și Imobil, ICEM Tulcea

Abstract: *The cremation tomb in which the zoomorphic vessel was found is in accordance with the general situation of the discoveries from the Noviodunum Necropolis, at the end of the first century AD and the beginning of the next one. "Its presence in the fortress' necropolis shouldn't surprise us, because such discoveries come to show, once again, the commercial and economic importance of the fortress of Noviodunum within the province. The Noviodunum Square was a consumer of luxury goods from all the provinces of the Empire. Regarding the chronological classification of the vessel, we believe that it could possible date at the second half of the second century AD. The purpose of this paper is to present the specific restoration aspects of the zoomorphic (ram form) drink vessel, an oinophora type of vessel, which was discovered in 2013, by a local, in the Noviodunum Necropolis, near a previously researched tomb". The vessel has been almost entirely recovered.*

Keywords: *restoration, consolidation, oinophora type vessel, ceramics, Noviodunum, Tulcea.*

Cuvinte-cheie: *restaurare, consolidare, vas de tip oinophora, ceramică, Noviodunum, Tulcea.*

Mormântul de incinerare în care a fost găsit ulciorul zoomorf nu face notă discordantă de la situația generală, existentă în descoperirile din necropola de la Noviodunum, din perioada sfârșitului de secol I p. Chr și din veacul următor. „Prezența acestuia în necropola cetății nu trebuie să ne surprindă, deoarece astfel de descoperiri vin să arate, o dată în plus, importanța comercială și economică a cetății Noviodunum, în cadrul provinciei. Piața de la Noviodunum reprezenta un consumator de bunuri de lux, provenite din toate provinciile Imperiului. În privința încadrării cronologice a vasului suntem de părere că ulciorul s-ar putea data, eventual, în a doua jumătate a secolului al II-lea p. Chr.” Scopul acestui articol este acela de a prezenta aspectele specifice procesului de



Fig. 1. Pl. 1: A - Mormânt de incinerare cercetat în 2011; B - Localizarea locului descoperirii vasului zoomorf.

restaurare a unui vas de băut zoomorf (sub formă de berbec) de tip oinophora, ce a fost descoperit în anul 2013, de către un localnic, în necropola de la Noviodunum, în vecinătatea unui mormânt cercetat anterior. Vasul a fost recuperat aproape în integralitate.

Necropola tumulară a cetății Noviodunum a fost cercetată de către regretatul cercetător, Gavrilă Simion, între anii 1958 și 1992, cercetarea referindu-se la perioada cuprinsă între sfârșitul secolului I și sfârșitul secolului II p. Chr., și scoate în evidență riturile și ritualurile funerare practicate în epoca romană timpurie.

O altă necropolă de incinerare și înhumare a fost descoperită în punctul Livadă, situat în apropierea cetății Noviodunum.

În apropierea unui mormânt A, cercetat în anul 2011, la circa 250 m E de acesta în punctul B, la rădăcina unui cireș, a fost descoperit întâmplător, în anul 2013 (de către un localnic), vasul zoomorf, de forma unui berbec, ce făcea parte, probabil, din inventarul unui mormânt de incinerare, ce nu a putut fi cercetat. Vasul a fost recuperat aproape în integralitate.

Mormântul de incinerare în care a fost găsit ulciorul zoomorf nu face notă discordantă de la situația generală existentă în descoperirile din necropola de la Noviodunum din perioada sfârșitului de secol I p. Chr și din veacul următor. Vasul a fost recuperat aproape în integralitate.



Fig. 2. Aspecte din momentul achiziției vasului.

După o analiză morfologică putem observa forma vasului, ce reprezintă un berbec stând cu picioarele sub el, pe un postament (soclu) dreptunghiular, fiind realizat prin imprimarea în tipar a două jumătăți, ce au fost lipite ulterior, pe părțile laterale, conform tradiției vaselor zoomorfe și poate fi interpretat în două moduri distincte: era folosit la păstrarea și turnarea lichidelor (ulei sau vin) sau utilizat ca obiect de cult (la procesiuni ale cultelor din lumea elenistică și romană, la diferite sărbători dar și pentru depunerea acestora ca ofrande în morminte). Acest tip de vas zoomorf, descoperit la Noviodunum, poate fi încadrat în tipul II, după tipologia lui Simonenko, ce se încadrează în segmentul cronologic aferent secolelor II-III p. Chr.

Vasul modelat prin tehnica tiparului este confecționat dintr-o pastă fină și semifină, de culoare cărămiziu-deschis, având un firnis de culoare maro-gălbui la exterior, exfoliat pe alocuri, gălbui la interior, arderea fiind oxidantă, suprafața exterioară fiind acoperită cu o peliculă protectoare (angobă), de culoare roșiatică.

În urma analizării la microscop dar și cu ochiul liber, am stabilit următorul diagnostic: obiect în stare fragmentară (13 fragmente de diferite dimensiuni și grosimi, ce reprezintă 95% din suprafața vasului), prezintă zone de ceramică fină compactă și zone cu ceramică semifină poroasă, exfoliată din cauza factorilor de mediu, cu fisuri, depuneri de resturi vegetale, pământ dar și de calcar (datorită mediului de zacere).



Fig. 3. Aspecte ale stării de conservare.



Fig. 4. Aspecte din timpul uscării.

Odată ce obiectul a fost investigat, fragmentele ceramice au fost supuse unui tratament fizico-mecanic pentru îndepărtarea depunerilor de resturi vegetale și pământ, prin imersarea într-o baie cu apă caldă și detergent neionic, de tip C2000, 1%.

La îndepărtarea depunerilor s-au folosit pensoare cu fir moale, acționând sub jet de apă curentă. După îndepărtarea totală a depunerilor am trecut la clătirea sub jet de apă, sub flux continuu, apoi, fragmentele ceramice au fost introduse într-o baie cu apă distilată.

Rolul imersării în această baie a fost acela de a proteja structura internă a fragmentelor ceramice (de a realiza o barieră în calea acidului citric), urmând apoi tratamentul chimic, prin imersarea acestor fragmente într-o baie cu soluție de acid citric (15%), facilitând acțiunea acestuia doar la suprafață, sub atentă supraveghere.

După încheierea tratamentului chimic am trecut la următoarea etapă, aceea de neutralizare, ce presupune clătirea fragmentelor ceramice în mai multe băi, a câte 1-2 ore, sub jet de apă curentă, ultima baie de clătire realizându-se cu apă distilată, verificarea neutralității efectuându-se cu hârtie pH.

Următoarea etapă este aceea a uscării, pe hârtie de filtru, la temperatura ambientală, în imediata vecinătate a pachetului din care face parte.

După finalizarea procesului de uscare, am trecut la reconstituirea virtuală a fragmentelor ceramice, concomitent cu asamblarea acestora (progresiv, de la bază către gură) cu adeziv de tip Aracet -E50, fără plastifiant.

Fig. 5 și 6. Aspecte din timpul restaurării.



Următoarea etapă în procesul de restaurare este aceea de completare a părților lipsă și chituirea canturilor cu ipsos de modelaj, pe un negativ de plastilină, proces ce se realizează la exteriorul vasului.

Finisarea a fost realizată cu ajutorul bisturiului și a hârtiei abrazive, de diferite granulații, până am obținut suprafața dorită. Praful de ipsos pătruns în porii vasului a fost îndepărtat prin pensularea suprafeței vasului, cu perii cu fir moale, apoi, la ultima intervenție, cu o perie cu fir mai aspru, înmuiată în apă distilată caldă. La final, suprafața vasului a fost ștersă cu o gumă de șters.



Fig. 7 și 8. Aspecte din timpul restaurării.

Fig. 9 și 10. Aspecte după restaurare.





Fig. 11 și 12. Aspecte după restaurare.

În urma finalizării procesului de restaurare am obținut un vas ceramic zoomorf întreg, având următoarele dimensiuni: H = 20,4 cm; L = 20,5 cm; l = 9,1 cm; Soclu: L = 14,3 cm; l = 7,6 cm; Gura: diametru exterior = 3,3 cm; diametru interior = 1,6 cm.; grosime toartă = 3,70 cm.

De asemenea, putem realiza o descriere a acestuia. Buza este tăiată drept, gâtul este subțire, elegant, mic. Toarta este lamelară, cu trei șanțuri dispuse longitudinal pe aceasta (cele de pe margini sunt mai pronunțate), se prinde de baza gâtului și de spatele berbecului. Partea inferioară este rectangulară, în formă de soclu. Partea superioară a piesei reprezintă un berbec în poziție șezând, pe soclu. Capul este redat elegant, ochiul stâng, singurul păstrat, este mare, alungit, cu sprânceana armonios reliefată. Gura animalului este mare, iar nările acestuia sunt marcate prin două liniuțe situate deasupra. Coarnele sunt gravate în formă de spirală, fixând urechile în centrul acestora. Lâna a fost sugerată prin motive spiralete, în relief, obținute prin imprimarea în tipar. Picioarele sunt dispuse pe părțile laterale ale animalului aflat în poziție șezând. Coadă este sugerată printr-o nervură, în relief, obținută din îmbinarea celor două părți ale vasului.

Bibliografie

1. Bârcă, Vitalie, Symonenko, Oleksandr, *Călăreții stepelor. Sarmatii în spațiul nord-pontic*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2009, p. 227-229.
2. Honcu, Ștefan, Stănică, Aurel, Daniel, *An Oinophora Type Vessel Discovered at the Noviodunum Necropolis*, în *Studia Antiqua et Archaeologica* nr. 26(2), p. 287-294.



RESTAURAREA UNUI CEAS BIEDERMEIER DIN 1850

Luigi Flaviu ȘUTA*

*restaurator expert lemn, Muzeul
Județean Argeș, Pitești

Abstract: *This paper presents the restoration process of a Biedermeier type clock from the Arges County Museum in Pitesti. The Biedermeier style came with conceptual novelties, with the end of the Napoleonic wars and the beginning of the 1848 revolutions. The industrial revolution also came with some standardization of the technological processes that were previously manual. This particular clock shows us some of the characteristic elements of those times, defying the passage of time with its sound.*

Keywords: *Biedermeier, clock, restoration, industrial revolution.*

Cuvinte-cheie: *Biedermeier, ceas, restaurare, revoluție industrială.*

Mare parte din farmecul ceasurilor din zilele noastre constă în combinația dintre artă și mecanică. Odată cu sfârșitul anilor 1800, familiile mai înstărite aveau câte un ceas în fiecare cameră și câte un ceas de buzunar. Apariția căilor ferate a avut ca efect o standardizare a timpului, în Anglia ceasurile fiind potrivite după ora locală. Această operațiune era efectuată, de regulă, de către un ceasornicar sau un bijutier care avea și el un ceas de buzunar, potrivit după o pendulă etalon din magazinul lui.

Istoria ceasului începe undeva în nordul Italiei, unde o anumită categorie a societății avea nevoie de cunoașterea exactă a timpului: călugărițele și monahii. Nevoia lor de a se aduna la rugăciune, în anumite intervale orare, a avut drept consecință dezvoltarea ceasornicăriei.

Primele au fost orologiile amplasate pe turnuri. Apariția breslelor de ceasornicari, în toate orașele Europei, a dus la o adevărată competiție între ei, astfel că ceasurile confecționate vor avea forme diferite, vor fi utilizate materiale deosebite, esențe exotice scumpe etc.

Apariția clasei de mijloc a fost rezultatul dezvoltării industriale masive. Stilul Biedermeier vine ca o interpretare simplificată a influențelor



Fig. 1. Ansamblu, înainte de restaurare.



Fig. 2. Detaliu (cadran), înainte de restaurare.

stil francez Empire care a introdus romantismul stilurilor antice ale Imperiului Roman, adaptându-le tendințelor moderne de început de secol XIX. Dacă până atunci în fabricarea mobilierului de artă erau utilizate esențele exotice, stilul Biedermeier va aduce, ca noutate, utilizarea esențelor disponibile pe plan local: lemnul de cireș, frasin și stejar în defavoarea esențelor exotice scumpe, cum ar fi mahonul. Această esență era disponibilă în porturile comerciale Antwerp, Hamburg și Stockholm, iar trecerea dintr-un principat în altul era impozitată de fiecare dată. Acest aspect a făcut ca mahonul să fie foarte scump, dar meșterii vremii au găsit soluția înlocuirii lui cu cireșul, pe care l-au bățuit ca să imite variațiile mai scumpe de mahon.

Ceasul înainte de restaurare

Se poate observa starea de degradare prin prezența oxizilor, a depozitelor de praf, a zonelor lacunare cu pierdere de material, urmele unui atac biologic.

Au fost urmate cunoscutele proceduri: executarea martorilor fotografici, desprăfuirea pieselor componente, documentarea, pregătirea materialelor, stabilirea procesului tehnologic precum și ordinea operațiunilor.

În ceea ce urmează, fotografiile vorbesc de la sine despre toate aspectele pomenite mai sus. O parte din elementele decorative de pe profil sunt pierdute, așa că am lăsat elementul profilat liber, în vederea completării acestuia atunci când vor fi găsite elementele decorative de referință. Elementele lacunare din ramă au fost executate manual, prin cioplire, cu ajutorul dălților profilate, în conformitate cu elementele de referință existente.

Pe această parte de ramă se poate observa prezența câtorva urme din ornamentică și din această cauză am preferat, după mai multe căutări, să las acel spațiu liber, în vederea soluționării acestei probleme, odată cu găsirea unui model de referință identic.

Acest stil de ceas a avut mii de variante sub diverse forme și culori, dacă se poate spune, un fel de variațiune pe aceeași temă, depinzând și de starea materială a destinatarului, astfel că, putem întâlni modele cu același tip de mecanism, dimensiuni și același diametru al cadranului, doar că pot să difere modelele aplicate pe suprafața profilată, după cum am mai spus, depinzând de cerințele celui care l-a comandat, la timpul respectiv.

Fig. 3-8. Detalii cu forme de degradare a ceasului.

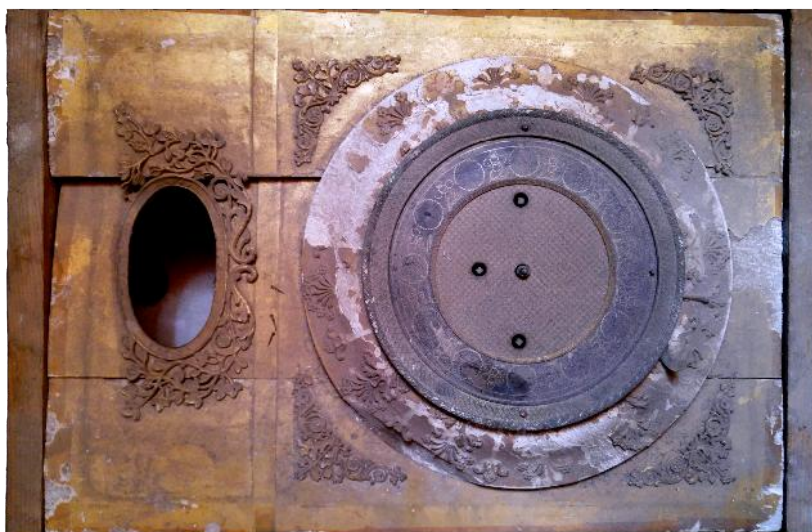




Fig. 9. Modificări de planeitate între elementele panoului frontal.



Fig. 10. Reatașarea elementelor fragmentare.

Colțarele decorative sunt turnate din plumb și fixate prin intermediul unor elemente metalice. Panoul frontal este confecționat din trei tăblii îmbinate între ele, iar datorită modificărilor de temperatură și umiditate, precum și unor factori mecanici, a avut de suferit modificări importante în ceea ce privește planeitatea, elementele componente au reacționat independent unul față de celălalt, lucru vizibil în martorul foto. Am separat elementele, punându-le la presă pentru a putea fi atașate unul de celălalt prin intermediul unor cepi din bambus.

Diverse alte aspecte ale procesului de restaurare

- ❖ confecționarea elementelor intermediare, atașarea acestora de cutia ceasului;
- ❖ colțarele au fost reconstituite prin reatașarea elementelor fragmentare, cu rășină, fibră de sticlă și vâl japonez;
- ❖ elementele componente ale cutiei au fost reîncleiate, reatașându-se și rama.

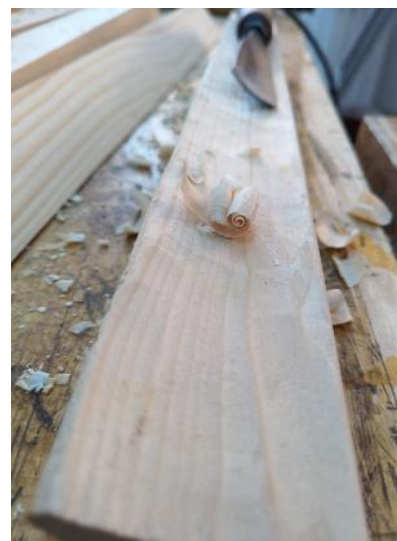


Fig. 11-13. Restaurarea cutiei ceasului.



Fig. 14. Reconstituirea panoului glisant.

O altă piesă importantă este panoul glisant sau capacul. Panoul a fost executat din elemente îmbinate prin intermediul unor cepi din bambus. Pentru a păstra planeitatea și a împiedica tensiunile, am recurs la amplasarea, pe partea exterioară, a două traverse din fag. Odată finalizată cutia, m-am ocupat de cadranul ceasului. În urma procesului tehnologic, stratul de lac negru de pe suprafața cadranului a fost eliminat, dar a rămas amprenta motivelor decorative, lucru care m-a ajutat în refacerea desenului și a cifrelor. Desenul l-am realizat cu ajutorul unor markere de 01 respectiv de 1.

Fig. 15-17. Refacerea desenului și a cifrelor de pe cadranul ceasului.





Fig. 18-21. Aspecte din timpul restaurării panoului frontal.



Fig. 22. Ansamblu, după restaurare.

Restaurarea mecanismului a fost încredințată specialistului arădean Claudiu Burlan, expert FBHI (Fellow of BHI) axat pe Reparația, Conservarea și Recondiționarea ceasurilor, titlu obținut în urma cursurilor din cadrul BRITISH HOROLOGICAL INSTITUTE. El este recunoscut atât în țară, fiind consultant al Muzeului Ceasurilor din Ploiești, cât și peste hotare. Pe această cale doresc să îi mulțumesc pentru ajutorul dat în definitivarea procesului de restaurare.



PROBLEMA HIBRIDIZĂRILOR ȘI TRANZIȚIILOR EXPOZIȚIONALE ACTUALE DIN PERSPECTIVA MUZEULUI DE ARTĂ

*cercetător independent

Liviu Răzvan PRIPON*

Abstract: *In this paper we confirm through concrete examples, and also analyze, the process of hybridization and transitions concerning exhibiting practices that take place between art and natural sciences, in the context of Art Museums in Romania. Our aim is to point out the way in which art and science interact in some hybrid exhibitions and also what kind of experience the visitor may be exposed to, when art and science meet in the context of the art museum. We conclude that these more and more frequent transitions and hybridizations have an important effect on visitors' knowledge in general, but also on the practices and development of art, as well as science.*

Keywords: *museum, art exhibition, nature, science, natural history, symmetry principle.*

Cuvinte-cheie: *muzeu, expoziție de artă, natură, știință, istorie naturală, principiul simetriei.*

Introducere

Separarea activităților intelectuale a condus, de-a lungul timpului, la o dezvoltare formidabilă în cadrul fiecărui domeniu individualizat, dar în același timp, putem constata în prezent, ca rezultat al aceluiași proces, un dezechilibru în ceea ce privește raportul omului cu natura, socialul și arta. Dezechilibrul s-a produs treptat și s-a accentuat o dată cu izolarea practicilor științifice și a celor artistice. Cu toate acestea, putem identifica și o tendință de reconciliere între aceste direcții, care vine să contracareze dezechilibrul amintit. Bruno Latour tratează, dintr-o anumită perspectivă, acest subiect, în unele dintre scrierile sale, evidențiind ceea ce el numește principiul simetriei, în contradicție cu explicațiile asimetrice, care implică o polarizare între natură și social¹. Pentru a rezolva această asimetrie, Latour propune o „muncă de mediere” între natural și

social și între local și global¹, ceea ce poate corespunde parțial, cu ceea ce noi identificăm aici, ca tendințe de hibridizare și tranziții expoziționale care sunt, în fapt, procese interdisciplinare, între domeniile științelor naturale și cele ale artei.

Este la fel de important dacă aceste procese se desfășoară intenționat sau neintenționat și care este rolul fiecărui actant în parte, însă aici nu vom trata acest aspect, ci ne vom focaliza pe evidențierea și pe sublinierea importanței acestora.

În ceea ce privește hibridizările și tranzițiile expoziționale, am identificat trei direcții principale de realizare, corespunzătoare a trei puncte de reper, care inițiază, aplică, dezvoltă și promovează aceste procese. Cei trei poli principali sunt: muzeul de istorie naturală, galeriile și muzeul de artă. Desigur, există foarte mulți actanți implicați în procesele de hibridizare și tranziție, precum asociații și institute specializate, rezidențe, artiști, cercetători, curatori, însă toate se încadrează în cele trei direcții principale care presupun expoziția ca formă de comunicare și experiență a publicului și care implică raportul natură-artă prin practici care integrează obiecte naturale sau produse ale științei. Cele trei direcții pot fi sintetizate astfel: 1. știința împrumută practicile și discursul artistic, aceasta reprezentând direcția muzeului de istorie naturală; 2. arta neinstituționalizată împrumută discursul și obiectele științei, aceasta reprezentând direcția galeriilor, spațiilor alternative și expozițiilor personale și 3. arta instituționalizată împrumută discursul și obiectele științei, aceasta reprezentând direcția muzeului de artă.

Despre primele două direcții am discutat în lucrări anterioare ce au avut în vedere cercetarea artiștilor, lucrărilor de artă sau a expozițiilor care presupun o joncțiune între artă și știință² ori posibilitatea exploatarei estetice a produselor rezultate din procesul de cercetare³ științifică, conturând astfel poziția muzeului de istorie naturală și a galeriilor în acest proces. Pentru a definitiva ansamblul de direcții, urmează să discutăm despre cea de-a treia direcție pe care am intuit-o în analize anterioare, dar pe care nu am confirmat-o prin exemple concrete, ceea ce ne propunem în lucrarea de față.

Scop și metodologie

Urmărind tendințele, din cadrul expozițiilor specifice muzeului de istorie naturală, am constatat o estetizare graduală a obiectelor naturale, dar și o prezență frecventă a acestora în contextul artei, atât în ceea ce privește practicile artistice și prin urmare lucrările de artă, cât și

în ceea ce privește discursul artistic adoptat pentru unele lucrări de artă și expoziții. De aici am pornit studiul acestui fenomen încercând, așa cum am amintit, să identific structura teoretică ce îl caracterizează.

Scopul acestei lucrări este acela de a demonstra prin exemple concrete direcția de hibridizare și tranzițiile din perspectiva muzeului de artă și, prin urmare, dintr-o perspectivă instituționalizată ce se poate constata practic, ca o urmare firească a demersurilor culturale care au precedat-o. Pentru a atinge acest scop, ne vom folosi de trei studii de caz și anume trei expoziții desfășurate în 2021, analiza lor reprezentând metodologia argumentării propuse aici. Studiile de caz analizate sunt: 1. *Mirrors of Brâncuși* deschisă între 23-30 iulie la Muzeul de Artă din Cluj, aceasta fiind o expoziție itinerantă realizată în cadrul proiectului organizat de: Fundația Art Production, Centrul de Resurse pentru Cetățenie Activă și Christian Westblink, cu sprijinul JTI, Muzeul Național al Țăranului Român și Muzeul de Artă din Cluj Napoca⁴, 2. *România Sălbatică* realizată tot la Muzeul de Artă din Cluj, cu ocazia Festivalului Internațional de Film din Transilvania (TIFF), în perioada 23 iulie – 1 august, fiind o expoziție de fotografie care reunește imagini cu peisaje, animale ori plante din România, realizate de Dan Dinu și Cosmin Dumitrache⁵ și 3. *Moon Impact, a geological story* realizată la Muzeul de Artă din Brașov iar apoi mutată la Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa”, al cărei curator este Răzvan Caracaș și care face parte din proiectul The IMPACT⁶.

Premisele analizei noastre pot fi sintetizate după cum urmează: arta contemporană împrumută discursul științific și îl estetizează, acesta fiind supus, prin practicile artistice actuale, la transformarea sa în parte (fracție) a lucrării de artă. Prin urmare, limita între artă și știință se rarefiă, devine ambiguă și astfel cele două domenii hibridizează, proces prin care se ajunge la situația exemplelor pe care le vom prezenta în cele ce urmează. Așa cum am amintit, prin aceste exemple vom demonstra cea de-a treia direcție de hibridizare, tranziția pornind nu doar din perspectiva artei, ci și a unui mediu instituționalizat, cel al muzeului de artă.

Discuții

În cele ce urmează ne vom ocupa de studiile de caz propuse în ceea ce privește legătura lor cu procesul hibridizărilor și tranzițiilor expoziționale și nu vom analiza propriu-zis aceste expoziții, nici din punct de vedere estetic, nici din punct de vedere muzeografic, ceea ce face subiectul altor cercetări. Mai mult, aceste detalii conceptuale și expoziționale se găsesc în materialele tipărite sau online, puse la dispoziție de către realizatorii expozițiilor. Prin urmare, ne vom focaliza

pe relația dintre primele două studii de caz și nu pe fiecare expoziție în parte, iar în cel de-al treilea caz vom evidenția importanța amplasării expoziției în diferite locații.

Vom începe cu analiza relației dintre expoziția *Mirrors of Brâncuși* și expoziția *România Sălbatică*. Instalațiile din expoziția *Mirrors of Brâncuși*, după cum este menționat în textul expozițional, au intenția de a-i da șansa vizitatorului să se reflecte în lucrările lui Brâncuși⁷. Ceea ce se petrece, prin punerea împreună a celor două expoziții în aceeași locație, între care se realizează o joncțiune, este aceea că și imaginile cu animale, plante sau peisaje din expoziția de fotografie România Sălbatică, se reflectă în lucrările din expoziția *Mirrors of Brâncuși*. În acest spațiu reflexiv, atât natura propriu-zisă a fotografiei, cât și aceea a vizitatorului, se pierd. Prin această pierdere a corporalității, în spațiul reflexiv, între cei doi actanți se generează o identitate pe baza căreia pot interacționa mai intim și echivalent. Prin această simetrie constitutivă în spațiul generat de oglindă, cunoașterea se poate amplifica pe baza posibilității de apropiere, oferită de identitatea naturii celor două elemente (imaginea naturii și vizitator). Este ca și când vizitatorul părăsește spațiul expozițional și se regăsește într-un al doilea spațiu, pe care l-am teoretizat și denumit în altă parte spațiu cultural⁸. Aici vizitatorul se regăsește față în față cu elementul natural, în afara barierelor ce se interpun inevitabil în spațiul material (imaginea preluată de aparatul fotografic, materialul imprimat și apoi tot complexul de percepție uman care despart, aproape imposibil de reconciliat, natura propriu-zisă de cunoaștere sau, altfel spus, de ceea ce avem impresia că vedem). Dar acest artificiu ce se produce din hibridizarea celor două expoziții prezintă un context și mai complex dacă luăm în vedere specificul artei lui Brâncuși.

„Eliminarea detaliului anatomic conduce la definirea operei de sculptură ca a unui volum care trebuie să se justifice prin propriile calități”, ne spune Dan Grigorescu în studiul său despre Brâncuși, publicat în 1979⁹. Dar de aici reiese și un alt fapt, și anume acela că opera lui Brâncuși propune în fața privitorului esența formei sau, altfel spus, materializează ideea platoniciană. Având în vedere acestea, se poate remarca o paralelă între arta lui Brâncuși și procesul de abstractizare și modelare (în special matematică), specific științelor, proces prin care se accesează esența abstractă a unui fenomen sau obiect natural. Un exemplu în acest sens este conceptul de specie, care extrage esența formei în spatele variațiilor morfologice aparținând oricărei categorii de indivizi biologici, pe care o denumim specie. În această identitate a speciei intră caracteristicile fundamentale reconfigurate și, mai departe, a ceea ce privim direct ca

formă, prin integrarea analizelor bazate pe teoriile evoluționiste. Cu alte cuvinte, considerăm că acest tip de artă este potrivit pentru a constitui un spațiu cultural unde experiența estetică poate funcționa concomitent cu demersul științific. Această hibridizare încununează o cunoaștere complexă, bazată pe complementaritatea celor două direcții și consistentă, având în vedere că apropie pe cel ce dorește să cunoască, de esența lucrurilor.

Faptul că imaginile oferă, într-o bogăție fantastică, tot complexul de detalii morfologice ale animalelor sau ale construcției peisajelor, se reflectă în reproducerile artei lui Brâncuși și, până la urmă, ca propunere a realizatorilor expoziției, în arta lui Brâncuși, supun procesul cunoașterii la două experiențe simultane. Una este cea a detaliului, a particularului, iar cealaltă a esenței, cea a unei forme ideale, în care toate particularele se contopesc unitar. Avem deci, concomitent, forma sau realitatea individuală, particulară, detaliată, dar și esența formei, ceea ce argumentează ideea propusă anterior, anume aceea a unei cunoașteri consistente și simetrice. Prin acest exemplu se poate constata o tranziție a experienței vizitatorului între două situații care până nu demult erau izolate, bine definite și specifice: una Muzeului de Artă iar cealaltă Muzeului de Istorie Naturală.

Acest exemplu corespunde unei hibridizări între două expoziții distincte, fiecare păstrându-și specificul, dacă este luată separat, ceea ce se constată atunci când ele sunt montate independent. Aici este interesant faptul că procesul de hibridizare poate fi identificat în faze incipiente și probabil datorat unui accident sau cel mult unui demers nu atât de conturat în intenționalitatea sa. Hibridizarea se reflectă mai degrabă la nivel experiențial și mai puțin în structura unei expoziții propriu-zis hibride, așa cum este cea din exemplul următor.

Cel de-al treilea studiu de caz, cel al expoziției *Moon Impact, a geological story*, scoate în evidență și dovedește concret, procesul tranzițiilor expoziționale care au fost tratate până acum doar teoretic sau puse în evidență experiențial și mai puțin fizic. Pe de o parte, avem de-a face cu o expoziție hibrid, în sensul că modul de expunere este specific artei, împreună cu o serie de instalații sau obiecte care pot fi considerate ca aparținând, de asemenea, domeniului artei. Acestea stau alături de o serie de piese tipice pentru o expoziție de geologie, specifice istoriei naturale nu doar prin materialitate, ci și prin discursul expozițional. Pe de altă parte, având în vedere natura exponatelor, trebuie să subliniem faptul că expoziția este montată în cadrul unui muzeu de artă, ceea ce întărește acest tip de tranziție între artă – știință/natură și între expozițiile specifice

muzeului de istorie naturală și cel de artă, tranziție pe care am evidențiat-o, până acum, doar prin procesul de hibridizare expozițional.

În cazul expoziției în discuție avem de-a face cu o hibridizare propriu-zisă și nu cu două expoziții separate care interacționează și în unele aspecte se întrepătrund, ca în cazul anterior. Aici nu este vorba despre o simplă integrare a unor obiecte care pot fi asociate domeniului artei, printre obiecte care pot fi atribuite istoriei naturale, ci despre faptul că, în cele din urmă, capătă o valoare estetică prin însuși modul lor de expunere și cadrul, care este cel al unui muzeu de artă. În acest context experiența vizitatorului este direcționată către aprecierea vizuală a obiectului înainte de a îi expune proprietățile materiale așa cum se procedează în context științific.

Prin demersul parcurs de această expoziție itinerantă, și anume mutarea ei de la Muzeul de Artă din Brașov la Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” se evidențiază o tranziție propriu-zisă, o tranziție materială între domeniile celor două tipuri de muzee și, în fapt, între artă și știință. Astfel de expoziții hibrid își găsesc acum locația posibilă în oricare tip de muzeu, nemaifiind legate de unul sau de altul și astfel produc o ruptură de bariere. În final, acest demers nu poate să fie decât constructiv pentru cunoaștere și, în oricare caz, mai amplu decât în contextul izolat spațial și de domeniu în care se regăseau în trecut expozițiile. Mergând și mai departe, putem argumenta prin aceasta și unitatea muzeului ca instituție ce astăzi este scoasă în evidență de astfel de expoziții și de libertatea amplasării lor, care convine specificului multor tipuri particulare de muzee.

Sintetizând rezultatele acestui studiu, putem trasa următoarele generalități: primul exemplu argumentează faptul că muzeul de artă își asumă expunerea cunoașterii și popularizării naturii și oferă spațiu acestor manifestări în cadrul contextului artistic instituționalizat. Primele două expoziții demonstrează cum arta și cunoașterea naturii pot fuziona astfel încât avem de-a face cu o experiență hibridă ce implică atât experiența estetică, cât și cea de cunoaștere a naturii. Cel de-al treilea exemplu arată că muzeul de artă este dispus să găzduiască o expoziție hibridă iar această expoziție devine atât de ambiguă din perspectiva specificului, astfel încât poate funcționa și aici, la fel de bine, ca în cadrul unui Muzeu de Istorie Naturală, unde a și fost mutată (Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa”). Pe de altă parte, acest demers materializează procesul tranzițiilor descrise doar teoretic, printr-o mișcare propriu-zisă a unei expoziții, din contextul artei, în cel al istoriei naturale, pornind totuși dintr-un muzeu de artă.

Concluzii

Încercând să schematizăm constelația de actanți implicați în joncțiunea dintre artă și știință, cea care determină hibridizările și tranzițiile expoziționale actuale, putem evidenția trei clase principale: actanți umani propriu-ziși, instituții, și expoziții. La nivelul fiecărui ansamblu se produce un anumit tip de tranziție specifică. În primul caz poate fi vorba despre o tranziție profesională și epistemologică, în cel de-al doilea de o tranziție fizică, spațială, iar în cel de-al treilea de o tranziție tematică.

Un alt fapt care ar trebui menționat aici este acela al poziției cercetării de față. Având în vedere că ea se încadrează ambiguu ca specific propriu-zis, ar trebui să îi reliefăm identitatea pentru ca alte cercetări și cercetători să poată dezvolta și contribui la astfel de studii, în funcție de specificul lor. Astfel ne regăsim între analizele de muzeologie și filosofie, ceea ce aduce un aport în identificarea și descrierea teoretică a fenomenului hibridizării și tranziției expoziționale.

Pentru a rezuma și interpreta final cele discutate anterior, vom sintetiza următoarele două concluzii. Pe de o parte, alături de studiile anterioare, prin lucrarea de față am încheiat o serie de argumente din perspectiva principalilor poli implicați (muzee, galerii, organizații) în generarea contextului cultural actual, care reflectă o tendință de reechilibrare natură-cultură, după principiul propus de Bruno Latour. Pe de altă parte, am descris un exemplu concret care funcționează ca o metaforă în ceea ce privește implicarea artei în cunoaștere și în principal în cunoașterea naturii prin generarea aceluia spațiu cultural care determină identități similare ale subiectului și ale obiectului, astfel încât primul să se poată apropia de cel de-al doilea și să se producă o cunoaștere consistentă, altfel imposibil de atins doar prin procese strict educaționale ori științifice. Modele ale acestei cunoașteri simetrice au fost prezentate în lucrări anterioare unde se regăsesc mai detaliat tratate¹⁰.

Note bibliografice

1. Latour, Bruno, *Nu am fost niciodată moderni. Eseu de antropologie simetrică* (traducere Bogdan Ghiu), Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015.

2. Pripon, Liviu, Răzvan, *Natural Object or element of an Artwork? Case study: Artists, Artworks and Exhibitions in Cluj, Romania*, Studia UBB Philosophia, Vol 65, Cluj-Napoca, 2020.

3. Pripon, Liviu, Răzvan, Kiss, Valentin, Adrian, *Culturile Bacteriene la limita între Artă și Știință*, DobroArt – Anuarul Muzeului de Artă Tulcea, nr. 4, Tulcea, 2020.

4. <https://mirrorsofbrancusi.ro/?lang=en>

5. <https://romaniasalbatica.ro/>

6. <https://expo-moonimpact.eu/>

7. textul etichetei corespunzătoare instalației: Modul din Coloana fără sfârșit din cadrul expoziției Mirrors of Brâncuși.

8. Pripon, Liviu, Răzvan, Kiss, Valentin, Adrian, *Cultural Spaces and Cultural Movement as a higher Type of Form of Movement. Study case: Birds*, Brukenthal Acta Musei, XIV. 3, 2019, Sibiu.

9. Grigorescu, Dan, *Brâncuși*, Editura Meridiane, București, 1979.

10. Pripon, Liviu, Răzvan, Kiss, Valentin, Adrian, *Posibilitatea unui Cabinet de Curiozități actual în contextul artei contemporane*, DobroArt – Anuarul Muzeului de Artă Tulcea Nr. 2/2018, Tulcea, 2018.



IPOSTAZE ALE MUZEULUI ÎN LITERATURA CONTEMPORANĂ PENTRU COPII

*profesor, Complexul Educațional
„Laude-Reut”, București

Lavinia POPA*

Abstract: *This paper aims to present three aspects of the museum, as they are presented in three books written for children, belonging to contemporary children's literature. Starting with a brief presentation of the specificity of the contemporary museum and its functions, we intend to highlight its deeply educational character. Defining concepts like museum pedagogy and children's literature, we aim to complete the theoretical part of our approach. Furthermore we present the image of the museum as it is presented in three children's books, identifying and underling, in those texts, the functions of the museum institution. We offer thus a good opportunity, both for school teachers and museum educators, to discover new ways of using teaching resources in facilitating the understanding of the specific image and functions of the contemporary museum institution by the youngest visitors.*

Keywords: *museum, pedagogy, children's literature, books.*

Cuvinte-cheie: *muzeu, pedagogie muzeală, literatură pentru copii, cărți.*

1. Delimitări conceptuale

1.1. Muzeul contemporan și funcțiile sale

De-a lungul timpului, au avut loc numeroase schimbări cu privire la conceptul de muzeu (Opriș 2008). Acestea au făcut ca, în prezent, să existe printre specialiști diferite abordări privind rolurile și funcțiile pe care această instituție ar trebui să le îndeplinească (Pop 2017).

În timp ce teoriile clasice susțin preponderent funcțiile de colectare, conservare și cercetare a patrimoniului, cele contemporane accentuează necesitatea folosirii patrimoniului muzeal în scop educativ, recreativ, de entertainment și chiar de dezvoltare economică a unei regiuni, așa cum susține și autoarea citată (2017). Tematicii privind aceste tendințe i-au fost dedicate și intervenții anterioare care evidențiau reorientarea către public a funcțiilor muzeale (2003).

Încă din anul 1999, Asociația Muzeelor britanice (Pop 2017) formulează o nouă definiție a muzeului, evidențiind existența acestuia în folosul publicului: „muzeele permit oamenilor să exploreze colecțiile pentru inspirație, învățare și divertisment. Ele sunt instituții care colectează, păstrează și fac accesibile societății artefactele și speciemenle pe care le dețin” (Lennon & Graham 2001). Astfel, conform concepției contemporane, muzeele sunt definite pornind de la scopul socio-educational pentru care acestea există, subliniind importanța mijloacelor utilizate și a activităților specifice desfășurate pentru realizarea misiunii lor.

Conform Statutului ICOM din 2007 (Viena, Austria, 24 august 2007), muzeul este definit ca fiind „o instituție permanentă, cu scop nelucrativ, aflată în serviciul societății și al dezvoltării sale, deschisă publicului, care achiziționează, conservă, cercetează, comunică și expune în scopul educării, studierii și delectării, patrimoniul tangibil și intangibil al umanității și al mediului său”.

Principalele elemente definitorii ale muzeelor sunt (ICOM, 2013; Legea muzeelor și colecțiilor publice nr. 311/2003): a) Instituții de cultură non-profit, publice sau private; b) Au ca scop servirea publicului, a societății și contribuirea la dezvoltarea acesteia; c) Sursă de cunoaștere, educație, divertisment, recreare; d) Desfășoară activități specifice precum: colectarea (achiziții și donații), conservarea, cercetarea, restaurarea și expunerea publică regulată a unor „mărturii tangibile și intangibile ale oamenilor și mediului lor.”

Așa cum cercetătorii contemporani o demonstrează (Pop 2017), în abordarea modernă a muzeului se pune un accent deosebit pe funcția educativă a muzeelor (Neamu 2010). Astfel, Constituția muzeelor din Australia (apud Pop 2017), definește muzeul ca fiind „o instituție care ajută oamenii să înțeleagă lumea, să interpreteze trecutul și prezentul și să exploreze viitorul. În acest sens, muzeele păstrează și cercetează colecții și fac accesibile obiectele și informațiile atât în mediul fizic, cât și în cel virtual. Rezultatul activităților desfășurate de muzee este generarea de valoare pe termen lung în cadrul comunității” (Hume & Mills 2011).

Scopurile principale ale muzeelor sunt considerate cele educaționale sau estetice și în America (Hume & Mills 2011). Astfel, în accepțiunea Asociației Americane a Muzeelor (AAM), muzeul este „o instituție non-profit organizată, care are un scop preponderent educațional sau estetic, cu angajați profesioniști, care deține și utilizează obiecte tangibile, le îngrijește și le expune public pe baza unui program regulat” (Genoways & Ireland 2003). Datorită importanței acordate

componentei educaționale și estetice, AAM recunoaște ca muzee și unele tipuri de instituții care nu colectează patrimoniu (precum: centre artistice, muzee pentru copii, planetarii și centre bazate pe știință și tehnologie), deoarece acestea expun obiecte și le utilizează în scop educațional, chiar dacă nu dețin colecții permanente (Genoways & Ireland 2003). În opinia lui Günay (2012), muzeele sunt spații de educație informală și instrumente de comunicare a culturii de masă care contribuie la îmbunătățirea vieții sociale. Același punct de vedere este împărtășit și de Grenier (2010), care susține că muzeul este concomitent un spațiu de joacă și de învățare, aceste elemente fiind reunite sub noțiunea de edutainment. Prin intermediul jocului, muzeul servește societatea deoarece poate contribui la creșterea stimei de sine, dezvoltarea gândirii creative, conferirea unui sentiment de calm și a unei stări de bine. Muzeele, ca spații de învățare ludice, reprezintă un catalizator pentru creativitate, interacțiune socială și învățare.

În încercarea de a reuni toate aceste abordări ale muzeelor, Bucur (2006) accentuează necesitatea nuanțării conceptului de muzeu tradițional, în favoarea conceptului de muzeu modern, de „muzeu viu” care este concomitent „școală”, „centru cultural”, „amfiteatru”, „universitate”, „târg al valorilor tradiționale”, „centru cinefil” sau „parc”. Alături de funcțiile de achiziție, conservare, cercetare și expunere a patrimoniului, în absența acțiunilor și a activităților de diseminare a informațiilor, de educare și de divertisment oferite cetățenilor, muzeele ar fi doar centre de conservare și cercetare a patrimoniului.

Concomitent cu redefinirea noțiunii de „muzeu” a avut loc și o reorientare a funcțiilor acestuia. Astfel, clasificarea și numărul propriu-zis de funcții muzeale diferă de la un autor la altul, definirea cu precizie a acestora fiind destul de dificil de realizat (Gray 2011). Spre exemplu, Weil (1990, apud O'hagan, 1998) reunește funcția de educare cu cea de interpretare și expunere, reducând astfel funcțiile muzeelor la trei: achiziție/conservare, cercetare și comunicare. Pe de altă parte, Gray (2011) clasifică funcțiile muzeelor în două categorii, respectiv funcții interne (care au legătură cu procesele desfășurate în cadrul muzeului precum colectarea, conservarea și cercetarea patrimoniului) și funcții externe (care se referă la „ieșirile” generate de către muzeu în economie și societate).

Citând autorii români, Pop (2017) consideră că e necesar ca funcțiile muzeului să înglobeze într-o formă sau alta următoarele elemente (apud Enășel 2013): colectarea, conservarea și restaurarea, cercetarea și dezvoltarea științifică a patrimoniului muzeal, alături de

diseminarea rezultatelor cercetării și educarea publicului. Primele funcții pot fi reunite sub denumirea de „funcții tradiționale ale muzeului”, în timp ce funcția de educare reprezintă o funcție modernă, nouă, a acestei instituții. Dacă funcția de colectare poate fi asociată cu aprovizionarea, funcția educațională a muzeelor face parte din procesul de furnizare de educație, de formare. Această funcție se regăsește în „ieșirile” generate de muzee, pe piață, indiferent că e vorba de produse, servicii sau informații. Muzeele își îndeplinesc această funcție prin efectuarea de ghidaje, închirierea de audio-ghiduri, plasarea în cadrul expozițiilor a unor etichete sau panouri informative, oferirea spre vânzare a unor cărți/albume/broșuri de specialitate, dar și prin valorificarea oportunităților oferite de tehnologie, respectiv prin distribuirea de materiale scrise, audio, video sau flash (tururi virtuale) pe internet, pe site-uri web sau pe diferite rețele precum Youtube sau Facebook (O'hagan 1998). Totodată, în vederea acoperirii acestei funcții, multe muzee organizează ateliere și programe educaționale în cadrul spațiilor lor și încheie parteneriate cu școli care au ca obiect derularea unor proiecte educaționale transdisciplinare comune. Toată această implicare a muzeelor în furnizarea de educație non-formală a condus la crearea unei relații strânse între muzeu și copii și la dezvoltarea unui nou domeniu intitulat pedagogie muzeală (Günay 2012).

1.2. Pedagogia muzeală

Constantin Cucoș consideră că „Pedagogia muzeală are ca obiect de interogație identificarea și validarea unor strategii care să conducă la maximizarea virtuților formative ale spațiului muzeal, iar ca scop își propune să stimuleze interacțiunea pe linie educațională dintre muzeu și școală, să pregătească specialiști dar și categorii de public pentru valorizarea potențialului educativ adus de acest mediu cultural. Ca orice tip de discurs normativ, această specializare a pedagogiei are ca scop delimitarea și propunerea unor obiective particulare ale educației muzeale, evidențierea unor posibilități de circumscriere a unor conținuturi (teme, idei, valori) ce pot fi transmise, cu precădere, în acest perimetru, de propunere a unor strategii de mediere a acestor predispoziții valorice, de proiectare de activități cu caracter cultural-educational și de tematizare a posibilităților de întărire și de feedback privind receptivitatea în raport cu diferitele categorii de public. De altfel, la origini, dar și în prezent, una dintre funcțiile majore ale muzeului este cea educativă, de prezentare, promovare și receptare a valorilor concrete dintr-un anumit domeniu de manifestare – pictură, sculptură,

literatură etc. Până la urmă, reperarea valorilor se realizează nu doar prin raportare ideatică, abstractă (la «Frumos», «Bine», «Adevăr»), ci prin cunoașterea, asimilarea și experimentarea unor «întrupări» ale acestora la nivelul unor obiecte, oameni, fapte. În plus, muzeul este și un perimetru de memorizare culturală, de «prezentificare» sau transmitere a unor experiențe culturale, de prelungire a influenței lor la nivelul omului și timpului din prezent. Muzeul, ca și școala, sunt instituții culturale vechi; interesant este faptul că de-abia în zilele noastre s-a pus (explicit) problema conlucrării sub aspect educațional”. Ca finalitate specifică, pedagogia muzeală vizează următoarele (Cojocariu, Barabaș, Mitocaru 1998, p. 21): a) generalizarea, sintetizarea și valorificarea experienței specialiștilor din muzeu, integrând-o într-un demers epistemologic coerent; b) fundamentarea teoretică și decelarea dimensiunilor formative ale activităților din muzeu; c) eficientizarea activității practice de influențare pe linie cultural-educativă a instituției muzeale.

1.3. Literatura pentru copii

Noțiune ce comportă discuții și abordări diferite, din perspective diferite, termenului literatură pentru copii îi sunt atribuite diferite semnificații. Asupra literaturii pentru copii nu există o definiție unanim acceptată, așa cum vom arăta în cele ce urmează. Cele mai multe dintre abordări, așa cum afirmă Larisa Ileana Casangiu, consideră că „literatura pentru copii cuprinde creațiile literare accesibile (ca limbaj, temă, expectații, mesaj etc.), auditoriului/cititorului aflat la vârsta copilăriei sau adolescenței (de la naștere/1 an până la 18 ani). Autoarea afirmă faptul că literatura pentru copii este un gen literar care și-a făcut simțită prezența abia în secolul al XIX-lea și a cunoscut o explozie în secolul al XX-lea (Casangiu 2007).

Într-o altă abordare, literatura pentru copii este considerată o „componentă importantă a literaturii naționale care include totalitatea creațiilor care, prin profunzimea mesajului, gradul de accesibilitate și nivelul realizării artistice, se dovedesc capabile să intre într-o relație afectivă cu cititorii lor. În aprecierea literaturii destinate copiilor, accesibilitatea nu constituie singură, un criteriu, funcția artistică și originalitatea fiind hotărâtoare pentru însăși existența operei literare” (Stoica & Vasilescu 1998).

Dintre trăsăturile funcției artistice a operei literare menționate de Pascadi (1972), trei sunt identificabile și în creațiile destinate copiilor:

a) caracterul informativ (cognitiv) – „opera comunică informații organizate într-un mesaj specific și transmise printr-un cod”;

b) expresivitatea, prin care se înțelege valorificarea virtuților estetice ale limbajului;

c) caracterul formativ, mesajul artistic al operei, înțeles în varietatea semnificațiilor sale de către micii cititori, contribuie la educarea acestora în spiritul unor virtuți morale. Interferența dintre categoriile estetice și extraestetice, proprii acestei literaturi, conferă operei un spor de afectivitate și, prin aceasta, implicit, un spor afectiv. Astfel, conform autoarelor (1998) „literatura pentru copii investighează universul propriu de cunoaștere al copilului, năzuințele, aspirațiile lui, printr-o ingenioasă transfigurare artistică”. Limbajul specific lumii copiilor, personajele exponențiale, epicul dens, conflictul împins între suspans și senzațional, deznodământul fericit sunt câteva din modalitățile de oglindire a vieții reale prin transfigurare artistică, în cărțile pentru copii.

2. Ipostaze ale muzeului prezentat în trei cărți pentru copii

Puține sunt cărțile contemporane pentru copii care prezintă, în paginile lor, imaginea muzeului, tema reprezentând mai degrabă o excepție decât o regulă. Din acest motiv am ales trei cărți dedicate copiilor, cărți în care muzeul este fie locul de desfășurare a acțiunii, fie rezultatul inițiativei comunității de viețuitoare, așa cum vom prezenta în continuare.

2.1. Muzeul de povești. Cum să-ți amintești să nu uiți (2019) spune povestea transformării unei colecții private, în muzeu al poveștilor. Evidențind trecerea de la colecția de lucruri personale la cea de transformare a lor în povestiri despre lucruri, cartea spune povestea construirii unui muzeu al poveștilor. Astfel, Bufnița, a cărei casă din copac riscă să explodeze de atâtea obiecte colecționate, „o colecționară de nimicuri”, „o pasăre dezordonată”, „o ciudată”, este prietenă cu Veverița. Caracterul personal al colecției Bufniței, „colecția de lucruri mă ajută să nu uit”, evidențiază aici funcția de conservare a memoriei. Bufnița este convinsă de faptul că „tot ceea ce colecționez eu are o poveste” și păstrează povestea personală din spatele lucrurilor. Așa cum spune Bufnița, „acestea nu sunt doar niște obiecte, acestea sunt, de fapt, amintiri”. Bufnița recunoaște faptul că „eu colecționez amintiri”, dar din cauza lor „abia mai pot intra în propria mea casă”. Ideea salvatoare, propusă de Veveriță, este aceea că „vom face un muzeu al poveștilor”



Fig. 1. Muzeul de povești.

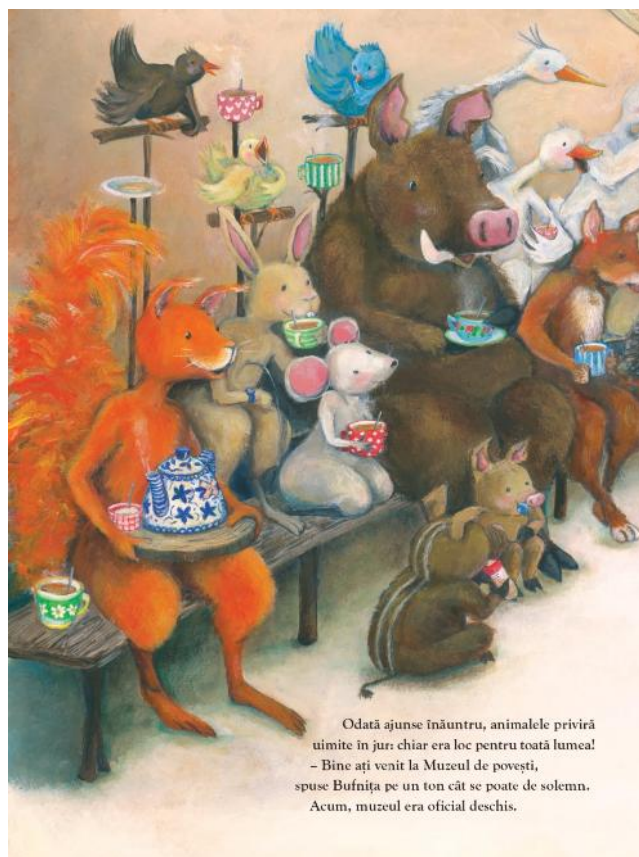


Fig. 2. Muzeul de povești și publicul său.



Fig. 3. Muzeul de povești, Bufnița și Veverița.

pentru că „poți păstra toate amintirile și poveștile, dar va trebui să scapi de lucrurile din casă”. Astfel apare ideea unui „muzeu de povești”, în care Bufnița va povesti despre tot ce a făcut și a văzut. În acest fel, putând păstra și transmite mai departe toate amintirile personale, lucrurile vor rămâne sub formă de povești. Bufnița trăiește frica pierderii întrucât afirmă: „Colecția mea de amintiri e pierdută pentru totdeauna. Tot ce-a mai rămas din ea sunt poveștile din mintea mea”. Punctul culminant al poveștii o prezintă pe Bufnița povestindu-le invitaților ei amintiri după amintiri, vizitatorii considerând-o ca fiind „o povestitoare grozavă”. Câștigarea prieteniei celorlalți reprezintă recompensa și modalitatea de a demonstra aprecierea de care povestitoarea se bucură, în comunitatea ei.

2.2. Fetița din castelul de la muzeu (2008) prezintă imaginea muzeului de nișă, un muzeu al jucăriilor, în care, într-un glob de sticlă, trăiește o fetiță. Fantasticul este reprezentat de mica ființă care locuiește într-un castel închis într-un glob de sticlă și care se bucură de vizita copiilor la muzeu. În micul ei castel, fetița își trăiește copilăria, asemeni tuturor copiilor, cu deosebirea de a nu avea acces la viața de dincolo de spațiul globului. Legătura cu umanul, nevoia de a comunica cu ceilalți este transmisă prin intermediul mesajului fetei care îndeamnă cititorul să-i lase o fotografie. Dorința ei este aceea de a păstra fotografiile în turnul castelului și de a alcătui cu ele o colecție proprie. Ideea personajului principal ne duce cu gândul la realizarea unui muzeu în muzeu. Astfel, funcția de colectare și arhivare, de păstrare a obiectelor ce au legătură cu umanul dar și de recunoaștere a nevoii de avea o legătură permanentă cu ceilalți, cei din lumea reală, sunt reușit evidențiate în paginile acestei cărți pentru copii.

Fig. 4. Fetița din castelul de la muzeu.



Fig. 5. Castelul din globul de sticlă.



Fig. 6. Copii admirând castelul din globul de sticlă.



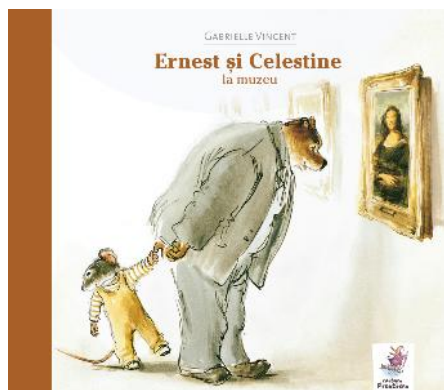


Fig. 7. Ernest și Celestine la muzeu.

2.3. *Ernest și Celestine la muzeu* (2020) este povestea a doi buni prieteni, ursul Ernest și șoricica Celestine, două dintre cele mai îndrăgite personaje din literatura europeană pentru copii. Ursul Ernest este pasionat de istoria artei, iar la muzeu descoperă o mulțime de tablouri care îl captivează. Funcțiile de colectare, conservare, expunere și prezentare a operelor de artă sunt frumos ilustrate în cartea prezentată copiilor. Imaginile cărții redau interioare din muzeu, simezele, tablourile celebre și mobilierul galeriilor, introducându-i pe copii în atmosfera muzeului de artă. Galeriile interminabile cu sute de picturi agățate pe simeze i se par însă plictisitoare șoricelului Celestine, care se rătăcește de prietenul ei, Ernest. Cei doi prieteni se caută neliniștiți prin muzeu și, cu ajutorul paznicilor, se regăsesc. Celestine a tras însă o spaimă uriașă, din care își revine abia acasă, mângâiată de cuvintele afectuoase ale ursului Ernest. Cartea *Ernest și Celestine la muzeu* prezintă imaginea clasică a muzeului de artă, cu spațiile, exponatele, personalul și atmosfera marilor muzee ale căror funcții sunt ușor de recunoscut, dar și o modalitate de a prezenta copiilor spațiul muzeal. Pornind de la frumoasa ilustrație a cărții, micii cititori pot recunoaște picturile prezentate și se pot documenta cu privire la operele de artă aflate în muzeul explorat de cei doi prieteni.



Fig. 8. Celestine la muzeul de artă.

3. Concluzii

Cele trei cărți alese spre prezentare au o dublă semnificație: fiecare, în parte, oglindește o imagine proprie instituției muzeale. Cele trei imagini, adunate laolaltă, asemeni unui caleidoscop, conturează diversele ipostaze ale muzeului, așa cum este perceput el de către copii. Pentru adulți, regăsim în paginile cărților prezentate aspecte ce descriu funcțiile muzeului, filtrate prin lentila de interpretare a micilor consumatori de cultură. În al doilea rând, fiecare dintre cărțile prezentate reprezintă tot atâtea modalități de a face cunoscută copiilor calea spre cunoașterea muzeului, trei instrumente utile deopotrivă educatorilor și animatorilor culturali. Textul fiecăreia dintre cărțile prezentate poate fi o introducere, o cale de a pregăti elevii pentru activitățile desfășurate în muzeu. Având ca punct de plecare textele celor trei cărți, aspectul instrumental nu este de neglijat atunci când adulții sunt în căutarea resurselor de utilizat, resurse adecvate vârstei celor mici.

Bibliografie

1. Buzași, I., (2001), *Literatura pentru copii*, (note de curs), Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia.
2. Bucur, C. (2006), *Ce este, ce poate fi, ce trebuie să fie un muzeu, astăzi!* în Revista muzeelor, XLI (1), 9-13.
3. Casangiu, L.I. (2007), *Literatura română și literatura pentru copii: note de curs și sugestii de lecturi plurale ale unor opere*, Ed. a 2-a, rev. Constanța, Editura Nautica.
4. Căndroveanu, H. (1988), *Literatura română pentru copii*, București.
5. Chișcop, L., Buzași, I. (2000), *Literatura pentru copii*, Bacău, Ed. „Grigore Tăbăcaru”.
6. Cojocariu, V., Barabaș, N., Mitocaru, V., (1998), *Pedagogie muzeală*, Ministerul Culturii, Centrul de Perfecționare și Formare a Personalului din Instituțiile de Cultură, București.
7. Cucoș C., <http://www.constantincucos.ro/2013/11/pedagogia-muzeala-statut-obiective-valente-practice>, [diponibil online, accesat 10.10.2021].
8. Enășel, I.O. (2013), *The Role of Information in Art Museum Communication Process*, Procedia Economics and Finance, Vol. 6, pp. 476-481.

9. Genoways, H.H., & Ireland, L.M. (2003), *Museum Administration: An Introduction*, UK, Altamira Press.
10. Goia, V. (2000), *Literatura pentru copii și tineret*, Cluj-Napoca, Ed. Napoca Star.
11. Goia, V. (2003), *Literatura pentru copii și tineret (pentru institutori, învățătoare și educatoare)*, Cluj, Ed. Dacia.
12. Gray, C. (2011), *Museums, Galleries, Politics and Management, Public Policy and Administration*, 26(1).
13. Grenier, R.S. (2010), *All Work and No Play Makes for a Dull Museum Visitor*, in *New Directions for Adult & Continuing Education*, Issue 127, 77-85.
14. Günay, B. (2012), *Museum concept from past to present and importance of museums as centers of art education*, în *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 55, 1250-1258.
15. Hume, M., Mills, M. (2011), *Building the sustainable iMuseum: is the virtual museum leaving our museums virtually empty?*, in *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, Vol. 16, pp. 275-289.
16. International Council of Museums (2007), https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_EN.pdf, [disponibil online, accesat 10.10.2021].
17. International Council of Museums (2013). Code of ethics for museums, http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf, [disponibil online, accesat 10.10.2021].
18. *Legea muzeelor și colecțiilor publice nr. 311/2003*, <http://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/45161>. [disponibil online, accesat 10.10.2021].
19. Lennon, J.J., Graham, M. (2001), *Commercial development and competitive environments: the museum sector in Scotland*, *International Journal of Tourism Research*, Vol. 3, pp. 265-281.
20. Neamu, D. (2010), *O lecție de muzeologie servită olandez în Management muzeal și educație muzeală în România*, Amsterdam: Asociația muzeelor din Olanda.
21. Niculescu, C. (1975), *Muzeologie generală*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
22. O'hagan, J.W. (1998), *Art Museums: Collections, Deaccessioning and Donations*, *Journal of Cultural Economics* Vol. 22, pp. 197-207.

23. Opriș, I. (1994), *Istoria muzeelor din România*. București, Museion.
24. Opriș, I. (2008), *Management muzeal*, Târgoviște, editura Cetatea de Scaun.
25. Popa L. (2003), *Muzeul și publicul – tendințe actuale*, Revista muzeelor, nr. 3-4/2003, pp. 33-38, București, Centrul pentru Formare, Educare Permanentă și Management în Domeniul Culturii.
26. Pascadi, I. (1972), *Nivele estetice*, București, Editura Academiei.
27. Lewis, G. (2011), *The history of museums. Encyclopaedia Britannica*, 24.
28. Pop, L.I. (2017), *Managamentul și dezvoltarea sustenabilă a muzeelor*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană.
29. Rogojinaru, A. (1999), *O introducere în literatura pentru copii*, București, Ed. Oscar Print.
30. Stoica, C., Vasilescu E. (1998), *Literatura pentru copii. Manual pentru clasa a XII-a – școli normale*, București, Editura Didactică și pedagogică.
31. Weil, S. (1990), *Rethinking the Museum: And Other Meditations*, Smithsonian Institution Press, Washington DC.



Pentru prezentul articol s-au utilizat următoarele ediții ale cărților pentru copii:

1. Janna de Lathouder (text), Anne Schneider (ilustrații), Gabriela Bura (traducere), (2019), *Muzeul de povești. Cum să-ți amintești să nu uiți*, București, Editura Univers.
2. Kate Bernheimer (text), Nicoletta Ceccali (ilustrații), Andreea Gărăjeu (traducere), (2008), *Fetița din castelul de la muzeu*, București, Editura Nemira.
3. Gabrielle Vincent (text), Gabrielle Vincent (ilustrații), Alexandru Gurău (traducere). (2020), *Ernest și Celestine la muzeu*, București, Editura Frontiera.

PROVOCĂRILE MARKETINGULUI ONLINE ȘI OFFLINE ÎN CONTEXT PANDEMIC

*educator muzeal, Muzeul Național al
Literaturii Române, Iași

Ioana LEONTIOAIA*

Abstract: *This article wants to analyze the marketing strategies applied during the pandemic period as a part of the museum's educational activities, both in online and offline environments.*

Keywords: *online marketing, offline marketing, pandemic context, strategies, museum education.*

Cuvinte-cheie: *marketing online, marketing offline, context pandemic, strategii, educație muzeală.*

„Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stâlpu hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam când începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care mă ascundeam, când ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie!”

– Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*

Așa cum îi sălta inima lui Creangă gândindu-se la copilărie, tot așa îmi saltă inima reamintindu-mi de activitățile de educație muzeală realizate în toată această perioadă pandemică. Am pornit de la obiectele de patrimoniu, am continuat cu poveștile despre scriitori și am poposit la casele memoriale unde am rememorat și dezbătut diverse scrieri literare. Am interacționat cu tineri de toate vârstele și cu adulții din preajma lor, am instigat la diversitate, implicare și, mai ales, la învățare. Am experimentat și am evoluat împreună, modelându-ne unii pe alții. Așadar propun o analiză intuitivă a impactului pandemiei de Covid-19 asupra instituțiilor muzeale, a strategiilor de adaptare propuse de acestea, a rezultatelor și feedback-ului obținut. Exemplele oferite sunt din cadrul Muzeului Național al Literaturii Române Iași, ca parte vie a experienței mele cotidiene și ca mediu de observare și învățare directă.

Plecând de la descrierea clasică a rolului unui muzeu, deducem că această instituție culturală are „obligația morală de a susține, prin patrimoniul său, identitatea națională și implicit valorile universale”¹. Însă pentru ca publicul să ajungă să cunoască acest patrimoniu este necesară folosirea unor strategii de marketing eficiente, adaptate nevoilor și cerințelor. Marketingul muzeal oferă „soluții de dezvoltare [...] experiențe culturale și educaționale provocatoare, antrenante”². Prin strategii eficiente de marketing, publicul poate beneficia de o conexiune autentică cu patrimoniul muzeal și poate interacționa cu acesta, în manieră inedită.

McLean susține că prin strategiile propuse se construiește o legătură între public și muzeu³, adică între om și istorie. Totodată consideră că, prin marketing, se încurajează o anume stare de spirit concretizată prin acțiuni asumate de întreg muzeul⁴. În acest sens, activitatea întregului personal muzeal a fost importantă în această perioadă pandemică. Acțiunea unitară a membrilor muzeului este una din principalele direcții de urmat, așa cum afirmau Sandell și Janes, chiar înainte de contextul pandemic, în 2007. Aceștia s-au oprit asupra strategiilor de marketing care necesită a urma o anumită filosofie a muzeului în care sunt aplicate⁵. Fiecare muzeu dorește să transmită un anume tip de mesaj publicului iar acesta trebuie să fie împărtășit în unanimitate. În principiu, filosofia trebuie să pornească de la satisfacerea nevoilor vizitatorilor.

În context pandemic, adaptarea la noile provocări se traduce prin inovație. Publicul este cu adevărat captat atunci când își asumă un angajament al participării. Însă, înainte de a participa, se impune captarea atenției. De aceea, muzeul trebuie să vină cu stimuli atractivi și cu metode inedite de prezentare a patrimoniului, astfel încât experiența trăită să fie semnificativă și susceptibilă a fi repetată sau recomandată.

Provocările marketingului muzeal au fost diverse, unele specifice mediului online, altele celui offline. Tendințe de consum de cultură au fost dependente de prioritățile cotidiene și de noul stil de viață impus de pandemie. Preferințele culturale au fost influențate de factori precum: timpul liber, obiceiurile de ocupare a acestuia, disponibilitatea individuală de schimbare și adaptare la noile cerințe social-culturale, resurse financiare sau de orice alt tip (timp, energie).

Încă dinainte de perioada pandemică A. Zbucnea atrăgea atenția asupra provocărilor cu care se confruntă marketingul muzeal: gestionarea relației de comunicare cu publicul; comunitatea muzeului – vizitatori, voluntari, prieteni sau susținători (stakeholderi); expozițiile

¹Mârza, Eva, *Muzeologie generală*, Ed. Ministerul Educației și Cercetării, Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia, Facultatea de Istorie și Filologie, 2004.

²Alexandra Zbucnea, *Marketing muzeal pentru nonmarketeri*, colecția Smartbooks, Editura Tritonic, 2014.

³McLean, Fiona, *Marketing the Museum*, New York, Routledge, 1994.

⁴*Ibidem*.

⁵R. Janes, R. Sandell, 2007, *Museum management and marketing*, Abingdon Oxon U.K., Routledge

⁶Alexandra Zbucnea, *op. cit.*

muzeului; promovarea muzeului – publicitate și relații publice; programele publice – educația muzeală, alte programe, bibliotecă; spații fizice amenajate pentru confortul vizitatorilor⁶. Pornind de la acestea putem contura o viziune completă a principalelor schimbări aduse de contextul pandemic, în ceea ce privește marketingul muzeal.

În primul rând comunicarea cu publicul s-a transferat din mediul fizic în cel online, la distanță. Vizitatorii care veneau fizic să vadă muzeul au fost înlocuiți de userii online care vizionau paginile de promovare aferente, respectiv website-ul instituției și profilurile create pe rețelele de socializare. O abordare strategică în acest sens a fost crearea unei pagini web adaptate nevoilor actuale ale publicului modern, cu un design profesionist, informații utile și complete, susținute de suport vizual și multimedia adecvat cerințelor moderne (<https://www.muzeul-literaturiiiasi.ro/>). Totodată, prezența MNLR lași s-a făcut simțită pe mai multe rețele sociale (Facebook și Instagram), prezentând conținut adaptat nevoilor userilor și followeri-lor acestora. Fiecare festival realizat și coordonat de muzeu a beneficiat de propria pagină web și Facebook (Șotron. Festivalul Copilăriei: <https://sotroniasi.ro/>; FILIT: <https://filit-iasi.ro/>) astfel încât utilizatorii să găsească cu ușurință informațiile căutate și detaliile despre activitățile evenimentelor. Tot acest aspect a ajutat la comunicarea cu tipuri diferite de useri, atât cu cei ce nu utilizează canalele de social media, cât și cu cei ce le susțin. Astfel, informația a putut ajunge la un număr cât mai mare de oameni din comunitatea locală și nu numai, iar comunitatea muzeului s-a extins și la alte categorii de public.

În ceea ce privește promovarea muzeului, colaborarea cu un web-designer a făcut posibilă crearea unei imagini profesionale a paginilor de comunicare online, îmbinarea conținutului util cu o formă prietenoasă de prezentare. De exemplu Omulețul-FILIT a luat forme diverse, jucăușe, atractive. Amprenta designerului de imagine a putut fi observată și pe anumite suveniruri cum sunt cele inspirate din poveștile lui Creangă (semne de carte, carnețele) sau traistele sustenabile, cu mesaj atractiv („Te citesc”, „I love capra vecinului”). Toate acestea contribuie la conturarea brand-ului muzeului și la creșterea șanselor de a fi ușor recognoscibil în comunitate. Crearea paginilor personalizate în social media a atins următoarele obiective: să crească atractivitatea muzeului pentru publicul tânăr; să se evidențieze obiectiv numărul de vizitatori online prin vizualizarea numărului de followeri pe Instagram sau a numărului de like-uri a paginilor de Facebook; să se creeze oportunitatea pentru o interacțiune directă cu vizitatorii prin posibilitatea de a da like sau share la conținutul media preferat, la a realiza diverse materiale video

de tip story cu săli ale muzeului sau cu anumite expoziții și evenimente; să vedem feedback-ul vizitatorilor prin tag-urile sau share-location-urile date – am primit mesajul că oamenii au dorit să se asocieze cu instituția noastră muzeală și au rezonat cu alternativele culturale propuse. În contextul actual utilizarea exclusivă a unui site web nu este suficientă pentru a realiza o conexiune autentică cu publicul; de aceea este indicat ca un muzeu să fie „activ” și pe diverse rețele de socializare⁷.

Am menținut contactul cu voluntarii, ca parte a comunității muzeale, în festivaluri precum *Șotron. Festivalul copilăriei* și *Festivalul Internațional de Literatură și Traducere Iași*. Tot în cadrul acestor festivaluri, s-au organizat concursuri cu premii care au promovat lectura și ludicul.

În mediul online am întâlnit provocarea prezentării expozițiilor muzeului, care au fost transferate aici datorită limitării accesului publicului în prima parte a pandemiei iar expunerea obiectelor de patrimoniu s-a realizat online prin intermediul site-ului, în categoria eMuzeu (de ex: Un click pe patrimoniu, eTabularium).

Casa Muzeelor – o resursă de marketing pandemic

S-a dovedit, de-a lungul timpului, că una dintre cele mai bune strategii de marketing este reinventarea unui spațiu sau redenumirea lui, surprinzând prin elementul de noutate. Casa Muzeelor este un astfel de exemplu, care în tot acest context pandemic a propus o reinventare a spațiilor muzeale în variantă modernă. În clădirea sa funcționează 5 muzee, dintre care 4 sunt noi – Muzeul Pogromului de la Iași, Muzeul Teatrului Evreiesc în România, Muzeul Poezie(i), Muzeul Copilăriei în Comunism. Cel de-al cincilea muzeu este Muzeul Literaturii Române care a fost transferat de la Casa Pogor, la Casa Muzeelor, și a fost reorganizat într-o nouă formulă expozițională.

Pentru ca spațiile muzeale să vină în întâmpinarea nevoilor persoanei aflate în criză pandemică, o strategie de marketing offline a fost să fie transformate și să devină mai primitoare. S-au creat spații adecvate în foaierul Casei Muzeului, pe canapele și fotolii confortabile; s-au creat expoziții pentru copii în spațiile dedicate educației muzeale și un colț de citit, dotat cu obiecte de mobilier atractive (fotolii tip puf). Adaptarea strategiilor de marketing la contextul pandemic s-a tradus prin identificarea unor alternative funcționale. Au fost realizate activități diverse pentru a suplini nevoile publicului (tururi virtuale ale expozițiilor, digitalizarea obiectelor de patrimoniu, activități cultural-educative pentru copii/familii, ateliere tematice cu scopul valorificării patrimoniului muzeal, publicarea unor volume instituționale, etc.⁸).

⁷P.B. Jarreau, N.S. Dahmen, E. Jones, (2019), *Instagram and the science museum: a missed opportunity for public engagement*, *Journal of Science Communication* 18 (02), A06, p. 2.

⁸Alin Savu, Bogdan Pălici, Alexandru Mihăilescu, *Cultura în carantină. Impactul pandemiei Covid-19 asupra domeniului cultural din România*, Revista muzeelor, Instituțiile muzeale în timpul crizei de COVID-19, nr. 1/2020, culturadata.ro, Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală.

În cazul activităților de educație muzeală, provocările de marketing au fost declanșate de implicațiile regulilor de carantinare, care impuneau limitarea sau chiar lipsa contactului fizic, direct, dintre personalul muzeal și public. Astfel, a fost necesară o promovare mai intensă a activităților desfășurate, informarea constantă a publicului de existența acestor activități și de faptul că muzeele sunt deschise și funcționale, însoțită de o reasigurare a vizitatorilor/participanților la activități că normele pandemice sunt respectate iar sănătatea nu este în pericol prin participarea la acestea sau vizita la muzeu. O strategie eficientă de marketing online a fost utilizarea unor poze atractive fie din cadrul activităților realizate, fie ale unor obiecte de patrimoniu în jurul căruia s-a conturat activitatea. Inițial au fost create activități în parteneriate cu clase de elevi, cu număr de participanți adaptat spațiului desfășurării/mediului (online sau live), urmând ca, ulterior, activitățile să fie disponibile publicului larg, orice membru din comunitate putând participa. Aceasta a avut rol de teaser, asemeni unui stimul vizual care îndeamnă la participare și conferă siguranță, datorită predictibilității activității (fiecare știe la ce să se aștepte dacă participă la activitate). Au fost utile și posterele făcute special pentru activitățile susținute, diversificate, colorate, cu text atractiv ce stârnea curiozitatea și interesul.

La nivelul offline, provocarea principală a fost accesul la spații care să permită respectarea normelor și condițiilor pandemice, dar și accesul unui număr cât mai mare de participanți. În acest sens, activitățile din cadrul MNLR Iași s-au desfășurat preponderent în spații generoase precum grădina și interiorul Muzeului Mihail Sadoveanu (atelier de educație muzeală, prelecțiuni, Șotron. Festivalul Copilăriei, Târgul de toamnă al producătorilor locali), Muzeul Vasile Alecsandri (concert Sonoro), Casa Muzeelor (Festivalul Internațional de Literatură și Traducere Iași, atelier de educație muzeală, vernisaj, lansare de carte, concert de muzică clasică).

Printre strategiile de marketing cele mai eficiente se remarcă activitățile educative desfășurate în spațiile muzeale și în medii conexe, cum sunt:

- ♦ Activități de educație muzeală plecând de la patrimoniu și susținute atât online, cât și offline (în muzeele din cadrul MNLR Iași cât și în sălile de educație muzeală din Casa Muzeelor);
- ♦ Clubul de carte de la Casa Dosoftei (*fig. 1*);
- ♦ Summer Camp for Youth Education – activități educative realizate pe durata a 5 zile consecutive, în parteneriat cu Consiliul Județean al Elevilor, Iași, UNICEF, psihologi, psihoterapeuți și educatori muzeali



Fig. 1. Club de lectură.



Fig. 2. Atelier UNICEF în Summer Camp for Youth Education.

MNLR Iași, ONG Mai bine (ateliere de democrație, educație pentru sănătate, stil de viață, strategii de economisire a resurselor, dezvoltare personală, educație muzeală) – *fig. 2*;

♦ Activități diverse dedicate lui Alecsandri în sărbătorirea Bicentenarului – piese de teatru adaptate după operele sale (*fig. 3*);

♦ Implicare în comunitate – *Sărbătoarea lei, Farfuria sănătoasă*;

♦ Colaborare și găzduire a unei trupe de teatru contemporan cu povești ale bunicilor transmise de urmași în formă artistică („Generații – Moștenirea tăcută” din cadrul proiectului artistic Delazero) – în grădina Muzeului „Mihail Sadoveanu” (*fig. 4*) dar și a unei trupe de teatru pentru inaugurarea muzeului Pogromului în colaborare cu Palatul Copiilor, Iași (*fig. 5*);

♦ Colaborare cu Biblioteca Județeană „Gh. Asachi”, Iași – tur cultural la casele memoriale și participare la „Șotron. Festivalul copilăriei”, susținut cu ocazia Zilei Copilului;

♦ Colaborare cu artiști vizuali încă de dinaintea pandemiei pentru modernizarea spațiilor clasice: „Masa Amintirilor” din curtea Bojdeucii din Țicău (cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la inaugurarea primului muzeu literar din România, Muzeul Ion Creangă, în 2018), dar și după restricțiile nou-apărute – sălile conceptuale, menționate anterior;

♦ Poemele izolării – inițiativă de creație literară lirică prin încurajarea exprimării sentimentelor trăite în această perioadă critică; poeziile primite au fost postate (promovate) pe pagina de Facebook a



Fig. 3. Chirița la Bojdeucă.

Fig. 4. *Generații - Moștenirea tăcută*.

Muzeului Național al Literaturii Române Iași, iar cele mai bune dintre ele sunt cuprinse într-o antologie de la Editura Muzeelor Literare Iași;

❖ Construirea unor spații atractive vizual pentru vizitatori, prin colaborarea cu artiști vizuali precum Ion Barbu, Felix Aftene și Matei Bejenaru, pentru realizarea Muzeului Poezie(i) și a trei săli din Muzeul Literaturii (Boema leșeană, Rezervația de îngeri și Abis 3.0), a condus la o diversificare a expozițiilor, o trecere de la clasic la modern, fapt care a venit în întâmpinarea nevoilor contemporane ale publicului vizitator („în sfârșit avem muzee ca afară” – Cartea de impresii, Casa Muzeelor);

❖ Colaborarea cu un designer vestimentar contemporan (costumul Coanei Chirița din Sala Vasile Alecsandri a Muzeului Literaturii, Casa Muzeelor – realizat de Irina Schrotter și completat de pantofi custom-made creați de *Papucei*).

Fig. 5. Inaugurare *Pogrom*.

Prin transformarea tipului de interacțiune cu publicul, a modului de comunicare, a conținutului informativ și a locului de întâlnire, activitățile cultural-muzeale și cele de educație muzeală au avut ocazia de a surprinde prin noutate și de a atrage categorii diverse de populație.

În online, marketingul s-a confruntat cu o desensibilizare a publicului de stimulii vizuali cu care s-a obișnuit, ceea ce a determinat apelul la alte forme de promovare a activităților muzeale sau a spațiului în sine:

- ♦ Stories și live-uri ale vizitatorilor surprinse în sălile muzeului, în special în muzeele conceptuale – Muzeul Poezie(i) și Rezervația de îngeri – dar și în Muzeul Copilăriei în Comunism (fig. 6);

- ♦ Postarea pe rețelele sociale a comentariilor pozitive primite direct sau prin Cartea de impresii: „E un hit Muzeul Poezie(i) – confirmarea unui voluntar” (Măriuca, elevă în cls a XII-a).



Fig. 6. Atelier *Pe vremea mea... lumea funcționa așa*.

Care a fost impactul activităților realizate?

În cazul activităților de educație muzeală s-au îndeplinit câteva criterii pentru creșterea interesului, curiozității și motivației de participare: titlul să fie atractiv (ex: Povestea Oului Crăpat – atelier de Paște), postarea de pe rețelele sociale să fie cu un text scurt și interesant formulat astfel încât să fie ușor de citit și să provoace atât curiozitatea, cât și dorința de participare; crearea unor postere de promovare, parteneriate variate cu instituții locale și naționale, educative, de cultură sau ONG-uri. În continuare urmează să introducem și elemente de verificare a noilor achiziții (la nivel cognitiv și aplicativ) precum fișa de observație/de lucru, întrebările directe de verificare, quiz-uri interactive (pentru activitățile online, prin platforme precum WordWall, Kahoot), situații ipotetice, etc. Deși inițial au existat rețineri în a vizita, oamenii au fost încurajați de story-urile celor ce deja au fost la muzeu și au realizat postări de impact vizual (de exemplu: Rezervația de îngeri).

Rezultatele confruntării provocărilor marketingului online s-au văzut în numărul de vizitatori ai Casei Muzeelor (5.350) la doar o lună de la inaugurare (*fig. 7*).

O categorie din populație a menționat că unul din motivele pentru care nu vizitează muzeul sunt costurile crescute (bilet de intrare, drum). Pentru creșterea accesibilizării publicului în muzeu s-a permis intrarea gratuită în toate muzeele MNLR Iași, în prima marți a fiecărei luni. Totodată există tarife cu reducere pentru anumite categorii de populație (elevi, pensionari, persoane cu dizabilități) și bilet la preț special pentru vizitarea unui cumul de muzee (cu reducerea aferentă), precum toate cele 5 muzee ale Casei Muzeelor (*fig. 8*). Mai mult de atât, pentru participanții la activitățile de educație muzeală nu a fost perceput costul biletului de intrare în muzeu, fapt ce a facilitat accesul la acest tip de ateliere de educație non-formală.

Structura muzeului și felul în care este conceput sunt factori importanți în elaborarea strategiilor de marketing. Faptul că există o dotare tehnico-materială solidă a fost unul din elementele facilitatoare pentru activitățile de educație muzeală desfășurate. Instrumente moderne de lucru precum flipchart-ul, videoproiectorul, tabla interactivă sau cea magnetică, fac posibilă interacțiunea activă și atractivă. Atenția este captată mai ușor iar concentrarea la activitate este susținută.



Fig. 7. Număr de vizitatori la o lună de la inaugurare.

Dezvoltarea unor abilități de viață deosebite, a unor componente de personalitate atipice (precum inteligența emoțională, empatia prin sensibilizarea la tot ceea ce a însemnat Pogromul de la Iași, sociabilitatea, modelarea caracterială prin poveștile cu tâlc, bunele maniere) au fost câteva din beneficiile observate. S-a putut observa și dezvoltarea abilităților de viață, precum abilități de comunicare la distanță, de socializare și integrare prin mijloace de interacțiune indirectă, abilități practice (de mânăuire a unor obiecte, realizarea unor produse creative), tehnice și tehnologice (TIC, mijloace moderne de comunicare și lucru), de cunoaștere și autocunoaștere (autocontrol emoțional, capacitatea de concentrare și motivare, evitarea conflictelor, rezistența la frustrare), managementul timpului, abilități artistice (pictură, dans).

În concluzie...

Izolarea a cenzurat opțiunile de petrecere a timpului, în sensul că oamenii nu s-au mai dus la aceleași evenimente, n-au mai făcut alegerile din motive sociale, datorită posibilității de a se putea reuni cu persoane cunoscute cu aceleași interese culturale. Dar acest fapt le-a oferit prilejul de a căuta activități care să-i definească și de a participa la ce-i interesează cu adevărat. Atât profesorii, cât și educatorii muzeali s-au văzut determinați să găsească soluții inedite de a atrage atenția elevilor, drept urmare, au compensat lipsurile resimțite în contextul pandemic. Au fost realizate mai multe parteneriate între muzee și școli, au fost folosite metode inovative, activ-participative, pentru a menține interesul participanților, iar elevii au beneficiat de ateliere și activități de educație muzeală în permanență, învățând în mod non-formal despre patrimoniul național, în completarea noțiunilor predate cu ajutorul programei școlare.

Experiența plăcută este principalul indicator că marketingul a funcționat iar vizitatorul a rămas satisfăcut în urma celor trăite în contextul muzeal. Să vinzi cultură într-o astfel de vreme nu este un scop utopic, însă să convingi omul să consume regulat această formă de umplere a timpului liber este cu adevărat o provocare. Adaptarea și colaborarea sunt, cu certitudine, două din condițiile esențiale ale succesului. Curajul de a lucra împreună provoacă dorința de a ne dezvolta împreună, iar aceasta aduce cu sine progresul.

Tous pour un, un pour tous (Alexandre Dumas – *Cei trei mușchetari*)



Fig. 8. Bilet trasee.

I. Bibliografie

1. Andrei, R., *Pedagogia muzeală – programe și strategii*, în Revista Muzeelor, nr. 3, 2005.
2. Godin, Seth, *Asta înseamnă marketing: nu poți fi văzut până nu înveți să vezi*, trad. din engleză de Raluca Chifu, București, Ed. Publica, 2018.
3. Janes, R., Sandell, R., *Museum management and marketing*, Abingdon Oxon U. K., Routledge, 2007.
4. Mârza, Eva, *Muzeologie generală*, Ed. Ministerul Educației și Cercetării, Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia, Facultatea de Istorie și Filologie, 2004.
5. Savu, A., Pălici, B., Mihăilescu, A., *Cultura în carantină. Impactul pandemiei Covid-19 asupra domeniului cultural din România*, în Revista Muzeelor, Instituțiile muzeale în timpul crizei de Covid-19, nr. 1/2020, culturadata.ro, Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală.
6. Shapiro E. Lawrence, *Inteligența emoțională a copiilor: jocuri și recomandări pentru un EQ ridicat*, trad. Paul Aneci, trad. Andra Hâncu, Iași, Ed. Polirom, 2016.
7. Zbucnea, A., *Educația formală și informală în muzee*, în Revista Muzeelor, nr. 1, 2006.

II. Resurse electronice

1. <http://www.constantincucos.ro/2013/11/pedagogia-muzeala-statut-obiective-valente-practice>
2. <http://www.constantincucos.ro/2013/11/pedagogia-muzeala-statut-obiective-valente-practice>
3. Jarreau, P.B., Dahmen, N.S. and Jones, E., 18 aprilie 2019, *Instagram and the science museum: a missed opportunity for public engagement*, *Journal of Science Communication* 18 (02), A06. https://jcom.sissa.it/sites/default/files/documents/JCOM_1802_2019_A06.pdf (17 iunie 2020).
4. <https://www.muzeulliteraturiiiasi.ro/casa-muzeelor-2/>
5. <http://www.tribunainvatamantului.ro/educatia-muzeala-scop-si-valente-formative>

EDUCAȚIE MUZEALĂ ÎN CONTEXTUL PANDEMIEI 2020-2021

Voica ISTRATE*

*muzeograf, Muzeul Județean de Istorie
Brașov

Abstract: *The article presents several museum education activities carried out by the Brașov County Museum of History in 2020-2021, in the context of the pandemic: the "Illuminated Manuscripts" and "Cuneiform Writing" writing workshops; the "History in the dark" (with physical presence) workshop, the Kahoot game (with online participation). The conclusion is that museums can organize outdoor activities with physical presence in the pandemic context, when the infection rate is low. We consider that online activities require certain technical conditions, access to free educational platforms being easy to reach and the participants are familiar with this type of activities.*

Keywords: *museum education, writing workshops, online games, pandemic, online activities.*

Cuvinte-cheie: *educație muzeală, ateliere de scriere, jocuri online, pandemie, activități online.*

În anii 2020-2021 Brașovul a fost printre județele/orașele care au avut o rată relativ crescută de infectare iar măsurile luate la nivel național sau local¹ au influențat desfășurarea activităților de pedagogie muzeală. Muzeele și școlile s-au închis, atelierele s-au oprit un timp, iar pentru că niciuna dintre activitățile noastre anterioare nu se desfășura, soluțiile au apărut treptat.

Dacă în primele două luni ale anului 2020 s-au desfășurat activitățile obișnuite, „față în față”², instituirea Stării de urgență, în luna martie 2020, a dus la sistarea activităților cu public în muzee. Brusc, ne-am văzut în imposibilitatea desfășurării atelierelor cu „prezență fizică” și am renunțat la altele, aflate, până la aprobarea bugetului, în stadiul de proiect.

Astfel, proiectul „Casa Sfatului pe înțelesul copiilor”³, prin care se dorea marcarea împlinirii a 600 de ani de atestare documentară a Casei Sfatului (23 decembrie 1420), nu s-a mai ținut, etapa de pregătire a materialelor s-a suprapus cu starea de urgență, iar cea de desfășurare a

¹<https://bv.prefectura.mai.gov.ro/wp-content/uploads/sites/27/2020/03/Hotarare-CNSSU-nr.7-din-11.03.2020-Hotarare-GST-nr.9-din-10.03.2020.pdf>. Articolul 5 propunea spre aprobare CNSSU „sistarea activităților cu public pentru muzee, până în data de 31.03.2020, cu posibilitatea de prelungire. 29.10.2021.

²Trei ateliere „Manuscrise Iluminate” la Liceul „V. Jinga” din Săcele, în zilele de 31.01.2020 și 17.02.2021 cu 17, 18 și 20 de participanți; un atelier „Istoria pe întuneric” la Casa Sfatului, în ziua de 28.02.2020, cu 14 participanți, elevi de la Colegiile „G. Antipa” și „E. Racoviță”, din Brașov.

³Proiectul se adresa elevilor și includea câteva tipuri de activități, adaptate nivelului de vârstă: atelier de colorat planșe cu stema Brașovului (stema medievală) și Casa Sfatului, atelier de făcut puzzle cu stema Brașovului și Casa Sfatului, atelier de pictat plachete din ghips cu Casa Sfatului/stema Brașovului, atelier de scris documente cu ceară și până de găscă și aplicare sigilii din ceară, atelier de pictat macheta din ghips-Casa Sfatului. Urmau să fie implicați câteva sute de elevi, să fie realizate 600 de obiecte, astfel încât să poate fi expuse în Casa Sfatului sau în exteriorul clădirii.

atelierelor, cu creșterea ratei și trecerea activităților școlare din Brașov, în sistemul de învățare online. Ar fi fost important pentru noi ca pentru ateliere să putem crea un set de materiale de lucru (sigiliu, prototip și negative de plachete și machete cu Casa Sfatului), utile pentru o perioadă mai mare de timp.

În toamna anului 2020, după ce s-au redeschis școlile, rata de infectare a depășit relativ repede incidența de trei la mie, în acest context fiind nevoie de „inventarea” unor activități de pedagogie muzeală, la nivel online, influențați de solicitările câtorva cadre didactice, familiarizate deja cu acest tip de activitate.

Inițial cererea a fost pentru un ghidaj online prin sălile muzeului, cu accent pe prezentarea exponatelor legate de breslele brașovene, elevii aflându-se în sala de clasă. S-a testat calitatea semnalului de internet în Casa Sfatului, s-a constatat că nu se putea transmite ghidajul direct din expoziție, pe *Zoom* sau *Meet*. În această situație s-a recurs la varianta filmării obiectelor din vitrine, la trimiterea filmulețelor către școală, pentru a fi folosite în sala de clasă, de către profesor.

Una dintre școli, Școala Gimnazială Prejmer, a dorit să participe la concursul online dedicat școlilor, cu ocazia *Noptii Muzeelor*⁴. Muzeul nostru a oferit materialele informative, imaginile. Elevii și-au pregătit costumele, au creat o scenetă, au făcut repetiții, urmând ca apoi să se deplaseze în Brașov, în Casa Sfatului, pentru a realiza filmul de prezentare. Brusc, cu două zile înainte de vizita programată, localitatea Prejmer a intrat în scenariul „roșu”, mai devreme decât orașul Brașov. Elevii au intrat în sistemul de învățământ online, întâlnirile lor în școală s-au sistat, deplasarea în muzeu nu a mai avut loc și astfel s-a renunțat și la participarea la concursul de *Noaptea Muzeelor*.

Alte solicitări de activități online au venit din partea unor licee, în *Săptămâna Altfel*. Situațiile au fost diferite, într-un liceu elevii au fost prezenți în clasă (Săcele), în celălalt elevii erau deja în sistemul online (Brașov). Timpul avut la dispoziție pentru pregătirea activităților a fost redus, de aceea s-au prezentat sălile muzeului, în mici filmulețe, site-ul muzeului, toate însoțite de explicații online. Pentru fixarea cunoștințelor și testarea gradului de atenție, s-a conceput un joc de tip *Kahoot*⁵, întrebările fiind legate de Casa Sfatului și de exponatele din Muzeul Județean de Istorie Brașov. Scrierea întrebărilor și a variantelor de răspuns, setarea timpului pentru citire și pentru alegerea variantei de răspuns pentru joc, s-au făcut relativ ușor.

La primul atelier, în ziua de 28 octombrie 2020, au participat elevii unei clase de la Liceul „V. Jinga” din Săcele, o parte dintre ei, cei care aveau

⁴Ediția din 14 noiembrie 2020.

⁵„Platformă gratuită cu ajutorul careia se pot crea teste interactive. Inventată pentru a fi accesibilă tuturor persoanelor, la clasă sau în alte medii de învățământ din întreaga lume. Aplicația este folosită, acum, de peste 50 de milioane de utilizatori”. „Kahoot-urile se joacă cel mai bine în grup, de exemplu, o clasă. Jucătorii răspund întrebărilor de pe propriile dispozitive, în timp ce întrebările și răspunsurile sunt afișate pe un ecran comun, pentru a uni lecția” cf. <https://aplicatiutileinscoala.weebly.com/kahoot.htm>, 14.10.2021.

telefon și conexiune la Internet, au participat la jocul *Kahoot*. Întrebările jocului au fost proiectate pe ecranul din clasă, astfel încât toți, și cei fără telefon, au putut urmări jocul.

Realizarea jocului, conectarea participanților la *Kahoot* nu au fost dificile, prima experiență de acest tip a arătat că se pot crea chiar mai multe întrebări dar și că setarea timpului pentru răspunsuri trebuie să țină cont de un anumit decalaj între afișarea pe ecran și expediere. Este important, în cazul în care participanții folosesc telefonul mobil, să aibă la dispoziție un ecran pentru afișarea întrebărilor, în absența acestuia întrebările trebuie să le fie citite și să li se indice culorile variantelor de răspuns.

Neașteptată a fost reacția elevilor la acest tip de joc, indiferent de nivelul de cunoaștere sau pregătire, platforma *Kahoot* fiind unanim apreciată, la final ei exprimându-și regretul că nu mai sunt întrebări, ar fi dorit să repete sau să continue jocul.

Peste două zile, pe 30 octombrie 2020, la activitate au participat elevii de la de la Colegiul Național „Unirea”, ei fiind în ore online, reacțiile la joc fiind de asemenea pozitive, unii dintre ei având experiența jocului *Kahoot*, au oferit chiar sugestii privind site-ul și activitățile muzeului în timp de pandemie.

În cazul ambelor clase a fost nevoie de implicarea profesorilor de informatică din școli, conectarea necesitând un oarecare timp de pregătire, precum și transferarea dreptului de a partaja ecranul.

În anul 2021, la solicitarea unui colaborator din Liceul „V. Jinga” din Săcele, a avut loc o altă prezentare a istoriei Brașovului, în perioada stalinistă, prin intermediul unui film proiectat online, elevii prezenți în clasă continuând apoi lecția prin dezbateră filmului proiectat.

În vara anului 2021, în timpul vacanței de vară, numărul de cazuri de îmbolnăviri a scăzut, ceea ce a permis desfășurarea unor activități de educație muzeală cu prezență fizică.

S-a optat pentru desfășurarea a două ateliere despre istoria scrisului, la Mercheașa, un sat în care există un centru comunitar unde copiii se adună pentru a participa la diferite activități de educație non-formală⁶.

La primul atelier, „Manuscrise Iluminate”, în ziua de 16 iulie 2021, au participat 12 copii. Ca de obicei, s-a prezentat istoria scrisului, discuțiile au fost interactive și practic fiecare a avut de realizat o pagină de manuscris, folosind pene de gâscă, cerneală, acuarele, vopsea aurie. Pentru cei care nu învățaseră să scrie, s-au utilizat fișe de lucru diferite. Un indicator al interesului pentru atelier a fost cererea lor de a primi fișe de lucru pentru acasă, pentru ei și frații lor.

⁶<http://www.carpaterra.org/ro/proiecte/dezvoltarea-sanatoasa-si-in-armonie-cu-natura-a-comunitatii-din-satul-mercheasa>, 30.10.2021.

⁷La desfășurarea atelierului a participat și d-na Felicia Zârnovan, conservator.

Al doilea atelier, „Scriere cuneiformă”, s-a desfășurat tot la Centrul Comunitar din Mercheașa, în 23 iulie 2021. Au participat 15 copii, materialele utilizate au fost lutul, bețișoare de sushi reciclate, rulouri din carton, fișe cu alfabetul sumerian. A fost prima dată când muzeul nostru a făcut acest tip de atelier⁷, rezultatele fiind peste așteptări. Fiecare dintre participanți a realizat o tăbliță din lut pe care a exersat alfabetul sumerian, apoi copiii și-au scris numele propriu, unii și-au făcut și medalioane. La fel ca și data anterioară, mulți au dorit să primească fișe pentru acasă și bucățile de lut rămase. La plecarea din localitate, trecând pe lângă un pârau, am avut o surpriză: copiii de la atelier căutau deja lut pe malul apei.

Un alt atelier, „Istoria pe întuneric” s-a desfășurat în aer liber, în curtea Bastionului Țesătorilor, în 24 august 2021, cu participarea unor tineri de la Centrul de Voluntariat din Reșița. La activitate a participat și un reprezentant al Asociației „Bastonul Alb”, iar la final el a povestit despre provocările cu care se confruntă persoanele cu deficiențe de vedere.

În momentul redactării acestui articol, școlile au intrat în vacanță forțată, muzeele și-au restrâns activitățile cu publicul. Experiența ne face să credem că este încă nevoie de creativitate, flexibilitate. Activitățile muzeale pot fi continuate online când incidența crește, iar apoi, treptat, când situația se îmbunătățește, se pot desfășura ateliere în aer liber sau în interior.



DIGITALIZAREA EXPOZIȚIILOR DE ARTĂ ÎN PANDEMIE. STRATEGII DIN MARKETING ONLINE ȘI EDUCAȚIE CULTURALĂ. STUDIU DE CAZ NEONLITIC 3.0

Dr. Mihaela ION*

*manager cultural la Asociația Atelierul de Creație, istoric de artă, curator independent, evaluator independent, www.mihaelaion.com, contact@mihaelaion.com

Abstract: *The digitization of a collection does not only involve the photos taken of the artworks, and the pandemic and especially to the predilection of the new public towards social media have led to a change of paradigm in online presence for cultural spaces: museums, and art galleries. Marketing strategies are borrowed and adapted by museums, art galleries that now use phygital experiences, AR, QR code, VR for an exhibition, and they send personalized emails and they use mobile apps to reveal an exhibition. Cultural education needs mediators, but also new forms of dissemination of the relevant information in the online environment. This article describes the case study of the international exhibition NeoNlitic 3.0 organized in physical format in three museums and art galleries but also with a viable online presence.*

Keywords: *phygital, digitization, cultural spaces, NeoNlitic, cultural mediation, AR.*

Cuvinte-cheie: *phygital, digitalizare, spații de consum de cultură, NeoNlitic, mediere culturală, AR.*

Din ce în ce mai mult instituțiile culturale se definesc prin noi formule de exprimare. Conform lui Claire Bishop, suntem martorii unei diversificări a muzeelor, o privatizare a spațiilor de consum de cultură și o restrângere la nivel mondial a finanțărilor publice¹. Și în România este observată această diversificare a spațiilor de consum de cultură, apar muzeele private, kunsthalle, galerii de artă private, conceptele de expoziții pop-up, prezentate pentru o scurtă perioadă, variantele de expunere prin „phygital” a exponatelor și a expozițiilor. O simplă panotare a unor exponate pe simeze nu mai este oportună întotdeauna pentru a atrage publicul sau pentru a aduce mesajul artistic înspre noile generații de tineri.

¹Claire Bishop, *Muzeologia radicală sau ce anume e „contemporan” în muzeele de artă contemporană*, Ed. Idea Design Print, Editură, Cluj, 2015, p. 11.

Deschiderea muzeelor în spațiul online

Muzeele în pandemie au permis accesul vizitatorilor virtuali, pentru a descoperi operele din patrimoniul lor. Prin strategii de marketing online și mediere culturală, publicul are acces actualmente, în mod gratuit, la peste 480.000 de opere din patrimoniul Muzeului Luvru și al Muzeului Eugène - Delacroix, acest eveniment fiind promovat intens în revistele de artă, site-uri, pagini de social media: Instagram, Facebook, Twitter, TikTok, LinkedIn². Muzeul Luvru este considerat unul dintre muzeele superstar, atât în mediu offline, cât și în mediul online. Muzeul Luvru are actualmente peste 4.6 milioane de fani pe Instagram, iar videoul cu Venus din Milo în lumina lunii a primit, în aprilie 2021, peste un milion de vizualizări, cu un engagement de peste 86.000 de like-uri și peste 1000 de comentarii. Muzeul Luvru a permis astfel unui public internațional să aibă acces la un video profesionist, realizat la lumina lunii, și a mediat astfel o nouă conexiune cu publicul. În februarie 2021 videoul promoțional al colecției de produse Uniqlo X Louvre alături de Fred Stauffer a adus peste 2.2 milioane de vizualizări, peste 171.000 de like-uri și cel alături de gruparea Ghetto Trio, peste 1.1 milioane de vizite online³. Luvru, pe pagina sa oficială de Instagram, se folosește de lucrarea iconică din patrimoniul său, și anume Mona Lisa, creată de Leonardo Da Vinci. O altă strategie de marketing și promovare organică în mediul online este prin cele două hashtaguri pe care le oferă pe pagina lor de Instagram #museedulouvre sau #louvre, alături de îndemnul de a distribui pozele din muzeu, folosind hashtagurile menționate⁴. Și dinainte de pandemie acest muzeu a pus accentul pe o comunicare activă cu publicul său, online sau offline. Luvru este muzeul care s-a consacrat în mentalitatea colectivă, atât prin exponatele importante pe care le are în patrimoniul, cât și prin strategii de marketing, mediere culturală, educare a categoriilor de public de vârste diferite. Luvrul oferă pe pagina sa web clipuri video dedicate copiilor, astfel încât aceștia să devină viitorul lor public constant, care va face parte din masa de fani activi.

În septembrie 2021, Muzeului Național al Literaturii Române din București i s-a acordat premiul DASA de către European Museum Academy. Premiul a fost acordat pentru două dintre proiectele muzeului, și anume expoziția centrală de la sediul principal și expoziția panotată în cadrul Casei Memoriale Anton Pann. Ca un contraexemplu de promovare online și strategie de marketing și PR incompletă, în mediul online, pe pagina de FB a Casei Memoriale Anton Pann (cu 1400 de fani)⁵, activitatea a fost oprită din 10 iunie 2021, și nu este menționat niciun detaliu despre acest premiu important. Postarea de pe pagina de Facebook a Muzeului

²<https://collections.louvre.fr/en/>, accesat la data de 28 octombrie 2021.

³<https://www.instagram.com/museelouvre/>, accesat la data de 28 octombrie 2021.

⁴„Share your photos using #museedulouvre or #louvre!”

⁵<https://www.facebook.com/CasaMemorialaAntonPannBucuresti>, accesat pe 13 octombrie 2021.

Național al Literaturii Române, referitoare la acest premiu a primit 94 de like-uri și 20 de comentarii⁶, iar linkul de redirecționare este înspre site-ul European Museum Academy. Ulterior postarea a fost pierdută între multe altele postări de pe pagina de Facebook a muzeului și importanța acestui premiu neprezentată la nivelul publicului larg.

Conform Ninei Simon, relevanța este esențială, îi face pe oameni să observe, să treacă pragul unui spațiu de consum de cultură, să își deschidă inima artei⁷. Sunt o pleiadă de alte instituții de cultură care nu au pagini de social media actualizate, nu răspund la mailuri, păstrează o distanță față de publicul lor online sau offline. De asemenea, există și exemple de persoane nespecializate în domeniul curatorial care curatoriază expoziții. Domeniile curatoriale, de marketing cultural, de PR cultural de educație culturală, de digitalizare, sunt singulare, chiar dacă se află constant într-o stare de independență, unul fără altul nu pot duce la organizarea unui eveniment cultural important. Același lucru se observă și în mediul privat, unde curatorii și artiștii consideră constant că sunt meserii similare, iar uneori curatorul are și statusul de artist, în aceeași expoziție. Pentru o mediere culturală eficientă în fața publicului, curatorul este cel care prezintă subiectiv mesajul oferit de expoziție, este cel care găsește noi forme și formule de exprimare vizuală a unei expoziții.

Digitalizarea expozițiilor de artă

Boris Groys definește arta contemporană ca un exces de gust, incluzând o diversitate de judecăți de valoare⁸. Aceste judecăți de valoare actualmente trebuie să fie adaptate mediului online, printr-un efort specializat și interdisciplinar al spațiilor de consum de cultură de a rămâne relevante în fața categoriilor de public. Digitalizarea expozițiilor de artă nu presupune doar o expunere de imagini în mediul online, această arhivă online de exponate trebuie să fie completată de detalii despre lucrare, detalii despre tehnica artistică, detalii despre autor, detalii despre stilul propus de artist. Digitalizarea presupune o activitate de arhivare continuă din partea mai multor persoane din departamente diferite, iar digitalizarea fără nicio formă de promovare a rezultatelor nu este una eficientă. Prin strategii de marketing, prin strategii de PR cultural, prin variante de targetare constantă a publicului, rezultatele unei forme de digitalizare devin relevante.

Artă contemporană propune constant și o dispariție a materialelor și suporturilor tradiționale. Apar concepte noi, care deschid variante de curatoriere a unei expoziții de artă folosind metodele și noile propuneri „phygital”, se dezvoltă artele performative, văzute ca opere de artă în sine,

⁶<https://www.facebook.com/muzeul.literaturii.romane>, accesat pe 13 octombrie 2021.

⁷Nina Simon, *The Art of Relevance*, Museum 2.0 Santa Cruz, California, 2016, p. 11.

⁸Boris Groys, *Art Power*, The MIT PRESS, Cambridge, 2008, p. 3.

⁹Walter Benjamin, *The Author as Producer*, în "Modern Art and Modernism: A Critical Anthology", Francis Francena, Charles Harris (ed.), Paul Chapman Publishing LTD, Londra, 1982, p. 241.

¹⁰https://www.christies.com/features/Beeple-gets-real-with-human-one-11940-7.aspx?sc_lang=en, accesat la data de 13 octombrie 2021.

¹¹<https://www.merriam-webster.com/dictionary/fungible>, accesat la data de 13 octombrie 2021.

¹²<https://www.artforum.com/books/ian-wallace-on-isabelle-graw-s-three-cases-of-value-reflection-ponge-whitten-banksy-2021-85733> și <https://www.artforum.com/news/beeple-jpeg-fetches-69-million-at-christie-s-auction-85242>, accesate la data de 12 octombrie 2021.

¹³<https://www.plotprojects.com/blog/art-and-geofencing-the-new-frontier/>, accesat la data de 13 octombrie 2021.

instalațiile înlocuiesc, din ce în ce în mai mult, suporturile tradiționale pentru pictură, sculptură și grafică, au apărut NFT-urile. Conform lui Walter Benjamin, condițiile sociale influențează cerințele de producție ale unei lucrări⁹. La Casa de licitații Christies, lucrarea NFT (non-fungible token), *Everydays: The First 5000 Days*, creată de Beeple, pe numele său real Mike Winkelmann, a fost achiziționată pentru suma de 69,5 milioane de dolari¹⁰. Conform definiției din limba engleză „fungible” reprezintă un bun care poate fi înlocuit de unul identic și poate să fie spart în subunități interschimbabile¹¹. Prin adăugarea negației „non”, lucrările NFT sunt cele care nu pot fi înlocuite, nu pot fi împărțite și există ca o unitate singulară¹².

Nu se mai poate discuta de simeze ca fiind varianta contemporană de prezentare a unei opere de artă, întrucât recent a apărut conceptul de „phygital” și în domeniul cultural, nu doar în cel al marketingului. Phygital vine cu prezență fizică în mediul digital, folosind noile tehnologii (AR – realitate augmentată, VR – realitate virtuală) și punând accentul pe o experiență nouă, insolită. Phygital, așa cum menționează și numele său, provine de la alăturarea a două cuvinte din limba engleză: „physical” și „digital”. Acest concept este preluat din domeniul marketingului și este folosit pentru a prezenta tactici de focusare pe experiența fluidă, simplă și familiară a clientului final care achiziționează un serviciu. În cazul expozițiilor, beneficiarul final achiziționează o nouă experiență. În domeniul marketingului, phygital este folosit prin canalele preferate de targetare a unei categorii de public prin emailuri personalizate, coduri QR, geofencing (poziționare în spațiu, în funcție de locația persoanei care folosește fie aplicațiile active cât și softuri de GPS, RFID)¹³, astfel încât clientul final să beneficieze de o experiență de achiziționare simplă și clară.

Prin prisma pandemiei, numărul de vizitatori în cadrul muzeelor, galeriilor de artă și caselor de licitație a scăzut considerabil, toți fiind, în lunile martie – mai 2020, în lockdown și ulterior, sub diferite restricții. Tehnologia a început să fie din ce în ce mai folosită pentru a ne conecta la conferințe, vernisaje, astfel încât, experiențele culturale s-au schimbat. Această schimbare a venit cu o pleiadă de oportunități, astfel un vernisaj, o expoziție putând să fie urmărite de un public amplu, din zone diferite. Revista Smithsonian prezenta în 2020 cele mai bune expoziții care pot fi vizionate online, unele având trasee video online interactive (Muzeul Național din Tokyo, Whitney Museum of American Art), altele, prezentări targetate pentru fiecare categorie de public (Rijks Museum și lucrarea *Rondul de Noapte*, Making the Met, 1870–2020), altele filme din epocă, altele expuneri ale operelor importante (Museum of Fine Arts, Boston

“Writing the Future: Basquiat and the Hip-Hop Generation”) și tutoriale de reproducere a unei opere, a unui stil artistic.¹⁴ În București, festivalul de mixed reality XR Month, septembrie – octombrie 2021, a activat spațiile, clădirile din oraș, pentru a deveni virtual locuri de expunere pentru peste 40 de opere de artă și a 48 de filtre de AR. Suporturile de prezentare pentru acest festival au fost clădirile din București care au devenit pânze virtuale pentru artiștii new media (Augmented Heritage), 20 de ilustrații stradale au primit un nou conținut animat AR prin aplicația folosită pentru programul Open Gallery, iar la secțiunea Freestyle – lucrări digitale transformate în filtre 3D, au creat o interacțiune nouă cu Bucureștiul¹⁵.

Studiu de caz NeoNlitic

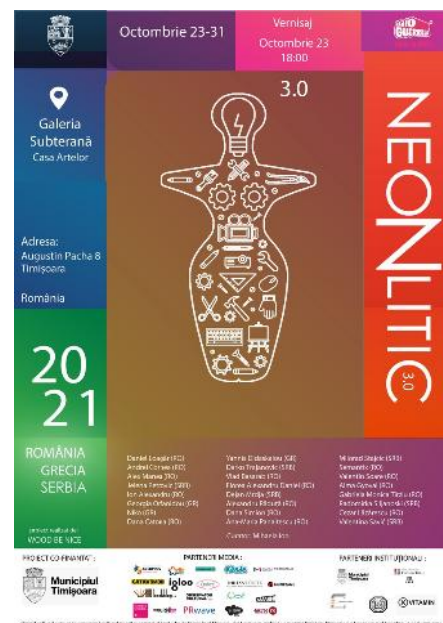
Utilizând definițiile folosite în prima parte a acestui articol, voi exemplifica metodele de promovare, de marketing, de curatoriat folosite în cadrul expoziției NeoNlitic 3.0 desfășurată în lunile septembrie – noiembrie 2021, în trei țări: Serbia, România și Grecia. În lunile anterioare s-au desfășurat vizite de documentare, în cele trei țări, pentru cercetarea surselor de inspirație a expoziției, și anume culturile neolitice România – Vinca și Starčevo-Körös – Criș, Serbia – Vinca și Starčevo-Körös – Criș și Grecia – Sesklo ca precursor al culturii Starčevo-Körös – Criș.

NeoNlitic, aidoma edițiilor anterioare, propune o reinterpretare a culturilor preistorice în opere de artă contemporane. Suportul lucrărilor și tehnicile folosite țin exclusiv de artiștii care s-au înscris la apelul internațional de participare. În cadrul expoziției sunt picturi, instalații interactive, lucrări de mixed media, lucrări video, animații, performance-uri, sculpturi de mici și medii dimensiuni. Resursele financiare pentru desfășurarea proiectului provin din fonduri nerambursabile câștigate în urma apelului de proiecte culturale deschis de Primăria Municipiului Timișoara și Consiliul Local Timișoara, prin Centrul de Proiecte.

Artiștii înscriși au fost selectați în funcție de lucrările sau schițele de lucrări de artă propuse, în cadrul primului vernisaj expunând 24 de artiști din 3 țări, și anume: Alex Manea (RO), Jelena Petrovic (SRB), Ion Alexandru (RO), Niko (GR), Dana Catona (RO) Ana-Maria Panaitescu (RO), Dana Simion (RO), Cezar Lăzărescu (RO), Semantix (RO), Darko Trajanovic (SRB), Milorad Stajcic (SRB), Alexandru Daniel Florea (RO), Vlad Basarab (RO), Yannis Didaskalou (GR), Alma Gyovai (RO), Gabriela Monica Tîrziu (RO), Dejan Mrdja (SRB), Georgia Orfanidou (GR), Jelena Popovic (SRB), Alexandru Răduță (RO), Valentina Savić (SRB), Valentin Soare (RO), Radomirka Siljanoski (SRB), Daniel Loagăr (RO) și Andrei Cornea (RO).

¹⁴<https://www.smithsonianmag.com/history/top-ten-online-exhibitions-2020-180976655/> accesat la data de 12 octombrie 2021.

¹⁵<https://www.xrmonth.com/>, accesat la data de 11 octombrie 2021.



Spațiile de expunere a acestei expoziții sunt Muzeul din Zrenjanin (Zrenjanin, Serbia), Casa Artelor – Direcția Județeană pentru cultură Timiș – Galeria Subterană (Timișoara, România), Bensousan Han (Thessaloniki, Grecia). Pentru fiecare expoziție conceptul curatorial a fost diferit în funcție de dimensiunea spațiului, de resursele luminoase ale galeriilor și muzeelor. Pentru o strategie de marketing a proiectului, haștagul a rămas „NeoNlitic”, cum a fost și pentru edițiile anterioare, astfel încât publicul să aibă acces la toate edițiile proiectului, și pentru o reconfirmare a unui haștag în trending. La o căutare pe Google găsim 455 de rezultate asupra haștagului #neonlitic și 29,600 de rezultate asupra numelui proiectului „NeoNlitic”. Perioada de documentare a proiectului a fost finalizată cu un video de 3 minute, astfel încât sunt prezentate orașele, muzeele și galeriile vizitate și specialiștii întâlniți. În momentul în care redactez acest articol, proiectul este în plină desfășurare, exponatele urmând a fi mutate în Grecia, însă accesul la expoziția și vernisajul din România este disponibil oricând, prin fotografiile 360 de grade, realizate asupra operelor de artă și a videoului înregistrat în cadrul vernisajului.

Pentru a atrage un public interesat de proiect, a fost creat și un video de prezentare a lucrărilor, din partea anumitor artiști. De asemenea, proiectul beneficiază de departamente specializate pentru fiecare activitate: curatori, organizare, PR, marketing, social media, foto-video, economic și de decont. Departamentele colaborează activ astfel încât proiectul să ajungă la un public amplu, internațional, vorbitor de limba engleză, română, sârbă și greacă. Pe lângă parteneriatele media oferite de fiecare spațiu de expunere în parte, proiectul are partenerii săi media naționali: Radio Guerrilla, Cașavencii, AGERPRES, Spotmedia, IQads, PRwave, Iqool, Zile și Nopti, Ziarul Metropolis, Observator Cultural, Zeppelin, The Institute, Igloo, Modernism, Telekom Electronic Beats, Revista Atelierul, Bookblog, 4arte, Munteanu, SMARK. Partenerii internaționali ai proiectului sunt Muzeul Național Zrenjanin (SRB), Bensousan Han (GR), Xvitamin (SRB), Librart (GR), iar toate detaliile proiectului se regăsesc și pe site-ul <https://neonlitic.ro/>

Prin strategii de comunicare targetate asupra publicului, proiectul are și intervenții la radiouri naționale și internaționale, la Radio România Cultural, Radio Guerrilla (intervenții și spoturi audio), Radio Tananana, Radio Novi Sad, Radio Timișoara și interviuri personalizate pe site-uri culturale. Pentru o personalizare și accesibilizare pentru public a comunicatului de presă din România, acesta are și citate din partea organizatorilor, a curatorului și a artiștilor. „Mi-am realizat lucrarea pentru acest proiect – o scurtă animație – pornind de la ideea că purtăm cu toții în



ADN-ul nostru o parte din strămoșii noștri, ceea ce înseamnă că eu, o femeie din Grecia zilelor noastre, am o conexiune atât fizică, dar și spirituală cu oamenii care au trăit pe aceste meleaguri, acum 8.000 de ani. Această legătură am încercat să o portretizez în acest film și totodată importanța ei, importanța de a o îmbrățișa și de a o integra în munca noastră. A fost foarte interesant pentru mine să explorez perioada neolitică și să creez ceva care conectează trecutul cu viitorul.”, povestește și artista vizuală Georgia Orfanidou (GR). „A fost foarte interesant pentru mine, atât în calitate de artist, cât și în calitate de organizator al proiectului, să văd rezolvările celorlalți artiști care au răspuns provocării NeoNlitic, artiști care vin din medii diferite, atât cultural, cât și socio-politic. Contează foarte mult spațiul în care trăiești. Consider că o deschidere mai mare și accesul la informație te poate duce mai departe în demersul tău artistic, te inspiră, te face să crești. Cunoști și alte lucruri, te poți raporta altfel, acumulezi informații noi. Când schimbi spațiul, când apar noi limite în demersul tău artistic, contează cât de maleabil ești și, evident, dispus să accepți provocările. Pentru mine este un lucru benefic, pot învăța lucruri noi și mă ajută în tot acest parcurs artistic”, spune Andrei Cornea, artist și co-fondator NeoNlitic. „NeoNlitic este un proiect care reușește să coaguleze artiști locali și internaționali, toți interesați de reinterpretarea





motivelor preistorice, în lucrări de artă contemporane. Fiecare dintre artiștii prezenți la NeoNlitic și-au pus amprenta asupra proiectului și asupra modului în care ne raportăm la fiecare expoziție, în parte. Lucrările din NeoNlitic așteaptă să fie descoperite de publicul avizat și de cel neavizat, întrucât fiecare operă expusă are nevoie de timp pentru a fi înțeleasă, de a se dezvălui. Unele dintre lucrările expuse la NeoNlitic sunt interactive, așteaptă ca vizitatorii să se conecteze cu ele, să le găsească noi forme de exprimare vizuală și acustică. NeoNlitic pune accentul și pe conceptul de «phygital», folosirea tehnologiei pentru a propune expoziții și în mediul online: fotografii 360 de grade cu exponatele, videouri de documentare și, bineînțeles, și videouri post vernisaje.” – Mihaela Ion, curatorul NeoNlitic.

„Când am finalizat lucrările pentru NeoNlitic 2, știam deja ce mi-aș fi dorit să lucrez pentru NeoNlitic 3, dacă ar fi existat. Bucuria a fost mare când am văzut un call for artists pentru NeoNlitic 3, pentru că una dintre lucrări era deja gata, două erau în lucru, așa încât abia așteptam că ele să își înceapă călătoria.” Ana Maria Panaitescu – artistă¹⁶.

Prin aceste citate ale artiștilor, ale curatoarei, ale organizatorilor, prezentăm proiectul ca având ambasadori de brand, ambasadori care vorbesc personal, referitor la întreaga experiență NeoNlitic. Educația culturală este folosită pentru a explica anumite terminologii noi din artă unui public nefamiliarizat cu ele, cum este și cuvântul „phygital” și pentru a propune variante de prezentare a motivelor preistorice într-o expoziție. Prin această reîntoarcere în trecut, categoriile de public primesc, nonformal, informații istorice, detalii despre preistorie.

¹⁶ Citate din cadrul comunicatului de presă.



Pe lângă prezența activă în mediul online, NeoNlitol pentru fiecare expoziție în parte, tipărește afișe și broșuri în limba engleză. Iar toate materialele, fie că sunt online sau printate, păstrează o grafică unitară, folosind cromatică diferită pentru fiecare spațiu de desfășurare.

NeoNlitol este un exemplu de bune practici, de a prezenta și în mediul online detaliile unei expoziții internaționale. Și la prima ediție, din 2018, de la Institutul Cultural Român, vernisajul a putut să fie urmărit în format live pe pagina de Facebook a proiectului. Este unul dintre proiectele culturale capabile să stabilească parteneriate viabile public – privat – privitori, astfel încât se adaptează la cerințele fiecărui spațiu, se dezvoltă constant și propune noi variante de prezentare pe social media, prin medierea culturală și educația culturală, intermediată prin videourile realizate, interviurile înregistrate, fotografiile 360 de grade ale exponatelor și diseminarea comunicatelor de presă în presa națională și internațională.

Fotografiile din cadrul expoziției NeoNlitol de la Casa Artelor, Galeria Subterană.

Fotograf: Daliana Iacobescu.

Bibliografie

1. Benjamin, Walter, *The Author as Producer*, în "Modern Art and Modernism: A Critical Anthology", Francis Franscena, Charles Harris (ed.), Paul Chapman Publishing LTD, Londra, 1982.
2. Bishop, Claire, *Muzeologia radicală sau ce anume e „contemporan” în muzeele de artă contemporană*, Ed. Idea Design Print, Editură, Cluj, 2015.
3. Groys, Boris, *Art Power*, The MIT PRESS, Cambridge, 2008.
4. Simon, Nina, *The Art of Relevance*, Museum 2.0, Santa Cruz, California, 2016.
5. www.christies.com
6. www.merriam-webster.com
7. www.artforum.com
8. www.smithsonianmag.com
9. www.xrmonth.com
10. www.neonlitol.ro
11. <https://collections.louvre.fr/en/>



ABORDAREA VALORILOR ARTEI ÎN CADRUL LECȚIILOR DESPRE PATRIMONIUL CULTURAL

*jurist, profesor de educație socială ciclu
gimnazial, coordonator al Colecției
Muzeale „Zestrea Cucilor”, com.
Brănești, jud. Ilfov

Alina Cristina ENE*

Abstract: *Approaching the values of art in a lesson about cultural heritage must contain notions about classical art, as highlighted in the fields of culture, with symbols, techniques, things that emerge from the creators' emotions, for the purpose of training and the aesthetic shaping of children. This article will reflect a particularity of the middle education in Ilfov county, dynamic from a cultural point of view, highlighting the importance of non-formal education through museums, but also of the children's participation in workshops or cultural events.*

Keywords: *education, art values, cultural heritage, non-formal and informal education, museum education.*

Cuvinte-cheie: *educație, valori artistice, patrimoniu cultural, educație nonformală și informală, educație muzeală.*

Contemporaneitatea ne oferă în spațiul vizual și multimedia informații despre cultură, arte, abordări multidisciplinare ale culturii, etc., dar tot ce este în jurul nostru poate fi abordat din punctul de vedere al valorii creației umane? Transmiterea valorilor artelor reflectate în creația umană, din diverse domenii, o regăsim în viziunea filozofilor antici până la cei contemporani, dar și în dorința oamenilor simpli, fără pregătire academică și a dascălilor secolelor XVIII-XIX. Astăzi, după 50 ani de regim politic comunisto-socialist, în România avem strategii și politici publice și un cadru juridic prin care patrimoniul cultural este protejat: Legea privind protejarea patrimoniului cultural nr. 182 din 2000, Legea muzeelor și a colecțiilor particulare nr. 311 din 2003, alături de Legea învățământului nr. 1 din 2011, asigurând o promovare a culturii și a valorilor artistice care ne oferă emoția actului artistic uman.

Astfel, elevii se întâlnesc cu noțiuni despre cultură și patrimoniu cultural în clasa a VI-a, în cadrul disciplinei Educație socială, care prevede

conținuturi despre *patrimoniul cultural, contexte istorice și abordări interdisciplinare*. Astfel, programa școlară pentru disciplina Educație socială pentru clasele V – VIII indică formarea unor competențe pentru elevii de clasa a VI-a: să se raporteze critic la fapte, evenimente, idei, procese din viața personală și a diferitelor grupuri și comunități, prin utilizarea unor achiziții specifice domeniului social; să coopereze pentru realizarea unor activități și pentru investigarea unor probleme specifice diferitelor grupuri și comunități, prin asumarea unor valori și norme sociale și civice. Din experiența pe care o am predând această disciplină la nivelul claselor de gimnaziu, am sesizat lipsa reperelor de recunoaștere a elementelor culturale, dezinteresul pentru arte și a valorile artistice din realitatea apropiată lor.

Deși conținuturile lecțiilor prezintă informații despre cultură și identitate culturală, elevii nu pun în aplicare noțiunile învățate în cadrul orelor de educație artistică, educație muzicală, limbi străine sau limba și literatura română, care ar fi trebuit să le formeze o părere a cadrului cultural și chiar o apreciere a domeniilor culturii.

Această situație am întâlnit-o și în alte contexte: primind vizita elevilor unităților școlare din comuna Brănești, județul Ilfov în cadrul expozițiilor Colecției Muzeale „Zestrea Cucilor” din comuna Brănești, județul Ilfov; prin desfășurarea unor proiecte culturale de artă fotografică ale căror obiective au fost promovarea patrimoniului cultural local, pregătirea costumelor tradiționale de Cuc sau Cucoaică, pentru participarea elevilor la Festivalul Internațional „Ziua Cucilor”, din comuna noastră. Elevii sunt atrași de evenimente culturale, pun întrebări referitoare la: simbolistica ornamentației elementelor de costumație tradițională, realizarea broderiilor sau a tehnicilor de țesere a materialelor, utilitatea obiectelor casnice din muzee, tehnicile de realizare a uneltelor, identificând unele aspecte ale realizării lor, se miră de simplitatea locuințelor dar și a folosirii obiectelor casnice și a utilității lor, fiindu-le greu să își imagineze o zi din viața bunicilor lor, într-o casă care nu seamănă deloc cu cea în care locuiesc ei astăzi. Totuși abordarea elementelor de patrimoniu, doar pur teoretic, exemplificată cu fotografii sau filmulețele pe care le conțin manualele digitale, nu oferă o percepție clară a particularităților obiectelor culturale de patrimoniu, iar participarea interactivă a copiilor în cadrul atelierelor sau participarea la evenimente culturale unde ei folosesc obiecte cu valoare de patrimoniu cultural, le creează o legătură directă cu arta tradițională și cu importanța valorilor creației artistice, fiind astfel implicați direct și în valorizare.

Foto 1. Atelier de artă fotografică
pentru elevi de liceu, desfășurat în
sala de expoziție a Muzeului
Mănăstirii Pasărea, jud. Ilfov,
anul 2018.



Foto 2. Atelier de fotografie în
curtea Bisericii Sf. Nicolae,
comuna Brănești, Ilfov, anul 2018.





Foto 3. Elevi costumați participând la Festivalul Internațional „Ziua Cucilor”, anul 2019.

O altă abordare a valorilor artei în cadrul lecțiilor despre patrimoniul cultural ar fi în măsura în care mijloacele de învățământ permit prezentarea, ca și exemplificare, a unor lucrări de artă reprezentativă românească sau internațională: pictură, sculptură, muzică, teatru, arhitectură, etc., astfel elevii reușind să identifice domenii, lucrări, nume reprezentative din domeniile artei, își formează o viziune a valorilor artelor, reușind să coreleze informații dobândite și de la disciplinele: istorie, limba și literatura română, educație plastică, educație muzicală, limbi străine, istorie, etc.

De altfel, foarte puțini elevi au fost la un muzeu și nu dau importanță istoriei locale. Anul școlar 2019-2020 s-a desfășurat sub condițiile pandemiei provocate de virusul Covid-19, ceea ce a impus un învățământ la distanță, în sistem online, dar mi-a permis să pot preda câteva lecții, pentru clasa a VI-a, în sala unei expoziții temporare și din depozitul Colecției Muzeale „Zestrea Cucilor”, din comuna noastră. Lecțiile au fost pentru elevii din altă localitate a județului Ilfov. Spre surprinderea mea, predarea acestor lecții a fost marcată de un asalt al întrebărilor elevilor, nu doar „de ce?”, dar și „cum?” s-a realizat acest obiect cultural, „ce este?”, „cine este autorul?” dar și „ce trebuie să înveți să poți lucra într-un muzeu?”, etc.



Foto 4. Opțiuni de expresie ale adolescenților din spațiul mass-media.

Termenii: artă, operă de artă, valoare artistică, artist nu sunt mai presus de nivelul cunoștințelor lor, ei nu creează doar confuzie pentru majoritatea elevilor, care au recunoscut că sunt influențați de cadrul socio-cultural, de mass-media, de mediul online, manifestând tendința de a copia ceea ce este nou, fără a pune în balanță dacă ar trebui să ia în considerare calitatea și valoarea artistică a ceea ce urmează să își asume ca opțiune a valorilor care îi reprezintă, începând de la stilul scrisului de mână, până la vestimentație.

Deși pare desuet, consider că este necesară predarea valorilor artei în cadrul lecțiilor disciplinelor de gimnaziu, a importanței actului artistic, implicând copiii în aprecierea estetică, comparativă a unui obiect de artă, completate de experiențe directe ale copiilor cu domenii ale artelor. Chiar dacă astăzi avem la îndemână ateliere oferite de numeroase muzee, fiind un cadru nonformal de receptare și învățare (deși pare rece și inert), sau diferite proiecte de promovare a artelor, manuale opționale despre patrimoniu, elevii nu prezintă interes pentru artă, dar, dacă sunt direct implicați în creația artistică, devin interesați de domeniul artistic pe care îl experimentează descoperindu-și, totodată, potențialul creator pe care îl dețin și de care nu erau conștienți!

Dl. prof. Constantin Cucoș susține că „inițierea estetică încă de la vârste fragede formează și maximizează potențialul creativ al individului, un rezervor imens pentru sporirea capitalului cultural la nivel de individ

și de umanitate.” Intrarea pe tărâmul artistic dă posibilitatea copilului să învețe despre el însuși și lumea din care el face parte, construind un sens al existenței sale, iar importanța actului educației și a instruirii informale, cu accent pe valorile artelor, creează personalități, descoperind potențialul generațiilor viitoare. Frumosul nu trebuie să fie doar al lecțiilor disciplinelor artistice, deoarece și natura, comportamentul uman sau matematica ne oferă valențe artistice.

Îmbinarea educației formale cu cea nonformală aduce noi valențe în experiența elevilor referitoare la aprecierea lor față de valorile artistice, componente ale patrimoniului cultural, impune completarea conținuturilor lecțiilor de Educație socială cu informații din domeniul artelor, a valorilor care vor forma apreciere, gusturi, personalitatea și chiar cariera profesională a copiilor, în viitor.

Referințe bibliografice

1. Cucos, Constantin, *Premise, temeiuri și contexte nonformale de realizare pentru valorile artistice*, Revista Univers Pedagogic, 2014.
2. Lucas, A.M., *Interactions between formal and informal sources of learning science*, 1987.
3. Zbucnea, Alexandra, *Educația formală în muzee*, www.revista.muzeelor.ro



PUBLICUL MUZEAL ÎNCOTRO? CAUZALITATE ȘI CORELAȚIE ÎN EVOLUȚIA BINOMULUI PUBLIC-MUZEU

*șef secție Relații publice, marketing,
logistică, proiecte, programe, Complexul
Muzeal Național „Moldova” Iași

Dr. Coralia COSTAȘ*

Abstract: *This paper starts from noticing a causal relationship in the evolution of the binomial public-museum, which varies according to the social-cultural context of each museum organization. Irrespective of the historical and social conditioning, the correlation exists and it shapes the museum experience of the visitors, be them individuals or group members.*

Keywords: *cultural mediation, identity, belonging, visiting pattern.*

Cuvinte-cheie: *mediere culturală, identitate, apartenență, pattern de vizitare.*

Publicul muzeal încotro?

Aceasta este o întrebare ce poate părea banală, informală, ce ar putea fi trecută cu vederea adesea, însă este în același timp o întrebare majoră, care relevă diverse perspective asupra tematicii și care este tot mai des luată în calcul în design-ul conceptual al expozițiilor actuale, în numeroase instanțe experiențiale și participative.

Este, de asemenea, o întrebare identitară, al cărei răspuns, sau măcar încercare de răspuns, sugerează maniera în care publicul se poziționează față de muzeu, modul în care percepe distanța față de instituția muzeală, indiferent de mărimea acesteia.

O întrebare al cărei răspuns impune analiza patternurilor comportamentale manifestate de vizitatori, analiza tendințelor, preferințelor publicului, dar și a motivațiilor care determină decizia de vizitare a unui muzeu.

Nu în ultimul rând, este o întrebare strâns legată de conceperea și implementarea activităților de mediere muzeală, acesta din urmă un concept tot mai des abordat și asumat în instituțiile culturale.

Banal vs. extraordinar

În mod evident și într-o formulare foarte simplistă, muzeul conține/prezintă publicului obiecte extraordinare, în sensul primar al termenului, obiecte care chiar dacă nu sunt toate unicate, nu se regăsesc în orice mediu, în orice context, obiecte care, indiferent de tematica muzeului, impun o distanță față de momentul prezent și de locul în care ne aflăm, altfel spus față de *hic et nunc*.

Putem considera că muzeul, într-o măsură mai mare sau mai mică, reconstruiește lumi, propune alternative ce țin de cele mai multe ori de trecut, inclusiv artistic, dar și de prezent (așa cum este cazul muzeelor etnografice) sau de trecutul recent și foarte recent (exemplul expoziției *Berlin Global* la Humboldt Forum) sau, de ce nu, viitoare (dacă ne gândim la un muzeu precum *Futurium*, din Berlin). Prin acest gest „constructiv”, muzeul întreprinde o acțiune de evidențiere a extraordinarului, care, pentru a fi înțeles și acceptat, implică și o acțiune de banalizare, de reducere a distanței conceptuale.

De exemplu, expoziții precum *Berlin Global* la Humboldt Forum sau *Futurium* în Berlin, *Homo Ludens* sau *La Imagen Humana*, din Madrid, propun vizitatorului instrumente tehnologice adiacente parcursului tematic, care nu doar facilitează transmiterea mesajului dar și servesc



Foto 1 și 2. Berlin Global la Humboldt Forum. Concept participativ adresat publicului, implicând asumarea temei expoziționale: **Revoluția Mea**, afirmație urmată de întrebarea: **Tu cum te angajezi în revoluție?**



Foto 3 și 4. Berlin Global la Humboldt Forum: Relația omului, a individului, cu spațiul (construit), cu orașul, în istoria recentă, cea a reunificării Germaniei *îmi însușesc spațiul liber vs. partajez spațiul liber.*



Foto 5 și 6. Futurium sau despre *sine qua non*-ul tehnologiei.

la formarea orizontului de așteptare al vizitatorului și, ca atare, acționează ca veritabili *trendsetteri* care, conștient sau nu, influențează modul în care vizitatorul se va poziționa față de muzeu la următoarea sa experiență de vizitare, indiferent unde ar avea aceasta loc. Materiale auxiliare participative, care îl implică pe vizitator la modul dinamic, activ, completează în mod ingenios conceptul tematic. Oferite publicului la începerea vizitei, fie sub formă de brățară, fie de medalie – token, acestea integrează un micro-chip ce înregistrează răspunsurile date/alegerile făcute de vizitator pe traseul pe care îl urmează în muzeu și în funcție de care, la ieșirea din expoziție, vizitatorul este încadrat într-o categorie sau alta, devenind astfel parte dintr-un grup eteroclit, mereu în schimbare. Din aceeași serie de experiențe participative fac parte și cele realizate cu ajutorul software-urilor de transfigurare identitară pentru a permite/instiga dialogul dintre expонат și privitor.

Identificare vs. distanțare

După cum am menționat anterior, muzeul presupune o distanță, care atrage o obiectivizare, o altă înțelegere a propriului eu/ego/self, care se manifestă atât în procesul de organizare și de concepere a expoziției, cât și în faza de „exploatare” a acesteia din urmă, respectiv în procesul de vizitare, deoarece beneficiarul final care este vizitatorul, care, conștient sau nu, efectuează un astfel de parcurs de oglindire și de re poziționare a persoanei sale în relație cu și în funcție de ceea ce i se prezintă și asimilează pe traseul expozițional.

În același timp, unul dintre factorii declanșatori ai dorinței de vizitare a unui muzeu este aceea de identificare, de regăsire, de reasumare a unei apartenențe la o colectivitate, pe care în majoritatea timpului o ignorăm, angrenați fiind în iureșul zilnic, în *fast pace-ul* și/sau *multitaskingul* care caracterizează viața omului de măcar jumătate de secol. De la futurism încoace, viteza a căpătat un rol major în existența umană, devenind practic o nouă religie, completată în ultimele decenii de dezvoltările cameleonice ale tehnologiei.

În acest context, al trenului vieții cu bune și cu rele, intervin momente de respiro, care rup ritmul zilnic, care sacadează evoluția noastră în această lume, iar o astfel de schimbare poate însemna o călătorie la mare/munte, un concert/un film la cinema/o vizită la muzeu etc. Sunt momente extraordinare, în care ne dorim să facem și chiar facem ceva diferit de ceea ce facem în fiecare zi, în care însă, dincolo de această distanță a diferenței, ne dorim să ne regăsim pe noi, să ne reinventăm, să găsim o legătură cu alții, înaintași sau contemporani.



Foto 7 și 8. Homo Ludens, Caixa Forum, Madrid. Despre joc, identitate și manipulare, dar și despre apartenența la grup.



Foto 9. Vizitatorul care se autotransformă, se transfigurează, se distanțează, tehnologic dar și artistic în cadrul expoziției interactive Futurium.



Foto 10 și 11. Vizitatorul devine parte a unei colectivități suprapuse, stratificate de vizitatori, la Caixa Forum, Madrid în cadrul expoziției La Imagen Humana. Imaginea sa este suprapusă cu ajutorul unui software de recunoaștere facială cu cea a vizitatorului precedent și cu cea a următorului, creând astfel un „personaj” nou, care are viață doar acolo, în sala de expoziție.

Muzeul ca instrument identitar

În 2010 deja, Alain Seban, director al Centrului Pompidou, arăta că în zilele noastre muzeul are o „nouă legitimitate”, aceea a locului care oferă posibilitatea „construirii identității individuale și colective”.¹ Trecerea de la domeniul posibilului la cel al realului, în acest caz, se face cu ajutorul medierii interactive a mesajului expozițional, care poate contribui la reducerea distanței identitare între public și muzeu² și consolida apartenența la o comunitate, la o colectivitate care se regăsește legitimată în muzeu.

Medierea devine astfel un pas necesar în apropierea publicului, indiferent de vârstă, proveniență socială sau orice alt criteriu. În 1994, se avea în vedere în Franța, adaptarea programelor de formare în domeniul muzeologiei pentru a include achiziția de aptitudini specifice medierii. Pentru Elisabeth Caillet, „medierea este atât un proces de trecere către celălalt cât și un demers care acceptă discursul celuilalt”³.

Medierea muzeală la Palatul Culturii din Iași

Ca parte a programului de mediere muzeală pe care îl derulăm în cadrul Complexului Muzeal Național „Moldova” Iași, la Palatul Culturii acordăm un interes constant demersurilor care contribuie la completarea discursului tematic cu ajutorul unei muzeotehnici adaptate pentru

¹Apud Marta de Miguel de Blas, Dominique Bourgeon-Renault, Elodie Jarrier, *Can Interactive Mediation Tools Bridge the Identity Gap Between the Public and the Art Museum?*, p. 52 în *International Journal of Arts Management*, HEC Montréal. Chair in Arts Management, 2015, 18 (1), pp. 52-64. Hal-02139827.

²Marta de Miguel de Blas, Dominique Bourgeon-Renault, Elodie Jarrier, *loc. cit.* p. 53.

³E. Caillet, *Les Médiateurs culturels dans les musées*, p. 43, în Bull. Bibl. France, Paris, t. 39, no. 5, 1994, pp. 40-43.

ca obiecte îndepărtate din trecut să fie mult mai ușor accesibile. Acesta este cazul proiectului SEE „Underground Iași – istorii redescoperite”, de la Muzeul de Istorie a Moldovei, care a facilitat realizarea unei replici după un cadran solar (semnat Hans Tröschel, 1591) ars în vechime, descoperit în apropierea Curții Domnești. Realizată la dimensiuni de aproximativ patru ori mai mari decât originalul, pentru a permite o mai bună lizibilitate pentru vizitatori, replica simulează atât culoarea originală, alb-sidefiu, cât și modul în care ceasul funcționa, respectiv reproducând umbra pe care gnomonul o lasă în lumina soarelui pe cadran. Fiind vorba, în mod evident, de o încăpere muzeală unde soarele nu poate lumina direct, s-a apelat la o soluție tehnică, mai exact un fascicul luminos care sugerează lumina solară și modul în care aceasta putea fi de folos în aflarea timpului în perioada medievală. În cadrul aceleiași expoziții, valorificând ruinele clădirilor care au existat pe același loc înaintea actualului Palat, surprinse în săpătura arheologică efectuată cu prilejul recente restaurări a edificiului și vizibile prin pardoseala de sticlă amplasată special pentru a permite vizualizarea lor de către vizitatori, s-a decis crearea unei „scenografii” specifice unui șantier de cercetare arheologică, prin amplasarea, sub sticlă, a unor instrumente specifice acestei activități: șpaclu, riglă, aparat foto, caiet de notițe dar și obiecte ce pot fi găsite *in situ*.

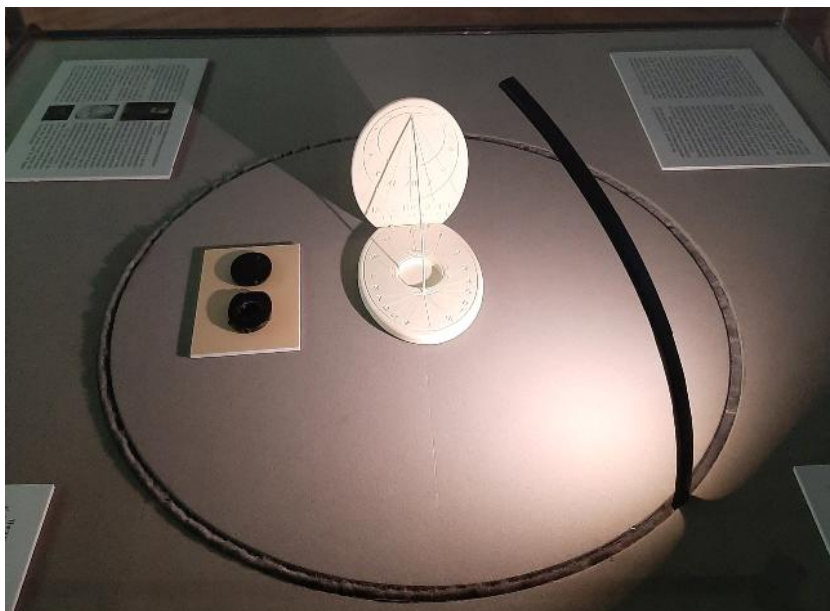


Foto 12. Vizitatorul care cu ajutorul tehnologiei înțelege procese geologice complexe, la Naturhistorisches Museum din Viena.

Foto 13. Replica realizată în cadrul proiectului „Underground Iași – istorii redescoperite”, finanțat prin Granturile SEE 2014-2021, prin Progamul RO-CULTURA. Mărită de aproximativ 4 ori și sugerând culoarea inițială a fildeşului, replica indică ora locală cu ajutorul unui fascicul proiectat de un braț robotic, care reproduce în ambientul interior sursa de lumină solară.



Foto 14. Expoziția „Cucuteni 2021”
la Palatul Culturii din Iași.

Tot la Muzeul de Istorie a Moldovei a fost recent inaugurată o expoziție cu rol similar, „Cucuteni 2021”, realizată de colegii de la Centrul de Cercetare și Conservare-Restaurare a Patrimoniului Cultural. În cadrul acestei expoziții sunt surprinse detaliile diferitelor faze ale procesului care însoțește munca de restaurare-conservare, adesea necunoscute de publicul larg. Așa cum bine știm, de la descoperirea obiectului de patrimoniu, până la expunerea sa, calea este suficient de lungă, dacă nu chiar foarte lungă, fie că e vorba de arheologie, de etnografie, de artă sau chiar de tehnică, iar aceste etape *sine qua non*, de restaurare-conservare, premergătoare oricărei inițiative de expunere, sunt foarte puțin cunoscute și foarte rar explicate.

Foto 15. Participanți la atelierul „Palatul
Culturii din Iași – artă și arhitectură”.

De asemenea, vizitele ghidate, adaptate interesului publicului, atelierele educaționale, pentru publicul școlar dar și adult, precum și conținutul creat pentru mediul online completează activitățile de mediere muzeală pe care le derulăm la Palatul Culturii din Iași.





Foto 16-18. Atelierul „Arta ceramicii populare de Tansa”.





EDUCAȚIE MUZEALĂ ȘI MANAGEMENT EDUCAȚIONAL ÎN PANDEMIE

*muzeograf, Muzeul Județean de
Istorie și Artă Zalău

Marcela BĂBĂNAȘ*

Abstract: *The society's evolution and the diversification of the educational offer underlined the necessity for the diversification of the access to the museum's collections, the transition from an elitist character of the museum to its democratization where the focus is placed on the public. More resolute or hesitant, the museums have made the transition to the **digital era** and the Coronavirus pandemic made this need for transformation to become the focal point in the research and valorization of the heritage. We can thus say that museums have evolved rapidly, adapting new methods as a response to the social changes, as the old communication methods cannot sustain, by themselves, the dialogue between the museum and the wide public, hence new ideas and manners of communication were needed. Therefore, from treasury spaces they switched to identification spaces, where the communication is diversified, committed and addressed to a certain target-audience. Hence, the museums that acted as a storage for cultural assets became museums that value and exploit the human potential, that revolve around the public's interests by experimenting and creating new programs for it, from informal education to entertainment activities, where the public is able to discover and become more familiar with the museum space and its collections. This new reality, imposed by the current sanitary situation, made clearer the need to introduce new forms of expression, of communication with the public, to increase the collaboration relationships with other institutions that have objectives and missions complementary to the museum.*

Keywords: *museum education, museum pedagogy, informal education, non-formal education, museums in the pandemic.*

Cuvinte-cheie: *educație muzeală, pedagogie muzeală, educație informală, educație non-formală, muzee în pandemie.*

Comparativ cu secolul trecut, muzeele au evoluat semnificativ, înregistrându-se schimbări radicale, de la simple spații de teaurizare (muzeul depozitar de colecții) la spații în care discursul este diversificat și adaptat necesităților fiecărui segment de public. Acesta creează un

mediu de apartenență în timp și spațiu, fiecare poate să își identifice un loc sau interes, un spațiu care creează identități. Deschiderea impusă de necesitatea adaptării la schimbările sociale, de a susține și dezvolta dialogul cu publicul, a condus la adoptarea unui nou discurs muzeal care exploatează potențialul uman și cel al colecțiilor, având în centrul preocupărilor publicul. Această nouă abordare a implicat crearea de programe de educație non-formală, de entertainment educațional, impunând dezvoltarea de colaborări cu alți factori/jucători care au obiective și misiuni complementare muzeului.

Astfel, educația prin muzeu și pentru muzeu în cadrul *Muzeului Județean de Istorie și Artă din Zalău* s-a concretizat prin una din variantele:

Vizita la muzeu	Vernisaj	Activități culturale	Proiecte și activități educaționale
Vizită liberă neprogramată	Expoziții temporare cu tematică ce se adresează unui public țință	Organizate cu prilejul unor evenimente semnificative: Ziua muzeului, Noaptea europeană a muzeelor, Noaptea cercetătorilor, Porolissum Fest, 1 Decembrie, ș.a.	Activități educaționale/ateliere derulate în cadrul expozițiilor de bază sau în cadrul expozițiilor temporare
Vizită liberă programată	Expoziții temporare realizate în colaborare cu publicul		Activități educaționale/ateliere cu tematică din programa școlară dar cu accent pe patrimoniul deținut
Vizită tematică, care include dosar pedagogic și uneori poate fi prevăzută și o activitate practică			Proiecte educaționale inițiate de muzeu și adresate unui grup țință
Vizita la muzeu în cadrul proiectelor anuale de pedagogie muzeală, concepute în parteneriat muzeu - cadru didactic	Expoziții temporare realizate de un anumit grup de public țință	Organizate sub formă de prelegeri, prezentări de carte, masă rotundă, debateri.	Proiecte educaționale dezvoltate în colaborare cu cadrele didactice





Trăim într-o epocă a vitezei, în care cunoașterea avansează în același pas cu timpurile, ceea ce impune o regândire a procesului de învățare-instruire, adaptată la ritmul de viață al omului actual. Muzeul, prin funcția sa educativă, fiind o resursă educațională unică, prin specificul patrimoniului deținut, atât pentru educatorii culturali, cât și pentru cadrele didactice, poate să devină un factor al educației permanente, în concordanță cu noile tendințe ale timpurilor prezente. Păstrându-și forma principală de prezentare – ghidajul în expoziție, rămasă ca activitate zilnică a muzeografilor – s-au dezvoltat metode noi de abordare, care pornesc de la domenii și grupe de vârstă, având acțiune directă asupra conștientizării și sensibilizării publicului în ceea ce privește obiectul de patrimoniu și rolul instituției care îl găzduiește. Astfel, educația muzeală centrată pe vizitator a evidențiat diversitatea categoriilor de public – copii, tineri, adulți, persoane cu necesități speciale, școala etc. – ceea ce a condus la conturarea unei noi metodologii în procesul educativ, la diversificarea metodelor de abordare și dezvoltarea de programe educaționale care să răspundă necesităților fiecărui grup țintă, creându-se un proces educativ mai durabil și mai eficient.

Pornind de la categoria de public cea mai prezentă în Muzeul din Zalău, elevii au reprezentat prioritatea programelor educative, dezvoltându-se astfel relațiile de colaborare cu cadrele didactice, implicit școala. Răspunzând împreună la întrebările: *Ce este? Cu ce se ocupă? Cum se realizează?*, a fost creată o echipă încheată cu obiective comune *MJIAZ-ȘCOALĂ*.

Muzeul considerat, până nu demult, un loc de educație informală, tinde să devină, în parteneriat cu școala, un loc de educație formală și să contribuie la dezvoltarea, diversificarea și eficientizarea actului educațional, prin dezvoltarea unor demersuri pedagogice proprii. *De ce educație în muzeu?* – câteva posibile răspunsuri – învățare prin joacă; completează cunoștințele și abilitățile dobândite la școală; un demers muzeografic adaptat la elevi cu interpretări conform vârstei; resurse educaționale inedite – obiectul de patrimoniu ș.a.m.d. Dacă privim din perspectiva elevului, vine întrebarea *Oare, ce-i trebuie unui muzeu să placă publicului?* Am zice, în primul rând să fie distractiv, să aibă un conținut interesant – valoros – inedit, să spună o poveste, să fie înțeles, într-un cuvânt să te încânte, să îți creeze dorința de a reveni cu prietenii. Prin cooperarea dintre muzeu și școală se poate evidenția utilitatea muzeelor în predarea și învățarea științelor, mai ales în școala primară. Ca acest mecanism să fie eficient, este necesară colaborarea dintre cele două categorii de educatori: profesorii (care cunosc interesele copiilor, îi implică în sarcinile educaționale, sunt experți în pedagogia școlară) și educatorii din muzeu (specialiști în muzeu, cunosc obiectul de patrimoniu și valențele lui).

Odată cu declanșarea epidemiei de Covid-19 și impunerea măsurilor menite să reducă răspândirea virusului SARS-Cov-2, au avut repercursiuni în sectorul cultural și educațional, ceea ce a afectat profund dezvoltarea relației MUZEU-ȘCOALĂ. În acest context, prioritatea muzeului a fost de a identifica noi canale de promovare și diseminare a produselor culturale, de a se conecta cu publicul la distanță, de a dezvolta colaborarea cu cadrele didactice. În această situație, rolul unor sectoare prezente în desfășurarea activității muzeale a fost redefinit. Dacă platformele online, înainte de pandemie, erau utilizate pentru promovarea activităților muzeale, pentru atragerea vizitatorului, ulterior au fost folosite ca și canale principale de distribuire și consum a ofertei culturale.

Educația prin muzeu completează cunoștințele dobândite și conduce la dezvoltarea de abilități, de la cele artistice la cele mentale. Educația online este cu siguranță o provocare care oferă educatorului

Programe, ateliere și lecții interactive

27 Martie 2020 By MJIAZ în ACTIVITĂȚI EDUCATIONALE Artiste

Metamorfoza fluturilor - Atelier



Ateliere online

3 Aprilie 2020 By MJIAZ în ACTIVITĂȚI EDUCATIONALE Artiste

Decorarea ouălor de Paște - Atelier



Vacanța la muzeu: online

23 Iulie 2020 By MJIAZ în ACT



23 Iulie 2020 By MJIAZ în ACTIVITĂȚI EDUCATIONALE Artiste

Vacanță la Muzeu: Împletituri







2 Iulie 2020 By MJIAZ în ACTIVITĂȚI EDUCATIONALE Artiste

Vacanță la Muzeu - Scribul



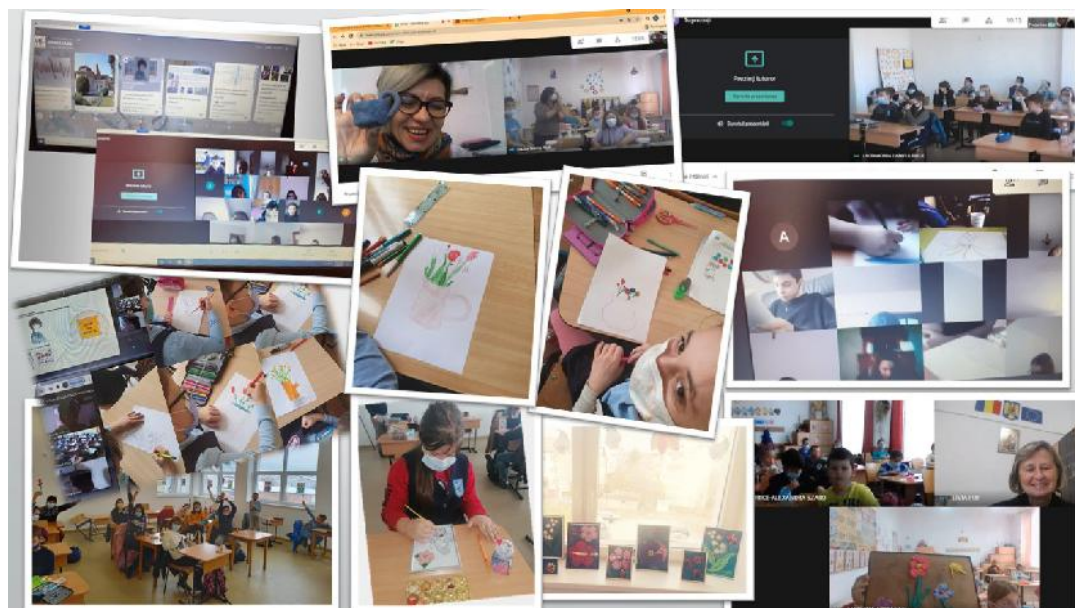
23 Iulie 2020 By MJIAZ în ACTIVITĂȚI EDUCATIONALE Artiste

Vacanță la Muzeu: Pictură pe sticlă



23 Iulie 2020 By MJIAZ în ACTIVITĂȚI EDUCATIONALE Artiste

Vacanță la muzeu: Profesii din muzeu



contemporan un tablou complex și variat. Noua educație pune în fața educatorului tehnologia multimedia, spațiul virtual, educația având un aspect cu totul diferit de cel avut până în prezent. Astfel educatorul muzeal se află în aceeași situație ca și cadrul didactic, să se instruiască pentru noua formă de predare/învățare dar, cu mențiunea că el trebuie să găsească formula – diferită dar complementară școlii – atractivă, distractivă, interactivă care să păstreze starea de încântare a elevului avută în întâlnirile din muzeu. În fața unor generații nativ tehnologizate, atât educatorul muzeal, cât și cadrul didactic trebuie să răspundă unei mari provocări – se lasă covârșiți de situație și ignoră acest fapt, capitulează *sau* se antrenează împreună cu elevul într-o strânsă colaborare și explorează, documentează, perfecționează, devenind conștienți de situația actuală și exploatează toate pârgurile oferite de tehnologie.

După cum se poate observa, domeniul pedagogiei muzeale și al tehnologiei multimedia trebuie să se găsească în concordanță cu expansiunea educației și a modalităților educative propuse de ea. Noua abordare în educație, *Școala online*, a condus la structurarea activității muzeale și integrarea în online. Întrucât noua abordare în educație conduce la creșterea autonomiei copiilor, ei fiind capabili să exploreze mediul virtual și să descopere sensuri noi ale acestuia, motivându-i spre o învățare prin descoperire, impune muzeului un nou rol, acela de creator de resurse educaționale interactive, inedite. Din această perspectivă, în demersurile Muzeului Județean de Istorie și Artă din Zalău regăsim o parte din *metodele/abordările online* care pot reprezenta o resursă educațională inedită:

- ♦ Expoziții online;

- ♦ Introducerea tehnologiilor moderne în valorificarea și comunicarea patrimoniului, de exemplu concretizarea conceptului *Clio High Tech*, chiar înainte de pandemie, (care propune o incursiune în istorie prin tehnologii actuale – realitate virtuală VR, realitate augmentată AR, modelări 3D), *Digitalizarea patrimoniului* concretizată prin proiecte precum *Digi History*, *Lapidarium 3D*;

- ♦ Prezentări tematice – *Poveștile patrimoniului*, *Clio explorer*, *Minutele istoriei*;

- ♦ Lecții interactive – *Unirea Principatelor Române*; *Locații și evenimente*; *Paștele*; *Sfântul Gheorghe*, *o sărbătoare cu multe tradiții, superstiții și obiceiuri*; *Zoe și Miaunel*; *Dacii*;

- ♦ Ateliere interactive – *Metamorfoza fluturilor*; *Decorarea ouălor de Paște*; *Scribul*; *Împletituri, funieritul*; *Pictură pe sticlă*; *Profesii din muzeu*.

Expoziții online

Vezi online

ONLINE



Noaptea Cercetărilor Europene 2021

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online

MJAZ
7 octombrie 2021



Noaptea Cercetărilor Europene 2021

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online

MJAZ
5 octombrie 2021



Noaptea Cercetărilor Europene 2021

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online

MJAZ
5 octombrie 2021



Noaptea Cercetărilor Europene 2021

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online

MJAZ
4 octombrie 2021



24 Ianuarie - Unirea Principatelor Române

24 Ianuarie 1859 - Unirea Principatelor Române

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online



Auzul din bronzul. Meșteri, cunoaștere, metode și produse

Auzul din bronzul. Meșteri, cunoaștere, metode și produse

Vezi online



Victor Delea (1876-1949) - 145 ani de la naștere

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online



Mișcarea culturală feminină din Salaj

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online

Expoziții temporare realizate fizic și online



1 Mai - Zua Internațională a Muncii. Povestea unei sărbători muncitorești

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online



Bucătăria gusturi și bucate pe-n cercate

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online



Experiența fizică - documentar "Tegele pandemiei"

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online



MJAZ Serviciul medical între cunoaștere tradițională și profesionalizare

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online



De ziua noastră suntem din nou cu "muzeul în stradă"! Va propunem o expoziție despre fondatorul muzeului, artistul plastic Vasile Lucacel. Și...

Prin intermediul unui prim conținut fotografic, artistul Marius Adrian Nedelcu este...

Vezi online

Mult timp, vizita la muzeu a fost privită ca o excursie și ocazie pentru profesori de a se relaxa, dar, aceasta fiind pregătită într-o colaborare muzeograf-profesor, poate fi un suport didactic, expozițiile fiind o importantă resursă de învățare. Această orientare, prietenie între școală și muzeu a înregistrat în ultimii ani un trend ascendent, realizându-se tot mai multe activități dezvoltate în colaborare, ceea ce a permis abordarea mai complexă a actului educativ.

„Colaborarea înseamnă, sau ar trebui să însemne, muncă pe baza unui proiect educațional, adică un cadru în care procesul învățării integrează munca efectuată în clasă și necesitățile «receptorilor» (profesori și elevi) cu experiența muzeului și cunoștințele noi de dobândit. Aspectul de învățare al unui proiect educațional implică un rol fundamental al factorilor legați de transmiterea de înțeleșuri și de înțelegerea elevilor, cum ar fi cunoștințele deja dobândite, experiența personală, interesele, motivațiile, interacțiunea socială cu ceilalți membri ai grupului, în timp ce aspectul de predare integrează intențiile, obiectivele și metodele de predare, decisive pentru orientarea proiectului. Aceste două aspecte sunt legate atât de munca profesorului, care concepe proiectul pe baza activităților din cadrul școlii și a necesităților elevilor săi, cât și de munca educatorului muzeal, care lucrează în colaborare cu profesorul și contribuie la proiect ca expert muzeal.” (Venera Cojocariu, Neculai Barabaș, Victor Mitocaru – *Pedagogie muzeală*).

Bibliografie

1. Allard, Michel, Boucher, Suzanne, Forest, Lina, 1994, *The Museum and the School*, McGill Journal of Education, Vol. 29, No. 2.
2. Allard, Michel, Larouche, Marie-Claude, Lefebvre, Bernard, Meunier, Anik, Vadeboncoeur, Guy, 1996, *La visite au Musée, în Réseau*, volume 27, n° 4, décembre 1995-janvier 1996, p.14-19, în <http://www.unites.uqam.ca/grem/>
3. Andrei, Raluca, 2005, *Pedagogia muzeală – programe și strategii*, în Revista Muzeelor, nr. 3, în http://www.revistamuzeelor.ro/arhpdf/2005_03_23.pdf
4. Andrei, Raluca, Ioana, Penciu, Irina-Eliza (coord), *Lucrările Sesiunii de comunicări Marketingul și educația în muzee*, Sibiu, 29 sept – 1 oct 2016, Complexul Național Muzeal ASTRA, Ed. ASTRA Museum, Sibiu, 2016.

5. Cojocariu, Venera, Barabaș, Neculai, Mitocaru, Victor, 1998, *Pedagogie muzeală*, Ministerul Culturii, Centrul de Perfecționare și Formare a Personalului din Instituțiile de Cultură, București.

6. Cucos, Constantin, 2013, în https://www.oreilly.com/pub/a/tim/articles/paradigmshift_0504.html

7. Cucos, Constantin, *Pedagogia muzeală – statut, obiective, valențe practice*, 3 noiembrie 2013 în <http://www.constantincucos.ro/2013/11/pedagogia-muzeala-statut-obiective-valente-practice>

8. Deborah, L. Smith-Shanc, 1995, *Semiotic pedagogy and art education*, în *Studies in Art Education*, Volume 36, Issue 4, în *Spiral Art Education* în http://www.uic.edu/classes/ad/ad382/sites/AEA/AEA_06/AEA_06a.html

9. Hooper - Greenhill, Eilean, 2007, *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance*, Routledge, New York.

10. *Instituțiile muzeale în timpul crizei covid-19*, în Revista Muzeelor Nr.1/2020.

11. Jacobi, Daniel, Odile, Coppey, 1995, *Introduction - Musée et éducation: au-delà du consensus, la recherche du partenariat*, în *Publics et Musées*, N°7, în http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1995_num_7_1_1053

12. Murgoci, Mihaela, *Muzeele și educația pentru adulți*, în Revista Muzeelor, nr. 4, 2005, în http://www.revistamuzeelor.ro/arhpdf/2005_04_01.pdf

13. Muscalu, Emanoil, Crețu, Mirela, Teza de doctorat: *Contribuții la îmbunătățirea performanței în instituțiile muzeale din România. Studiu de caz: Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu.*


14. Nițu, Florentina, *Patrimoniul cultural de ieri: implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine.*

15. Pop, Izabela, Luiza, *Managementul și dezvoltarea sustenabilă a muzeelor*, Ed. Presa Universitară Clujeană, 2007.

16. Screven, Chandler, 1993, *Museums and informal education*, in the *CMS Bulletin* Vol. 1 No. 1, <http://www.infed.org/archives/e-texts/screven-museums.htm>

17. Zbucnea, Alexandra, 2006, *Educația formală și informală în muzee*, în Revista Muzeelor, nr. 1, în http://www.revistamuzeelor.ro/arhpdf/2006_01_05.pdf

18. Zbucnea, Alexandra, 2006, *Educatorul fără manual*, în Revista Muzeelor, nr. 4, în http://www.revistamuzeelor.ro/arhpdf/2006_04_01.pdf



PRACTICI EDUCATIVE LA MUZEUL NAȚIONAL AL LITERATURII ROMÂNE, IAȘI JUNIMEA XXI - CEL MAI LONGEVIV PROIECT DE EDUCAȚIE LITERARĂ AL MNLR IAȘI

*educator muzeal, Muzeul Național al
Literaturii Române, Iași

Cătălin-Mihai ȘTEFAN*

Abstract: *The article presents the activity of the Junimea Literary Group organized by the Iasi National Literature Museum, which continues the tradition of the Junimea Society, founded by Titu Maiorescu, Petre P. Carp, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi and Teodor Rosetti in 1863.*

Keywords: *Junimea, literary group, Junimea Society, Iasi National Literature Museum.*

Cuvinte-cheie: *Junimea, grup literar, Societatea Junimea, Muzeul Național al Literaturii Române Iași.*

Cenaclurile literare de la *Muzeul Național al Literaturii Române Iași* vin pe tradiția întâlnirilor inițiate de *Societatea Junimea*, fondată în 1863 de Titu Maiorescu, Petre P. Carp, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi și Teodor Rosetti¹. Această tradiție a fost reluată în anii '70, când erau patronate de criticul literar Daniel Dimitriu și, mai târziu, de criticul și eseistul Val Condurache, poetul Lucian Vasiliu, prozatorul Constantin Parascan și criticul Constantin Pricop.

Se numea *Cenaclul Junimea*, avea loc săptămânal, mai exact, în fiecare vineri, de la ora 17, la început, apoi joi de la aceeași oră. Arhivele spun că *Ședința festivă inaugurală* a avut loc Vineri, 21 Noiembrie 1975, la Casa Pogor, invitat de onoare fiind poetul și traducătorul George Lesnea², iar pe 12 oct. 1990 se ținea a 211-a ședință. Tot arhivele cu extrase din presă înregistrează pe 24 apr. 1993 și apariția unui cenaclu nou numit *Eminesciana*, ținut la Muzeul „Mihai Eminescu” și moderat de prozatorul Șerban Alexandru (pseudonim literar), întâlnit mai târziu, în context similar, sub numele de Mirel Cană. Prozatorul va prelua în același an *Cenaclul Junimea* de la Casa Pogor, pe care-l va muta în 1995 la Casa Dosoftei unde va ființa până în 2003 sub numele de *Salonul de literatură și Outopos*. Din aceste câteva generații de cenacliști s-au desprins prozatorii

¹Iacob Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, ed. Minerva, București, 1975, p. 18.

²Constantin Parascan, *Istoria Junimii postbelice*, ed. Convorbiri literare, Iași, 2010 p. 8.

Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Florin Lăzărescu și Ioan Răducea, poeții Arion Movilă, Ștefan Baștovoi, Șerban Axinte și Livia Iacob, criticii Bogdan Crețu, Antonio Patraș și Doris Mironescu. Mulți dintre ei aveau să urmeze și cariere universitare. Între timp, la *Casa Pogor* au ființat temporar (față de longevitatea *Cenaclului Junimea*) și *Cenaclul Dacia Literară*, moderat de Daniel Corbu, Emil Iordache și Carmelia Leonte, dar și *Cenaclul Junimea Nouă*, moderat de Daniel Corbu. Sub coordonarea lui Mirel Cană a funcționat în afara MNLR Iași, timp de doi ani (2011-2012) și *Salonul de literatură Humanitas* la Librăria Humanitas de pe strada Lăpușneanu. În perioada 2012-2014, sub îndrumarea aceluiași moderator însoțit de Șerban Axinte, Liviu Antonesei și Paul Gorban, cenaclul și-a schimbat denumirea în *Salonul de literatură Zero Plus* și s-a desfășurat la *Casa Dosoftei*. În acea perioadă s-au remarcat câteva nume, unii dintre ei debutând sau publicând în continuare: Alexandra Negru (ed. Paralela 45), Ionela Mădălina Grosu (ed. Vinea), Cristina Alexandrescu, Bogdan Moisa, Matei Hutopilă, Vlad A. Gheorghiu, Ioana Miron și Emil Guralivu.

Din 2014, cenaclul s-a mutat la Casa Pogor, mai exact în Galeriile *Pod - Pogor*, cu titulatura de *Salonul de literatură Junimea*, formula organizatorică fiind următoarea: Mirel Cană, moderator, subsemnatul secretar literar, odată cu începutul seriei a treia care s-a concretizat într-o antologie (2014-2015) împărțită în două secțiuni – **poezie**: Lucian Parfene, Alexandru Suman, Cristina Alexandrescu, Ionela Mădălina Grosu, Matei Hutopilă, Vlad A. Gheorghiu și **proză**: Alexandru Nemțanu, Bogdan Moisa, Ioana Grecu, Alex Marinescu, Ana Săndulescu, Ana Stătescu, Alexandra Conuț, Ioan Răducea, Lucian Zup și Ștefan Manoilescu. Este singura culegere a cenaclului apărută până acum, pentru că s-a pus accent pe criteriul selecției riguroase dictate de spiritul estetic și de cel al valorii.

Începând de anul acesta (2021), cenaclul numit *Salonul de literatură Junimea* a devenit atelierul de lectură *Junimea XXI*, este centrat exclusiv pe partea de poezie și este moderat de Cătălin-Mihai Ștefan (subsemnatul), fără secretar literar și fără invitat permanent, eu fiind cel care suplinește cele două roluri. Actualmente se desfășoară la Muzeul *Mihai Eminescu* și urmează ca, din luna martie a anului viitor, să revină la Casa Pogor care va purta numele de *Casa Junimii*. Este un proiect gândit pe termen lung și foarte lung – ca urmare, nu este în totalitate relevant numărul participanților pe sedință (10-15 de obicei), ci al celor care fac *carieră* scriitoricească și se dovedesc a fi talentați și creditați de lumea literară. Sub semnul și în spiritul *Salonului de literatură Junimea* se află în pregătire o antologie numită *Poemele izolării*, proiect început anul trecut pe teme de pandemiei, singurătății, alienării, etc. În faza de proiect în desfășurare

este o a doua antologie de poezie, alcătuită din cele mai bune texte scrise de cele mai bune nume care aparțin unui nucleu nou, format din studenți și absolvenți ai Facultății de Litere, dar și din liceeni sau elevi de gimnaziu și pe lângă acest lucru intenționez ca această antologie să apară anual la Editura Muzeelor Literare, editura MNLR Iași. Atelierul este unul dintre cele mai credibile și mai consecvente proiecte MNLR, menționat în proiectul de management al instituției. Pe scurt, conceptul este următorul. Se trimit pe adresa atelierului (junimeaxxi@gmail.com) textele în vederea selecției și a unei eventuale ședințe de lectură. După citirea lor în public sunt supuse părerilor critice, în urma cărora unii ajung să se mai întoarcă sau nu la atelier fie ca cititori, fie ca tineri autori. Întâlnirile, de obicei, durează 2-3 ore și au loc sub semnul dialogului liber și al recomandărilor de lecturi. În afară de ateliere se fac și lecturi publice cu invitați din țară și din străinătate, recitaluri de pian, chitară sau muzică de cameră și se vernisează expoziții de pictură sau sculptură. Există și o platformă de Facebook cu același nume, pe care sunt postate linkuri către festivaluri literare naționale și internaționale, dar și trimiteri către alte evenimente artistice, nu doar literare.

Actualmente suntem singurul atelier de acest fel desfășurat săptămânal, cel de la filiala Iași a **Uniunii Scriitorilor din România** fiind lunar, când se desfășura, actualmente fiind suspendat.



MUZEUL COPIILOR – UN EXPERIMENT REUȘIT ȘI ÎN EUROPA

Dr. Gabriela BOANGIU*

*cercetător științific III, Institutul
de Cercetări Socio-Umane
„C.S. Nicolăescu-Plopșor”, Craiova,
al Academiei Române

Abstract: *Children's museums or children's art museums are a certainty in the Western cultural space. Children's museums are institutions that offer exhibits and programs to stimulate informal learning experiences for children. Unlike traditional museums that typically have an exhibit policy, children's museums feature interactive exhibits that are designed to be manipulated by children. The theory behind such exhibits is that the activity can be as educational as training, especially in early childhood. Most children's museums are non-profit organizations and many are run by volunteers or very small staff.*

Keywords: *children's art museums, art, interaction, education.*

Cuvinte-cheie: *muzele de artă ale copiilor, artă, interacțiune, educație.*

Muzele copiilor sau muzele de artă ale copiilor reprezintă o certitudine în spațiul cultural occidental. Muzele pentru copii sunt instituții care oferă exponate și programe pentru a stimula experiențe de învățare informale pentru copii. Spre deosebire de muzele tradiționale care au în mod obișnuit o politică privind exponatele, muzele pentru copii prezintă exponate interactive care sunt concepute pentru a fi manipulate de copii. Teoria din spatele unor astfel de exponate este că activitatea poate fi la fel de educativă ca și instruirea, mai ales în copilăria timpurie. Majoritatea muzeelor pentru copii sunt organizații nonprofit și multe sunt conduse de voluntari sau de personal foarte restrâns.

Organizațiile profesionale internaționale ale muzeelor pentru copii includ Asociația Muzeelor pentru Copii (ACM), care a fost formată în 1962 ca Asociația Americană a Muzeelor pentru Tineret (AAYM) și în 2007 număra 341 de instituții membre, din 23 de țări, și The Hands On! Asociația Europeană a Muzeului Copiilor (HO! E), înființată în 1994, cu instituții membre în 34 de țări, începând cu 2007.

Muzeul Copiilor din Brooklyn a fost înființat în 1899 de Institutul de Arte și Științe din Brooklyn. Este adesea considerat ca primul muzeu pentru copii din Statele Unite. Ideea din spatele Muzeului Copiilor din Brooklyn a recunoscut implicit că muzeele americane existente nu au fost concepute pentru copii. Deși muzeele de la începutul secolului s-au considerat instituții de educație publică, exponatele lor nu au fost adesea accesibile pentru copii, care s-ar fi putut lupta cu elemente de design simple, cum ar fi înălțimea vitrinelor sau limbajul etichetelor interpretative. Mai mult, atingerea obiectelor a fost adesea interzisă, limitând capacitatea vizitatorilor de a interacționa cu obiectele muzeului.

Fondatorii Muzeului Copiilor din Brooklyn au fost preocupați de educație și și-au dat seama că nicio altă instituție nu a încercat să înființeze „un muzeu care va avea o valoare și un interes special pentru tinerii cu vârste cuprinse între șase și douăzeci de ani”¹. Scopul lor a fost să câștige interesul copiilor și „să le stimuleze puterile de observare și reflecție”, precum și să „ilustreze prin colecții de imagini, desene animate, diagrame, modele, hărți și așa mai departe, fiecare dintre ramurile importante ale cunoașterii care sunt predate în școlile elementare”².

În 1899, primul muzeu pentru copii din lume a fost deschis în Brooklyn, New York. Până în 1990, Statele Unite dispuneau de un total de 118 muzee dedicate copiilor, făcând din modelul țării, locul ideal pentru muzeele pentru copii din întreaga lume. Și, deși focalizarea fiecărui muzeu poate varia, există fire comune care traversează toate muzeele pentru copii: educație, interacțiune și joc.

Există mai multe muzee care au secțiuni sau programe adaptate copiilor, dar ne-am propus să ne concentrăm (în cea mai mare parte) pe muzeele special concepute pentru copii. Cu medii practice, dificile, aceste muzee inspiră copiii – atât cei mici, cât și cei mari – să se distreze în timp ce învață.

The Strong National Museum of Play din Rochester, New York

Muzeul este o bijuterie absolută pentru copiii de toate vârstele. Acest spațiu de 285.000 de metri pătrați este un palat de joacă, în care copiii se pot urca și aluneca de pe diferite construcții, pot sta pe Sesame Street și pot da mâna cu o varietate de instalații interactive și jocuri care se întind pe decenii. Există chiar și un mini supermarket Wegmans unde copiii pot „face cumpărături” și pot afla lucruri interesante despre nutriție. Pentru adulți, acest muzeu are un Hall of Fame Toy și un coeficient ridicat de nostalgie care îi poate aduce înapoi la copilărie.

¹Lisa C. Roberts, *From Knowledge to Narrative: Educators and the Changing Museum*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1997, pp. 28-30.

²Herminia Weihsin Din, *A History of Children's Museums in the United States, 1899-1997: Implications for Art Education and Museum Education in the United States*, Disertație la Ohio State University, 1998.

Children's Museum of Indianapolis din Indianapolis, Indiana

Este cel mai mare muzeu pentru copii din lume. La Muzeul Copiilor din Indianapolis, copiii au acces la aproape 480.000 de metri pătrați de expoziții și activități, plus o zonă în aer liber de peste trei hectare, care încurajează distracția și activitatea fizică în detrimentul obezității infantile. Sports Legends Experience este deschis din martie până în noiembrie și are 11 zone sportive de dimensiuni mega în care copiii pot juca sporturi de echipă, cum ar fi baseball sau fotbal, sau pot urca până la casa din copac a copilăriei. Înapoi în muzeu, copiii pot afla despre dinozauri, impactul lor propriu în istorie, geologie și multe altele.

Le Musée des Enfants din Bruxelles, Belgia

Le Musée des Enfants din Bruxelles s-a remarcat grație filozofiei sale de descoperire, învățare și joc prin experiențe tactile, nu prin tehnologie, precum computerul și jocurile video. Expozițiile și activitățile se schimbă la fiecare patru ani, dar ele încurajează întotdeauna vizitatorii să guste, să simtă, să miroasă și să își exploreze drumul prin spațiul interactiv. Acest muzeu este orientat mai mult către copiii cu vârsta cuprinsă între 6 și 12 ani.

Muzeul CosmoCaixa din Barcelona, Spania

După șase ani de renovare, Muzeul Științei din Barcelona s-a redeschis în 2004 cu un aspect nou, un nume nou și exponate noi. CosmoCaixa are opt spații permanente, de la o plimbare printre fosile milenare până la o clădire verde acoperită de plante, care își propune să expună și să educe vizitatorii despre cultura durabilității. Există, de asemenea, expoziții itinerante și o serie de activități care îi ajută pe copii să își dezvolte creierul, să le provoace creativitatea și să se distreze direct. Intrările în spațiile permanente sunt gratuite și există o mică taxă asociată cu fiecare expoziție și activitate itinerantă. Datorită nivelului superior de educație și activități, acest muzeu este cel mai potrivit pentru copiii deja aflați la școală și familiarizați cu un mediu de învățare.

Junibacken din Stockholm, Suedia

Muzeul Junibacken din Stockholm se aseamănă unui unicorn descoperit într-un ocean, pe lângă alte muzee pentru copii. În timp ce mai multe dintre muzeele pentru copii se concentrează pe joc sau știință sau explorare, acest muzeu suedez încearcă să interacționeze la nivelul emoției copiilor cu vârsta cuprinsă între doi și opt ani, prin jocuri ce au la

bază lectura, diferențiindu-se de alte jocuri ce au la baza calculatorul și telefoanele mobile. Seturile pline de viață și spectacolele interactive deschid lumea cărților, poeziilor, basmelor și multe altele. Copiii și părinții devin cuprinși de o lume fantastică care dă viață personajelor și poveștilor literare (în cea mai mare parte suedeze).

Children's Museum of Atlanta din Atlanta, Georgia, SUA

Cu o suprafață de peste 16.000 de metri pătrați, Muzeul Copiilor din Atlanta este un spațiu masiv plin de exponate interactive, o structură de alpinism cu două etaje și o mulțime de activități practice. Tururile sunt conduse de actori profesioniști plini de viață, care găsesc modalități creative de a inspira copiii și de a-i învăța despre artă, știință, fitness, finanțe, istorie și multe altele. Muzeul este conceput pentru copii cu vârsta cuprinsă între zero și opt ani, iar caracteristicile unice includ o tabără de vară, o programare senzorială sâmbăta și mini-concerte muzicale originale interpretate de personal.

Pavilhão do Conhecimento din Lisboa, Portugalia

Pavilhão do Conhecimento - Centro Ciência Viva este un imens muzeu științific situat în nord-vestul Lisabonei. Inițial, spațiul a fost construit și utilizat pentru Expo '98, dar a fost refăcut și redeschis publicului, în 1999, ca muzeu axat pe educarea vizitatorilor, despre știință, tehnologie și societate. În limba română, numele se traduce prin Pavilionul Cunoașterii și vă puteți aștepta la suficiente activități și exponate pentru o vizită de o zi întreagă. Expozițiile permanente oferă copiilor șansa de a se îmbrăca în astronaut, de a face o inovație practică și de a se bucura de experiențe senzoriale menite să ofere vizitatorilor o perspectivă complet nouă, asupra științei.

Muzej Iluzija (Muzeul Iluziilor) din Zagreb, Croația

Muzej Iluzija (Muzeul iluziilor) din Zagreb este ca o casă mare de distracție. Plin de exponate ciudate, axate pe iluzii minunate, este modalitatea perfectă de a petrece ziua (sau cel puțin câteva ore) cu copiii. Copiii care caută și mai multe dispozitive de cercetare pot atinge camera de joacă inteligentă a muzeului, unde există o mulțime de activități și puzzle-uri pentru a vă oferi minții un antrenament. Lumea dilemelor oferă copiilor mai mici șansa de a-și exercita și a-și ascuți abilitățile de luare a deciziilor, ceea ce poate contribui la consolidarea încrederii în forțele proprii.

Muzeul de Artă al Copiilor din Atena, Grecia

Participarea la o conferință în Atena, Grecia, a făcut posibilă pentru mine vizitarea Muzeului de Artă al Copiilor³. Grecia, și mai ales Atena, vrea să rămână și este un spațiu viu, proaspăt prin provocările prezentului său. Neîmpovărarea în fața istoriei sale nu putea fi pledată mai bine decât de către copii, copii greci și a lor artă. Dacă ajungeți în preajma bazarului... scotociți prin întrebări, sâcâți prin stăruință și veți descoperi, nu fără uimire, Muzeul de Artă al Copiilor din Grecia. Creat în 1994, acesta este unul din puținele muzee cu acest profil din lume. A apărut ca urmare a concursurilor de desen și pictură pentru copii, organizate în Muzeul din Milies din Grecia, expozițiile anuale fiind găzduite de Cycladic Art Museum din Atena. Crearea muzeului a fost încurajată în mod excepțional de comentariile pozitive ale vizitatorilor și experților – da, există! – în arta copiilor, de-a lungul expozițiilor organizate la Muzeele Copiilor din Oslo, Norvegia, Manhattan, Statele Unite și cea de la Mayfair Gallery din Londra.

Obiectivele muzeului sunt ușor de intuit: păstrarea, prezentarea și promovarea artei copiilor, dezvoltarea simțului estetic, sensibilității și creativității artistice a micilor pictori, cultivarea interesului pentru toate formele de exprimare artistică, organizarea unor schimburi culturale cu instituții relevante din Grecia, dar și din străinătate.

Colecțiile muzeului includ desene și lucrări tridimensionale ale copiilor până în 14 ani, care au participat la concursuri naționale sau workshopuri organizate chiar de acest muzeu. Să parcurgem împreună câteva teme în care imaginația puștimii a fost ghidată întru descătușare: Marea, peștii, vapoarele și sirenele; Copacii, florile animalele; O călătorie în mijlocul pământului; Sat și oraș; O sărbătoare grecească; 12 luni – poveste populară grecească; Mama, tata și, bineînțeles eu! Acestor teme li se adaugă o donație din partea unor copii din Africa: jucării din materiale reciclabile.

Muzeul include și un departament educațional, în cadrul căruia copiii sunt asistați și încurajați să exploreze imaginativ lumea, uneori mult prea clasificată și mult prea bine știută de noi, adulții. Animatorii workshopurilor combină tehnici de pictură cu artă teatrală, fotografie și jocul marionetelor pentru a declanșa și antrena bogata imaginație a copiilor. Atelierele se desfășoară pe grupe de vârstă, dar și pentru copii cu nevoi speciale, oferind o frumoasă experiență copiilor care își explorează normalitatea, transformând barierele fizice, sau de altă natură, într-o provocare a depășirii lor, prin alternative creativ-artistice. Duminica dimineată, copiii au invitat câte un artist: Miro, Matisse, Paul Klee,

³Gabriela Boangiu, *Antropolocus*, Editura Sitech, Craiova, 2014, pp. 47-54.

Picasso... artiști care au explorat inocența și perspectiva ludică a desenelor copiilor... Vi-l mai amintiți pe Micul Prinț și al său șarpe boa... ? Despre desene, copilărie și uitarea de mai târziu, despre desenele noastre și ale copiilor noștri? Ei, bine, vi-l puteți aduce aminte aici, la Muzeul de artă al copiilor greci, Atena, în continuarea străzii Voulis... O experiență care îmbină arta, imaginația și munca socială responsabilă.

Muzeul de Artă al Copiilor din Grecia este un proiect cultural despre care poveștile nu conținesc să fie prezentate. Menționat în toate ghidurile și pe majoritatea hărților Atenei, micul muzeu se dezvoltă „localist”, adică prin ajutorul localnicilor, experți în străzile strâmte, cotite, dar mereu dense ale Atenei. Îndreptându-te către faimoasa zonă Plaka, nu pregeți să întârzi întru contemplarea străzii Voulis, zăbovind, desigur, în Muzeul copiilor... Veselia lor te întâmpină din start, glasurile lor răzbat sonor din atelierele de lucru, libertatea de expresie e la loc de cinste, de creativitatea lor te vei convinge în curând. O instituție nouă în peisajul contemporan al Atenei, însă deloc strictă instituțional, fiind deschisă colaborărilor cu alte centre culturale internaționale, capitalizând expoziții precum: „the Blue city”/Orașul Albastru în colaborare cu Arhiva Internațională a Artei copiilor din Huddinge, Suedia; „Holding Hands/ Mâini protectoare”, cu lucrări pictate de copiii refugiaților, organizată la Londra în colaborare cu Galeria Internațională a Artei Copiilor și Comisia Națiunilor Unite pentru Organizația Refugiaților; „Fete ale orașului meu” organizată împreună cu Uniunea Americano-Elenă și Asociația Youth Art Connection; „Mama, tata și copilul” organizată în colaborare cu Fundația pentru Copil și Familie, Grecia, Școala Părinților și Universitatea din Atena.

Expoziția permanentă dezvoltă circuitul artistic al unei purități a ideilor: desene, acuarelele micilor maeștri, dar și inserții din biografia și opera lui Paul Klee, fragmente ale prețuirii ce o avea pentru lumea imaginativă a micilor și celor mai adevărați artiști: copiii. În 1911, Paul Klee întocmea o listă a lucrărilor sale, incluzându-le pe cele din copilărie, pe care le considera, de altfel, cele mai importante. „Copiii au un simț special pentru artă și o exprimă în cel mai înțeles mod cu putință” mărturisea Paul Klee, pictorul care a iubit arta copiilor, a studiat-o, a susținut-o și a promovat-o alături de lucrările sale și ale colegilor săi de generație.

Prin atelierele experimentale organizate de muzeu, copiii s-au apropiat de o lume cunoscută și recunoscută, demonstrând prin propriile lucrări că întâlnirea cu cercurile, jocul de lumini și umbre, culori și ritmuri specifice lui Paul Klee a fost o treaptă plină de prospețime întru

persistența fanteziei. Prin ochii copiilor te simți relegat de Klee și-i înțelegi viziunea, cu mult mai multă căldură, căci te simți încurajat să călătorești alături de el și copii, în lumea sau lumile posibilului, el ne spune peste timp și timpuri: „nu vreau să reflectez suprafața, ci să pătrund dincolo, înspre esența lucrurilor. Portretele pe care le pictez sunt mai aproape de realitate decât realitatea însăși”. Îi înțelegem astfel atașamentul pentru mișcarea „Der Blaue Reiter”/Cavalerul Albastru, care își propunea o concepție revoluționară privind evoluția artei, înnoirea acesteia, precum și o nouă atitudine estetică, în cadrul căreia obiectele din muzeele etnologice și lucrările copiilor ocupau un loc important.

Muzeele Copiilor în Romania

Muzeul Copiilor din București

Muzeul Copiilor a fost construit de Primăria Capitalei prin Proedus, în vara anului 2021. Are nu mai puțin de 110 încăperi, este structurat pe secțiuni tematice, care acoperă domenii precum tehnologie, geografie, istorie, artă și cultură, și are 25 de expoziții interactive permanente, din toate domeniile.

Prin intermediul realității virtuale sau în mini-laboratoare tematice, copiii pot explora ce înseamnă, de fapt, știința: brațe robotice, holograme, imprimante 3D, simulatoare de submarin sau rachetă.

La anatomie pot vedea cum arată un bloc operator în miniatură și pot experimenta proceduri medicale sau acorda primul ajutor. Pot face o călătorie virtuală prin corpul uman, se pot plimba prin spațiul cosmic sau prin mediul subacvatic sau se pot plimba printr-o grădină botanică sau o grădină zoologică virtuală. Există și o zonă de gaming, un studio radio și tv, laborator de creație grafică.

Muzeul Copiilor conține:

- ♦ Secțiunea științe: expoziții digitale sau instalații interactive, de explorare a mediului înconjurător; mini-laborator de experimente ale unor fenomene chimice și fizice;

- ♦ Secțiunea geografie: Harta interactivă a României – spațiu de jocuri de cultură generală, dezvoltare sustenabilă, planetariu și astronomie;

- ♦ Secțiunea istoria orașului: Expoziție fotografică și interactivă – Bucureștiul de ieri și de azi;

♦ Secțiunea tehnologie și inovație: Instalații luminoase interactive pentru copii, Realitate Virtuală și Robotică;

♦ Secțiunea gastronomie: Spațiu gastronomic creat ca o bucătărie a copiilor, complet utilată – unde se pot organiza ateliere de gătit sau nutriție pentru părinți și copii și unde cei mici pot învăța despre alimente și despre mâncatul sănătos;

♦ Secțiunea artă și cultură, cu expoziții de costume de teatru, istoria filmului și a fotografiei, creație grafică, ateliere de desen, teatru, scriere creativă și chiar un mini-studio de radio-TV pentru înregistrări și transmisiuni live.

Muzeul copiilor la Iași

Cum va arăta Muzeul Copiilor? Un proiect de viitor în Iași! Acesta va fi amenajat într-o clădire monument istoric, din Păcurari (monument istoric cu codul LMI IS-II-M-B-03977, situat în strada Păcurari, nr. 29), o clădire monument ce este în administrarea Ateneului Tătărași, va fi transformată în Muzeul Copiilor.

Muzeul copiilor în Cluj

Exploratoriul este un proiect realizat din Fonduri Europene, situat în spațiul fostului Garden Center Magnolia din Apahida, în stânga șoselei care duce de la Cluj-Napoca la Câmpenești. Muzeul interactiv reprezintă cel mai mare proiect de acest tip din țară, dispunând de o suprafață de 700 de metri pătrați. „Muzeul pentru copii” este un loc de joacă interactiv, adresat în principal copiilor cu vârste între 6 luni și 12 ani, fiind, în același timp, un loc în care și adulții pot interacționa cu interes cu exponatele și pot participa la activitățile oferite în Exploratoriu.

Exploratoriul se bazează pe conceptul de muzeu dedicat copiilor, introdus în Statele Unite la sfârșitul secolului XIX. Spre deosebire de muzeele tradiționale, muzeul copiilor oferă exponate interactive, concepute tocmai pentru a fi manipulate, oferind copiilor diferite ocazii pentru învățare informală, de la legile fizicii și până la notele muzicale. Fiecare exponat poate fi explorat liber, atât de către copii, cât și de către adulți, unele exponate încurajând colaborarea și munca în echipă.

Muzeul propune și organizează mai multe jocuri de rol: de-a medicul veterinar, de-a familia, micii bucătari, pe șantier, la magazin, micii actori, micii artiști, precum și mozaic cu lumini, pictură pe sticlă, micii compozitori, micii fizicieni (refracție, electrostatică, inerție, efectul Bernoulli, magnetism).

Concluzii

Muzeele Copiilor sau Muzeele de Artă ale Copiilor reprezintă exemple elocvente de interacțiune între spațiul muzeografic și publicul țință, o contradicție a expresiei: „Nu atingeți obiectele din muzeu!”. Copiii sunt încurajați să interacționeze, să exploreze, să cerceteze, să dea frâu liber imaginației.

Arta copiilor reprezintă un domeniu special de explorat și de promovat, ca punte între universul imaginativ al copiilor și efortul acestora de a se adapta și de a crește.

Muzeul Copiilor reprezintă un experiment reușit, care a inclus câmpuri culturale din America, din Statele Unite până în Europa, și mai nou și în România.

RESTAURAREA ȘI CONSERVAREA OBIECTELOR DIN BRONZ. STUDIU DE CAZ

*restaurator expert metal-ceramică,
popitiuiuana@yahoo.ro

**restaurator expert metal,
beceanu_mihaela@yahoo.com

Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva

Ioana POPIȚIU*
Mihaela BECEANU**

Abstract: *The present paper aims to present the restoration and preservation of bronze objects discovered during illegal excavations carried out by treasure hunters in Hunedoara county.*

Keywords: *restoration, conservation, treatment, corrosion.*

Cuvinte-cheie: *restaurare, conservare, tratament, coroziune.*

¹Încadrarea cronologică a fost efectuată de arheolog dr. Cătălin Rîșcuța, Muzeul Civilizației Dacice și Romane Deva.

Pe raza localității Rapolt, jud. Hunedoara au fost descoperite de către căutătorii de comori, în urma săpăturilor ilegale, o serie de obiecte de patrimoniu care au intrat în custodia Muzeului Civilizației Dacice și Romane din Deva. Printre acestea se numără un ansamblu de piese de harnașament, dar și o serie de elemente neidentificate care au ajuns în laboratorul instituției, în vederea restaurării. Majoritatea sunt din bronz, unele sunt din aliaj de cupru și pot fi încadrate în prima epocă a fierului¹.

La prima vedere, starea de conservare a obiectelor este relativ bună, aceasta a fost influențată de natura solului în care au zăcut precum și de compoziția lor. Se știe că pentru obiectele care au zăcut în pământ o perioadă mare de timp se formează un echilibru dar acesta este dereglat odată cu pătrunderea umidității, cunoscându-se faptul că nocivitatea crește odată cu apariția ei. În general se știe, și este demonstrat, faptul că prezența degradării este determinată de implicarea sa în toate procesele chimice, fizice și biologice ca urmare a interacțiunii dintre materiale și apă, aceasta fiind cel mai important agent chimic de deteriorare².

²Moldoveanu, 1999, p. 19.

Viteza de coroziune în sol crește odată cu creșterea umidității, în urma accelerării funcționării elementelor de coroziune (pile galvanice locale) dar și cu gradul de saturare a solului. Aerul este prezent în sol ca aer liber, aer dizolvat în apa din sol, și aer absorbit de faza solidă a solului.



Fig. 1. Piese de harnașament, înainte de restaurare.



Fig. 2. Piese de harnașament, în timpul restaurării.



Fig. 3. Conglomerat (brățări plurispiralice), înainte de restaurare.

³Marianciuc, 2007, pp. 92-93.

⁴Popițiu, 2021.

În cantitatea de apă conținută în sol, se dizolvă o serie întreagă de produși ca: acizi, baze, săruri, oxigen, hidrogen sulfurat, etc. Rezultă transformări fizico-chimice în urma cărora are loc degradarea materialului din care este confecționat obiectul³.

Pentru întocmirea documentației de restaurare⁴, s-a trecut la efectuarea investigațiilor și a analizelor și precum și a unor teste de curățire. Ulterior am stabilit un flux tehnologic de restaurare. Materialul din care sunt confecționate obiectele este cu certitudine un aliaj de cupru. Acesta este un element mai puțin nobil, a fost oxidat ca atare de oxigenul prezent în sol, oxidarea având loc prin difuzarea cuprului din interiorul aliajului în afară. S-a format un oxid de cupru de culoare brun-roșcată, foarte aderent la stratul de suprafață, dar și în adâncimea materialului, ducând inevitabil la degradarea și distrugerea parțială sau chiar totală a unor elemente componente ale obiectelor.

Produșii de coroziune ai aliajului de cupru au afectat în mare măsură elementele mai fragile, pe unele au format însă o patină stabilă cu efect estetic deosebit. De asemenea, presiunea pământului a facilitat formarea unui conglomerat de obiecte (brățări plurispiralice) unit prin depuneri minerale și vegetale greu de îndepărtat. Faptul că unele piese nu au fost curățate și conservate în momentul scoaterii din pământ a dus la degradarea lor printr-un strat de coroziune care s-a extins pentru că au fost în contact unele cu altele, suprafețele lor suprapunându-se datorită condițiilor de depozitare. S-au identificat carbonați bazici de cupru, cloruri de cupru și sulfați bazici.

Fig. 4. Conglomerat (brățări plurispiralice): a - în timpul restaurării; b - după restaurare.



Fluxul tehnologic de restaurare stabilit a cuprins operațiuni specifice pentru obiecte din aliaj de cupru și bronz. Obiectele au fost împărțite pe categorii, cele cu proces activ de coroziune au avut prioritate. Am stabilit ca prima intervenție să fie degresarea cu un solvent organic: alcool etilic. S-au îndepărtat cu ușurință unele depuneri minerale și vegetale, cele mai aderente au necesitat intervenții mecanice și spălări repetate cu detergent neionic, folosind perii cu păr din material de plastic. Au urmat de asemenea clătiri repetate cu apă distilată urmată de uscarea acestora la temperatura camerei⁵. Pentru obiectele care prezentau patină stabilă, s-a încercat, pe cât posibil, păstrarea parțială a acesteia. Stabilizarea produșilor de coroziune și încetinirea sau chiar eliminarea totală este posibilă numai dacă înțelegem principalele faze de degradare la care sunt supuse obiectele pe suport metalic din momentul ajungerii lor în sol și până la faza de laborator⁶.

Pentru curățirea chimică umedă a obiectelor cu atac activ cu produși de coroziune, am stabilit ca tratamentul să se efectueze în băi de Complexon III la pH-10 și soluție tampon, fiind o soluție netoxică, necorozivă și controlabilă. Pentru a crește randamentul de curățire am procedat la încălzirea soluției la 70 grade Celsius, agitând-o permanent pentru ca reacția de complexare să aibă loc în toată masa. A urmat neutralizarea, verificând apa de spălare până la valoarea ideală și uscarea cu alcool etilic.

Fig. 6. Piese de harnașament, imagine din expoziție.



Fig. 5. Conglomerat (brățări plurispiralice), imagine din expoziție.

⁵Popițu, 2016, pp. 58-59.

⁶Mourey, 1998.

Pentru piesele ale căror elemente erau dispersate sau distruse, am intervenit cu asamblări și completări cu rășină epoxidică, în care am introdus fibră de sticlă pentru stabilitate și rezistența completării, iar finisarea finală am efectuat-o cu șmirghel, de diferite dimensiuni. Conservarea finală a avut ca scop protejarea pe termen lung a obiectelor de patrimoniu, cea mai bună metodă fiind acoperirea cu un strat compact de Paraloid.

Actualmente, piesele se află în inventarul Muzeului Civilizației Dacice și Romane Deva și au făcut obiectul unei expoziții temporare organizate de colectivul de restauratori.

Bibliografie

1. Marianciuc, E., *Valențe ale restaurării românești în context european*, Brașov, 2007, Tezaurul dacic de la Cehei, pp. 92-99.
2. Moldoveanu, A., *Conservarea preventivă a bunurilor culturale*, București, 1999, p. 19.
3. Mourey, W., *Conservarea antichităților metalice de la săpătură în muzeu*, București, 1998.
4. Popițiu, I., *Dosar de restaurare, Laboratorul de Restaurare, Muzeul Civilizației Dacice și Romane*, Deva, 2021.
5. Popițiu, I., Drobeta XXVI – Seria Restaurare - Conservare, *Vas din bronz descoperit în zona Sarmizegetusa Regia*, 2016, pp. 57-62.

PRINCIPESA ILEANA A ROMÂNIEI ÎN CĂRȚI POȘTALE ILUSTRATE, ÎN CĂRȚI ȘI ÎN PRESA VREMII

Dr. Mihail Ion GORGOI*
Eugenia TOMI**

*manager, doctor în istorie
**documentarist,
Muzeul Național Bran

Abstract: The article entitled *Princess Ileana in illustrated postcards, in books and in the press of the time* presents some images with Princess Ileana of Romania, which circulated at the time, especially through illustrated postcards, some being now classified in the legal category Treasure. Images from books written by Queen Marie of Romania (*Marie, Queen of Romania, The Story of my life*, second volume, Cassel and Company, Ltd. London, Toronto, Melbourne and Sydney, first published, 1934 and *Marie, Queen of Romania, The Story of my life*, third volume, Cassel and Company, Ltd. London, Toronto, Melbourne and Sydney, first edition, 1935) or by Princess Ileana (*Ileana, Princess of Romania, I live again*, Rinehart & Company, New York, 1952 and *Ileana, Princess of Romania, Hospital of the Queen's Heart*, Rinehart & Company, New York, 1954) were also used, as well as images found in the press of the time (The "Queen Marie" calendar of 1918, *Iasi* and *The Romanian Illustration* popular magazine, from 1929-1931).

Keywords: Princess Ileana of Romania, Mother Alexandra, Queen Marie of Romania, illustrated postcards, the Romanian Illustration magazine.

Cuvinte-cheie: principesa Ileana a României, maica Alexandra, regina Maria a României, cărți poștale ilustrate, revista *Ilustrațiunea română*.

Principesa Ileana a României a fost fiica cea mică a regelui Ferdinand I și a reginei Maria. S-a născut la București, la 5 ianuarie 1909. Regina Maria scria în *Povestea vieții mele*: „S-a născut în 1909 când nu mai eram chiar așa de tânără, viața mă domesticise până la un punct oarecare, eram o ființă mai conștientă, caracterul meu ajunsese la maturitate, învățasem să mă stăpânesc și să privesc viața și întâmplările drept în față. Nașterea Ilenei a fost o mare fericire pentru mine și mă bucurai că aveam încă o fetiță. Mi-aduc aminte cum stam întinsă pe spate după ce se săvârșise lupta, strângând la piept noua mică pribeagă a vieții și



**Principesa Maria a României și
mica principesă Ileana a României**
(carte poștală ilustrată, Elvira, Kunstverlag
Jos. Paul Böhm, München,
[http://www.tkinter.smig.net/
PrincessIleana/Gallery/index.htm](http://www.tkinter.smig.net/PrincessIleana/Gallery/index.htm)).

¹Maria, Regina României, *Povestea vieții mele*, volumul II, București, Editura Rao, 2013, pp. 291-292.

ascultând salvele de tun douăzeci și unu de tunuri. Poate că unii vor fi fost dezamăgiți că nu era băiat, dar eu nicidecum, și pentru mine acele tunuri erau glasul poporului meu bucurându-se de nașterea celui de-al cincilea copil al nostru.”¹

Principesa Ileana a României, ca membră a familiei regale române, a stârnit interesul fotografiilor Curții Regale, dar și a altor fotografii ai vremii, fiind și subiect al unor articole din presă, cu prilejul diferitelor evenimente din viața sa sau a familiei regale.

Imagini cu principesa Ileana au circulat în epocă mai ales prin intermediul cărților poștale ilustrate care au făcut obiectul multor colecții. Unele fotografii au fost publicate în cărți, dar și în presa vremii. De exemplu, imaginea de la pagina 275 din volumul II al cărții *The Story of My Life* din 1934, cu principesa Ileana la trei ani, se întâlnește și pe o carte poștală din colecția Muzeului Național Bran în care principesa Ileana, copil, într-o rochie de culoare deschisă, purtând la gât o cruciuliță, este fotografiată într-un interior, sprijinindu-se de un paravan. Pe cartea poștală ilustrată apar mențiuni tipărite în partea de jos a imaginii: A.S.R. Prințesa Ileana, 108 Edit. C. Sfetea, București, Colecția Mandy, iar pe revers, România Carte poștală, Editura C. SFETEA București, Colecția Mandy. Din textul de pe revers, reiese că această carte poștală a fost destinată doamnei Rica Theodoru, la 2 martie 1913.

Principesa Ileana la trei ani

(Marie, Queen of Romania, *The Story of My Life*, volume II, Cassell and Company, Ltd. London, Toronto, Melbourne and Sydney, first published, 1934, planșă p. 275).

(Foto stânga)

Principesa Ileana a României

(carte poștală ilustrată, colecția Muzeului Național Bran, nr. inv. C. 2030).

(Foto dreapta)



ILEANA, WHEN THREE YEARS OLD.



Imaginea de pe cartea poștală ilustrată pentru colecția Societății „Amicii Orbilor” se identifică și în volumul al III-a din lucrarea *The Story of My Life*, 1935. Principesa Ileana, bust, poartă o rochie de culoare deschisă, iar la gât un lanț cu o cruce. Pe cartea poștală ilustrată apare în partea de sus a imaginii următoarea mențiune: COLECȚIA SOC. „AMICII ORBILOR”, iar în partea de jos: A.S.R. PRINCEPESA ILEANA. Pe revers, UNION POSTALE UNIVERSELLE, ROMANIA, CARTA POSTALA.



Principesa Ileana a României, circa 1915
(Marie, Queen of Romania, *The Story of My Life*, volume III, Cassell and Company, Ltd. London, Toronto, Melbourne and Sydney, first edition, 1935, planșă p. 22).



Principesa Ileana a României
(carte poștală ilustrată, colecția Muzeului Național Bran, nr. inv. I. 68).

Carol, fratele cel mare, născut în 1893, era cel mai apropiat de principesa Ileana, acesta îi citea basme și o plimba cu trenulețul, iar mica principesă chiuia de bucurie. Când Carol avea 20 de ani și Ileana avea patru ani, principele a fost nevoit să se îndepărteze de sora lui pentru care avea o afecțiune deosebită, datorită îndatoririlor lui princiere și preocupărilor de adult².

Principele Nicolae, născut în 1903, era un copil vesel, neastâmpărat, un copil preferat al reginei Maria, la fel cum era și principesa Ileana. Imagini ale principesei Ileana cu cei doi frați, Carol și Nicolae, sunt publicate în volumul al III-lea al lucrării *The Story of My Life*.

²Bev. Cokke, *Principesă și Monarhie, Domnița Ileana-Maica Alexandra*, București, Editura Sophia, 2011, p. 16.



CAROL AND ILEANA.

Principesa Ileana și principele Carol, circa 1917

(Marie, Queen of Romania, *The Story of My Life*, volume III, Cassell and Company, Ltd. London, Toronto, Melbourne and Sydney, first edition, 1935, planșă p. 198).



NICKY AND ILEANA.

Principesa Ileana și principele Nicolae, circa 1916

(Marie, Queen of Romania, *The Story of My Life*, volume III, Cassell and Company, Ltd. London, Toronto, Melbourne and Sydney, first edition, 1935, planșă p. 86).

³Maria, Regina României, *op. cit.*, p. 292.

Numind-o „copilul sufletului meu”, regina Maria nu-și atribuie însă vreun merit în privința ultimei fiice: „Ileana era un copil cuminte și se născuse cu legea binelui într-însa. Pe Ileana n-aveai nevoie s-o înveți ce e bine și ce e rău. Dar, cu toate acestea, nu era încrezută; era un copil vesel, fericit, plin de viață și de vioiciune.”³ Până la vârsta de 5 ani, principesa Ileana s-a bucurat de toate privilegiile unei vieți la palat. Educația a primit-o în familie. De la mama sa a învățat limbile engleză și franceză, iar de la tatăl său a învățat limba germană.

Principesa Ileana a fost crescută cu dragoste față de România, poporul, tradițiile și limba română. A crescut într-un climat spiritual elevat, fiind deprinsă de mama ei cu arta și cu frumusețea încă de la o vârstă fragedă, iar tatăl său, sever, i-a vorbit despre datorie și devoțiune pentru România. Când avea cinci ani a început Primul Război Mondial, iar fratele ei Mircea a murit de febră tifoidă la o vârstă fragedă. Principesa Ileana a văzut-o pe regina Maria mai mult în uniformă de infirmieră decât în ținute fermecătoare.

În povestirea *Principesa Ileana. Copila cu ochi albaștri*, scrisă în 1931, regina Maria spunea: „Apoi a venit războiul și, deși Mircea nu era soldat, războiul ni l-a luat în lupta lui cu moartea, Mircea n-a încetat să strige după „Ilana... Ilana...” chiar când nu mai știa de el, continua s-o cheme: „Ilana... Ilana...”

(...)

Când a trebuit să ne refugiem la Iași, am luat cu noi și căluțul caraghios de lemn al lui Mircea, și pe păpușa „Foica”. Dar Ileana nu s-a mai jucat niciodată cu „Foica”.

(...)

Câteodată, când nimeni n-o vedea, Ileana se ascundea după soba mare, românească, și se juca cu căluțul lui Mircea. Imagini ale războiului s-au perindat prin fața ochilor mari, albaștri, ai Ilenei. Fară să vrea, a ascultat nesfârșite povești de jale, aduse de cei veniți în camera mamei, în timp ce copilul se juca cu un creion, o carte sau cu o pensulă.”⁴



Printre desenele principesei Ileana, din timpul Primului Război Mondial, se numără și cel publicat în *Calendarul „Regina Maria”* pe 1918, cu dedicație mamei sale: „Desenat Mamei mele pentru calendarul soldaților. Ileana 1917.”

Desen de principesa Ileana
publicat în *Calendarul „Regina Maria”* pe 1918, Iași, Tipografia
Serviciului Geografic, 1918, p. 123.



Principesa Maria, principesa Ileana și principele Mircea
(carte poștală ilustrată, 130 Editura C. Sfetea, București,
foto Julietta, <http://www.tkinter.smig.net/Princess Ileana, Gallery/index.htm>).

⁴Maria, Regina României, *Principesa Ileana. Copila cu ochi albaștri*, 1931, traducere din engleză de Florin Sandu, în „Formula AS”, anul XX, nr. 945(46), 19-26 noiembrie 2010, arhiva.formula-as.ro/2010/945/asul-de-inima-45/maria-regina-romaniei-copila-cu-ochi-albastri-13126, www.tkinter.smig.net/PrincessIleana/Formulas/index.htm.

⁵Maria, Regina României, *Povestea vieții mele*, volumul III, București, Editura Rao, 2013, p. 388.

⁶Maria, Regina României, *Principesa Ileana. Copila cu ochi albaștri*.

După refugiul de la Iași, care a fost foarte greu pentru familia regală, simțind direct toate lipsurile și greutățile cu care se confrunta populația, în iulie 1918 familia regală s-a mutat la Bicz, într-o casă din domeniile Coroanei, în frumoasa vale a Bistriței⁵. În lucrarea *The Story of My Life*, volumul III, principesa Ileana apare pe balconul casei, împreună cu regina Maria.



Principesa Ileana a României în costum popular românesc pe terasa de la etajul al IV-lea al Castelului Bran

(carte poștală ilustrată, colecția Muzeului Național Bran, nr. inv. I. 23).



Principesa Ileana și regina Maria, Bicz, 1918

(Marie, Queen of Romania, *The Story of My Life*, volume III, Cassell and Company, Ltd. London, Toronto, Melbourne and Sydney, first edition, 1935, planșă p. 395).

După ce primise în dar, în 1920, Castelul Bran, în semn de prețuire pentru Marea Unire, regina Maria scria: „Bran și Balcic au devenit refugiiile noastre preferate și, în timp ce eu găseam consolare în a le înfrumuseța pe cât posibil, copila mea umplea cu viață aceste frumuseți”⁶. Ileana era vocea tinerei generații. Amândouă iubeau Balcicul și Branul și se înconjurau de tineri adunați în tabere de vacanță. Regina Maria era protectoarea lor, dar Ileana era spiritul care îi purta spre idealuri curate.

Principesa Ileana, preluând modelul mamei sale, prețuia portul popular românesc îmbrăcându-se, mai ales la Bran, cu piese de port popular din toate zonele țării. În cartea poștală ilustrată din colecția

Muzeului Național Bran, principesa apare pe terasa de la etajul al IV-lea al Castelului Bran, purtând o variantă adaptată a portului popular, compus din: cămașă cu poale, fotă, bete, basma. De bete este atașat un evantai, iar la gât se observă un șirag de perle.

Sfârșitul Primului Război Mondial a dus la formarea României Mari, finalizată cu Încoronarea din 15 octombrie 1922, de la Alba Iulia, a regelui Ferdinand I al României și a reginei Maria a României. Principesa Ileana scria în cărțile sale: „Între marile schimbări care au avut loc în Europa, dreptul la domnie al părinților mei nu a fost disputat”⁷, încoronarea fiind un moment de apogeu. „Încă îmi amintesc, de exemplu, cât de mulțumită m-am simțit în rochia cea frumoasă, cusută cu aur și capa albastră de catifea, pe care le-am purtat la încoronarea din 1922!”⁸, nota principesa Ileana în memoriile sale.

Regina Elisabeta a Greciei, regina Maria a României, Beatrice, infanta Spaniei, regina Maria a Regatului Sârbo-Croato-Sloven, principesa Ileana a României în ținute de la Încoronarea de la Alba Iulia, 15 octombrie 1922

(carte poștală ilustrată, Mandy & Lonyai, colecția Muzeului Național Bran, nr. inv. I. 87).

⁷Ileana, Principesă de România, Arhiducesă de Austria, *Trăiesc din nou*, traducere din engleză de Agra Baroti-Gheorghe, prefață de Al. Paleologu, București, Editura Humanitas, 1999, p. 35.

⁸*Ibidem*, p. 39.



⁹Bev. Cokke, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰Ileana, Princesă de România, Arhiducesă de Austria, *op. cit.*, p. 39.

¹¹*Ibidem.*

În septembrie 1925, principesa Ileana a plecat la studii în Anglia, la Liceul Heathfield din Ascot⁹. „În timpul anului de școală pe care l-am petrecut în Anglia, m-am alăturat grupului de Girl Guides și am urmat cursurile lor.”¹⁰ – nota principesa în memoriile sale. De asemenea, principesa menționa: „M-am aruncat cu entuziasm în toate mișcările de tineret care se formau pe vremea aceea și în acest fel am putut să-i cunosc mai aproape pe tinerii din țara mea”¹¹. Girl Guides era o mișcare de tineret, corespondentul feminin al cercetășiei înființate de lordul Baden-Powell din Marea Britanie. Principesa Ileana s-a numărat printre fondatorii *Asociației Ghidelor și Ghizilor din România* (1928), a *Asociației Cercetașele României* (1930), de asemenea, s-a implicat și în altă mișcare de tineret: *Asociația Creștină a Femeilor Române*, fiind președintă de onoare în perioada 1938-1948. În revista de știri mondene, *Ilustrațiunea Română* apărută în 1929, supliment al ziarului *Universul*, unele instantanee mondene o aveau ca protagonistă pe principesa Ileana a României.



Principesa Ileana în uniformă de cercetaș, 1930

(*Ilustrațiunea Română*, nr. 31, anul II, joi, 24 iulie 1930, Redacția și Administrația: Ziarul „Universul”, București, pe copertă, Julietta, fotograful Curții Regale).



La Colonade : Serbarea Asociației femeilor creștine

Principesa Ileana și arhiducele Anton de Habsburg la o serbare a Asociației Femeilor Creștine (*Ilustrațiunea Română*, nr. 26, anul III, miercuri, 24 iunie 1931, Redacția și Administrația: Ziarul „Universul”, București, p. 12; imagine publicată și în *Asociația Creștină a Femeilor Române și casa mare din Bran a reginei Maria a României de Nicoleta Petcu*, Muzeul Național, XXV, București, Muzeul Național de Istorie a României, 2013, p. 268).

„Dar cea mai mare pasiune a copilei cu ochi albaștri a fost marea. A devenit o înotătoare de mâna întâi și, cu dorința ei de a face totul temeinic, s-a apucat să studieze navigația; așa cum făcea și în copilărie, a insistat și acum să fie supusă unei examinări adevărate, în fața unei comisii navale, ca și cum ar fi fost un ofițer”, nota regina Maria în 1931, în povestirea Principesa Ileana – *Copila cu ochi albaștri*¹².



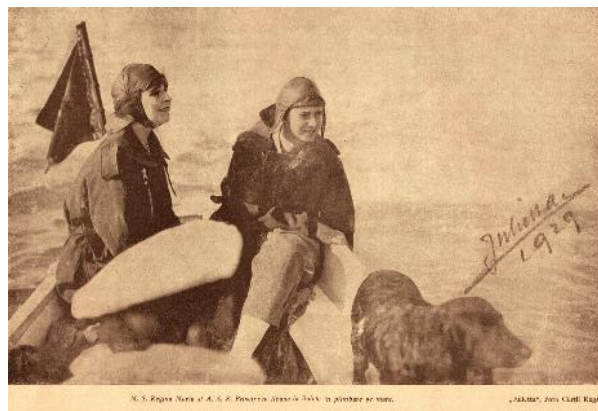
Principesa Ileana în uniformă de la școala de Marină, 1929
(carte poștală ilustrată, Julietta, Agfa Photo, colecția Muzeului Național Bran, nr. inv. I. 96).

¹²Maria, Regina României, *Principesa Ileana. Copila cu ochi albaștri*.

¹³<https://marina-noastra.ro/2018/03/07/principesa-ileana-si-yachtul-isprava>

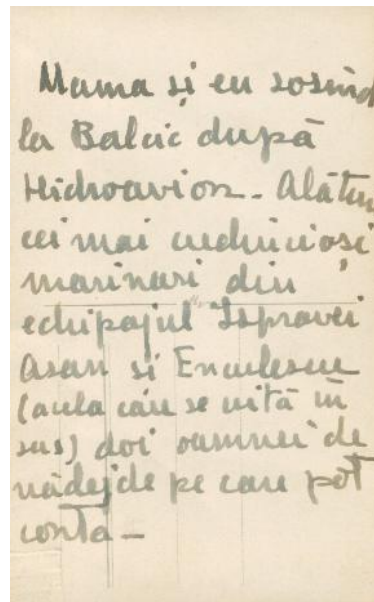
¹⁴Maria, Regina României, *Principesa Ileana. Copila cu ochi albaștri*.

Principesa Ileana, pasionată de iahting, obține brevetul de căpitan de cursă lungă, navigând mai mulți ani cu iahtul „Isprava”, fiind prima femeie din România cu această calificare¹³. Regina Maria scria: „Adesea, la Balcic, stând pe terasa mea de deasupra mării, îmi priveam copila tăind valurile cu micul și viteazul său velier „Isprava”, cu pânzele întinse în vânt, precum aripile unei păsări mari”¹⁴.



Regina Maria și principesa Ileana în plimbare pe mare, Balcic, 1929
(Ilustrațiunea Română, no. 12, anul I, joi, 12 septembrie 1929, Redacția și Administrația: Ziarul „Universul”, București, p. 15, Julietta, fotograful Curții Regale).

Cartea poștală ilustrată din colecția Muzeului Național Bran, prezentându-le pe principesa Ileana și regina Maria ținându-se de mână pe un ponton de la Balcic, în costume de zbor, este clasată în categoria juridică tezaur. Lângă ponton, într-o barcă se află doi marinari, iar pe revers apare un text scris de principesa Ileana a României, care explică contextul în care a fost realizată această fotografie: „Mama și eu sosind la Balcic după hidroavion. Alături, cei mai credincioși marinari din echipajul Ispravei, Asan și Enculescu (acela care se uită în sus), doi oameni de nădejde pe care pot conta.” Aceeași fotografie este publicată și în revista *Ilustrațiunea Română* din 5 septembrie 1929, cu mențiunea Constanța, ca loc de aterizare al hidroavionului.



Regina Maria și principesa Ileana aterizează la Constanța după un zbor cu hidroavionul
(*Ilustrațiunea Română*, nr. 11, anul I, joi, 5 septembrie 1929, Redacția și Administrația: Ziarul „Universul”, București, pe copertă, Julietta, fotograful Curții Regale).

Principesa Ileana și regina Maria, Balcic, 1929
(carte poștală ilustrată, Julietta, colecția Muzeului Național Bran, nr. inv. I. 100)

După studiile din Anglia, principesa Ileana își urmează interesul pentru sport devenind studentă la Școala de Educație Fizică din București¹⁵. Pentru că iubea sportul, participă și la diverse expediții în Munții Carpați, fiind o bună sportivă, practică sau urmărește cu interes diverse sporturi. În revista *Ilustrațiunea Română*, din 1 august 1929, apare într-o imagine principesa Ileana participând la un antrenament al jocului „La crosse” (O.N.E.F.), joc de echipă care folosește un băț cu plasă la un capăt pentru aruncarea, prinderea și menținerea unei mingi.

¹⁵Ileana, Princesă de România, Arhiducesă de Austria, *op. cit.*, p. 39.



**Principesa Ileana la antrenamentul
jocului „La crosse” (O.N.E.F.)**

(*Ilustrațiunea Română*, nr. 6, anul I, joi,
1 august 1929, Redacția și Administrația:
Ziarul „Universul”, București, pe copertă,
foto „Ilustrațiunea Română”, M. Vesa).

(Foto stânga)

**Principesa Ileana urmărind la Sinaia o
emoționantă săritură de ski, 1931**

(*Ilustrațiunea Română*, nr. 7, anul III, joi,
12 februarie 1931, Redacția și Administrația:
Ziarul „Universul”, București, pe copertă,
foto Cinema a Armatei).

(Foto dreapta)

În altă imagine a revistei, din 12 februarie 1931, principesa Ileana este surprinsă urmărind la Sinaia o săritură de ski.

Iubitoare de artă, studiind sculptura cu Ion Jalea și pictura cu Jean Alexandru Steriadi, principesa Ileana participă la expoziții împreună cu sora sa, principesa Elisabeta. În revista *Ilustrațiunea Română*, din 20 ianuarie 1932, sunt publicate două imagini ale sculpturilor principesei Ileana expuse în sala de la Teatrul Ventura și câteva picturi de principesa Elisabeta.

**Sculpturi de principesa Ileana, M-elle de
Lantillon și Cap de tânără**

(*Ilustrațiunea Română*, nr. 4, anul IV, miercuri,
20 ianuarie 1932, Redacția și Administrația: Ziarul
„Universul”, București, p. 3, foto Rădulescu).



M-elle de Lantillon, sculptură de A. S. I. Arhiducesa Ileana



Cap de tânără față, sculptură de A. S. I. Arhiducesa Ileana

În colecția Muzeului Național Bran se mai păstrează și o carte poștală ilustrată clasată în categoria juridică tezaur, scrisă de principesa Ileana prietenului său Radu Cuțarida, care lucra ca diplomat în Elveția. Principesa îi relatează diplomatului câteva amănunte legate de familia regală, informații cu privire la starea de sănătate a tatălui său, regele Ferdinand I al României: „Radule dragă, Mec pentru scrisoare. Nu am vreme să ți scriu mult fiindcă momentele libere le petrec cu Tata săracu. Vai ce spaimă am avut. Pentru moment e mult mai bine ca morală; altfel natural tot mare pericol. Mignon a venit alaltăeri și e un înger, ține pe toți la locul lor; îl liniștește pe Tata, îi dă de mâncare; și infine tot. Lisabeta sărac[a] e disperată ca noi toți dar sărmama nu știe ce să fac[ă] și cum să se poartă [poarte] cu Tata. Mama natural e o minune dar și ea și-a pierdut răceala.” Probabil, cartea poștală ilustrată a fost scrisă înainte de moartea suveranului, 20 iulie 1927.

Radule dragă,
Mec pentru scrisoare -
Nu am vreme să ți scriu mult
fiindcă momentele libere le
petrec cu Tata săracu. Vai
ce spaimă am avut. Pentru
moment e mult mai bine
ca morală; altfel natural
tot mare pericol. Mignon a
venit alaltăeri și e un înger,
ține pe toți la locul lor; îl
liniștește pe Tata, îi dă de
mâncare; și infine tot -
Lisabeta sărac[a] e disperată ca noi
toți dar sărmama nu știe ce
să fac și cum să se poartă cu
Tata. Mama natural e o minune
dar și ea și-a pierdut răceala.



*Principesa Ileana a României și principele Mihai
(carte poștală ilustrată, colecția Muzeului Național Bran, nr. inv. I. 95).*

După ce bunul nostru rege Ferdinand I al României, întregitorul, a trecut în lumea celor dreupți, legătura dintre principesa Ileana și regina Maria a devenit tot mai strânsă. Aveau mai mult timp pentru ele, marele gol din sufletul lor era umplut cu dragostea uneia pentru cealaltă. La parastasele de la Curtea de Argeș, în memoria regelui, principesa Ileana era nelipsită, fiind alături de ceilalți membri ai familiei regale.



Regina Maria, regina Elisabeta a Greciei, regina-mamă Elena, principele regent Nicolae, principesa Ileana și principesa Irina a Greciei ieșind de la mănăstire după parastasul de doi ani de la moartea regelui Ferdinand I, la catedrala de la Curtea de Argeș (Ilustrațiunea Română, nr. 6, anul I, joi, 1 august 1929, Redacția și Administrația: Ziarul „Universul”, București, p. 2, foto St. Ignat).



Parastasul de la Curtea de Argeș în memoria regelui Ferdinand I: regele Carol al II-lea, regina Maria, principesa Elena, principele Nicolae, principesa Ileana ieșind din catedrala episcopală după parastas și îndreptându-se către palatul regal din curtea mănăstirii (Ilustrațiunea Română, nr. 32, anul II, joi, 31 iulie 1930, Redacția și Administrația: Ziarul „Universul”, București, p. 2).

În vara anului 1930, însoțind-o pe mama sa, regina Maria, într-o vizită în Spania, principesa îl întâlnește pe arhiducele Anton de Habsburg, un băiat frumos, înalt, blond, sportiv, distins. Principesa Ileana îi cere fratelui său, regele Carol al II-lea, ca șef al Casei Regale, binecuvântarea și consimțământul pentru căsătoria cu arhiducele Anton de Habsburg, pentru că tatăl său murise în anul 1927. În 1931, arhiducele vine în România, ca logodnic al principesei Ileana, fiind întâmpinat la Aeroportul Băneasa de către regina Maria, principesa Ileana și un grup de cercetașe.

Regina Maria și principesa Ileana, în așteptarea avionului care l-a adus pe arhiducele Anton de Habsburg, Băneasa, 1931 (Ilustrațiunea Română, nr. 26, anul III, miercuri, 24 iunie 1931, Redacția și Administrația: Ziarul „Universul”, București, p. 2).



¹⁶ Arhivele Naționale ale României, fond Casa Regală (Cabinet), dosar 168/1931, f. 20.



Principesa Ileana cu logodnicul său, arhiducele Anton de Habsburg, Băneasa, 1931

(*Ilustrațiunea Română*, nr. 26, anul III, miercuri, 24 iunie 1931, Redacția și Administrația: Ziarul „Universul”, București, pe copertă, foto „Ilustrațiunea Română”, Ignat).



Principesa Ileana cu logodnicul său, arhiducele Anton de Habsburg, trecând în revistă cercetașele ce au venit la Băneasa să-i salute, 1931

(*Ilustrațiunea Română*, nr. 26, anul III, miercuri, 24 iunie 1931, Redacția și Administrația: Ziarul „Universul”, București, p. 2).

Nunta principesei Ileana cu arhiducele Anton de Habsburg a avut loc în 26 iulie 1931 la Castelul Peleş¹⁶.

Conjuncturile politice ale timpurilor și decizia lui Carol al II-lea, ca descendenții din familia de Habsburg să nu fie născuți pe pământ românesc, a pus pe tinerii căsătoriți în mare dificultate, fiind nevoiți să plece în Austria, în 1931. Aici se nasc cei șase copii ai lor: arhiducele Ștefan (născut în 15 august 1932), arhiducesa Maria-Ileana (Minola, născută în 18 decembrie 1933), Alexandra (Sandi, născută în mai 1935), Dominic (Niki, născut în 4 iulie 1937), Maria-Magdalena (Magi, născută în 2 octombrie 1939), Elisabeta (Herzi/Suflețel, născută în 15 ianuarie 1942). În 1952, principesa Ileana, aflându-se în exil, publică la New York lucrarea memorialistică *I Live Again* (Trăiesc din nou), ilustrată cu mai multe imagini, unele cu familia sa.

Principesa Ileana a României și arhiducele Anton de Habsburg la căsătorie

(carte poștală ilustrată, foto Royal, București, http://www.tkinter.smig.net/Princess_Ileana/Gallery/index.htm).



Familia principesei Ileana, 1945

(Ileana, Princess of Romania, I Live Again, Rinehart & Company, New York, 1952, <http://www.tkinter.smig.net/Princess Ileana/Gallery/index.htm>).

După moartea reginei Maria (18 iulie 1938), principesa Ileana a moștenit Castelul Bran. În toamna anului 1940, după cedarea Cadrilaterului, principesa s-a îngrijit ca inima reginei Maria, așezată inițial la Castelul Balcic, să fie adusă la Castelul Bran și depusă într-o mică capelă în stânca aflată la poalele Măgurii Branului.

În martie 1944, ca să scape de persecuțiile naziștilor, Domnița Ileana cu familia s-a mutat din nou în România. Cu excepția unor scurte perioade, în timpul verii, când își putea permite să locuiască în Castelul Bran, clădirea, care pe vremuri a adăpostit vama, a devenit locuința de iarnă a familiei principesei Ileana.

În anul 1944 cu ajutorul inginerului Malaxa se construiește la Bran Spitalul *Inima Reginei*. Acolo, Domnița Ileana a lucrat cu doctorul Radu Pușcaru, fiind asistentă, participând la operațiile răniților de război. În 1954, principesa Ileana publică la New York lucrarea memorialistică *Hospital of the Queen's Heart*, carte tradusă din engleză în română, Spitalul „Inima Reginei”, de prof. univ. Florin Sandu în 2018, Editura Humanitas.

Principesa Ileana a României în uniformă de infirmieră, 1946

(Ileana, Princess of Romania, Hospital of the Queen's Heart, Rinehart & Company, New York, 1954, frontispiciu).



În anul 1947, la 30 decembrie, regele Mihai I al României a abdicat, iar familia regală a trebuit să plece în exil. Principesa s-a mutat cu întreaga familie în Elveția, de acolo în Argentina și apoi în Statele Unite ale Americii. În anul 1959, principesa Ileana a fost afectată de moartea fiicei sale Maria-Ileana (Minola) și a soțului acesteia, conte polonez, într-un accident aviatic în Brazilia (15 ianuarie 1959). Principesa Ileana, trecută prin mai multe necazuri și păstrându-și credința, a simțit nevoia de a fi mai aproape de Dumnezeu. Ea s-a alăturat Bisericii Ortodoxe Române, Biserica neamului, și sub numele de maica Alexandra a devenit stareța mănăstirii cu hramul *Schimbarea la Față* din Pennsylvania.

La vârsta de 81 de ani, în anul 1990, a revenit în Bran, la locul pe care l-a iubit atât de mult. În anul 1991 la 21 ianuarie, a murit la spital, ca urmare a unor complicații survenite în urma fracturii bazinului, accident survenit în chilia mănăstirii.

Imaginile din text cu această frumoasă și, din păcate, greu încercată fiică a reginei Maria, nu fac decât să ne prezinte o scurtă călătorie prin viața principesei Ileana a României, punctând câteva momente importante, fără a avea pretenția epuizării surselor documentare referitoare la admirabila personalitate a principesei.

PATRIMONIUL MUZEAL TRANSFORMAT ÎN RESURSĂ DIDACTICĂ

Alexandra ZBUCHEA*
Loredana IVAN**

*Asociația DaDeCe & Facultatea de
Management, SNSPA,
alexandra.zbucnea@facultateademana
gement.ro

**Facultatea de Comunicare și Relații
Publice, SNSPA,
loredana.ivan@comunicare.ro

Abstract: *Museums and schools are traditional partners, registering a wide variety of cooperation activities. Museums are supporting in many ways the education in a formal educational system, a main activity being the provision of learning resources to be used in schools. This process is incipient in Romania. Having this in mind, Asociația Da'DeCe and the Museum of Bucharest developed a series of educational kits associated to the curricula of History and Civic education (3rd and 4th grades), as part of a AFCN co-financed project. During the project an investigation of the way teachers are using museum heritage has been developed, revealing the increased appeal of museum collections, but also the challenges that closer cooperation between museum educators and teachers face.*

Keywords: *museum-school partnership, learning resources, museum educators-teacher cooperation.*

Cuvinte-cheie: *parteneriat muzeu-școală, resurse de învățare, cooperare educator muzeal-profesor.*

Actuala definiție ICOM, datând din 2007, identifică educația ca fiind primul scop al muzeului. În prezent se derulează un amplu proces de cercetare și consultare pentru a se actualiza această definiție, punându-se mai mult accent pe dimensiunea socială și modul de acțiune/relaționare cu societatea, muzeul văzut ca un factor de dezvoltare sustenabilă locală (Brown, & Mairesse, 2018). Se discută destul de intens cum anume se face/se va face educație în muzeu, se insistă pe rolul vizitatorului de mediator și factor activ în procesul de educație, pe experiențele educaționale facilitate de interacțiunea cu vizitatorii. Focusul pare să fie pus pe dimensiunea informală a educației în asociere cu patrimoniul muzeal.

Observăm deci că deși perspectivele cu privire la identitatea și rolul muzeului, precum și activitățile și abordările muzeului s-au schimbat foarte mult în ultimele două decenii, educația este o constantă.



Fig. 1. Coperta Traseului de explorare a Palatului Sufu.

Patrimoniul și educația sunt parteneri naturali. Muzeele și școala sunt colaboratori vechi. Programele educaționale ale muzeelor, în special cele dedicate copiilor, sunt o prezență permanentă și naturală în oferta muzeală. Ne-am obișnuit deja să vedem sălile muzeelor din toată lumea invadate de copii, veniți cu familia sau, mai ales, cu școala. În acest cadru, multe muzee au ca preocupare constantă îmbunătățirea proceselor educaționale asociate colecțiilor lor, caută modalități de creștere a impactului educațional.

O parte importantă a procesului educațional este realizat în colaborare cu școala/cu cadrele didactice. Modalitatea și profunzimea acestei colaborări variază foarte mult, de la găzduirea unor vizite la muzeu, la realizarea de programe complexe și de durată. Cadrele didactice pot folosi patrimoniul muzeal și independent de muzeu și reprezentanții săi, prin preluarea unor imagini cu patrimoniul muzeal și folosirea acestora ca material didactic. Însă colaborarea dintre muzee și școală poate să se materializeze în proiecte/în produse educaționale extrem de diverse. De asemenea, muzeele pot proiecta independent materiale care să fie folosite ca resurse în procesul didactic. Vorbim deci de o varietate foarte mare de situații și abordări, care pot transforma patrimoniul muzeal în resursă didactică, folosită în cadrul procesului educațional formal.

Pentru eficiența acestui proces, pentru maximizarea efectelor, este necesară o colaborare strânsă între muzeu și școală. De asemenea, este important ca muzeul să înțeleagă nu numai copiii – ținta proceselor educaționale – ci și pe mediatori – respectiv cadrele didactice. Avându-se în vedere acest lucru, am realizat un studiu privind modul în care învățătorii se raportează la patrimoniul muzeu ca resursă pedagogică.

Muzeul ca resursă pentru școală

Muzeele și școlile pot fi parteneri în foarte multe tipuri de proiecte care să amplifice valoarea rezultatelor educaționale, aducând „soluții reale provocărilor cu care se confruntă educația azi” (Hirzy, 1996). Acest lucru este facilitat și de existența unor departamente educaționale specializate în muzee, cu profesioniști în domeniu – care de multe ori sunt și persoane foarte dedicate și pasionate misiunii lor educaționale, de animatori și promotori ai patrimoniului, vizând obiective educaționale din cele mai diverse. Însă, în dezvoltarea ofertei educaționale a muzeelor, educatorii muzeali nu pot face abstracție de expertiza oferită de cadrele didactice, care cunosc atât nevoile specifice ale elevilor, cât și modul în care aceștia învață (Goldman, 2018). De altfel, un studiu realizat în spațiul

american, arată că includerea elementelor din curricula școlară în programele și materialele educaționale ale muzeelor crește semnificativ colaborarea dintre școală și muzeu (Goldman, 2018). De asemenea, se remarcă faptul că parteneriatele de succes depind de abilitatea educatorilor muzeali de a înțelege elementele specifice curiculei și ale culturii școlare, dar și de cea a cadrelor didactice de a înțelege specificul muzeelor și managementului colecțiilor.

Muzeele oferă o gamă foarte variată de resurse educaționale pentru cadre didactice. Unele dintre ele sunt colectate și dezvoltate activ de către profesori pornind de la websiteurile muzeelor (de exemplu, de la catalogul online privind colecțiile). Altele sunt dezvoltate și oferite gratuit (sau contra-cost) de către muzee, profesorilor în format fizic și/sau digital. Aceste resurse educaționale sunt de multe ori focalizate pe teme foarte specifice, având incluse și elemente de interactivitate. Acest mod de abordare se potrivește foarte bine stilului de învățare al copiilor, care nu sunt stimulați atât de mult de subiectul abordat, cât de modul în care experimentează învățarea (Chong & Smith, 2017). Avându-se în vedere acest lucru, în prezent toate marile muzee conțin secțiuni oferind astfel de resurse educaționale, unele interactive și dinamice, ce pot fi folosite în mod flexibil de către profesori. Ele sunt foarte utile acestora și pot crește eficiența procesului educațional.

Pentru a ajuta și profesorii din România în acest fel, Asociația Da'DeCe împreună cu Muzeul Municipiului București au dezvoltat pe parcursul anului 2021 proiectul *Patrimoniu pentru societate*, cofinanțat de către AFCN. Acesta a urmărit mai buna valorificare a patrimoniului muzeal prin proiectarea și realizarea unor resurse didactice pentru învățători. Pe perioada de derulare s-au realizat 3 kituri pedagogice care cuprind planuri de lecții, fișe de activități și fișe de patrimoniu în corespondență cu programele școlare ale disciplinelor Istorie și Educație civică (clasele a III-a și a IV-a). În centrul acestor lecții și fișe se află patrimoniul Muzeului Municipiului București și istoria orașului. De asemenea, au fost realizate trasee de explorare a unora dintre muzeele MMB: Palatul Suțu, Muzeul Severeanu și Muzeul Vârstelor.

Proiectarea kiturilor pedagogice a fost un proces complex, bazat pe documentarea și munca unei echipe interdisciplinare destul de numeroase, formate din educatori muzeali, învățători, istorici și muzeografi. După selectarea temelor curriculare și a obiectelor din muzeu care pot fi relevante pentru acestea, au fost realizate mai multe ateliere pentru ca, cu ajutorul copiilor, să se poată definitiva tematica și lista de obiecte de patrimoniu incluse în diversele componente ale



Fig. 2. Extras din *Kitul Muzeului Severeanu*.

De la colecție la muzeu



Imaginați-va cum pasiunea unui băiețel de acum 130 de ani a crescut și s-a transformat în muzeul de astăzi, al însuși cu o istorie de aproape un secol. Urați ule 4 (repte și deschideți ușa adăpostită sub o frumoasă marmură (acoperiș de sticlă fixată într-o armatură metalică sau de lemn, deasupra intrării principale a unei clădiri). Intrati în muzeu.



Mai înțelegi mîine cum acest băiețel, inspirat de tatăl său, începuse să colecționeze obiecte vechi? Odată cu el a crescut și interesul și curiozitatea lui pentru toate aceste artefacte antice, martori ai istoriei noastre ce demult. A adunat din ce în ce mai multe, uneori se vîndu- le de la dispoziție, aliori cu sacrificii financiare, întotdeauna studiind cât se poate de mult fiecare obiect, din marea dorință de a-l face cunoscut publicului larg, de a se bucura de ele și generațiile viitoare.

Dragostea și perseverența lui au fost atât de contagioase, încât au adunat tot timpul în jurul colecției oameni la fel de pasionați. Aceștia au păstrat-o, au îngrijit-o și au prezentat-o publicului sub forma expoziției pe care o vedeți astăzi: Pe urmele trecutului. Colecția "Mama și de George Severeanu".

ACTIVITATE #importantȘiValoros
Durată: 15 min | Lucru în echipe de 3-4 membri | Materiale necesare: activitate tipărită la pagină A4 pentru fiecare echipă, pix/crăion

În prima sală veți găsi cuvintele lui George Severeanu despre menirea unui muzeu. În 1931, la 50 de ani, reputația sa nu doar că coexistențiar și de director, a făcut să fie numit primul director al Muzeului Municipal București.


Notă: Această activitate poate fi continuată, aprofundată sau înlocuită cu cea „Ce este patrimoniul?” pe care o găsiți în kitul pedagogic de la Primul Surs. În cel de la Muzeul Văreșilor.

PATRIMONIUL PENTRU SOCIETATE

10



Lămpi sau opaite romane



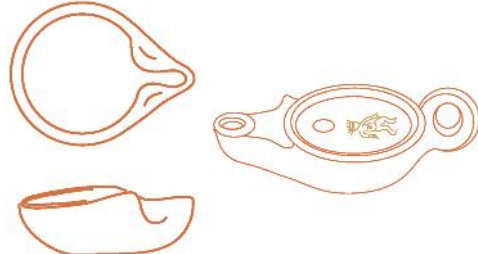
ACTIVITATE #ModelămOpaite
Durată: 30 min | Lucru individual | Materiale necesare: lut sau plastilină, materiale video ca inspirație (vedeți linkurile de la anterior), forme pentru matrițe (opțional).

Din lut sau plastilină copiii vor lucra individual un model la alegere de opaite, din care prezentate: fie farfuria cu ciocul îngustat, fie opaitul în dipar.

Se pot inspira și din materialele video prezentate anterior. Vor decora lampa prin incizie (legărind suprafața cu un vîrf ascuțit sau prin presarea unui moș, în relief utes de oriunde) pentru a-i imprima pe medallionul central (capac), după tehnica tiparului.

Copiii mai pot adapta matrițe pentru a realiza rezervorul opaitei dintr-o formă concavă (cum ar fi o lingură mai mare și adâncă sau o ceașcă etc.) care să aibă un capac pe mîsură. Împreună, toate să realizeze și să observe construirea părților componente de bază (ocade cu care se reiau informațiile) rezervorului pentru combustibil, spațiul pentru fitil, toarta, decorul. Este bine să se compare modelatul manual cu foaia tiparului pentru a înțelege avantajele și dezavantajele fiecărei metode.

Se poate porni o discuție și face o paralelă cu orice obiect actual, lucrat manual versus industrial.



PATRIMONIUL PENTRU SOCIETATE

14




Fig. 3 și 4. Extrase din *Kitul Muzeului Severeanu*.

kiturilor pedagogice. În final, pentru fiecare muzeu partener s-a realizat un kit, disponibil atât în variantă print, dar care poate fi și accesat pe websiteul Asociației.

Folosirea patrimoniului în procesul educațional. Experiențele profesorilor de școală generală și educatorilor muzeali

În cadrul proiectului *Patrimoniu pentru societate*, realizat de Asociația DaDeCe în parteneriat cu Muzeul Municipiului București, cofinanțat de AFCN, s-a realizat și o cercetare pe bază de focus grup, în rândul profesorilor de școală primară, cu scopul de a înțelege experiențele anterioare ale acestora cu folosirea muzeului și a patrimoniului cultural în procesul învățării formale (la clasă), dificultățile

percepute, așteptările legate de relația cu muzeele și cu educatorii muzeali, intenția de a utiliza kiturile realizate în cadrul proiectului și utilitatea percepută a acestora. Obiectivele acestei cercetări sunt prezentate mai jos, în corelație cu întrebări de cercetare specifice.

Obiectivul de cercetare 1. Care sunt experiențele și așteptările profesorilor din clasele primare referitoare la folosirea patrimoniului ca resursă didactică, în procesul învățării formale?

Obiectivul de cercetare 2. Cum anume percep profesorii din clasele primare kiturile prezentate în cadrul proiectului și în ce etape ale procesului educațional le-ar folosi (ex. predarea lecției, teme pentru acasă, exerciții în clasă, evaluare)?

Obiectivul de cercetare 3. Ce fel de resurse educaționale cred cadrele didactice că le pot oferi muzeele și ce fel de colaborări așteaptă cu muzeele, care să fie utile procesului educațional?

Detalii despre focus grup

Focus grupul a fost derulat între orele 10:30-12:00, în data de 5 noiembrie, 2021, folosind platforma *Google Meet*. Participanții, profesori activi în învățământul primar, din diferite localități, au fost invitați să ia parte la această discuție de grup, specificându-se tema discuției, detalii despre proiect, durata aproximativă a discuției și faptul că este o discuție înregistrată care face parte din activitățile proiectului. Detalii privind păstrarea anonimatului participanților, dar și a confidențialității datelor au completat invitația adresată participanților și aceștia și-au dat acordul privind prelucrarea științifică a datelor, inclusiv a celor care au un caracter personal.

Focus grupul a avut o durată de o oră și 30 de minute, la discuție participând un număr de 25 de persoane, 6 educatori muzeali și 19 cadre didactice. Participanții au fost cadre didactice cu experiență în învățământ: 15 dintre acestea având peste 10 ani experiență, 3 cadre didactice – 8 ani experiență și 1 cadru didactic cu 3 ani experiență. Majoritatea cadrelor didactice participante erau învățători, din mediul urban, două cadre didactice fiind însă din mediul rural. Două cadre didactice erau educatori de grădiniță și alte 4 cadre didactice - profesori de istorie la ciclul gimnazial. Participarea a fost voluntară și putem presupune că interesul acordat și asumarea efortului de a participa la acest eveniment sunt semne privind angajamentul anterior al participanților cu privire la utilizarea patrimoniului ca resursă școlară, participanții nefiind fără experiență în acest sens și probabil mai deschiși pentru colaborare decât alte cadre didactice.

În ce privește participarea educatorilor muzeali la discuție, aceștia au fost educatori muzeali asociați proiectului, cu peste 10 ani experiență de lucru în muzeu și elementele aduse de aceștia în discuție au fost de natură să stimuleze participanții să descrie experiențele proprii și așteptările legate de relația dintre muzeu, respectiv educatorul muzeal și profesor, și educația formală a elevilor.

Discuția a fost înregistrată și analiza datelor a presupus identificarea temelor emergente, a aspectelor relevante pentru obiectivele proiectului, găsirea unor soluții de a îmbunătăți relația dintre muzeu și educația formală și de a investiga atractivitatea și utilitatea kiturilor realizate în cadrul proiectului. Prezentăm, în continuare, principalele rezultate ale analizei acestui focus grup.

Relația profesorilor cu muzeul. Experiențe anterioare

Participanții au fost rugați să detalieze experiențele cu muzeele din România, din postura de cadre didactice. Discuția a evoluat și a explorat modul în care se realizează vizitele cu elevii la muzee, cine anume decide la ce muzee să meargă, frecvența vizitelor la muzee, modul de a folosi noile abordări multi-media în stabilirea relației cu muzeul etc. În urma acestor discuții au rezultat următoarele aspecte relevante pentru prezentul demers de cercetare:

- ♦ Avem de a face cu două categorii de participanți. Există o categorie de participanți care folosesc modalități creative de a aduce muzeul în activitățile proprii de predare – folosind spre exemplu resurse virtuale, tururi virtuale ale muzeelor, kituri de forma celor prezentate în proiect, invitarea la clasă a unor reprezentanți ai muzeelor (inclusiv educatori muzeali) – pentru a face orele mai atractive, mai aplicate etc. Această categorie este formată din persoane care au colaborat anterior în proiecte cu muzee, cu educatori muzeali, inclusiv cu Asociația Da'DeCe, dar și cu alte asociații care s-au ocupat, de-a lungul timpului, cu promovarea patrimoniului cultural și stabilirea unor legături între muzee și educația formală. Îi vom numi pe aceștia, în continuare, *leaders*.

- ♦ O a doua categorie de participanți este mai puțin informată cu privire la aceste proiecte, află cu totul întâmplător de ele. Este o categorie interesată să dezvolte astfel de legături, cu potențial de implicare în viitoarele proiecte, la care însă experiențele anterioare cu muzeele se reduc la vizite cu clasa la muzeu, sporadice, derulate înainte de pandemia COVID-19. Îi vom numi pe aceștia, în continuare, *followers*.

♦ A doua categorie de persoane, pentru care vizita la muzeu rămâne forma principală de interacțiune cu muzeul, realizată sporadic, în funcție de oportunități – este o categorie formată din persoane interesate să implementeze activități noi în procesul de învățare, provenite din orașe mici sau din mediul rural, în general din localități cu resurse culturale reduse. Acești potențiali beneficiari, numiți aici *followers*, nu sunt așa de mult familiarizați cu posibilitățile de a utiliza noile tehnologii pentru a face accesibil muzeul în clasă, în maniera virtuală, nu cunosc activitățile organizației Da'DeCe sau a unora similare, nu au fost antrenați anterior în proiecte cu muzee, nu au participat în general în proiecte finanțate național sau internațional și așteaptă inițiativa din partea muzeelor sau din partea asociațiilor pentru a se implica sau pentru a introduce elemente de patrimoniu în activitățile de la clasă. De altfel, modalitatea prin care aceștia au ajuns să facă parte din discuția de grup și în general interesul manifestat față de proiect se datorează *liderilor*, persoanelor din prima categorie: fie la îndemnul acestora, fie numele persoanelor respective le-au inspirau respect. Un astfel de participant declară că „a văzut faptul că una dintre participante a recomandat proiectul” și pentru că recomandarea venea de la o persoană care era autor de manual, persoană cu reputație în domeniul educației primare, a dat curs invitației: „Urmăresc tot ce postează doamna X, care este autoare de manual și când spune dânsa că merge într-un loc, merg și eu - încerc să fiu în locurile pe care le recomandă”.

Relația dintre muzee și profesori descrisă de educatorii muzeali are alte nuanțe, completează discuția pe această temă, a experiențelor trecute legate de includerea elementelor de patrimoniu în educația formală. Le vom prezenta aici:

♦ Educatorii muzeali descriu faptul că populația generală și cadrele didactice pe care le întâlnesc nu știu ce face un educator muzeal, nu cunosc activitățile unei astfel de profesii.

♦ Educatorii muzeali descriu dificultățile pe care le întâmpină pentru a schimba modul în care profesorii văd relația cu muzeul. Aceștia detaliază experiențe în care derularea unui curs în muzeu de către un cadru didactic s-a făcut în aceeași manieră în care acesta era predat la clasă, sau în care ar fi putut fi predat în oricare alt spațiu public. Lipsește așadar modalitatea de a explica potențialilor beneficiari cum pot integra patrimoniul în activitățile de învățare, cum pot folosi obiecte din muzeu pentru a spune o poveste, pentru a atrage atenția copiilor și a-i stimula să identifice alte obiecte de patrimoniu relaționate, să procedeze la o formă

de învățare experiențială, în care obiectele și colecțiile din muzeu sunt parte integrantă a procesului de învățare și nu elemente separate.

♦ S-a detaliat faptul că multe muzee nu au educatori muzeali sau aceste funcții sunt ocupate de persoane fără o pregătire corespunzătoare – de aici dificultatea de a stabili punți de legătură cu școala și cu educația formală în general.

♦ S-a evidențiat faptul că acolo unde, din punct de vedere formal, educatorii muzeali există, aceștia au numeroase alte atribuții în muzeu (inclusiv atribuții curatoriale), care le lasă practic puțin timp la dispoziție să se ocupe de activități direct legate de specificul postului și anume crearea legăturilor între școală și muzeu, facilitarea vizitelor la muzeu într-o manieră care să stimuleze învățarea experiențială.

Elemente de patrimoniu folosite la cursuri

Putem distinge clar între cele două categorii de participanți: **leaders** și **followers** și modul în care aceștia integrează obiectele de patrimoniu în activitățile de predare-învățare:

♦ **Liderii** - folosesc deja capitalul informațional acumulat din proiectele anterioare, din relaționarea cu asociații cum este Da'DeCe și introduc în activitățile lor: povești ale unor obiecte de patrimoniu, materiale create special pentru a fi folosite la clasă, exemple sugestive, tururi virtuale, teme creative etc. Aceștia inițiază ateliere împreună cu muzeele și sunt convinși de valoarea elementelor de patrimoniu pentru activitățile de învățare. Este vorba despre persoane care au continuat să facă aceste lucruri pe perioada pandemiei și au folosit elemente multimedia pentru a face cursurile online mai atractive, cu implicarea educatorilor muzeali, a tururilor virtuale ale muzeelor etc.

♦ La polul opus, **followers** regretă că vizitele la muzeu nu au mai fost posibile în perioada pandemiei și nu raportează încercări de folosi elemente de multimedia (inclusiv videoclipuri) în activitățile de predare online. Există totuși cadre didactice, dintre **followers**, cu inițiative creative: unul dintre participanți, spre exemplu, descrie cum a creat un muzeu mobil în clasă, folosind o ladă de nisip

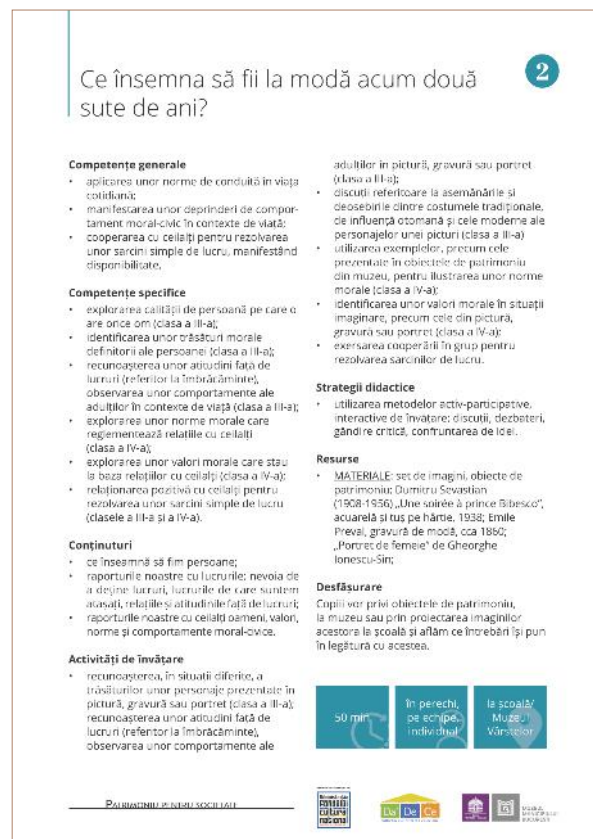


Fig. 7. Extras din Kitul Muzeului Vârștelor.

Acasă, acum trei sute de ani

Prezentarea succintă a informațiilor



Șirag de mătâni, cu mărgelile realizate din chihlimbar

Mătâniile sunt folosite de sute de ani de către creștinii care aparțin diverselor religii, ca suport pentru concentrarea din timpul rugăciunilor. În timp ce degetele se plimbă peste mărgelile, în minte derulează în același ritm cuvinte sau formule sacre ale rugăciunilor.

Acum două sute de ani când au fost folosite aceste mătâni, oamenii le purtau în mână sau a brâu și din alte motive: unul dintre ele era acela de a arăta sau sublinia statutul și bogăția purtătorului sau purtătoarelor acestora. Mătâniile erau realizate din pietre sau alte materiale prețioase: chihlimbar, perle, lemn sfânt, azidul etc.

Un alt motiv pentru care erau purtate în public era acela de a comunica cu oamenii alături în aceeași încredere alături de alții, prin cuvinte. Se știau că există un fel de limbaj mai mult sau mai puțin secret, asemănător celui folosit în Franța cu ajutorul evanștelor, la o petrecere, de exemplu, sau la o întâlnire publică, oamenii își transmiteau discret mesaje confidențiale doar prin felul în care atâneau mărgelile mătâniilor.

Materialele de lucru erau prelucrate mai ușor, transformate sau acidizate și apoi transportate către clienți cu mult mai multă ușurință. Această realizare cu care erau realizate lucrurile a fost ca și stilul sau calitatea lor să se schimbe.

Sfântul Napoleon al III-lea poartă nume împărașului doar pentru că s-a petrecut în timpul domniei sale. A fost o combinație de stiluri, cu elemente împrumutate din trecut, care să arate fastul, luxul și comoditatea spațiilor interioare. Pereții erau acoperiți cu burnuse colorate, obiectele de mobilier erau tapitate cu mătase sau saten în culori pastelate, ele cum este și în cazul de față a acestui set de mobilă din muzeu.



Mobilier de salon, stilul Napoleon al III-lea

Pe vremea, cei mai mulți dintre oameni aveau foarte puțină mobilă în case, doar cei bogati își permiteau mai multe scaune, țepi de numărul membrilor familiei, de exemplu, fotolii, tapetare sau vârfuri și mese decorative. Totuși era funcțional și cam atât. Dar revoluția industrială, care a adus cu ea fabricarea mai ușoară a multor obiecte de uz casnic, a făcut posibilă răspândirea inclusiv a obiectelor de mobilier printre oamenii care nu erau foarte bogati.

Servirea mesei acum o sută de ani

Ca și în cazul vestimentației sau al mobilierului interior, și în cazul alimentației diferențele dintre oamenii de la țară și cei de la oraș sau în interiorul orașelor între cei bogati și cei săraci erau foarte mari. În timp ce acum două sute ani oamenii obișnuiți o duceau de multe ori greu, trăind prin perioade de foamete, o categorie mai mică și privilegiată de oameni aveau parte de unele mese și de 40-40 de fructe pe săptămână.

Cu cât a trecut timpul, cu atât s-au mai alterat aceste diferențe și nu doar alimentele sau

Măinile Ceciliei

Măinile Ceciliei ne-au pictat. Eram doar niște pânze într-un magazin înainte ca ea să ne transforme în aceste două portrete pe care le poți admira astăzi la muzeu. Într-o zi au vizitat o în atelierul ei două femei pe care le-a pictat aici pentru că figurile lor să nu mai fie uitate niciodată. Cecilia Cuțescu-Storck a fost una dintre primele artiste din țara noastră și prima femeie care a predat într-o universitate de artă din Europa. Era foarte preocupată de drepturile femeilor de a practica arta. Într-o epocă în care societatea încă mai considera că femeile nu ar trebui să practice astfel de meserii.

Ce mai este interesant este că poți merge în atelierul artistei, chiar acolo unde au fost pictate aceste două pânze, pe strada Vasile Alecsandri, la numărul 16. Veți descoperi casa artistei transformată azi în muzeu. Muzeul Frederick Storck și Cecilia Cuțescu-Storck. Interioare splendide pictate de mâinile artistei, sculpturi realizate de Frederick, sotul ei, și un sacaj japonez plantat de artistă în grădina casei – toate sunt acolo și te așteaptă să le descoperi!




Cecilia Cuțescu-Storck, „Stătică” (1910-1916), pastel pe carton- 70x70cm și „Dinamică”, (1910-1916), pastel pe carton- 70x70cm.

Împreună cu alte două artiste, Cecilia Cuțescu-Storck a înființat o asociație care milita pentru drepturile artistelor. **Caută** informații despre aceasta și, dacă te încumeci, schițează portretul artistei după o fotografie de epocă!

Fig. 8 și 9. Extrase din *Kitul Muzeului Vârștelor*.

în care a pus diferite obiecte (ex. bucați de ceramică) și cum această modalitate a constituit un punct de plecare în prezentarea lecțiilor de istorie, cum pornind de la obiecte din cotidian, s-a stimulat gândirea și imaginația copiilor și capacitatea dascălului de a construi povești relevante pentru lecție, în jurul obiectelor. Avem însă de a face cu un dascăl pasionat de istorie și cu elevi din clase mai mari (V-VIII).

♦ Un element interesant este faptul că participanții din ambele grupuri (*leaders* și *followers*) se orientează spre muzee care corespund pasiunilor proprii – este evident acest lucru în cazul învățătorilor: învățătorii pasionați de istorie stabilesc o legătură cu muzeele de istorie, cei pasionați de artă – cu muzeele de artă. Acest element, de natură personală, reduce practic șansele muzeelor mai mici, specializate, caselor memoriale etc., de a fi în vizorul cadrelor didactice din învățământul primar, în activitățile de predare-învățare pe care le derulează.

♦ Un element important subliniat atât de profesori cât și de educatorii muzeali este faptul că multe cadre didactice nu au ele însele o cultură muzeală, au experiențe sporadice cu muzeele, ca adulți, în afara activităților școlare. Acest aspect nu apare ca un element al prezentului proiect – respectiv sporirea culturii muzeale a cadrelor didactice – dar poate fi obiectul unui proiect viitor.

♦ Un element subliniat de educatorii muzeali este dificultatea de a propune anumite activități profesorilor, în situația în care aceștia percep că asta înseamnă „o sarcină în plus”. S-a subliniat faptul că atunci când aceste activități sunt percepute ca fiind „sarcini suplimentare”, va exista reticență și chiar reacție de respingere. Acest aspect este subliniat și de cadrele didactice care au evidențiat volumul mare al muncii administrative, care lasă practic puțin loc pentru activități în afara programei școlare.

Avantaje percepute și dificultăți în realizarea activităților de colaborare cu muzeele

Profesorii, dar și educatorii muzeali, au menționat avantajele și dificultățile percepute, ale colaborării dintre muzeu și școală:

♦ Profesorii care au colaborat deja cu muzeele în diverse proiecte, activități comune la clasă, pe care i-am numit **leaders** în prezentul raport, au menționat faptul că „muzeul îți face treaba”, că poate face lucruri în locul tău, mai ales atunci când ești „în pană de idei”, când vrei să faci lucruri noi la clasă, să ieși din monotonie. Mulți au menționat că asemenea activități „i-au salvat” în perioada pandemiei și a cursurilor online. Alte elemente menționate sunt dimensiunea transdisciplinară a orelor realizate cu sprijinul muzeelor sau a kiturilor de lecție elaborate de muzeu (cei care au avut deja experiențe anterioare cu astfel de materiale educaționale). În acest caz, profesorii admit necesitatea unor lecții transdisciplinare, care sunt mai aplicate, mai atractive și mai eficiente pentru elevi. Cei mai mulți subliniază faptul că programele școlare, în forma lor actuală, nu permit realizarea de conexiuni interdisciplinare, sunt destul de încărcate și pot fi îmbunătățite ușor de aceste fișe educaționale, dacă se urmărește ca elevul să realizeze conexiuni între diferite discipline, să rețină lucrurile mai ușor, într-o manieră atractivă. Grupul profesorilor deja familiarizați cu astfel de materiale educaționale constată că sunt ușor de folosit în clasă, că au descoperit aceste modalități de a lucra și eficiența lor și le folosesc mai ales în predare. Astfel de profesori tind să recomande aceste modalități și celorlalți, grupului numit aici **followers**.

♦ Profesorii care au avut mai degrabă colaborări sporadice cu muzeele, în forma vizitelor la muzeu însoțiți de elevi, se centrează pe dificultățile pe care le întâmpină în organizarea acestor vizite. Un element des menționat este dosarul asociat demersului de a realiza activități cu elevii în afara școlii, necesitatea unei documentații, cu semnăturile părinților, elevilor și a altor documente – care fac acest proces greoi și demotivant. Câteva soluții personale au fost menționate în special de *leaders*, care descriu modalități de a evita birocratia organizării acestor evenimente în afara școlii. În una dintre situații, comitetul de părinți a fost însărcinat cu stabilirea documentației („am găsit niște bunici care se implicau”) – sarcina fiind practic delegată în totalitate părinților elevilor. În altă situație, cadrul didactic a refuzat să își treacă aceste activități în portofoliul personal, evitând astfel realizarea documentației. Desigur, astfel de modalități sunt la limita regulamentului și cadrele didactice admit că pentru „o minimă protecție” este necesară documentația. În plus, regulamentul prevede un număr de 3 astfel de activități în afara școlii, pe semestru, și acest aspect este perceput, în special de cei din categoria *leaders*, ca fiind insuficient și restrictiv. Inclusiv în această privință se menționează că „nu au respectat întotdeauna” regulamentul – pentru că nu erau suficiente 3 astfel de activități pe semestru.

♦ Pentru profesorii din mediul rural în special, dificultățile constau în lipsa mijloacelor financiare ale părinților, pentru a susține deplasări la muzee ale copiilor, în condițiile în care nu există patrimoniu cultural local, sau acesta este sărac. Alți profesori, din localități cu patrimoniu cultural redus, menționează probleme similare. Pentru aceștia, elementele digitale de interacțiune cu muzeele nu sunt foarte cunoscute și sunt insuficient accesate. Educatorii muzeali propun aici soluții care nu se pot însă generaliza: descriu exemple ale unor profesori din mediul rural care au organizat, împreună cu proprii elevi, un spațiu de muzeu, identificând în prealabil existența unui spațiu nefolosit la nivelul comunității (de obicei alocat cu sprijinul școlii sau al primăriei).

♦ Dificultățile percepute de educatorii muzeali sunt descrise în special în forma lipsei resurselor umane pentru a susține activitățile din muzeu care presupun legături strânse cu școlile, dificultăți de a relaționa cu școlile acolo unde nu există „deschidere”, insuficienta cunoaștere, la nivelul școlii, a rolului educatorului muzeal și a posibilităților de a colabora cu muzee în activitățile educaționale, precauția în abordarea cadrelor didactice care nu vor „să facă lucruri în plus”. Educatorii muzeali admit că dorința cadrelor didactice de a nu „face lucruri în plus” este

îndreptățită, având în vedere dimensiunea birocratică a activității cadrelor didactice și volumul de documente necesare uneori pentru asemenea activități etc.

Percepția cadrelor didactice privind kiturile educaționale prezentate

Kiturile educaționale prezentate în cadrul proiectului au generat reacții universal pozitive. Din partea celor care deja au folosit astfel de kituri educaționale, în trecut, reacțiile se referă la utilitatea acestor kituri în procesul învățării, ușurința folosirii lor, rolul învățării experiențiale și învățării prin exemple și *storytelling*, capacitatea de a-i ține pe copii atenți și interesați de lecție. În concluzie, aceștia își propun să le folosească în special în predare. Se descrie faptul că elevii nu vor să aibă o relație statică în procesul educațional, vor să contribuie, să învețe făcând diverse lucruri care să le spună o poveste despre evenimentele sau conceptele care le sunt introduse.

În legătură cu experiențele din trecut ale relației dintre școală și muzeu, relativ la învățarea de tip colaborativ, se menționează că elevii nu vor o vizită standard la muzeu în care li se explică anumite lucruri „și atât”, ci vor să atingă obiecte, să fie implicați, să trăiască vizita la muzeu ca o experiență multi-senzorială. Acest aspect este cheie în elementele pe care le propune un muzeu pentru că se desprind două viziuni contrare. Pe de o parte sunt profesorii (în special cei cu experiențe și colaborări reduse cu muzeele) care se așteaptă ca aceste vizite și interacțiuni să aibă un format standard (ghidaj) – format care estimează că poate fi neatractiv pentru elevi, lipsit de activități multi-senzoriale și greu de descris în maniera în care să fie atrași proprii elevi. Pe de altă parte, educatorii muzeali și grupul numit *leaders* evidențiază experiența multi-senzorială a vizitelor la muzeu, posibilitățile digitale, modalitățile moderne prin care muzeul poate fi integrat elementelor de educație formală. Este clar că, la nivelul multor cadre didactice, aceste aspecte descrise de educatorii muzeali și care răspund nevoilor de învățare colaborativă și multi-senzorială ale elevilor, nu sunt cunoscute. Implicit, elemente de comunicare strategică ale muzeelor ar trebui inițiate pentru a face cunoscute oportunitățile moderne ale muzeelor de a interacționa cu elevul și de a servi ca resursă educațională.

În final, educatorii muzeali descriu proiecte inițiate recent care vin să răspundă unora dintre dificultățile menționate aici și anume: inițierea unor programe de *training* ale viitorilor profesori, cei de la Facultatea de



Fig. 10. Zonă de la testare în muzeu a traseelor.

pedagogie și cei care urmează cursurile modulelor pedagogice pentru a preda ulterior în școli. Se menționează faptul că asemenea *training*-uri au ca scop apropierea viitorilor profesori de educatorii muzeali și facilitarea cunoașterii oportunităților pe care le poate oferi muzeul pentru a crea lecții interactive, colaborative cu elevii, în maniera multidisciplinară și multimedia (cu includerea resurselor digitale).

Concluzii și recomandări

Rezultatele focus grupului, care a inclus participarea cadrelor didactice din ciclul primar și a educatoarelor muzeali, au relevat următoarele elemente importante, care pot avea implicații directe pentru a adopta câteva măsuri de comunicare strategică a muzeelor și implicare în proiecte similare pe viitor:

- ❖ Facilitarea comunicării dintre profesorii din ciclul primar și gimnazial cu educatorii muzeali și o mai bună intercunoaștere a activităților fiecăruia și a punctelor comune, a modului în care patrimoniul muzeal poate constitui punct de referință în educația formală, cu beneficii atât pentru muzee, cât și pentru elevi.

- ❖ Educatorii muzeali pot avea un rol-cheie în coagularea unui grup de profesori care să acționeze ca **leaders** și cărora să li se pună la dispoziție resurse educaționale, dar și posibilități de a crea **followers** – persoane dintre colegi care să fie, de asemenea, interesate ulterior de activitățile prezentate de muzee și să colaboreze în proiecte similare cu cele realizate de **leaders**.

- ❖ Coordonarea unor programe adresate mediului rural și localităților mici, cu potențial cultural scăzut. Aici, lipsa resurselor materiale, dar și a oportunităților de interacțiune cu muzeele fac necesară oferta digitală a muzeelor, elementele care pot fi aduse în clasele de elevi cu ușurință și integrate în activitățile de predare-învățare în manieră simplă, prin colaborări sistematice cu profesorii și susținerea acestora în procesul aplicării kiturilor educaționale (cel puțin într-o etapă inițială). Este evident că resursele digitale ale muzeului, inclusiv kiturile educaționale, ajung mai degrabă la elevii din localitățile mari, la școlile unde deja avem profesori din categoria **leaders** și nu acolo unde ar fi cea mai mare nevoie de ele: în regiunile mai sărace în patrimoniu cultural, în regiunile rurale etc.

- ❖ Realizarea unor programe care să stimuleze educația muzeală a adulților în general și a cadrelor didactice, în particular. Participanții menționează că experiențele lor ca adulți cu muzeele sunt relativ limitate. În acest context, este evident că nu pot transmite elevilor interesul pentru

o zonă pe care ei înșiși nu o cunosc și cu care nu sunt, în fapt, familiari. Am identificat faptul că profesorii din categoria celor activi, deja implicați, erau cei cu pasiuni personale pentru istorie, artă etc., și acest element a fost de fapt hotărâtor în deciziile lor de a colabora, în diferite proiecte, cu muzee.

❖ Atractivitatea unor muzee, care se leagă în mod direct de disciplinele școlare, cum sunt cele de istorie (cele mai menționate în discuție) este indiscutabil mai mare, vizibilitatea în cadrul școlilor fiind mai ridicată. Este deci nevoie de o strategie de a crește vizibilitatea în școli a muzeelor mai mici sau care nu sunt legate direct de disciplinele din programa școlară. De menționat aici faptul că profesorii au avut mai degrabă așteptarea ca aceste inițiative să vină din partea muzeelor. Așadar, generalizând, putem spune că, inclusiv în situațiile cu motivație ridicată și deschidere spre colaborare a cadrelor didactice, acestea așteaptă ca inițiativa să vină din partea muzeelor și nu se plasează neapărat pe ele însele în postura inițierii unor astfel de colaborări. Astfel, muzeele mici sau relativ mici pot reuși să aibă o vizibilitate crescută prin prisma educatorului muzeal și a activităților pe care acesta le-a inițiat cu școlile. Relevant este și faptul că majoritatea participanților au menționat, în mod repetat, numele unui educator muzeal pe care îl valorizau și cu care au avut o bună interacțiune anterior. Deci, legăturile personale sunt foarte importante și pot avea factor de potențare a relației dintre școală și muzeu.

❖ Nu în ultimul rând, derularea unor activități de *lobby*, prin care să se propună reducerea documentelor necesare unui cadru didactic pentru a efectua o vizită la muzeu sau o colaborare cu muzeul în afara sau în incinta școlii, ar facilita elementele de colaborare menționate aici. Reducerea activităților birocratice, eliminarea limitei de maxim 3 activități în afara școlii pe semestru, sunt aspecte care ar reduce reticența cadrelor didactice de a iniția colaborări cu muzee, în beneficiul elevilor.

Bibliografie

1. Brown, K., & Mairesse, F. (2018), *The definition of the museum through its social role*, Curator: *The Museum Journal*, 61(4), 525-539.
2. Chong, C., & Smith, D. (2017), *Interactive learning units on museum websites*, *Journal of Museum Education*, 42(2), 169-178.
3. Goldman, K. (2018), *Boundary Crossing: An Examination of the Cooperative Efforts Between a School and Museum*. Bank Street College of Education, <https://educate.bankstreet.edu/independent-studies/212>.

4. Hirzy, E.C. (1996), *True needs, true partners: Museums and schools transforming education*, Institute of Museum Services.

5. *** *Kituri pedagogice pentru învățători pentru disciplinele Istorie și Educație civică*: <https://asociatiadece.ro/planuri-de-lectii/>



Acknowledgements: *Materialele vizuale prezentate în acest articol sunt parte a kiturilor pedagogice pentru disciplinele Istorie și Educație civică realizate în cadrul proiectul Patrimoniul pentru societate. Acesta a fost realizat de către Asociația Da'DeCe în colaborare cu Muzeul Municipiului București, în perioada aprilie – noiembrie 2021. Echipa de proiect a fost compusă din Silviu Anghel (director proiect), Alexandra Zbucnea (consultant), Iulia Iordan (coordonator educație), Veronica Leca (educator), Monica Bumbăș (educator), Domnica Lupu (învățător), Florentina Chifu (învățător), Anca Dumitru (învățător), Silvia Zamfir (cercetător patrimoniu), Alina Streinu (cercetător, consultant), Alexandra Rusu (cercetător, consultant), Loredana Ivan (sociolog), Eliana Radu (PR) și Andrei Tache (grafician). Proiectul a fost co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național. Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.*

CHIPUL MAICII DOMNULUI ÎN COLECȚIA DE ICOANE A MUZEULUI DE ARTĂ TULCEA

Dr. Gabriela RADU*

*cercetător științific III, Șef Birou Laborator
de Restaurare-Conservare Patrimoniu
Mobil și Imobil, ICEM Tulcea

Abstract: *Why the Image of the Mother of God? Because according to Christian teaching she is "the heavenly ladder on which God descended and like a bridge that leads to heaven for those on earth" (from the Annunciation acatist). The presented work aims to point out the most frequent iconographic types of the Mother of God in the collection of icons of the Tulcea Art Museum, highlighting, at the same time, her importance in the life of Christians. The icons presented and described are predominantly Starover and Russian as they are the ones we found in our collection.*

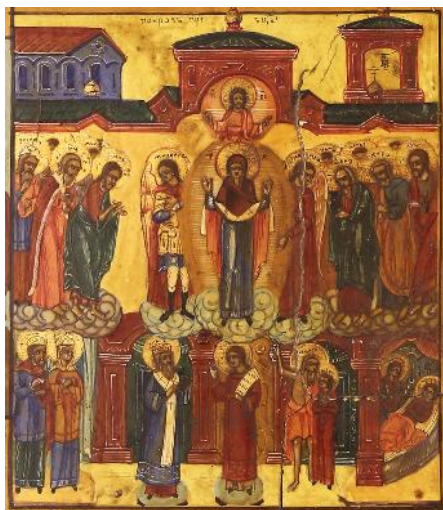
Keywords: *Starover icon, veneration, symbolic, transcendence.*

Cuvinte-cheie: *icoană staroveră, venerație, simbolic, transcendență.*

„Fecioara Maria a avut un rol foarte important în istoria venirii pe pământ a lui Iisus Hristos Dumnezeu.

Întruparea lui Dumnezeu nu putea să se petreacă la voia întâmplării, ci trebuiau împlinite niște premise, așa cum spune Sfântul Pavel: „Iar când a venit plinirea vremii, Dumnezeu a trimis pe Fiul Său, născut din femeie, născut sub Lege, ca pe cei de sub Lege să-i răscumpere, ca să dobândim înfierea”. (Galateni 4,4). Întruparea este o promisiune a lui Dumnezeu, revelată în repetate rânduri către oameni. În momentul în care Întruparea s-a produs din Fecioara Maria, interpretările liturgice și patristice ale evenimentului au adăugat-o pe Fecioară în cercul semnificatului profețiilor mesianice ce s-au folosit de imagini verbale (simboluri). Fecioarei i s-a spus „munte”, deoarece Hristos e „piatra” ce se rupe din munte. Fecioarei i s-a spus „rug aprins”, deoarece din rug S-a arătat Dumnezeu și precum rugul nu se mistuia, așa a rămas pururea fecioară. Fecioarei i s-a spus „poartă”, „ușă”, „punte” și „scară”, deoarece prin ea S-a coborât Hristos și tot prin ea urcă oamenii la cer. Fecioarei i s-a spus „sfeșnic”, candelă” și „cădelniță”, pentru că ea a ținut în pânțe pe Hristos, Cel ce este Lumină și foc nestins.





¹Pr. Herea Gabriel, *Mesajul eshatologic al spațiului creștin – Arhitectură și icoană în Moldova secolelor XV– XVI*, Ed. Karl A. Romstorfer, Suceava 2013, p. 363.



Fecioarei i s-a spus „templu”, „chivot”, „cort”, „biserică” și „casă a lui Dumnezeu”, deoarece ea a purtat în interiorul ei pe Dumnezeu, așa cum și Templul lui Solomon, Chivotul legii și Cortul lui Moise au primit pe Dumnezeu în chip de nor. Fecioarei i s-a spus „năstrăpă de aur”, deoarece a primit pe Hristos, așa cum în vasul de aur Aaron a pus ocaua de mană, mana din pustie fiind un simbol al lui Hristos euharistic. Fecioarei i s-a spus: „mlădiță”, „arbore” și „toiag odrăslit”, pentru că ea este legătura fizică dintre neamul lui David, simbol al întregii umanități, și Iisus Hristos Dumnezeu Om. Fecioarei i s-a spus „porfiră înțeleghătoare”, pentru a se sublinia umanitatea sangvină ce se dăruiește prin Fecioară lui Dumnezeu.

Iconografia preia toate aceste imagini verbal-simbolice și le exploatează în compoziții ce reprezintă profeții, dar și în compoziții mai ample, ce sunt construite în jurul reprezentării Fecioarei Maria. Punerea în paralel a textelor biblice, imnografice și patristice din capitolul ce urmează, cu iconografia din anexa lucrării demonstrează unitatea culturală între diferite forme de expresie ale creștinismului.¹

Pictarea icoanei, asemeni oricărei picturi, utilizează un limbaj non-verbal al semanticii vizuale, simbolic exprimat prin forme, culori și linii. Comparativ cu arta laică, iconografia poartă un mesaj al tăcerii, isihiei. Fața, gesturile, proporțiile corpului, poartă o anumită simbolistică. Nu sunt, așa cum mulți ar putea considera, artă primitivă, naivă.

Icoana ortodoxă este realizată prin linii continue, modulate, armonizate, obținute prin mișcări continue ale pensulei. Linia creată pornește din inimă. Icoana este caracterizată de armonie compozițională, cromatică, liniară și ritmică.

„Dacă prin Fecioara Maria omenirea aspiră la îndumnezeire, aceasta nu este posibilă decât datorită faptului că printr-însa ne-am împăcat cu Dumnezeu.” (Utrenie, cântarea a V-a)

De aici însemnătatea icoanelor Fecioarei cu Pruncul, care, după cele ale Mântuitorului, mărturisesc întruparea Fiului.

În tradiția ortodoxă, pictarea absidei altarului redă o profundă viziune teologică prin reprezentarea Maicii Domnului Orantă, cu mâinile ridicate într-un gest de rugăciune, mijlocire pentru întreaga lume. De multe ori îl are reprezentat medalion pe Mântuitorul Emanuel, ca împlinire a prorocirii lui Isaia (Isaia 7, 14): „De aceea Domnul Însuși vă va da un semn: «Iată, fecioara va rămâne însărcinată, va naște un fiu și-i va pune numele Emanuel (Dumnezeu este cu noi)»” Icoana va fi cunoscută și sub denumirea de „Sfânta Fecioară a Semnului”. Prezența reprezentării în Sfântul Altar amintește că „Cel ce se dăruiește și este dăruit” în Sfintele

Daruri, pe masa euharistică este același cu Cel ce S-a întrupat din Sfânta Născătoare de Dumnezeu și de la Duhul Sfânt.

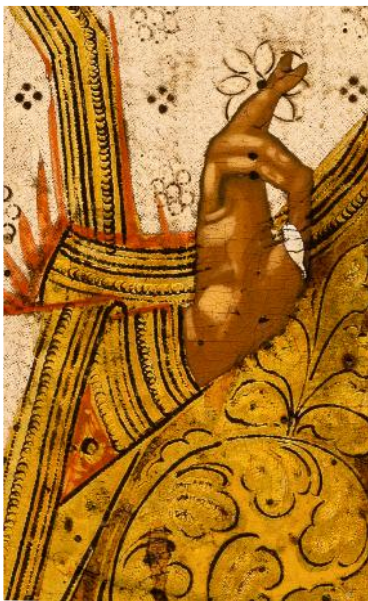
Icoanele nu sunt reproduceri naturaliste ale prototipurilor. Acestea îndeamnă la asceză, la îndreptarea către stări spirituale, angelice. Icoana este o reprezentare plastică a scării Sfântului Ioan Scărarul, redând etapele urcușului sufletului prin patimi, către unirea cu Dumnezeu, atingând astfel o stare de liniște și îndumnezeire.

Icoana ortodoxă este o manieră de exprimare, de autoevaluare a Bisericii, spațiul duhovnicesc fizic pe care se încrucișează estetica, misticul, soteriologia și dogmatica.

Culoarea în icoană are un aspect translucid de glasiu dar și cu valențe opace obținute prin suprapunerea laviurilor colorate, construirea succesivă a formelor creează rezultate compacte. Transparențele induc imponderabilitate și transcendență.

„Icoana este Tradiția Bisericească și harul Lui Dumnezeu manifestat prin linii și culori asemenea unei scrieri în culoare”.²

Postura personajelor este adesea redată aplecat, exprimând profunda venerație și smerenie, dar și slava și măreția lui Dumnezeu. Dionisie din Furna descrie chipul Mântuitorului dar și pe cel al Maicii Domnului, pictarea acestora și semnificația anumitor trăsături.



Proporțiile anatomice sunt voit modificate pentru a reda dematerializarea, înduhovnicirea personajului transfigurat prin harul dumnezeiesc. Chipurile sunt îndreptate spre privitor pentru ca acesta să fie invitat la comuniunea cu sfinții. Ochii sunt măriți, iar gura este redată mică, închisă, echilibrată, transmițând un simțământ de pază și trezvie lăuntrică.

Nasul este realizat prin două linii modulate zvelte, fine. Una dintre acestea este umbrită liniar. Ochii sunt simpli, realizați din două linii negre, asemeni unor arcuri cu axele decalate. Pupilele negre, înconjurate de tonuri întunecate ale irisului, ating pleoapele, obținând astfel o expresie liniștită și totuși misterioasă.



²Rafail Karelin, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar Iconografic*, Ed. Sophia, București, 2007, p. 297.



Gestica mâinilor în icoană poate fi foarte grăitoare. Uneori un simplu gest, ca cel al indicării, ne poate strămuta atenția spre persoana sau taina arătată.

Astfel, în icoanele Maicii Domnului, mâinile sale sunt în mare parte îndreptate către Fiul său, cum ar fi în icoanele Maica Domnului cu Pruncul „Hodigitria”, tradus literar „Cea care arată calea” sau „Arătătoarea”. Un braț al Fecioarei este îndreptat spre acesta iar celălalt formează un tron Fiului, sau îl ocrotește ca cea care l-a purtat în pânțe, dar totodată, extensia de tandrețe maternală este înfrânată. Privirea Maicii Domnului este liniștită, atentă contemplativă, plină de trezvie lăuntrică, cunoaștere și dragoste pentru Fiul său. Atitudinea este una care amplifică și concentrează atenția privitorului pe Mântuitorul.

Primele reprezentări ale Maicii Domnului sunt cele realizate în catacombe. Acest stil spontan, realist, specific Antichității, era portretistic. Modificarea acestor abordări are ca scop obținerea unui aspect transcendent al portretului. Modificarea apare ca dorință a pictorului de a izola portretul Fecioarei, pentru a fixa trăsăturile imaterialului pe reprezentări materiale.

Stilul iconografic Hodigitria a devenit clar definit în secolul IX și a ajuns un tip bizantin major de icoană. Un șir considerabil de dezvoltări și derivări au avut loc odată cu pătrunderea acestui stil în Rusia. Maica Domnului din Smolensk este inspirată din tipul de icoană prezentat, aceasta a fost așezată în anul 1101 în Catedrala din Smolensk.



Maica Domnului „Hodigitria”



*Reprezentare a Maicii Domnului din catacomba Priscilei din Roma datată în sec. al II-lea d. Hr. ***

***Sursa foto:* <https://www.aboutartonline.com/la-nativita-e-lepifania-nei-sarcofagi-dellanti-chita-e-nellarte-cristiana-e-paleocristiana/nica-catacomba-di-priscilla-madonna-con-bambino-e-profeta/>



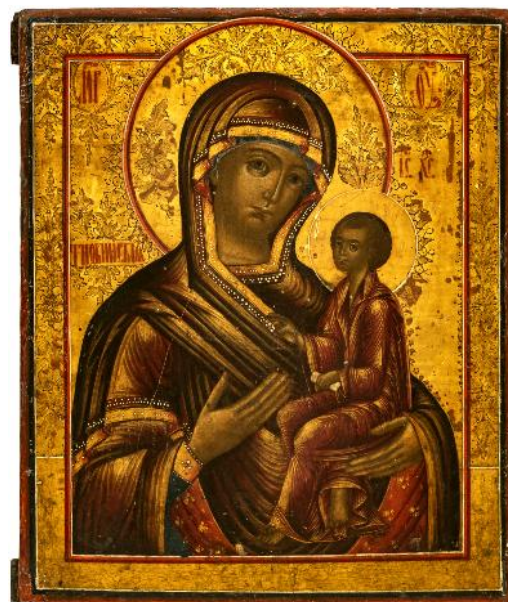
Maica Domnului cu Pruncul „Kazanskaia”



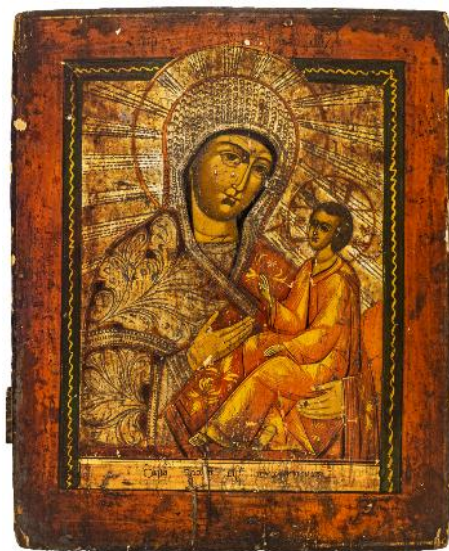
Maica Domnului cu Pruncul „Smolenskaia”



Maica Domnului cu Pruncul „Tihvinskaia”



Maica Domnului cu Pruncul „Tihvinskaia”



*Maica Domnului cu Pruncul „Tihvinskaia”
(Tihvinskaia)*



Maica Domnului cu Pruncul „Economissa”

De asemenea, o altă icoană provenită din același tip de icoană mai este Tihvinskaia, Jisnepodatelnîța (Dătătoare de viață) – aflată la Mănăstirea Sfânta Treime din Mejirici – Ucraina Rovensk, Kazanskaia.

Aceasta este icoana Maicii Domnului în care iconarul pune accentul, prin limitarea compozițională la sfintele chipuri, pe inter-relaționarea, convorbirea credincioșilor cu Dumnezeu și Maica Sa. Această icoană recunoscută ca fiind făcătoare de minuni a fost multiplicată și răspândită pe întregul teritoriu rus, cunoscute fiind și alte două icoane, cea din Sankt-Petersburg și o alta, din Iaroslav.

Dacă în tipurile de reprezentare Hodighitria se pun în evidență Dumnezeirea, aspectul fiind unul sobru, în icoana de tipul Eleusa se caută reprezentarea unei expresii a naturii umane a Fiului și Maicii Sale, a legăturii dintre cele două firi, în Fiul Omului. Este pusă în evidență sensibilitatea, grația, intimitatea afectuoasă, maternă dintre Prunc și Maica Sfântă.

Pruncul este redat lipit de obrazul Fecioarei, iar aceasta își apleacă obrazul spre El. Fiul întinde brațele și înlănțuie grumazul subțire, delicat al mamei. Aceasta la rândul său, ocrotitoare, îmbrățișează Fiul.

Tot sentiment de tandrețe transmite chipul Maicii Domnului și în icoana punerii în mormânt a Mântuitorului, dar aceasta este dominată de sentimentul puternicei tristeți expusă față.

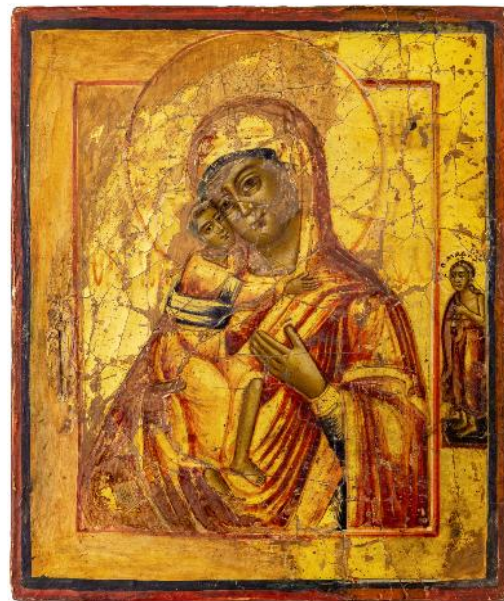
În Rusia, începând cu secolul XVI, icoana Maicii Domnului cunoscută ca Îndurătoarea primește denumirea de „Umilenie”, însemnând „înduioșare”. Acesta este mai mult sau mai puțin aceeași cu „Eleusa” – însemnând „milostenia”. Prima icoană face trimiterea la înduioșarea Fiului, la rugămintea Mamei. A doua reprezintă milostivirea Mamei asupra oamenilor.

O altă versiune a icoanei Eleusa, dar care capătă o denumire proprie, este cunoscută ca Maica Domnului cu Pruncul Feodorovskaia. Denumirea variază, corect fiind Teodorovskaia, deoarece icoana descoperită în apropierea orașului Kostrom a fost așezată la închinare în biserică, pusă sub ocrotirea Sfântului Teodor Stratilat, de aici și denumirea.

Icoana redă chipul Maicii Domnului ca în icoana Eleusa, ușor aplecat, întors spre privitor, atinge cu obrazul său pe al Fiului care își apleacă ușor capul pe spate. Acest gest de subtilă iubire maternă sugerează și ocrotirea acesteia față de Fiul. Brațele Pruncului se întind spre a-și cuprinde mama. Diferența dintre cele două icoane este la poziționarea picioarelor flexate ale Pruncului. Gambele sunt orientate paralel una față de cealaltă. Punctul de sprijin al Fiului este brațul mamei.



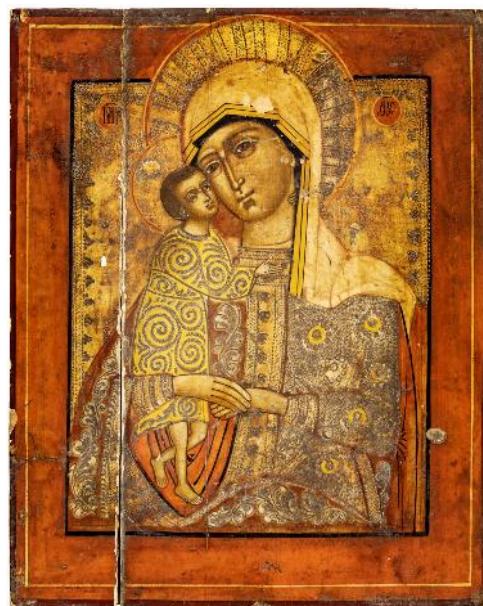
Maica Domnului cu Pruncul de tip „Eleusa”



Maica Domnului cu Pruncul „Teodorovskaia”



Maica Domnului cu Pruncul „Utoli moia peceali”



Maica Domnului cu Pruncul „Aflarea celor pierduți”



Maica Domnului „Îmblânzirea inimilor învrăjbite”



Maica Domnului cu Pruncul „Pomoșnița v rodah”

Cunoscută sub denumirea de „Potolește întristarea mea” sau „Potolește întristările noastre”, un alt model de icoană a Maicii Domnului cu Pruncul o redă pe aceasta cu Pruncul în brațe, într-o poziție aproape culcat. Fiul ține un hrisov în mână. Maica Domnului susține Copilul cu o mână, iar cealaltă este poziționată la obraz, ca tânguire, ca semn al compasiunii și ascultării rugăciunilor celor ce au nevoie. Icoana a fost adusă de către cazaci în Moscova și a fost pusă spre închinare în Biserica Sfântul Nicolae. Titlul icoanei provine de la traducerea textului de pe hrisovul desfăcut aflat în mâinile Fiului, din icoana inițială: „Potolește întristarea mea”.

Un alt tip interesant de icoană a Maicii Domnului, denumită „Pomoșnița v rodah”, se aseamănă prin poziționarea Pruncului în mandorlă, central, pe trupul Maicii Sale, cu icoana Platytera. Denumirea este interpretată ca „Ajutătoarea în naștere”. Această icoană este consemnată ca fiind ajutătoare, conform denumirii, în naștere.

Pruncul este redat îmbrăcat sau nu, într-o mandorlă poziționată pe pieptul Fecioarei. Aceasta ține mâinile în partea superioară a mandorlei, într-o manieră ocrotitoare. De asemenea capul Maicii Domnului este aplecat ușor, ca o încuviințare de ascultare a rugăciunilor închinare icoanei. Maica Domnului poate fi redată având capul acoperit sau descoperit.

O reprezentare singulară a Maicii Domnului în icoanele din colecția noastră este cea a icoanei cunoscute sub denumirea „Îmblânzirea inimilor învrăjbite”. Denumirea este inspirată din prorocirea Sfântului Simeon, făcută Fecioarei la praznicul Întâmpinării Domnului: „Și i-a binecuvântat Simeon și a zis către Maria, mama Lui: Iată, Acesta este pus spre căderea și spre ridicarea multora din Israel și ca un semn care va stârni împotriviri. Și prin sufletul tău va trece sabie, ca să se descopere gândurile din multe inimi.” La fel ca în icoana Maicii Domnului „Îndurătoarea”, în acest tip de icoană este expusă durerea, pătimirea Maicii la cunoașterea patimilor Fiului său.

Pentru o mai ușoară transportare și pentru a nu lipsi nici una dintre ele, credincioșii au găsit o soluție, solicitând iconarilor realizarea unor icoane compuse din registre, careuri, ce la rândul lor conțin diferite icoane. În astfel de compoziții iconografice arareori lipsește chipul Maicii Domnului. Aceste icoane preponderent de dimensiuni reduse, ușor portabile, ajung pe teritoriul țării noastre în timpuri de prigoană creștină dar și în perioadele următoare.

Ulterior, astfel de icoane au ajuns să îmbogățească patrimoniul cultural național, inclusiv colecția de icoane a Muzeului de Artă Tulcea.



Maica Domnului „Îndurătoarea”



Compoziții iconografice formate din reprezentări diferite în care predomină chipul Maicii Domnului

Bibliografie

1. *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române București, Ed. United Bible Societies 1990.
2. Baggle, John, *Porți spre veșnicie – icoanele și semnificația lor duhovnicească*, Ed. Sophia București, 2004, ISBN 973-7740-18-1.
3. Cavaros, Constantine, *Ghid de iconografie Bizantină*, Ed. Sophia, București, 2005, ISBN 973-7740-58-0.
4. Conas, Maximos, Arhim., *Arta de a vedea – Paradox și percepție în iconografia ortodoxă*, Ed. Doxologia, Iași 2017, ISBN 978-606-666-628-2.
5. Corău, Daniel, Pr., *Tradiție bizantină și influențe apusene în Erminie*, Ed. Agaton, Făgăraș, 2014.
6. Cordis, Georgios, *Hierotipos – Teologia Icoanei după Sfinții Părinți*, Ed. Bizantină, București, 2002, ISBN 978-606-8112-10-7.
7. Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, București, 2000, ISBN 973-99692-0-8.
8. Duicu, Sorin, Sebastian, *Mărturii de artă și cultură ortodoxă din Arhiepiscopia Tomisului*, Ed. Universitaria, Craiova, 2011, ISBN 978-606-14-0207-4.
9. Sf. Iosif de Volokolamsk, *Epistolă către iconar*, Ed. Cartea Ortodoxă, București, 2010, ISBN 978-973-136-184-0.
10. Karelin, Rafail, Gusev, Nicolai, Dunaev, Mihail, *Îndrumar iconografic*, Ed. Sophia, București, 2007, ISBN 978-973-136-026-3.
11. Kondakov, Nikodim, *Icoane*, Ed. Cartier, Chișinău, 2012, ISBN 978-9975-79-541-8.
12. Kordis, Georgios, *Ritmul în pictura bizantină*, Ed. Bizantină, București, 2008, ISBN 978-973-9492-95-9.
13. Mitrović, Todor, *Cartea de pictură – Bazele iconografiei*, Ed. Bizantină, București, 2015, ISBN 978-606-8112-34-3.
14. Quenot, Michel, *Nevoia de icoană – de vorbă cu meșterul iconar Pavel Busalaev*, Ed. Sophia, București, 2006, ISBN 973-7623-37-1.
15. Quenot, Michel, *Sfîdările icoanei – o altă viziune asupra lumii*, Ed. Sophia, București, 2004, ISBN 973-7740-01-7.
16. Popescu, Iuliana, *Istoricul constituirii colecției de icoane a Muzeului Național al Satului Dimitrie Gusti – București*, Ed. Bibliotheca, Târgoviște, 2013, ISBN 978-973-712-843-0.
17. Sendler, Egon, *Icoanele Bizantine ale Maicii Domnului*, Ed. Sophia, București, 2008, ISBN 978-973-136-069-0.
18. Tarabukin, Nikolai, M., *Sensul Icoanei*, Ed. Sophia, București, 2008, ISBN 978-973-136-060-7.
19. Uspensky, Leonid, Vladimir, Lossky, *Călăuziri în lumea icoanei*, Ed. Sophia, București, 2003, ISBN 973-8207-70-3.
20. Uspensky, Leonid, Bobrinskoy, Boris, Bigann, Stephan, Bizău, Ioan, *Ce este icoana?*, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, ISBN 973-8252-85-7.



RECUPERAREA UNEI NOI PICTURI VECHI ÎN TIMPUL ÎNDEPĂRTĂRII REPICTĂRIILOR

Anatolie-Iulian LEU*
Sorina GHEORGHÎĂ**
Horațiu COSTIN***
Gheorghe NICULESCU****

Abstract: *In the past, the absence of restoration norms have sometimes reshaped Art History. Many of these interventions are more or less removable, often older ones have a more modest degree of reversibility. Better understanding of lost crafts as well as the use of new technologies, along with more recent regulations are the base of modern restoration. Our primary mission as art restorers/conservators is to bring forth the artwork in a condition as close as possible to its original shape, as well as promote, understand and better appreciate our artists, their talent and craft whilst encouraging others to follow or at least better appreciate their journey. A multidisciplinary job as that of an art restorer requires collaborations with other specialists as well as acquiring knowledge in Art History, Chemistry, Physics for the detective work which is always necessary. This article proposes to showcase an old master's painting during its over-painting removal stage.*

Keywords: *conservation, restoration, over-painting, laboratory investigations.*

Cuvinte-cheie: *conservare, restaurare, repictări, investigații de laborator.*

1. Starea de conservare

Lucrarea „Peisaj cu stânci” este o pictură în culori de ulei, pe suport de pânză, atribuită școlii franceze, probabil executată undeva în anii 1700, de un autor anonim. Tabloul cu dimensiunea de 0.344/0.252 m provine din Colecția Elena și Anastase Simu, Muzeul Colecțiilor de Artă.

Supportul auxiliar este confecționat din lemn de conifer, cu îmbinări mobile la unghi de 90° și traversă orizontală. Numai cinci dintre pene sunt cele ale șasiului actual, celelalte fiind adăugate ulterior. În prezent, lipsește o pană din cele zece. Latura superioară este fisurată pe toată

*restaurator cursant (Muzeul de Artă Constanța, în pregătire practică la Muzeul Național de Artă al României)

**restaurator expert, șef Laborator de Restaurare Pictură de Șevalet (Muzeul Național de Artă al României), coordonator

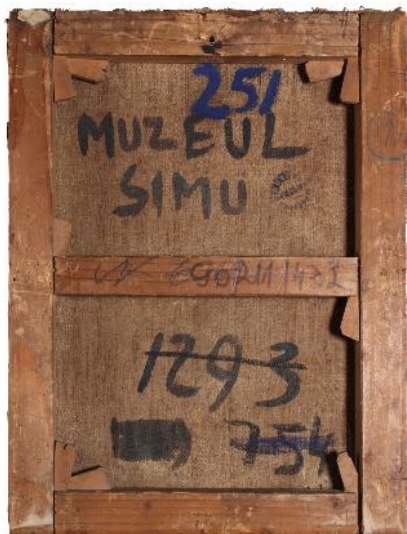
***restaurator expert (Muzeul Național de Artă al României), coordonator

****fizician dr. (Muzeul Național de Istorie al României), analize XRF

Fig. 1. Ansamblu în lumină directă, înainte de restaurare și în timpul curățării.



Fig. 2. Ansamblu, înainte de restaurare, din lumină laterală, verso și în fluorescență UV.



lungimea fibrei lemnului și are urma unui sistem de agățare pe centru. Șasiul are numeroase zgârieturi, lovituri și notații în creion negru și albastru, dar și cariocă: „591”, „754”, „N 61149”(?), „902111432”. Pe colțul din stânga, sus există și un mic fragment din ceea ce a fost, probabil, o etichetă din hârtie pe care este notat doar un „S” scris de mână în creion.

Lucrarea a fost dublată. Pânza originală este din in, cu firul de grosime medie și țesătura rară. Cea de dublare este tot din in, cu țesătură densă și firul diferit ca grosime și răsucire, între urzeală și băteală. Dublarea suportului original (care nu are margini) a fost efectuată cu pânză de dublare fixată și lipită pe canturile șasiului, probabil la rece, cu amidon. Adezivul dintre ele și-a pierdut proprietățile. Aderența s-a redus, pânza având desprinderi pe margini, foarte accentuate la colțurile din stânga sus și dreapta jos. Suportul este relativ slab tensionat, ceea ce a dus la imprimări ale muchiilor interioare ale șasiului în suportul original. Pânza originală are o deformare vizibilă pe diagonală de la mijlocul laturii din stânga spre colțul din dreapta, sus. Pe latura dreaptă în jumătatea superioară este o deformare probabil provocată de vopsea sau de petec (între cele două pânze), ce consolidează o veche spărtură. La colțul din stânga, sus, suportul original a fost fracturat, fiind în prezent desprins. Pânza de dublare are rosături perimetral și la colțuri. Marginile sunt scurte, tăiate aproximativ la grosimea șasiului. Pe spate, pânza de dublare este pătată de adeziv. Sunt vizibile o ștampilă a Muzeului Simu și următoarele notații: „251”, „MUZEUL SIMU”, „1293”, „1149”, „754”, ultimele trei fiind tăiate. Unele cuie par a fi confecționate manual.

Preparația este de culoare roșu-brun, pe bază de clei, aplicată în strat gros. În perimetru are multe pierderi locale cauzate de tăierea marginilor picturii cu stratul de culoare uscat, la o intervenție veche. Lucrarea are cracluri de bătrânețe, pe toată suprafața, și local fisuri adânci transmise de la suport, provenite de la contactul cu obiecte dure și ascuțite. Se pot observa aproximativ douăzeci de lacune, majoritatea către extremitățile lucrării, cu dimensiuni variabile, cea mai mare fiind 2.5 x 1.2 cm, situată în apropierea colțului din stânga jos. În aceleași zone sunt desprinderi locale, evolutive, ale stratului pictural. Parte din vechile pierderi de strat pictural au fost mascate cu chituri și retușuri. Altele, ce au apărut ulterior, sunt parțial retușate, fără a fi aduse la nivel.

Vernis-ul este degradat fotochimic și fizic, modifică mult luminozitatea și cromatică tabloului. Pelicula de vernis are propria rețea de cracluri, pe lângă cea transmisă de la stratul de culoare. Este acoperit de murdărie aderentă, retușuri și repictări modificate cromatic. Central, în jumătatea de jos, există o zonă în care retușurile sunt aplicate cu intenția de a masca niște cracluri (Fig. 3). Apar repictări pe zona frunzelor, a râului și a fustei personajului ce stă în picioare. Pelicula de vernis acoperă majoritatea retușurilor. Către colțul din stânga, sus sunt două urme de bronz.

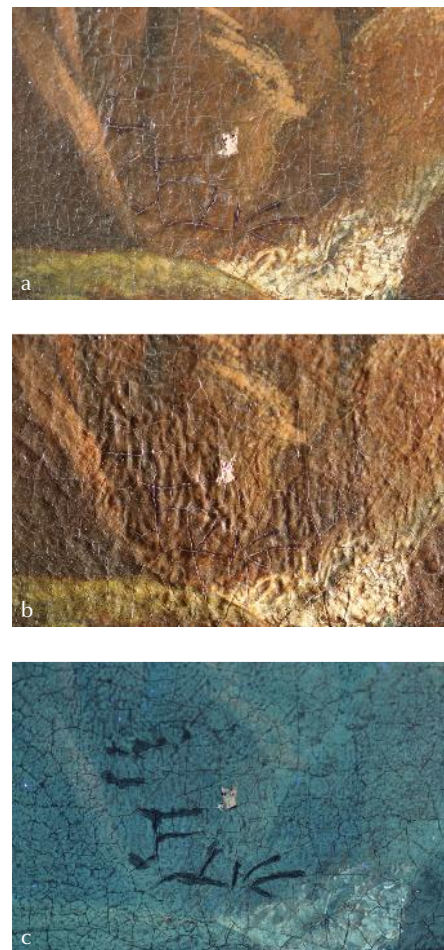


Fig. 3. Detaliu, înainte de restaurare, în: *a* - lumină directă, *b* - laterală și *c* - fluorescență UV cu repictare peste cracluri.

2. Tratament propus

Toate aspectele menționate mai sus, asupra cărora au decurs prime consultanțe cu experții din cadrul Laboratorului Restaurare Pictură de Șevalet, au fost prezentate comisiei de restaurare organizate în cadrul Muzeului Național de Artă al României, convenindu-se, de comun acord, asupra unui tratament adecvat, și anume:

- ♦ consolidarea locală a stratului pictural ce prezintă desprinderi și tendințe de desprindere cu un adeziv adecvat. Această etapă s-a făcut la orizontală, pânza fiind susținută de un pat de marmură, de grosimea cantului șasiului, iar deasupra pânzei s-a așezat local melinex, etape necesare protejării picturii în timpul aplicării preselor calde și reci.

- ♦ după eliminarea tendințelor de desprindere ale stratului pictural, este necesară o îndepărtare a vernis-urilor anterioare, a depunerilor aderente, respectiv a repictărilor și a chiturilor aplicând, dacă este cazul, vernisări intermediare.

- ♦ înaintea procedurii mecanice foarte delicate a dedublării pânzei, ca măsură de precauție se va asigura întreg stratul pictural, folosind hârtie japoneză.

- ♦ pânza este tensionată în benzi de hârtie kraft pe un șasiu provizoriu, în vederea viitoarelor intervenții de pe versoul acesteia – a curățării adezivului folosit anterior și prepararea acestuia cu un nou adeziv adecvat operațiunii de dublare.

- ♦ se va alege o pânză din același material, asemănătoare ca structură; ea se va tensiona pe un șasiu provizoriu, urmând a fi preparată cu mai multe pelicule de clei de sturion, cu adaos de miere de albine. După pregătirea acesteia, dublarea propriu-zisă constă în atașarea celor două suporturi printr-o presare la o temperatură controlată, cu un fier de călcat, urmată de prese reci, de marmură. Procedul se repetă până la îndepărtarea apei dintre celor două suporturi.

- ♦ lucrarea se va tensiona optim, pe un șasiu nou, corect confecționat, cu pantă, transversă și îmbinări mobile la 90°.

- ♦ îndepărtarea hârtiei japoneze se face după o ușoară hidratare. Unde este necesar, lacunele se vor aduce la nivel cu chituri pe bază de praf de cretă și clei. O vernisare generală este necesară după această etapă. Reintegrarea cromatică se va face în culori de apă și de vernis.

- ♦ bineînțeles, operațiunea de sfârșit va fi vernisarea finală prin pulverizare.



Fig. 4. Detaliu, înainte de restaurare, la microscop electronic, a unei lacune acoperite de retuș.

3. Noi detalii compoziționale apărute în timpul operațiunii de curățare

Spre surprinderea tuturor, în timpul curățării au apărut și dispărut numeroase detalii compoziționale.

În prezent, elemente adăugate ulterior, cum ar fi mușchiul de pe stâncile de jos, parte din morfologia geometrică a stâncii centrale, frunzișul de lângă latura dreaptă au fost îndepărtate cu solvent. Eliminarea ultimului element menționat a scos la lumină o biserică cu turlă ce a fost acoperită din motive necunoscute, pelicula de culoare menținându-se, încă, în stare relativ bună comparativ cu restul picturii.

Cerul a suferit și el repictări masive pe aproape toată suprafața sa. Primul rând de repictare a fost eliminat cu ajutorul unui solvent cu putere de solubilizare redusă. Al doilea strat este în procesul de îndepărtare mecanică sub microscop după o înmuiere, în prealabil, cu un solvent. Alabastrul inițial al zonei cerului are o cromatică mai luminoasă. De asemenea, tot sub cerul repictat, în extrema stângă se pot observa, după îndepărtarea peliculei, copaci, a căror prezență nu era bănuită anterior.

Sub pelicula compusă din culori de vernis a stâncii mari din partea dreaptă s-a observat că o bună parte din original este pierdut, vizibile fiind niște eroziuni până la stratul roșu de preparație. Însă este cert că odată, în acel loc era pictat un copac al cărui vârf de ramură este vizibil în partea dreaptă sus a stâncii și al cărui trunchi este vizibil în partea dreaptă jos a aceluși perimetru (Fig. 5).

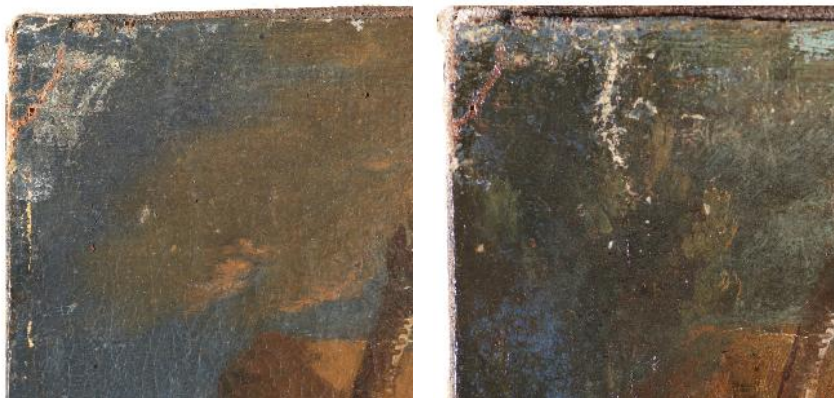


Fig. 6. Detaliu înainte și în timpul curățării. Vernis degradat, chituri, copaci repictați cu nori, margine de stâncă și trunchi de copac cu repictări, nuanța reală a cerului în colțul din dreapta.



Fig. 5. Detaliu înainte și în timpul curățării. Chit, trunchi de copac acoperit de stâncă repictată, frunziș și trunchiuri din planul doi repictate, copaci și cer ce acopereau o biserică.

Fig. 7. Detaliu înainte și în timpul curățării. Frunziș repictat, vârf de ramură acoperit de stâncă repictată, cer cu multiple repictări.



Fig. 8. În timpul îndepărtării repictărilor pe stâncile centrale.

Râul pare a continua sub stâncă din extrema dreaptă și apa pare a izvorî și dintre stâncile din zona centrală a picturii, după cum dezvăluie îndepărtarea repictării de la Fig. 8. Frunzele roșiatice ale copacului erau și ele repictate masiv în culori de vernis. Un mănunchi din partea superioară era adăugat. Tot în partea superioară, lângă trunchiul copacului există o lacună a unui strat de culoare în care este vizibilă o tușă cu o nuanță mai profundă de galben, nuanță ce nu se mai întâlnește nicaieri în compoziție. Câteva centimetri mai jos se pot observa acum tușe albe ce au fost acoperite de nuanța stâncii, tot în culori de vernis (repictare). Atât în vecinătatea, cât și pe personajele din colțul din stânga sunt acum vizibile și insule de chituri vechi, îngălbenite, ce au fost acoperite și ele de retușuri și repictări în vernis.

După fiecare decizie de curățare a unor straturi ce pot fi repictări sunt obligatorii observații și investigații mai amănunțite ca cea la microscop sau în fluorescență, eventual comisii intermediare de restaurare.

4. Analize de laborator

Având astfel o distincție ceva mai clară între culorile folosite de artist și cele ce îi acoperă pictura, s-a decis efectuarea unor investigații mai amănunțite, cu sprijinul Laboratorului de Investigații din cadrul MNIR, convenind deocamdată asupra analizelor a două culori diferite și asupra stratului de preparație vizibil într-o lacună marginală.



Fig. 9. Detaliu cu locurile de prelevare a analizelor XRF.

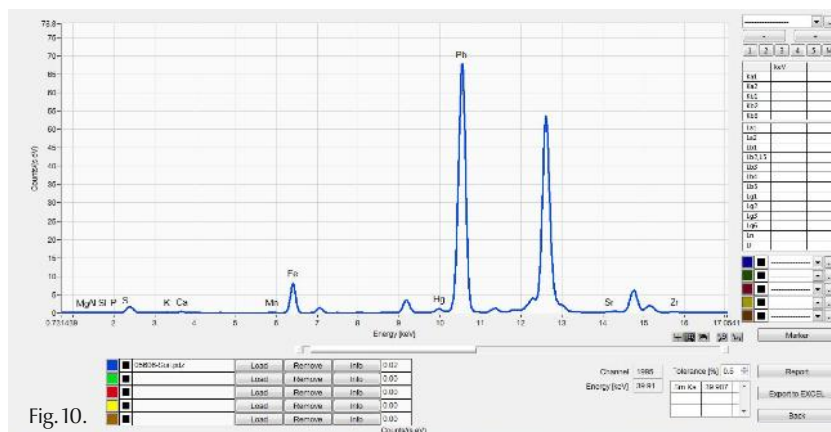


Fig. 10.

Rarisimii pigmenți/coloranți organici cu nuanțe de albastru au fost folosiți mai degrabă în culori de apă, mulți dintre ei fiind foarte instabili, căpătând nuanțe de la violet și până la roșu. Având în vedere limitele aparatului XRF în a identifica compuși organici, concluzionăm că pigmentul albastru din această lucrare necesită cercetări mai amănunțite prin alte metode.

Putem doar specula că este vorba de pigmentul albastru denumit „Antwerp”, ce era folosit adesea doar în pictarea fundalurilor și draperiilor. R.D. Harley presupune că este alcătuit dintr-o componentă a albastrului de Prusia, verditer și „un soi de alb”, ceea ce ar putea explica prezența albului de plumb în rezultatul analizei actuale. Compatibilitatea albului de plumb cu alți pigmenți este bine documentată.

Numeroși artiști obișnuiau să îl folosească, de asemenea, și în stratul de preparare, ceea ce s-a întâmplat și în cazul acestei lucrări, după cum va urma să ne comunice ultima analiză XRF din această serie de trei.

4.1. Albastru apă R5606 COMPOZIȚIE CHIMICĂ%

MgO	2,26
Al ₂ O ₃	0,15
SiO ₂	0,39
P ₂ O ₅	0,42
S	0,05
K ₂ O	0,07
CaO	0,69
Mn	0,03
Fe	1,44
Sr	0,02
Zr	0,02
Cd	0,01
Sn	0,04
Sb	0,07
Hg	0,59
Pb	13,3

REZULTAT - Albastru organic cu alb de plumb.

4.2. Alb mănecă R5607

COMPOZIȚIE CHIMICĂ%

MgO	1,68
SiO ₂	0,16
P ₂ O ₅	0,57
S	0,05
K ₂ O	0,12
CaO	1,40
Ti	0,02
Cr	0,01
Mn	0,03
Fe	1,96
Ni	0,02
Zn	0,03
Zr	0,02
Sn	0,03
Hg	0,37
Pb	12,50

REZULTAT - Alb de plumb.

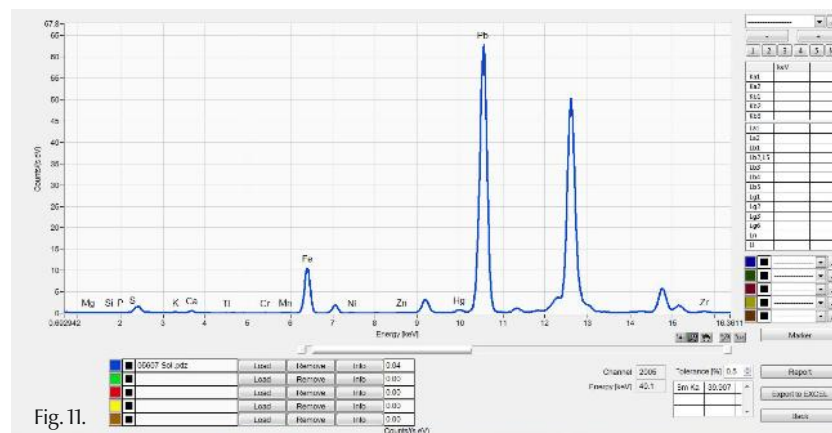


Fig. 11.

Sub numeroase alte denumiri, cu o istorie bogată și menționat fiind în multiple manuscrise și rețete ale unor scriitori antichi precum Cennini, Vitruvius sau Pliniu, albul de plumb a fost folosit la scară largă de artiști până la renunțarea recentă a lui, din cauza toxicității excesive la care erau expuși artiștii și mai ales primele generații de fabricanți. Pigmentul a fost înlocuit cu alb de zinc, în secolul XIX, și ulterior cu alb de titan.

4.3. Preparație roșie R5608

COMPOZIȚIE CHIMICĂ%

MgO	1,92
Al ₂ O ₃	0,35
SiO ₂	0,86
S	0,08
K ₂ O	0,39
CaO	7,54
Cr	0,02
Mn	0,04
Fe	2,74
Ni	0,01
Sr	0,02
Zr	0,01
Cd	0,02
Sn	0,08
Hg	0,89
Pb	8,98

REZULTAT - Gesso cu alb de plumb și ocru roșu.

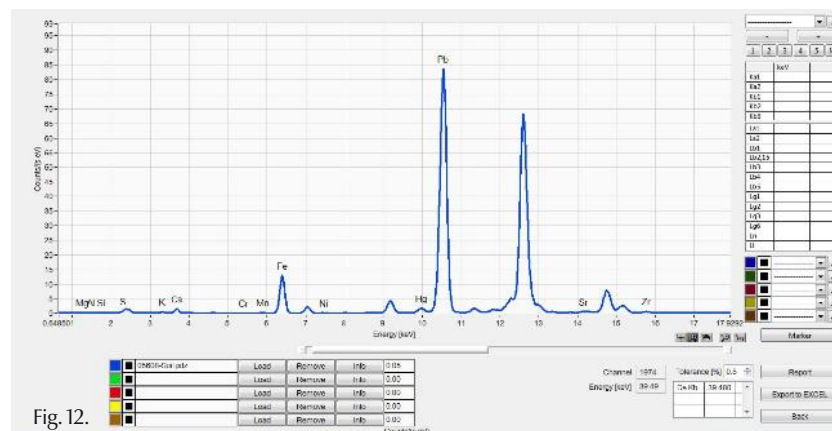


Fig. 12.

Rețeta gesso-ului, numit și *gesso italian*, constă dintr-o combinație de clei animal, praf de cretă și pigment alb (în cazul de față alb de plumb) și a fost folosit preponderent, după cum spune și numele, în Italia. Și acest fapt naște ipoteza unei noi atribuirii a lucrării de față în favoarea școlii italiene și nu a celei franceze, cum s-a crezut inițial.

Ocrul roșu este un pigment mineral foarte stabil la lumină și cu putere bună de acoperire. Folosința în artă a unui ocru roșu numit și roșu de Sinope datează încă din Evul Mediu. Există mai multe nuanțe de ocru roșu, printre care amintim pigmentul de origine vulcanică cunoscut sub numele Pozzuola, ce poartă numele locului de extracție de lângă Napoli. Pigmentul a fost folosit în timpul dar și după perioada Renașterii Italiene, iar în preparații a fost adăugat din a doua jumătate a secolului XVII, până în secolul XVIII.

5. Concluzii și ipoteze

După începerea curăților, s-a constatat că lucrarea are intervenții masive de repictare. S-au evidențiat cel puțin trei etape. Aproape toate repictările au fost bine executate din punct de vedere stilistic, vechimea lor fiind dificil de stabilit având în vedere rețeaua de cracluri ce le îngloba. Unele dintre intervenții acopereau cracluri mai fine, lucru vizibil prin observarea la stereomicroscop.

Prima serie de repictări a fost executată folosind culori de ulei. Sub unele dintre acestea există intervenții de chituit.

Deasupra repictărilor menționate anterior a fost aplicată în culori de vernis o a doua etapă. Această tehnică nu a fost folosită în vremea conceperii compoziției originale, ci începând cu a doua parte a secolului XIX. Culorile de vernis sunt folosite pentru operațiuni de retuș și în prezent, restauratorii urmărind mai ales reversibilitatea ce o oferă această tehnică. Ca și primul pictor ce a modificat compoziția originală, nu putem contesta abilitățile plastice ale celui ce și-a pus amprenta (reversibilă) pe tablou, cu cele mai bune intenții, normele și termenul de „restaurator” nefiind contemporane cu ei.

Sub acestea există chituri, mai cu seamă în marginea inferioară, unul dintre ele fiind scurs peste pânza de dublare și cui. Având în vedere că operațiunea de dublare se practică de secole mai ales în Italia, o perioadă aproximativă în care lucrarea a fost supusă la această operațiune este incertă.

O a treia serie de intervenții, puțin mai diferită de cele anterioare, este indicată de acoperirea unei lacune, cu un retuș foarte depreciat cromatic, fără a respecta limitele acesteia și fără o aducere la nivel, în prealabil, ca în etapele anterioare. De asemenea, probabil aceeași persoană a încercat local mascarea unor cracluri, prin tușe de culoare, intervențiile acestea, spre deosebire de celelalte, fiind destul de vizibile în lumină directă și mai ales la fluorescență UV, deoarece au fost aplicate peste toate straturile de vernis. Având în vedere atenția și minuțiozitatea celorlalte intervenții, aceasta este cu siguranță ultima etapă dintre cele trei,



Fig. 13. Detaliu în macro fotografiere cu pânza dublată și chit scurs peste cui.

întrucât primii doi nu ar fi trecut cu vederea acea lacună târzie. Mai mult decât atât, craclura asupra căreia s-a intervenit face parte dintr-o rețea veche ce include și intervențiile anterioare.

Compoziția cu elementele prezente înaintea începerii procesului de eliminare a repictărilor indică unele abilități de (re)așezare în pagină. Treptat, îndepărtarea cu solvenți și cea mecanică a acestor intervenții schimbă dramatic cromatica și compoziția anterioară începerii restaurării, ducându-ne din ce în ce mai aproape de tabloul original.

Din cauza apariției și dispariției elementelor ce „rescriu” compozițional tabloul, pe viitor s-ar putea naște ipoteza că lucrarea este doar un fragment dintr-o lucrare mai generoasă ca dimensiuni, posibil dintr-un plan secund. Structura mai puțin răsucită a firelor pânzei și densitatea redusă a lor cât și grenul grosier ne trimit din nou cu gândul la școala italiană, dar și la posibilitatea decupării pânzei originale, întrucât pentru lucrările de dimensiuni modeste s-ar fi putut folosi o pânză mai densă. Delimitarea pânzei originale până pe canturile șasiului actual este de un alt argument. De asemenea, în timpul și mai ales după curățare, se va cerceta și dacă există în alte instituții muzeale sau colecții private o altă variantă (ca atare sau ce conține un fragment) a compoziției de sub repictări, mărinșansele unei atribuirii mai certe.

Încă nu știm ce elemente se vor mai găsi sub repictări, nu se cunosc motivele unui posibil decupaj, dacă undeva ar mai exista partea/părțile lipsă sau cine este autorul. Din păcate, la analiza în lumină infraroșu nu s-a putut distinge nici un element scriptic sau măcar figurativ sub pelicula groasă de culoare și cu atât mai puțin pe spatele lucrării.

Totuși, deși se întâmplă extrem de rar, nu este complet exclusă posibilitatea găsirii unei semnături și/sau datări exacte sub repictări sau pe spatele pânzei odată cu dedublarea ei, scoțând astfel din anonimat acest tablou și povestea lui, odată cu redarea (cel puțin parțială) a imaginii pe care pictorul a privit-o pe șevaletul său cu câteva secole în urmă.

Bibliografie

1. Cennini, Cennino, *Tratatul de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1977.
2. Harley, R.D., *Artists' Pigments c. 1600-1835*, Butterworth & Co, 1970.
3. Istudor, Ioan, *Noțiuni de chimia picturii*, Ed. Asociația Art Conservation Support, 2011.
4. Kiplik, D.I., *Tehnica picturii vechilor maeștri*, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1952.
5. Kiplik, D.I., *Materialele colorante ale picturii*, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1952.



MUZEUL ȘI SPAȚIUL PUBLIC

Laura GUȚU*

*muzeograf, Complexul Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord-Dobrogean, ICEM Tulcea

Abstract: *Throughout the years, the on-line has turned from a window to the world into the world itself. In this pandemic context, suddenly everybody could see inside the museums and their heritage. This unprecedented situation along with the digitization of the collections have broken down the ever hermetic confines of the museum.*

Keywords: *museum, public space, art, dialogue, public, volunteering, community, Tulcea.*

Cuvinte-cheie: *muzeu, spațiu public, artă, dialog, public, voluntariat, comunitate, Tulcea.*

În primul rând este nevoie de participare publică. Nu doar de spectatori. Spațiile publice sunt spații ale orașului, nu doar spații în oraș, sunt spații ale tuturor, nu doar ale fiecăruia. Doar astfel sunt ele și spații identitare, spații în care se regăsesc și se recunosc locuitorii unui oraș. (Vintilă Mihăilescu, Revista Igloo, 31 ianurie 2006)

Muzeul de Artă și Casa Avramide funcționează în tandem, formând Complexul Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord-Dobrogean, sub umbrela Institutului de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion” Tulcea (ICEM). Activitățile de promovare și păstrare a patrimoniului artistic local și național au suferit transformări importante în decursul ultimilor doi ani, cu atât mai mult în contextul pandemiei COVID. O perspectivă aparte se contura încă de la redeschiderea celor două obiective, în 2012, când Muzeul de Artă (aflat în clădirea istorică intitulată și Conacul Pașei) și Casa Colecțiilor (Casa Avramide) erau redeschise și redatate publicului în formule noi, ușor de asimilat de către comunitate. Piese valoroase din patrimoniul Muzeului de Artă și-au găsit locul și publicul în expozițiile de la parterul Casei Avramide, iar demisolul și curtea casei au devenit scena a numeroase evenimente culturale și a celor mai importante festivaluri din municipiu: DobroJazz, Cartfest (festival de carte), Dichis’n’Blues, Pelicam (festival de film despre mediu și oameni), EuDivers – Tulcea, Esența diversității și altele.



Fig. 1. Activitatea online a fost crucială în perioada pandemiei.

Cu timpul, implicarea publicului în desfășurarea de acte culturale a devenit esențială nu doar în cadrul evenimentelor organizate de ICEM. Dacă un eveniment derulat la nivel național precum Noaptea Muzeelor deschidea anual porțile publicului larg, efectul nu a rămas nicidecum unul izolat. O bază de date cu contactele voluntarilor a asigurat atât colaborări ulterioare, cât și inițiative ale adolescenților, inițiative care s-au bucurat de sprijin din partea Muzeului de Artă și a Casei Avramide. Pluralitatea și libertatea sunt principalele ingrediente ce asigură eficiența acțiunii, unde acțiunea înseamnă a lua inițiativă și a face ceva – chiar neașteptat, alături de alții, în spațiul public (Ohtonen, 2014, p. 43). Astfel de acțiuni au devenit tot mai frecvente în anii pre-pandemici, astfel încât, pe lângă proiecte de succes precum *Adoptă o pictură*, derulat împreună cu Asociația de Dezvoltare Regională Aegyssus (ADRA), publicul tânăr a ajuns să se organizeze și să își asume spațiul Casei Avramide prin susținerea de ateliere de creație tematice (Halloween 2019, 8 Martie 2020, organizate de Grupul Local de Tineret).

Dacă spațiile sunt rezultatele implicării noastre active, sociale, atunci ele pot fi schimbate cu ajutorul aceleiași formule. Înțelegând rolul pe care îl avem în crearea unui spațiu, am afla ce putem face altfel și ce pași ne-ar putea ghida spre un spațiu mai deschis publicului (Ohtonen, 2014, p. 60).

În paralel cu susținerea tinerilor în valorificarea și deschiderea spațiului Casei Avramide unui public la care Muzeul, ca instituție, are acces cu precădere prin intermediul cadrelor didactice, am pus accent

pe nevoile, preferințele și disponibilitatea publicului tânăr. Așadar, rezultatele sondajelor de opinie au fost dublate de astfel de evenimente în sublinierea faptului că zilele de weekend sunt esențiale în programarea activităților de succes.

Căutarea de comori digitală, adică „Digital Treasure Hunt” a angrenat tinerii grupului de robotică River Wolves din Tulcea în dezvoltarea unei aplicații mobile, dar și în promovarea, organizarea și desfășurarea evenimentului, pe parcursul unei zile de sâmbătă (22 mai 2021) sau duminică (septembrie 2021). Jocul a presupus alegerea unui traseu, în funcție de dificultatea dorită, traseu care acoperea zone din oraș și ascundea indicii – puncte de referință în viața comunității. Ediția din septembrie a adunat aproximativ 250 de participanți.

Precum multe orașe de provincie, Tulcea are un singur cinematograful, fapt ce reflectă lipsa opțiunilor culturale pe care le are publicul tulcean. Drept urmare, colaborarea cu firma de distribuție de film Bad Unicorn a venit în mod natural. Astfel am lansat Cinemateca de la Avramide (sâmbătă, 8 februarie 2020), menită nu doar să aducă, o dată pe



Fig. 2. Căutarea de comori a început și s-a încheiat la Casa Avramide.

lună, un film de autor pe marele ecran, ci să deschidă proiectul *Adoptă o pictură* publicului larg, care în loc de bilet la film, este invitat să doneze pentru restaurarea uneia dintre lucrările de pictură incluse în campanie. Primul film văzut la demisolul Casei Avramide a fost *Despre trup și suflet* (regia, Ildikó Enyedi) și s-a bucurat atât de sprijin din partea voluntarilor, cât și de un public de aproximativ 40 de persoane.

Cu toate că acest exercițiu de coagulare a cinefililor a fost suspendat în perioada care a urmat, el a putut fi reluat în luna august, de data aceasta în curtea Casei Avramide și cu participarea lui Victor Morozov, critic tulcean de film, la vizionarea producției franceze *Amanda* (regia, Mikhaël Hers, sâmbătă, 8 august 2021). Tot atunci a avut loc relansarea campaniei *Adoptă o pictură*. O nouă proiecție de film a fost susținută în luna septembrie (*Păsări călătoare*, regia Cristina Gallego, Ciro Guerra, sâmbătă, 18 septembrie), însă cu o prezență mult mai redusă.

Plasând publicul în centrul activităților, muzeele se pot apropia de conceptul de spațiu public. Mai mult, abandonând rolul de expert, muzeele se transformă cu adevărat din instituții de educație, în instituții de învățare, excluzând pe cât posibil ierarhiile sociale. Muzeul poate deveni spațiu al publicului și nu doar unul care produce pentru public doar încercând să înțeleagă și să recunoască varietatea, gradele și tipurile contradictorii de cunoștințe de care dispune publicul (Ottohn, 2014, pp.80). Adaptarea ne este impusă din toate direcțiile, cu atât mai mult când vine vorba de diferențierea dintre activitățile curatoriale și cele educative ale muzeului.

Galeria artistului la tinerețe este o inițiativă ce se bazează, în cea mai mare parte, pe implicarea publicului în identificarea tinerilor artiști, cu vârste de maximum 21 de ani. Odată identificați copiii sau tinerii pasionați de pictură, fotografie, grafică, literatură – orice poate fi expus în sălile de la demisolul Casei Avramide, lucrările lor sunt văzute de echipa muzeului, iar cel mai expresiv artist beneficiază de o expoziție, afiș, vernisaj și promovare precum un artist profesionist. Astfel, trei expoziții au animat în 2021 spațiul sus menționat. Vizitatorii Casei Avramide au venit în contact cu lumea Biancăi Vladu, o pasionată artistă în vârstă de 7 ani, i-au citit povestea și i-au lăsat impresii în jurnalul de expoziție. A urmat expoziția de portrete a lui Fabian Chihaea (10 ani), de asemenea surprinzătoare în relație cu vizitatorii. Loredana Andrici (16 ani) ne-a oferit o mai profundă perspectivă în viața sa de adolescent în pandemie, revelând sensibilități ce și-au găsit ecouri diverse în privitori. Cele trei expoziții au adus la muzeu public nou – de la grupuri de copii din centrele de tranzit și plasament din municipiu, la rude, colegi și profesori.

A fost un deliciu de urmărit cât de ușor, de natural se identifică vizitatorii cu lumea unui artist de 7, 10 sau 16 ani despre care nu au mai auzit, dar care, redând lucrări celebre sau portretizând personaje de desen animat sau superstaruri, a creat o punte spre lumea privitorului, făcându-l să se simtă privit, ascultat cum găsește puncte comune cu un artist despre care aude prima oară. Involuntar, se impune un exercițiu de imaginație cu privire la viitorul artistului expus. Dialogurile inițiate de aceste evenimente au deschis subiecte noi, pe teme precum recunoașterea talentului, a artei, cât și a valorilor locale.

Despre recunoașterea valorilor locale, dar și a patrimoniului național discută echipa Muzeului de Artă și a Casei Avramide în cadrul unui nou proiect – *Muzeul din Cartier*.

Asociația de Dezvoltare Regională Aegyssus (ADRA) și Institutul de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion” Tulcea au lansat proiectul cu sprijin din partea Primăriei Municipiului Tulcea. Inițiativa constă în expunerea, în cartierele tulcene și în punctele importante ale orașului, de afișe cu 50 dintre cele mai reprezentative lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă din Tulcea. Astfel, expozițiile itinerante spontane vor scoate în evidență atât lucrări ce pot fi admirate direct, vizitând Muzeul de Artă, dar și lucrări inedite ale celor mai importanți artiști români,



Fig. 3. Galeria artistului la tinerețe - expoziție Bianca Vladu.




Fig. 4. Colecțiile Muzeului de Artă, prezentate în *Muzeul din Cartier*.

care nu pot fi expuse în expoziția permanentă, de la etajul muzeului. Punem astfel accent pe creșterea accesului la actul cultural și la valorile culturale deosebite gestionate de Muzeul de Artă Tulcea pentru populația municipiului și a județului Tulcea, pe de o parte, și pentru turiștii români sau străini care vizitează Tulcea, pe de altă parte. Exercițiul de observare a unei zone din cartier la diverse ore, cu valurile de oameni și de evenimente va fi unul susținut, la fel și dialogul.

Mediul online s-a transformat, în ultimii ani, din fereastra către lume, în lumea însăși. Turismul cultural s-a retras și el pe rețelele de socializare. Muzeele și patrimoniul au ajuns în mod miraculos sub privirile tuturor, datorită digitizării colecțiilor. Am fost martorii unei deschideri și flexibilizări inevitabile în lumea muzeelor. Au fost permise artificii de tot felul, am văzut cu toții încercări de succes și eșecuri online. Pandemia a spart ermetismul de care era mereu susceptibil muzeul. Fără o atenție sporită la public și la viața lui, la sensibilități, muzeul rămâne un depozit monumental.

Bibliografie

1. Mihăilescu, Vintilă, *Spațiul public în orașele din România*, Revista Igloo, [Citat 15.10.2021] <https://www.igloo.ro/spatiul-public-in-orasele-din-romania/>
2. Ohtonen, Hanna, *The World between Us – Contemporary Museums as Public Spaces. Case study: EMMA*, 2014 [Citat 20.05.2020] https://www.academia.edu/10201843/The_World_Between_Us__Contemporary_Museums_as_Public_Spaces._Case_Study_EMMA



EXCURSIA DE STUDIU ȘI VIZITA DE DOCUMENTARE CA FORME DE INSTRUCȚIE ȘI EDUCAȚIE COMPLEMENTARĂ. STUDIU DE CAZ: ȘCOALA ROMÂNĂ DE LA ROMA ÎN TIMPUL DIRECTORATULUI LUI EMIL PANAITESCU

Alexandra SÂRBU*

*muzeograf, Muzeul de Artă Cluj-Napoca

Abstract: *The present study addresses the issue of an extremely efficient pedagogical tradition cultivated in the scientific curriculum of the Romanian School in Rome during the interwar period, with a specific emphasis on the directorship (1929-1940) of the historian Emil Panaitescu (1885-1958): field-based learning trips and visits, a necessary and well-rooted component in the “informative and formative triptych” of the most deserving Romanian fellow students of the three established lines of research within the institution.*

Keywords: *Romanian School of Rome, Emil Panaitescu, interwar period, higher education establishment, scholarships, Romanian fellow students, field-based learning trips and visits, spring archeological trip.*

Cuvinte-cheie: *Școala Română de la Roma, Emil Panaitescu, perioada interbelică, instituție de educație superioară, burse, colegi români, excursii și vizite de învățare pe teren, excursie arheologică de primăvară.*

Fără îndoială, în periplul evoluției culturii românești, perioada interbelică a constituit o etapă crucială în ceea ce privește demersurile de „branșare” la marile curente și orientări europene ale timpului, a fondării instituțiilor noastre culturale din ambianța principalelor centre intelectuale ale Europei – Roma, Veneția sau Paris –, „a înființării și activității numeroaselor societăți culturale menite să sprijine cunoașterea valorilor autohtone peste granițele țării”¹.

Eforturile, nu de puține ori susținute și chiar îndelungate, depuse în direcția unei racordări instituționale autentice, în fond, cu neîndoielnice mize sincronizatoare, presupuneau nu doar expunerea directă, ci și ancorarea tinerilor studioși români în realități academice extrem de relevante și actuale pentru timpurile respective, dar și cu virtuți formative complementare destinate a le îmbogăți exponențial orizontul cultural deja dobândit, un atare angajament modernizator prinzând contur, cu precădere, în domeniul studiilor umaniste. Pe de altă parte, laudabila

¹Mihai Bărbulescu, Veronica Turcuș, Iulian M. Damian, *Accademia di Romania din Roma. 1922-2012*, Roma, Accademia di Romania, 2012, p. 8.

inițiativă a fondării unei reprezentanțe academice românești în Cetatea Eternă – imaginată ca un spațiu de pregătire și de efervescentă intelectuală superioară – își găsea cu atât mai mult o convingătoare justificare în multitudinea de instrumente de lucru, pe drept cuvânt spus excepționale, pe care Italia le putea pune la dispoziția tinerilor *alunni*, prin impresionantul patrimoniu cultural conservat, prin bibliotecile, fondurile arhivistice, colecțiile de artă publice și private, prin academiile, universitățile sau organismele științifice existente.

În acest climat stimulat, se creionează și destinul celebrei, dar relativ puțin studiatei, Școli Române de la Roma (Accademia di Romania in Roma), rod al eforturilor perseverente și viziune depuse de academicienii Nicolae Iorga (1871-1940) și Vasile Pârvan (1882-1927). Înființată în anul 1920, sub patronajul științific al Academiei Române, în deplină consonanță cu interesele și obiectivele istoriografiei românești, instituția statală de învățământ superior a fost destinată, prin excelență, să joace un rol de primă mână în perfecționarea tinerilor eminenți români, licențiați în domeniul științelor umaniste (arheologie, istorie, filologie clasică și modernă) și în cel vocațional (arhitectură și arte plastice), transformându-se într-un admirabil loc de formare al elitelor intelectuale și artistice românești, precum și într-un creuzet al cunoașterii științifice, al creației culturale, dezbaterilor de idei, angajamentului și acțiunii sociale, grefate pe valorile și principiile fundamentale ale civilizației și spiritualității Europei occidentale.

În legătură directă cu traiectele de studiu imprimate vieții științifice interne a Școlii Române de la Roma, prezentul studiu își propune o trecere în revistă a călătoriilor întreprinse de studioșii noștri, din rațiuni pur academice, pe parcursul anilor '30 ai veacului trecut, în contextul efectuării stagiilor de bursă în capitala Italiei, oferind o imagine de ansamblu asupra unei componente formative deosebit de necesare și utile în procesul de cunoaștere și devenire al specialistului, integrată organic în programul de cercetare și activitate practică al instituției, și anume: *excursia științifică*, formă de învățare specială și, deopotrivă, activitate atractivă, plăcută și salutară de recreere și odihnă activă, generând situații de învățare experimentiale ce fac ca procesul asimilării noilor cunoștințe să fie unul cu mult mai semnificativ și memorabil, în comparație cu programele obișnuite de instruire. Intervalul cronologic sondat cu acest prilej corespunde mandatului directoral (1929-1940) exercitat de istoricul Emil Panaitescu (1885-1958), cel care și-a legat definitiv numele de finalizarea construcției impresionantului sediu din Valle Giulia, edificat sub conducerea nemijlocită a arhitectului-autor,

Petre Antonescu (1873-1965), cu sprijinul financiar al Băncii Naționale a României, pe un teren concesionat perpetuu statului român de Municipality Roma.



Prezența lipsită de sincope a directorului Emil Panaitescu la noul sediu din Valle Giulia al Accademiei di Romania, în anii '30 ai secolului trecut, a avut drept consecință benefică, între alte contribuții notabile, și resuscitarea unei prețioase tradiții pedagogice a acestui „avanpost” cultural românesc din capitala Italiei: așa-numita *excursie arheologică de primăvară*, introdusă în programul de studii, la inițiativa eruditului savant al antichității și filosof al istoriei, părintele școlii românești de arheologie și studii clasice, Vasile Pârvan, încă din primul an de funcționare a stabilimentului, cu scopul precis de a reuni, timp de câteva zile, stipendiații instituției în jurul magistrului, într-o atmosferă degajată și cordială, deosebit de favorabilă cizelării instrucției intelectuale și rafinării spiritului interpretativ (cu deosebire comparatist și interdisciplinar), a asimilării unor valoroase repere axiologice și metodologice, modele și perspective culturale, iar nu mai puțin semnificativ, a consolidării și aprofundării acelor deprinderi practic-aplicative absolut vitale pe drumul împlinirii vocației lor profesionale, în sfera de cuprindere a investigațiilor științifice asumate.

De la momentul instituirii, excursia colectivă a Școlii, organizată cu ciclicitate anuală sub patronajul conducerii în exercițiu² și, nu rareori, în colaborare cu distinși exegeți ai vieții cultural-științifice (savanti italieni și învățați străini, cu precădere activi în cercurile universitare și de cercetare ale capitalei Italiei), a tins să cultive, ca destinații predilecte, străvechile vestigii ale cetății antice Pompei și colecțiile patrimoniale ale Muzeului de Antichități din Napoli, cumulul de noțiuni teoretico-practice astfel dobândit de către bursieri, în „completarea studiilor de metodă”³, după cum afirma Emil Panaitescu, fiind totodată îmbogățit, pe parcursul fiecărui an universitar, și cu o deplasare, ceva mai scurtă ca distanță și durată, la parcul arheologic de la Ostia Antica.

Cu un interes eminamente arheologic și istorico-artistic⁴, voiajele în scop științific ale Școlii urmau, asemenea „ilustrărilor de monumente”, o programă școlară fundamentată pe o viziune organică, clară și persuasivă, echilibrat structurată, cu o agendă tematică graduală, evident, pusă în acord cu nevoile și mizele informativ-formative ale celor trei linii de cercetare statuate⁵, în așa fel încât, potrivit finalității dezirabile preconizate de Emil Panaitescu, „metodele de studiu, de investigație sau

²Alexandru Marcu, *Școala Română din Roma*, în „Boabe de grâu. Revistă de cultură”, București, anul 1, nr. 3, mai 1930, p. 150. Vezi și George Lăzărescu, *Școala Română din Roma*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002, p. 48.

³Cf. Raportului de activitate al Școlii Române de la Roma nr. 9-1933 din 20 mai 1933, întocmit de directorul Emil Panaitescu în atenția președintelui Academiei Române, Ludovic Mrazec, *Arh. St. București, Ministerul Instrucțiunii Publice, Direcția Învățământului Superior*, dos. 556/1933, f. 8.

⁴Cf. Adresei nr. 4065 din 10 decembrie 1925, întocmită de Alexandru Em. Lahovary în atenția ministrului Afacerilor Străine, Ion G. Duca. George Lăzărescu, *op. cit.*, p. 143. Vezi și Stelian Mândruț, *Profesori și bursieri ai Școlii Române de la Roma în epoca interbelică*, în „Acta Musei Napocensis: Historica”, 47, 2010, p. 164.

⁵Cf. art. II din Legea nr. 4285 din 22 octombrie 1920, sancționată și publicată în „Monitorul Oficial”, nr. 167, 31 octombrie 1920, p. 5895, respectiv art. 6 din *Regulamentul pentru aplicarea legii care înființează școlile române de la Paris și Roma*, publicat în „Monitorul Oficial”, nr. 105, 13 august 1921, p. 4151.

⁶Cf. Emil Panaitescu, *Prefazione*, în „Ephemeris Dacoromana. Annuario della Scuola Romana di Roma”, vol. VI, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1935, p. X. [EDR].

de restaurare să poată fi urmate și însușite de tinerii noștri studioși”⁶. În esență, le facilitau acestora din urmă accesul la informații proaspete și de maximă actualitate privind metodele și tehnicile de cercetare și înregistrare a datelor originale, utilizate în epocă pe un șantier arheologic, precum și familiarizarea temeinică cu cele mai recente și spectaculoase descoperiri.

Pe durata directoratului (1927-1929) exercitat de G.G. Mateescu (1892-1929), cutumei inaugurată de ilustrul său predecesor i s-a asigurat o neștirbită continuitate, grație deciziei administrației Școlii de a se efectua o nouă călătorie cu un riguros caracter academic, căreia, însă, îi fusese conferită, în premieră absolută, o destinație cu totul insolită față de cele intens promovate sub conducerea anterioară, și anume: Sicilia, rezervată în trecut, cu titlu de exclusivitate, doar acelor bursieri care reușeau să obțină aprobare și finanțare, în scopul întreprinderii unor cercetări cu referire directă la regiunea siciliană sau a derulării unor stagii de documentare în arhivele, bibliotecile și muzeele insulei, absolut indispensabile concretizării lucrărilor cu finalitate științifică⁷. Cu o durată de opt zile, între 15 și 23 aprilie 1928, excursia condusă de G.G. Mateescu, aducând laolaltă membrii restrânsei comunități științifice existente în institut la momentul respectiv, a parcurs un itinerariu generos, care a atins câteva obiective turistice iconice ale zonei, într-o succesiune inteligent dozată și cumpănită: „timp de trei zile bisericile normando-bizantine și muzeele arheologice și de artă medievală din Palermo și Monreale, într-o zi templul doric și teatrul grec de la Segesta, în alta vestitele ruine ale templelor din Selinunte, în a șasea pe cele de la Grigenti (vechiul Akragas-Agrigentum), în a șaptea Catania cu ruinele sale antice și bisericile medievale, precum și Taormina (vechiul Tauromenium) cu teatrul său și o fermecătoare priveliște de pe țărmul foarte înalt al Mediteranei, pe coasta estică a Siciliei”⁸.

Succesorul său la direcția prestigiosului așezământ de studii și cercetare, inserat organic în climatul elevat de spiritualitate al Cetății Eterne, profesorul universitar Emil Panaitescu, specialist în arheologie, studii clasice și istorie veche, un fost membru-cursant al instituției (1923-1925), nutrind convingerea eficacității menținerii unei tradiții formative atât de ofertante, menită, de altfel, și să creeze cadrul adecvat coagulării unei veritabile „familii” academice, influențând benefic și dinamica relațiilor interpersonale dintre direcțiune și bursieri, reintroduce, fără reținere, excursiile științifice în programul de activitate al tinerilor cercetători. Astfel, Sicilia redevine polul major de atracție al deplasării organizate în primăvara anului 1930, pentru ca în luna mai,

⁷Îmbrăcând caracterul unor excursii individuale de studiu, pe parcursul anului academic 1923-1924, deplasările în Sicilia i-au avut drept unici beneficiari pe bursierii Emil Panaitescu, Paul Nicorescu și Ștefan Bezdechi. Nu este deloc lipsit de interes nici faptul că, între anii 1925 și 1926, au fost aprobate călătorii individuale în scop științific și în alte centre, față de cele deja intens cultivate, din regiunile meridională și nordică ale Peninsulei Italice, pentru identificarea și strângerea de material informativ și imagistic, în principal din muzee, care să servească la finalizarea lucrărilor în curs. Cf. Veronica Turcuș, *Școala Română din Roma (1922-1924)*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016, p. 264.

⁸Idem, *George Mateescu (1892-1929): director al Școlii Române din Roma. Viața și opera*, București, Editura Academiei Române, 2008, p. 155 și n. 357 și 358. Vezi și Idem, *op. cit.*, 2016, pp. 175-176.

studioșii Institutului să viziteze orașele Napoli, Herculaneum, Pompei, Baia, Pozzuoli, Bacoli și Cuma. Un an mai târziu, între 3 și 8 martie 1931, este întreprinsă o nouă excursie de studiu, al cărei itinerariu îi poartă pe bursieri, alături de directorul Emil Panaitescu și secretarul Școlii, profesorul Giuseppe Lugli (1890-1967), printre monumentele istorice și siturile arheologice de la Napoli, Pompei, Herculaneum și Paestum, pentru ca la reîntoarcerea spre Roma, să aibă loc o oprire și în vechiul centru istoric al Salerno-ului, fără a se omite incitantele atracții ale cunoscutului său Muzeu Arheologic, urmată și de o inspirată „escală” pe coasta amalfitană, în orașul omonim. În parcul arheologic de la Pompei, cunoscutul arheolog și epigrafist italian, profesorul Matteo della Corte (1875-1962), prieten și colaborator apropiat al Școlii, le-a prezentat stipendiaților români arsenalul metodologic și tehnic al săpăturilor arheologice, în timp ce pe șantierul de la Paestum, stadiul investigațiilor le fusese făcut cunoscut de către profesorul A. Mezulli⁹. Venind în completarea listei deja conturate, călătoria de studiu ce avusese loc la 24 februarie 1931 a vizat ca obiectiv necropola etruscă de la Cerveteri, unde *alunnii* au ascultat pertinentul expozeu al directorului șantierului arheologic¹⁰, inginerul Raniero Mengarelli (1865-1943).

Programul Școlii din primăvara anului 1932 a cuprins însă o deplasare științifică la necropola etruscă de la Tarquinia, orașul-mamă al Etruriei, bursierii beneficiind, cu această ocazie, de reputata expertiză de specialitate a profesorului Pietro Romanelli (1889-1981). De asemenea, nu s-au înregistrat sincope nici în privința deja tradiționalelor călătorii de studiu la siturile arheologice de la Ostia Antica și Isola Sacra, acestea din urmă efectuându-se, în acel an, sub direcția lui Emil Panaitescu. Iar în plus, îmbucurător și util pentru exercițiul reflecției analitice, începând cu anii '30 ai veacului trecut, traseele deplasărilor cu caracter științific se vor îmbogăți cu o nouă destinație, la rândul ei devenită rapid cutumă, și anume vizita anuală la vila poetului Horațiu de la Licenza.

În afara uzualei excursii științifice care avea drept obiectiv vizitarea parcului arheologic de la Ostia Antica, deplasare tradițională de care nu fuseseră deloc privați membrii titulari ai Școlii nici în anul academic 1932-1933¹¹, în cursul lunii aprilie 1933 a fost organizată una dintre cele mai interesante călătorii de studiu în Sicilia, ale cărei costuri financiare fuseseră integral suportate dintr-un „ajutor special”, autorizat de către deținătorul, la acea vreme, a portofoliului Instrucțiunii Publice, Cultelor și Artelor, ministrul Dimitrie Gusti (1880-1955)¹². Cu această ocazie, arheologii italieni Paolo Orsi (1859-1935) și Biagio Pace (1889-1955) aduseseră în atenția bursierilor români rezultatele celor mai recente

⁹V. Christescu, *Cine conduce Școala Română din Roma?*, București, Institutul de Arte Grafice E. Marvan, 1932, pp. 20-22.

¹⁰*Ibidem*, p. 18.

¹¹Cf. Raportului de activitate nr. 6-1933 din 21 februarie 1933, întocmit de Emil Panaitescu și adresat președintelui Academiei Române, *Arh.St.București, Ministerul Instrucțiunii, Direcția Învățământ Superior*, dos. 556/1933, ff. 8-9.

¹²*Ibidem*, f. 9.



Fig. 1. Pe urmele lui Nicolae Bălcescu, în Sicilia (1935). Bursierii Școlii Române de la Roma lângă monumentul dedicat marelui revoluționar român pașoptist din cimitirul istoric palermitan „Santa Maria dei Rotoli” de sub Monte Pellegrino. © Copie digitală la Accademia di Romania, Roma.

campanii de investigații arheologice desfășurate pe șantierele siciliene, în timp ce arhitectul Francesco Valenti (1868-1953) le oferă, într-o manieră argumentată, cu exemple edificatoare, o introducere în noile metodologii de cercetare, conservare și restaurare a vestigiilor arheologice descoperite în arealul insulei, fără a exclude aspectele problematice¹³. În schimb, odată ajunși în capitala Siciliei, tinerii studioși au parcurs un traseu ce încorporase inerenta dimensiune a unui „pelerinaj istoric” absolut necesar, acesta incluzând o primă oprire la clădirea fostului hotel de lux „Alla Trinacria” de pe Via Butera, unde, bolnav de ftizie, Nicolae Bălcescu (1819-1852) își petrecuse ultimele zile ale exilului palermitan, stingându-se din viață la 29 noiembrie 1852, urmată firesc de o nouă „stație” simbolică, la presupusul mormânt de sub Monte Pellegrino, în care se odihnesc osemintele marelui istoric, scriitor și lider al mișcării revoluționare de la 1848 din Țara Românească¹⁴. Pe acest

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

itinerariu investit cu aura unei „datorii de pietate”, după cum consemna directorul Emil Panaitescu în raportul de activitate al Școlii, din 20 mai 1933, emis în atenția președintelui Academiei Române, Ludovic Mrazec, au fost însoțiți și de un grup de profesori români ce se aflau în excursie în Sicilia, conduși de Constantin Kirițescu (1876-1965), director al Direcției Învățământului Superior din cadrul Ministerului de Resort¹⁵. La scurtă vreme însă, debutul lunii iunie 1933 îi găsește din nou pe *alunnii* Școlii în ipostaza de excursioniști, vizitând, de această dată, sub coordonarea secretarului Giuseppe Lugli, impresionanta necropolă etruscă de la Cerveteri¹⁶, situată pe colina numită „La Banditaccia”. Un an mai târziu, între 25 și 29 aprilie 1934, stipendiații institutului efectuaseră o călătorie de studiu și documentare în sudul Italiei, al cărei punct central de atracție l-au constituit două dintre cele mai prizate destinații turistice ale regiunii Campania: atracțiile emblematice ale vechiului centru istoric din Napoli și impresionantele ruine ale orașului antic Pompei. Ghidajul monumentelor istorice și al siturilor arheologice care făcuseră obiectul noii deplasări științifice fusese asigurat prin implicarea directă a lui Emil Panaitescu, Mateo della Corte și Amadeo Maiuri (1886-1963)¹⁷.

Odată cu trecerea anilor, pe fondul creșterii credibilității și vizibilității instituționale, a extinderii rețelei de contacte profesionale și administrative stabilite în comunitatea academică italiană, dar și a avantajelor ce decurgeau direct din poziția politică privilegiată deținută de Emil Panaitescu în cercurile liberale din țară, excursiile științifice ale membrilor Școlii au cunoscut o benefică diversificare a paletei destinațiilor, „țințele” lor istorico-culturale vizând acum și locuri ceva mai îndepărtate, a căror selecție era, în mod inerent, condiționată de suportabilitatea financiară a instituției. În acest sens, un sprijin deosebit de important îi acordaseră reprezentanței academice românești din capitala Italiei, Ministerul de Finanțe și Banca Națională a României, care alocaseră, în repetate rânduri, sume consistente pentru asigurarea viabilității acestei indispensabile tradiții formative pentru studioșii noștri¹⁸. Deplasarea efectuată în luna mai a anului 1935, mai precis între 14 și 21 mai, a fost exclusiv consacrată Siciliei, pe un traseu stabilit în cel mai mic detaliu, pe ore, prevăzând inclusiv pauzele necesare mesei și odihnei, care includea următoarele puncte de maxim interes: Roma, Napoli, Palermo, Monreale, Segesta, Selinunte, Agrigento, Siracusa și Taormina¹⁹. Dincolo de supraviețuirea sa intactă, programul acestei excursii, care se desfășurase sub îndrumarea secretarului administrativ al Școlii, istoricul de artă Virgil Vătășianu (1902-1993), ridică un interes cu totul particular prin prisma faptului că studioșilor noștri li se acorda

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶Veronica Turcuș, *op. cit.*, 2016, p. 265.

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸*Ibidem*, pp. 265-266.

¹⁹Stelian Mândruț, *Virgil Vătășianu și Școala Română din Roma*, în „Anuarul Institutului de Istorie «George Bariț» din Cluj-Napoca”, tom XLV, 2006, p. 388, anexa II.

²⁰Veronica Turcuș, *op. cit.*, 2016, p. 266 și n. 15.

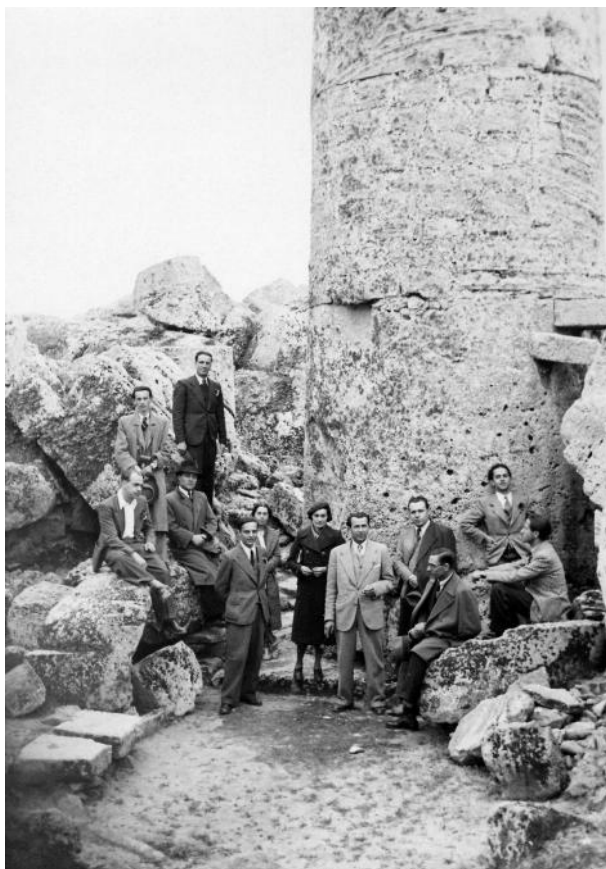
posibilitatea de a mai rămâne în Sicilia sau în altă parte după data finalizării oficiale a călătoriei având însă obligația de a se prezenta la Roma în 29 mai. Totodată, mai trebuie amintită și excursia de studiu de la lacul Nemi²⁰, care fusese organizată anterior călătoriei din Sicilia, mai exact în primăvara anului 1935.

²¹*Ibidem.*

Anul universitar 1935-1936 a inclus în programul de studii al bursierilor, pe lângă obișnuita vizită la anticele vestigii arheologice de la Ostia Antica și Isola Sacra, și cu câteva opriri la Albano, Castel Gandolfo sau Villa Adriana, și cealaltă excursie curentă în sudul Italiei, de o incomparabil mai mare întindere geografică și temporală, care a purtat pașii membrilor Școlii pe traseul Napoli, Pompei, Herculaneum, Campi Flegrei și Paestum. Efectuată între 15 și 21 mai 1936, sub conducerea directorului Emil Panitescu, care beneficiase, în acest caz, și de asistența secretarului Virgil Vătășianu, excursia a cuprins în circuitul pus la dispoziția participanților și orașele Salerno, Amalfi, Cuma, Pozzuoli, Miseno sau Baia, unde le-au fost ilustrate, grație implicării arheologului Amadeo Maiuri (1886-1963), vechile și noile săpături arheologice²¹.

Fig. 2. Bursierii în vizită la cimitirul roman de la Ostia Antica (Isola Sacra). În marginea stângă, Emil Panaitescu (1938-1940). © Copie digitală la Accademia di Romania, Roma.





O altă „descindere” de mare impact formativ, cu un itinerariu complex și o durată de 11 zile, a fost captivanta „peregrinare academică” din primăvara anului 1937, desfășurată, după un program prestabilit, între 11 și 21 aprilie. Traseul parcurs cu această ocazie²², presărat cu o „salbă” de obiective istorice de maximă importanță, a reușit să le ofere *alunnilor* o perspectivă de ansamblu edificatoare asupra celor mai relevante preocupări și rezultate ale școlii arheologice italiene de la acea vreme, al căror focus esențial era centrat pe studiul analitic al ruinelor monumentale din epoca imperială, readuse la lumină în cel de-al doilea deceniu interbelic, pe fondul interesului major manifestat în această direcție de regimul mussolinian. În mod indubitabil, atractivitatea cultural-științifică a programului și judicioasa sa planificare, fără a pierde din vedere nici solidele câștiguri de natură profesională repercutate

Fig. 3 și 4. Călătorie de studiu în Sicilia. Instantanee din Selinunte și Agrigento (1939). © Copii digitale la Accademia di Romania, Roma.

²²Itinerariul călătoriei, stabilit anterior deplasării în baza unei planificări amănunțite, a cuprins vizite atât în Sicilia, la Taormina și Siracusa, cât și în insula Malta, Tripoli, Leptis Magna și Sabratha, urmate de opriri în Palermo și Napoli. Cf. Emil Panaitescu, *Prefazione*, în *EDR*, 7, 1937, p. X.

asupra instrucției academice a bursierilor Școlii, au asigurat deplasării un neîndoișor succes, Emil Panaitescu catalogând-o drept „una dintre cele mai reușite și interesante excursii cu caracter științific, pentru cunoașterea civilizației mediteraniene”²³.

²³*Ibidem.*

Sicilia redevine destinația preferată și în primăvara anului 1939, când membrii Școlii Române de la Roma, însoțiți atât de directorul Emil Panaitescu, cât și de consilierul științific și administrativ, Giuseppe Lugli, „docent la Universitatea din Roma, specializat în studiile de topografie romană”²⁴, au ocazia să efectueze o frumoasă călătorie de studiu întinsă pe 12 zile, în condițiile primirii unei donații bănești în valoare de aproximativ 4000 lire italiene, din partea lui Oscar Kiriacescu²⁵, viceguvernatorul Băncii Naționale a României. Principalul obiectiv al sejurului sicilian l-a reprezentat vizitarea celor mai semnificative colecții muzeale și monumente istorice din orașele Palermo, Segesta, Selinunte, Agrigento, Siracusa și Taormina²⁶. În cursul următorului an școlar, în contextul nefavorabil al declanșării celui de-al Doilea Război Mondial, destinațiile acestor voiaje colective în interes profesional și-au restrâns vizibil durata și distanțele parcurse, decizia conducerii institutului fiind aceea de a reînvia „vechea formulă a călătoriei de studiu în Campania, cu cercetarea monumentelor arhitectonice și arheologice de la Pompei și Herculaneum”²⁷, itinerariul fiind extins și prin includerea unei vizite la Muzeul de Antichități din Napoli²⁸. O astfel de excursie a fost întreprinsă la finalul anului universitar 1939-1940²⁹.

²⁴Alexandru Marcu, *art. cit.*, p. 149.

²⁵Cf. Raportului de activitate nr. 293 din 16 mai 1939, întocmit de directorul Școlii Române de la Roma, Emil Panaitescu, în atenția Președintelui Academiei Române, *Arh.St.București, Ministerul Educației Naționale, Direcția Învățământ Superior*, dos. 925/1939, f. 119.

²⁶*Ibidem.*

²⁷Veronica Turcuș, *op. cit.*, p. 267.

²⁸Cf. Emil Panaitescu, *Prefazione*, în *EDR*, 9, Roma, 1940, p. X.

²⁹*Ibidem.*

În legătură nemijlocită cu activitatea științifică și formativă de referință în cadrul așezământului academic, un alt aspect demn de semnalat este și cel al deplasărilor care au dobândit caracterul unor vizite sau excursii individuale de studiu, întreprinse, prin tradiție, în diverse orașe-far italiene sau chiar în alte spații culturale ale Europei, în acest ultim caz, Parisul fiind o destinație recurentă pentru tinerii noștri merituoși, în dorința de a cunoaște și studia „ad vivum” obiecte de patrimoniu din colecțiile vreunui muzeu, documente de arhivă și publicații din fonduri cu relevanță specială sau de a se familiariza cu zone de interes arheologic prioritar, întreținând, totodată, fructuoase contacte profesionale cu unii dintre cei mai reputeți specialiști în direcțiile de cercetare pentru care optaseră ca bursieri ai statului român. Evident, rezultatele investigațiilor și ale demersurilor de documentare desfășurate cu aceste ocazii erau de natură să servească, ulterior, la conceperea, elaborarea și redactarea lucrărilor științifice obligatorii din timpul specializării romane. În cazul particular al artiștilor plastici, îngăduită fiind perpetuarea acestei cutume și de către dirigitorul instituției, profesorul Emil Panaitescu,



Fig. 5 și 6. La Pompei și Herculaneum. Excursia colectivă a Școlii în Campania (1939-1940) © Copii digitale la Accademia di Romania, Roma.

³⁰Veronica Turcuș, *op. cit.*, p. 268. A se consulta și pp. 267-269, pentru o panoramă sugestivă a vizitelor individuale de studiu efectuate de bursierii Școlii Române din Roma în timpul directoratului lui Emil Panaitescu.

³¹În afara excursiilor, autorul mai face trimitere la lucrările publicate de bursieri pe durata stagiaturii, cât și la conferințele susținute de aceștia, pe diverse teme de interes, în cadrul Școlii Române din Roma. În completare, privind cea de-a treia linie de studiu dedicată arhitecturii și artelor plastice, am adăuga și expozițiile personale sau colective realizate de membrii secției de profil. Stelian Mândruț, *art. cit.*, 2010, p.169.

„la Serenissima” și laguna venețiană au constituit „locul de ședere” favorit, aici membrii secției de profil de la Roma bucurându-se de primirea și ospitalitatea oferite de „Casa Romena di Venezia” a lui Nicolae Iorga, în schimbul achitării unei chirii³⁰.

La finalul acestui periplu succint prin periegezele științifice ale bursierilor Școlii Române de la Roma, putem conchide că indiferent de forma sau amplitudinea pe care au îmbrăcat-o – colective sau individuale, de mai lungă sau mai scurtă durată –, călătoriile efectuate de generațiile de tineri studioși pe durata experienței italiene, grație traseelor tematice judicios corelate cu principalele preocupări manifestate în domeniile de interes academic, și-au pus neîndoiește pecetea asupra formării lor umane, cultural-științifice și spirituale, dar nu mai puțin important, a evoluției profesionale ulterioare, deținând un loc esențial în ceea ce istoricul clujean Stelian Mândruț definea drept „tripiticul informativ și formativ”³¹ cultivat asiduu în programele de studii ale lăcașului de cultură din Valle Giulia, impulsionând, deopotrivă, devenirea și afirmarea unor viitoare personalități ale mediului științific și intelectual-artistic românesc. Cu referire punctuală la membrii-plasticieni ai secțiunii artistice, variile itinerarii străbătute în arealul Peninsulei Italice au facilitat contactul direct cu opera marilor arhitecți și maeștri ai trecutului – remarcabilă pildă și izvor nesecat de inspirație, în fond, un exercițiu indispensabil însușirii unei culturi vizuale și intelectuale adecvate cerințelor creației în producția artistică, dublat și de cunoașterea îndeaproape a „gesturilor” creative emergente în peisajul artei italiene din epoca interbelică –, cu admirabilele vestigii ale Imperiului Roman și colecțiile muzeale excepționale, fapt care a permis nu doar dobândirea unei cunoașteri de specialitate aprofundate, ci și procesul de sincronizare cu tendințele și direcțiile moderniste occidentale, prin receptarea și diseminarea vocabularului stilistic italian. Iar în privința colegilor arhitecți, acumulările temeinice de cunoștințe conceptual-metodologice înlesnite de perioada stagiului împlinit în Cetatea Eternă au marcat, în mod cu totul pozitiv și rodnic, activitatea profesională desfășurată după revenirea în țară, o parte dintre ei devenind figuri proeminente ale interbelicului românesc în domenii precum istoria arhitecturii sau conservarea și restaurarea patrimoniului construit.

Bibliografie

1. Arhivele Statului București, Fond Ministerul Instrucțiunii Publice.
2. ***, *Ephemeris Dacoromana. Annuario della Scuola Romana di*

Roma, vol. VI, VII și IX, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1935, 1937 și 1940.

3. Bărbulescu, Mihai, Turcuș, Veronica, Damian, Iulian M., *Accademia di Romania din Roma. 4. 1922-2012*, Roma, Accademia di Romania, 2012.

4. Cristescu, V., *Cine conduce Școala Română din Roma?*, București, Institutul de Arte Grafice E. Marvan, 1932.

5. Lăzărescu, George, *Școala Română din Roma*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002.

6. Oprea, Ioan, *Istoricul Emil Panaitescu și Școala Română de la Roma*, București, Editura Oscar Print, 2014.

7. Marcu, Alexandru, *Școala Română din Roma*, în „Boabe de grâu. Revistă de cultură”, București, anul 1, nr. 3, mai 1930, pp. 147-151.

8. Mândruț, Stelian, *Virgil Vătășianu și Școala Română din Roma*, în „Anuarul Institutului de Istorie «George Bariț» din Cluj-Napoca”, tom XLV, 2006, pp. 349-400.

9. Mândruț, Stelian, *Profesori și bursieri ai Școlii Române de la Roma în epoca interbelică*, în „Acta Musei Napocensis: Historica”, 47, 2010, pp. 163-174.

10. Turcuș, Veronica, *George Mateescu (1892-1929): director al Școlii Române din Roma. Viața și opera*, București, Editura Academiei Române, 2008.

11. Turcuș, Veronica, *Școala Română din Roma (1922-1947)*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016.

12. Turcuș, Veronica, *Vasile Pârvan și Școala Română din Roma*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016.



EXPOZIȚIILE BURSIERILOR „SECȚIUNII ARTISTICE” A ȘCOLII ROMÂNE DE LA ROMA PE DURATA MANDATULUI DIRECTORAL AL LUI EMIL PANAITESCU

*muzeograf, Muzeul de Artă Cluj-Napoca

Alexandra SÂRBU*

Abstract: *The present study, a preliminary perspective and, in essence, a recovery effort which does not claim to exhaust a far too generous subject, susceptible to various investigations and research leads, focuses on the annual collective exhibitions of the Romanian School in Rome, initiated and organized under the directorship (1929-1940) of the historian Emil Panaitescu (1885-1958). Extensive productions of the so-called “art section”, the third line of research within the institution, inaugurated in the autumn of 1925, these temporary exhibitions, opened since 1933, have represented the privileged way of highlighting and introducing in the public circuit the main results of the activity carried out by the most deserving Romanian fellow students in architecture, painting and sculpture.*

Keywords: *Romanian School of Rome, Emil Panaitescu, interwar period, higher education establishment, scholarships, art section, annual group exhibitions, Romanian architects and visual artists.*

Cuvinte-cheie: *Școala Română de la Roma, Emil Panaitescu, perioada interbelică, instituție de educație superioară, burse, secția de artă, expoziții anuale de grup, arhitecți și artiști vizuali români.*

Înființată în anul 1920 ca instituție statală de învățământ postuniversitar cu profil umanistic, aflată sub înaltul patronaj științific al Academiei Române, dublat material de subvențiile alocate de la bugetele ministerelor de resort – Ministerul Cultelor și Artelor, Ministerul Afacerilor Străine și Ministerul Instrucțiunii Publice –, Școala Română de la Roma, dincolo de complexitatea activității formative de pregătire și perfecționare a tinerei elite științifice interbelice, un demers statornic care a transformat-o într-un veritabil „centru de excelență” al culturii românești în străinătate, a avut o contribuție absolut notabilă și la stimularea și perfectarea vocației celor înzestrați cu indubitabile disponibilități plastice, căutând să faciliteze atenta racordare a bursierilor secțiunii consacrate domeniului arhitectonico-artistic

(cea de-a treia linie de cercetare, intrată în funcțiune începând cu anul 1925) la cele mai ilustrative expresii arhitecturale și artistice ale civilizației europene, și în particular, „peninsulare”, direcție promovată cu consecvență în anii '30 ai veacului trecut, sub directoratul istoricului Emil Panaitescu (1885-1958). De altfel, alegerea unei destinații culturale atât de speciale de către acei, relativ puțini, tineri privilegiați (arhitecți, pictori și sculptori)¹ care au ajuns să dețină mult râvnitul statut de membru titular al secțiunii artistice, devine perfect explicabilă dacă o privim în contextul instrucției profesionale și a fascinației irepresibile pentru moștenirea culturii clasice, fără însă a pierde din vedere tradiția memorabilă a celebrului voiaj formativ „Le Grand Tour”, care avea ca „punct terminus” Cetatea Eternă, sau atractivitatea generată de acele „iradiieri” spectaculoase ale avangardei istorice născute pe tărâm italian. Fără excepție, toți aceștia au fost intens familiarizați cu excepționala ambianță artistică și universitară a capitalei Italiei, frecventând, în repetate rânduri, instituțiile de învățământ și cultură existente, muzeele și expozițiile, galeriile de artă și studiourile de creație ale urbei cosmopolite, precum și prețioasa sa rețea de arhive și biblioteci, „în conjugare cu suita de școli străine și mănunchiul de profesori-specialiști în variate domenii”². Totodată, au avut imensa oportunitate, prin reiterate vizite de documentare „in situ” și ilustrări „pe viu” ale celebrelor artefacte și monumente istorice conservate în arealul Peninsulei Italice, să cunoască și să studieze în detaliu marile colecții dedicate antichității greco-romane. Dincolo de toate aceste exerciții profesionale extrem de benefic repercutate asupra desăvârșirii pregătirii lor intelectuale, culturale, spirituale și, nu mai puțin, imaginativ-creative, s-au făcut remarcați pe durata stagiilor romane și ca prezențe artistice active, amprenta individualității lor creatoare regăsindu-se atât în contextul unor apreciate expoziții de grup, cât și în formula, incomparabil mai avantajoasă în sensul unei proiecții mult mai veridice și convingătoare a amprentei autografe a „portretului” artistic, a personalelor inaugurate la sediul Accademiei di Romania.



Spre deosebire de bursierii primelor două secții ale institutului, cea istorico-arheologică și cea filologico-literară, ale căror contribuții erau publicate în binecunoscutele anuare de specialitate, „Ephemeris Dacoromana” și „Diplomatarium Italicum”³, o modalitate privilegiată de punere în valoare și introducere în circuitul public a rezultatelor activității derulate de membrii secțiunii artistice a Școlii Române de la Roma o reprezentau expozițiile anuale, evenimente cultivate cu prisosință

¹Aspiranții la obținerea unei burse pentru secțiunea artistică trebuiau să participe la un concurs special organizat în fiecare an, în luna iunie, la București, sub auspiciile Ministerului Cultelor și Artelor și ale Comisiunii Monumentelor Istorice, câștigătorii urmând să fie recomandați de minister direcțiunii institutului, „spre a fi trecuți pe tabloul de admitere al școlii”. Vezi art. 15 al *Regulamentului pentru aplicarea legii care înființează Școlile române de la Paris și Roma*, în „Monitorul Oficial”, București, nr. 105, 13 august 1921, decizia nr. 63.520, p. 4151.

²Stelian Mândruț, *Profesori și bursieri ai Școlii Române de la Roma în epoca interbelică*, în „Acta Mvsei Napocensis: Historica”, 47/2010, p. 167.

³Un alt mod care sporea semnificativ eficiența diseminării și valorificării științifico-publicistice a preocupărilor de studiu și cercetare promovate intens în cadrul celor două linii specializate ale instituției, înființate la doi ani distanță una de cealaltă (1922 și 1924), o reprezentau și lucrările apărute, sub semnătura ex-alunni-lor stagiaturii formative romane, în diverse volume sau reviste de profil.

Fig. 1. Accademia di Romania din Roma. Palatul în stil neoclastic din Valle Giulia, proiectat de arhitectul Petre Antonescu. Fațada principală orientată către Viale delle Belle Arti (astăzi). © Grigore Avakian, „Boabe de grâu” nr. 2/1933.



⁴Vezi arhivele istorice ale periodicelor italiene: „Il Messaggero”, „Il Piccolo”, „La Tribuna”, „Il Giornale d'Italia”, „Corriere della Sera”, „La Stampa”, „Gazzeta del Popolo”.

⁵Cf. Emil Panaitescu, *Prefazione*, în „Ephemeris Dacoromana. Annuario della Scuola Romana di Roma”, vol. VII, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1937, p. X [EDR]; Idem, *Prefazione*, în EDR, 9, 1940, p. X; „Analele Academiei Române. Desbaterile”, 1939-1940, tom LX, București, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, 1941, p. 202 [AAR]; Mihai Bărbulescu, Veronica Turcuș, Iulian M. Damian, *Accademia di Romania din Roma. 1922-2012*, Roma, Accademia di Romania, 2012, pp. 94-96; Veronica Turcuș, *Școala Română din Roma (1922-1947)*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016, pp. 227-228 și pp. 260-263.

după inaugurarea noului sediu din Valle Giulia, construit de Banca Națională a României, care găzduia un spațiu special destinat desfășurării acestui tip de manifestări. Interesul deosebit pe care îl suscitau era (re)confirmat, fără dubiu, de onoranta și mereu numeroasa prezență a unor exponenți notabili ai mediului academic, cultural și artistic roman, alături de directorii și stipendiații instituțiilor similare străine din selectul cartier al Cetății Eterne, supranumit și „Valea Academii”, precum și de cronicile favorabile apărute în paginile unora dintre cele mai titrate publicații cotidiene și periodice ale vremii⁴.

În corelație directă cu acest aspect semnificativ, se înscriu și festivitățile inaugurale a patru ample expoziții colective, inițiate și organizate de Școala Română din Roma, pe parcursul mandatului directoral (1929-1940) al profesorului Emil Panaitescu, mai precis în anii 1933, 1935, 1937 și 1940, care s-au desfășurat cu participarea excepțională a regelui Italiei, Vittorio Emanuele di Savoia al III-lea⁵. La acestea se mai adaugă și expoziția de grup din 1936.

Cea care a marcat însă debutul suitei de evenimente anuale a căror principală miză o constituia prezentarea adecvată spre analiză și validare, sub „lupa” profesioniștilor și a criticii de specialitate, a rodului muncii depuse de către titularii liniei de cercetare în domeniul arhitectonico-artistic a fost expoziția deschisă în ianuarie 1933, manifestare plasată într-o relație de certă interdependență cu contextul

ceremonial al marcării încheierii construcției, respectiv al intrării oficiale în funcțiune a noului local al acestei reputeate reprezentanțe academice românești în străinătate⁶. Deținând un primat absolut în evoluția secțiunii artistice⁷, anuală din 1933 a avut privilegiul să fie vizionată, în avanpremieră, de Majestatea Sa Vittorio Emanuele al III-lea, Regele Italiei, „membru onorar al Academiei Române de la 1890”⁸, cu ocazia vizitei efectuate la 9 ianuarie 1933⁹, în preziua mult așteptatului moment dedicat inaugurării solemne a palatului din Valle Giulia – clădire impozantă, edificată în stil neoclasic pe baza proiectului propus de arhitectul Petre Antonescu, prevăzută, în beneficiul direct al membrilor secției de profil, cu o sală de expoziții încăpătoare și șase ateliere de creație –, „adăpost demn al acestei ambasade românești de cultură”¹⁰, redenumită acum Accademia di Romania in Roma.

Materialul prezentat cu această ocazie era centrat, cu precădere, asupra ilustrării preocupărilor arhitecților bursieri, cei care alcătuiseră, până atunci, cel mai consistent și reprezentativ „eșantion” al secțiunii. Astfel, o pondere semnificativă a revenit în expunere axonometriile și vederilor perspectivice, reliefurilor, planimetriilor și elevațiilor, secțiunilor totale sau parțiale, „restituțiilor” de identitate culturală etc. ale unor sonore artefacte arhitecturale ale Cetății Eterne, Serenissimei sau anticului Pompei, dar și a celor prezente în alte regiuni ale Peninsulei Italice, ca de pildă, Puglia, Lucania, Calabria sau Sicilia, al căror studiu analitic fusese asigurat de Horia Teodoru, Ștefan Balș, Emil Costescu, Richard Bordenache, Nicolae Lupu, George N. Ionescu și Grigore Ionescu. Prin urmare, o galerie imagistică de mare sugestivitate care era completată și cu o serie de „imagini-souvenir”, în fapt niște schițe de călătorie lucrate cu prilejul diverselor drumeții efectuate în timpul stagiaturii romane: acuarele redând interiorul unor lăcașe de cult, sub semnătura lui Horia Teodoru; cadre peisagistice urbane, lucrate în acuarelă de Grigore Ionescu, reprezentând vederi din orașe ca Frascati, Avignon, Paris, Les Baux, Arles, Roma, Veneția, Tarquinia sau Perugia, precum și câteva desene ale aceluiași autor ilustrând secvențe citadine din Otranto, Conversano, Roma, Venosa, Villeneuve-lès-Avignon, Tarascon; acuarele și desene ale lui George N. Ionescu surprinzând ample deschideri panoramice asupra Romei sau Veneției; pastelurile lui Nicolae Lupu cu subiecte de inspirație romană, siciliană, florentină sau pompeiană, alături figurând și câteva sculpturi în marmură de Carrara (*Danaide*), lemn, argint, ceramică și ceară ce purtau marca distinctivă a lui Mac Constantinescu, a căror etalare era anturată și de o serie de „note de drum” în acuarelă (*Siena*), monotipii, desene-studii după nud,

⁶Cf. Raportului de activitate nr. 6-1933 din 21 februarie 1933, întocmit de Emil Panaitescu și adresat președintelui Academiei Române, *Arh.St.București, Ministerul Instrucțiunii Publice, dos. 556/1933*, f. 12.

⁷Emil Panaitescu, *Prefazione*, în *EDR*, 6, 1935, p. X.

⁸*Ibidem*, f. 15.

⁹*Ibidem*.

¹⁰Cf. viziunii lui Mac Constantinescu, expusă în cuprinsul unui articol publicat în „Cuvântul” la 19 martie 1938. Ioana Beldiman și Ruxanda Beldiman, *Sculptori români la Accademia di Romania in Roma către finele perioadei interbelice*, în vol. *Artiști români în străinătate (1830-1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2017, p. 388.



Fig. 2. Ilustrațiile lui Mac Constantinescu la trilogia epică dantescă *Divina Comedie*, în traducerea lui Alexandru Marcu, figurând pe simzelele expoziției organizate în ianuarie 1933, cu ocazia inaugurării noului sediu al Accademiei di Romania.

¹⁰Carlo Tridenti, *I rapporti artistici tra i romeni e noi. Una mostra all'Accademia di Romania*, în „Il Giornale d'Italia”, sesta edizione, anno XXXIII, n. 15, mercoledì, 18 gennaio 1933 – anno XI, p. 3; Ioana Beldiman și Ruxanda Beldiman, *op. cit.*, p. 391; Veronica Turcuș, *op. cit.*, pp. 260-261 și n. 3. Vezi și date biografice întocmite de Ioana Beldiman în *Expoziția retrospectivă Mac Constantinescu* (catalog), București, Oficiul de Expoziții, Sala Dalles, noiembrie-decembrie 1975, f.p.

¹²Emil Panaitescu, *Prefazione*, în *EDR*, 6, 1935, p. X; Mihai Bărbulescu, Veronica Turcuș, Iulian M. Damian, *op. cit.*, p. 95; Veronica Turcuș, *op. cit.*, p. 261; Ioan Opreș, *Istoricul Emil Panaitescu și Școala Română de la Roma*, București, Editura Oscar Print, 2014, p. 18, p. 77 și p. 126.

¹³Florența, Veneția, Roma, Amalfi, Ravello, Assisi și Perugia. Cf. Carlo. T[ridenti]., *Il Re visita la Mostra dei Pensionati dell'Accademia Romana a Valle Giulia*, în „Il Giornale d'Italia”, Roma, settima edizione, anno XXXV, n. 104, mercoledì, 1 maggio 1935 – a. XIII, p. 5.

crochiuri de animale (*Antropoide*) și primele gravuri-ilustrații în tehnica schab-papier la exemplara traducere în limba română a monumentalului poem epic dantesc *Divina Commedia* (mai precis la *Infernul*, prima parte a emblematicii trilogii, o capodoperă incontestabilă a literaturii universale), realizată de Alexandru Marcu, toate aparținând aceluiași artist¹¹. Presa italiană a primit cu entuziasm expoziția, consacrand cronici apreciative întregii manifestări, cu o atenție particulară acordată, însă, expozitelor secțiunii de arhitectură.

În intervalul temporar 1-15 mai 1935, cea de-a doua expoziție¹² a seriei celor patru a pus în valoare demersurile creative ale tinerei pictorițe Anna Tzigara-Samurcaș (49 de acuarele, desene și monotipii inspirate preponderent de pitorescul fermecător și nostalgic al unora dintre cele mai iconice centre urbane¹³ ale Peninsulei), a sculptorilor Mac Constantinescu (3 lucrări, mai precis două ghipsuri și o *Danaide*) și Céline Emilian Marcovici, valoroasă discipolă a lui Bourdelle (22 de lucrări, în rândul cărora se detașau pregnant seria capetelor de expresie ale unor personalități marcante ale scenei politice și diplomatice europene din perioada interbelică, o *Madonă*, o *Maternitate* și câteva figurine delicate din bronz), în proximitatea cărora expuneau și arhitecții Nicolae Lupu¹⁴, Nicolae Cucu sau George Ionescu¹⁵ (planuri, secțiuni și axionometrii, a căror prezentare era întregită cu schițe de călătorie sau acuarele), pragul expoziției fiind trecut de personalități de renume ale vieții cultural-artistice și social-politice italiene, dintre care îi amintim pe Cesare Maria De Vecchi, conte de Val Cismon, ministrul Instrucțiunii Publice din Italia și Luigi Federzoni, președintele Senatului italian.

Cu acest prilej, activitatea Accademiei di Romania a intrat în sfera de interes a unui număr impresionant de publicații italiene (peste 60), ale căror sedii nu se aflau doar la Roma, ci și la Milano („Corriere della Sera”), Torino („Gazzetta del Popolo” și „Stampa”) sau Trieste („Il Piccolo”). O atenție deosebită a fost, însă, acordată tinerei sculptorițe Céline Emilian, ale cărei lucrări, se preciza în presa vremii, „nu lasă dubii asupra originalității personalității sale artistice”¹⁶, admirația entuziastă venită din partea publicului prezent la vernisaj fiind subliniată apăsător în diverse cronici. Amenajarea adecvată a spațiului expozițional și etalarea operelor de artă conform exigențelor expozitive ale momentului a fost posibilă datorită donației primite de la Richard Soepke, director general cu drepturi egale al Băncii „Marmorosh, Blank & Co”, în valoare de 50 000 lei¹⁷. De reținut și faptul că deschiderea oficială a manifestării se bucurase din nou de participarea suveranului Italiei, care sosise la lăcașul de cultură din apropierea Villei Papei Giulio (astăzi, Museo Nazionale Etrusco) însoțit de generalul Demetrio Asinari, marchiz de Bernezzo, fiind întâmpinat, în atrium-ul palatului, de directorul Școlii, Emil Panaitescu, însoțit de șeful misiunii diplomatice a Legației române pe lângă Quirinale, ministrul Ion Lugoșianu, alături de membrii secțiunii artistice și o serie de personalități ale așa-numitei colonii române de la Roma¹⁸. În compania amfitrionilor evenimentului, eminenței sale i-au fost prezentați artiștii ce figurau în expunere, ale căror lucrări le-a examinat cu un viu interes, adresând, în final, directorului instituției felicitările sale¹⁹. Presa vremii mai consemnează și faptul că înainte de a părăsi sediul Școlii, „augustul oaspete” a întreprins o scurtă vizită și în biblioteca instituției²⁰, care la acea vreme dispunea deja de un fond substanțial de titluri de carte în domenii precum istorie, istoria artei, filosofie, arheologie etc.

Evenimentul expozițional al anului 1936 a beneficiat de concursul pictorului Nicolae Stoica, care a expus lucrări aparținând genurilor portretistic (în acest caz, relevante fiind câteva portrete care-i reprezentau pe colegii săi bursieri: Ana Berza, Cristea Grosu, Lucia Saghin sau Gheorghe Caragață) și peisagistic, naturi statice și o serie de desene, dar și a sculptorilor Cristea Grosu și Gabriel Popescu, acesta din urmă prezentându-se cu medalioane și măști, unele cu subiect religios, precum și cu portrete ale unor camarazi de generație: Teodor Onciulescu, Dumitru Berciu, Gheorghe Ivănescu, Petru Iroaie, Marina Vlasu Lupaș²¹. Înscriindu-se pe linia interesului portretistic privilegiat de ceilalți doi expozanți, Cristea Grosu a rezonat, deopotrivă, la pitorescul „peisajului uman” din imediata sa proximitate, immortalizându-și, la rândul său, confrății (un exemplu edificator fiind arhitectul Nicolae Cucu)²².

¹⁴Arhitectul Nicolae Lupu prezenta reliefuri după ruinele așa-numitului complex Sette Bassi, una dintre cele mai mari vile antice din suburbiile Romei, planuri și secțiuni de monumente, între care se remarcă cele ale mormintelor din Isola Sacra de lângă Ostia Antica, descoperite de Giudo Calza. *Ibidem*.

¹⁵Pe lângă seria de reliefuri și inspiratul proiect de restaurare al bisericii siciliene în stil arabo-normand, San Nicolò Regale di Mazara del Vallo, arhitectul George Ionescu mai figura în expunere și cu diverse desene ilustrând o plajă variată de monumente istorice, dar și mormântul din Palermo al lui Nicolae Bălcescu. *Ibidem*.

¹⁶*Il Re inaugura a Valle Giulia l'Esposizione d'arte romana*, în „Corriere della Sera”, Milano, 1 maggio 1935 – anno XIII, p. 3.

¹⁷Veronica Turcuș, *op. cit.*, p. 261.

¹⁸*Il Re inaugura l'Esposizione artistica dell'Accademia di Romania*, în „Il Piccolo: edizione del mattino”, Trieste, anno XIII, nuova serie, n. 4785, mercoledì, 1 maggio 1935, p. 1. Vezi și fotografia reprodușă alb-negru, sub titlul generic *Il Re visita la Mostra dell'Accademia Romana di Belle Arti*, sursa „Luce”, în „Le ultime notizie: il piccolo delle ore diciotto”, Trieste, anno XIII, nuova serie, n. 4790, giovedì, 2 maggio 1935, p. 1.

¹⁹*Il Re inaugura l'Esposizione dell'Accademia di Romania*, în „La Stampa: mattino”, Torino, anno 69, num. 104, mercoledì, 1 maggio 1935 – anno XIII, p. 2.

²⁰*Ibidem*.

²¹Veronica Turcuș, *op. cit.*, p. 261 și n. 10.

²²*Ibidem*.

²³O prețioasă recuperare a imaginii acestei expoziții o datorăm înregistrării conservate în Arhiva istorică de filme cinematografice a Institutului „Luce-Cinecittà” din Roma, Italia, secțiunea „Cinegiornali”, cu titlul *Mostra d'arte all'Accademia di Romania a Valle Giulia*. 19/05/1937 - GIORNALE LUCE B / B1097, accesibilă spre vizionare la adresa <https://patrimonio.archivioluce.com/luceweb/detail/IL5000022855/2/mostra-d-arte-all-accademia-romania-valle-giulia.html?startPage>, consultată la data de 15.08.2019.

²⁴Emil Panaitescu, *Prefazione*, în *EDR*, 7, 1937, p. X. Vezi și *Il Re Imperatore all'Accademia di Romania*, în „Il Messaggero”, edizione del mattino, sezione „Cronaca di Roma”, anno 59, n. 107, giovedì, 6 maggio 1937 – anno XV, p. 6; *Il Sovrano inaugura la Mostra d'arte dell'Accademia Romana*, în „Stampa Sera”, Torino, anno 74, num. 123, mercoledì, 22 maggio 1940 – anno XVIII, p. 1.

²⁵Carlo Tridenti, *Roma centro di vita artistica: All'Accademia di Rumenia*, în „Il Giornale d'Italia”, Roma, settima edizione, anno XXXVII, n. 107, giovedì, 6 maggio 1937 – XV, p. 3. Vezi și Ioana Beldiman și Ruxanda Beldiman, *op. cit.*, pp. 391-392.

²⁶Carlo Tridenti, *art. cit.*, 1937, p. 3.

Penultima expoziție a „secțiunii artistice”²³ din șirul celor care au fost onorate de prezența regelui Italiei, Vittorio Emanuele al III-lea, a avut deschiderea oficială la data de 5 mai 1937, evenimentul bucurându-se de aprecieri dintre cele mai pozitive, în ziare ca „Il Messaggero”, „Il Piccolo”, „La Tribuna” sau „Il Giornale d'Italia”. Vizibilitatea notabilă reputată cu această ocazie, precum și sonoritatea ecourilor laudative, sunt descrise succint, sub semnătura directorului Emil Panaitescu, în prefața celui de-al VII-lea volum al anuarului „Ephemeris Dacoromana”: „[...] Expoziția a avut parte de un succes considerabil. A fost vizitată de mai mult de 500 de persoane, în timp ce presa din diferite centre ale Italiei a publicat o cronică bogată și favorabilă. Astfel, marile cotidiene romane [...] au publicat recenzii foarte măgulitoare la adresa talentului membrilor noștri artiști și datorate unora dintre cei mai avizați critici de artă. Alături de expozițiile meritoriilor Institute similare din Roma, din țări ca Franța sau Germania, expoziția de la Accademia di Romania a fost considerată drept una dintre cele mai reușite”²⁴. În expunere se regăseau, într-un număr consistent (peste 200 de piese), lucrări semnate de bursierii arhitecți: Nicolae Cucu (remarcându-se prin disciplina exigentă a „ochiului scrutător” și temeinicia veritabilului „caleidoscop monografic” – planuri, secțiuni, detalii minuțioase ale registrului decorativ-ornamental – având drept obiect de studiu fascinantul patrimoniu arhitectural-istoric al cartierului medieval San Pellegrino din Viterbo) și Valentin N. Iorga (acuarele); sculptorii: Zoe Băicoianu (*Bustul Violetei*, tribut arhitectural unei viziuni realist clasicizante, devoalând, însă, un ascuțit simț al observației), Cristea Grosu (22 de lucrări executate în ipsos, marmură, bronz și teracotă, ronde-bosse-uri monumentale, reliefuri decorative și copia după celebra sculptură etruscă din teracotă policromată, *Apollo di Veio*, un „tribut” datorat, prin tradiție, statului român) sau Gabriel Popescu (2 lucrări) și pictorul Nicolae Stoica (49 de tablouri și 28 de desene, abordând tematic portretul, natura statică și peisajul, într-o bogăție și strălucire cromatică absolut încântătoare), recunoscut și apreciat de prestigiosul critic de artă italian, Carlo Tridenti, drept „cea mai interesantă personalitate” prezentă pe simeze²⁵. Alături de producțiile artistice ale celor enumerați au mai fost incluse în expunere și „mostre” sugestive de creativitate vizual-plastică datorate Anei Berza (cadre citadine din Amalfi, Taormina, Agrigento sau Roma, trecute prin filtrul memoriei afective și al unei pedante erudiții artistice, dezvăluind și o subtilă propensiune spre un decorativism de sorginte și inspirație orientală), la data respectivă deja bursieră a Școlii, precum și altor doi tineri români care urmau studii de pictură în capitala Italiei, Dumitru Berea, „un spirit romantic încă legat de tradiția secolului al XIX-lea, dar onest și sensibil”, și Valentin Tassu (schițe de călătorie – note fugare, instantanee prinse pe viu – de o uimitoare acuitate și spirit pătrunzător)²⁶.



Fig. 3 și 4. Deschiderea oficială a expoziției membrilor secțiunii artistice de la Accademia di Romania, 5 mai 1937.
© Archivio Storico Luce/Copii digitale la Accademia di Romania, Roma.

Fig. 5. Vernisajul expoziției anuale colective a secțiunii artistice de la Accademia di Romania, 21 mai 1940. De la stânga la dreapta, istoricul Emil Panaitescu, Regele Italiei, Vittorio Emanuele di Savoia al III-lea, ambasadorul Raoul Bossy. În spatele suveranului, parțial vizibil, sculptorul Ion Lucian Murnu. © Copie digitală la Accademia di Romania, Roma.



²⁷În acest sens, este extrem de relevantă situația excepțională traversată de pictorul Dumitru Sevastian[ov]. Pentru o expunere detaliată a cazului, vezi Veronica Turcuș, *op. cit.*, pp. 261-262 și n. 13, iar pentru explicitări suplimentare, Ioan Opriș, *op. cit.*, pp. 154-155.

²⁸Emil Panaitescu, *Prefazione*, în *EDR*, 9, 1940, p. X; *AAR*, 60 (1939-1940), București, 1941, pp. 202-203; Raoul Bossy, *Amintiri din viața diplomatică (1918-1940)*, vol. II (1938-1940), ediție și indice de Stelian Neagoe, București, Editura Humanitas, 1993, pp. 237-238; Ioana Beldiman și Ruxanda Beldiman, *op. cit.*, p. 392; Stelian Mândruț, *Virgil Vătășianu și Școala Română din Roma*, în „Anuarul Institutului de Istorie «George Bariț» din Cluj-Napoca”, tom XLV, 2006, p. 367 și n. 28; Carlo Tridenti, *La Mostra del Pensionato all'Accademia di Romania inaugurata dal Re Imperatore*, în „Il Giornale d'Italia”, quinta edizione, anno 40, n. 123, giovedì, 23 maggio 1940-XVIII, p. 3, cronică de expoziție republicată și în revista „Architectura”, nr. 2/1940, aprilie-iunie, p. 32; Mihai Bărbulescu, Veronica Turcuș, Iulian M. Damian, *op. cit.*, pp. 95-96; Veronica Turcuș, *op. cit.*, p. 262 și n. 14.

În mod cu totul involuntar, expoziția colectivă a Școlii din anul 1940 a înregistrat un decalaj semnificativ față de calendarul organizatoric stabilit inițial (15-20 aprilie), justificat prin circumstanțele socio-politice și economice deosebit de dificile provocate de izbucnirea celei de-a doua conflagrații mondiale, în toamna anului 1939²⁷. În cele din urmă, vernisajul de la Roma s-a produs la 21 mai 1940²⁸, evenimentul fiind și de această dată onorat cu prezența augustei persoane a regelui Vittorio Emanuele al III-lea, alături de care s-a aflat marele diplomat de carieră, Nicolae Petrescu-Comnen, ambasador al României pe lângă Sfântul Scaun, precum și trimisul extraordinar și ministru plenipotențiar, Raoul Bossy, șeful Legației țării noastre pe lângă Quirinale, manifestarea expozițională aducând laolaltă lucrările arhitecților Valentin Iorga²⁹, Dinu Antonescu³⁰, Vasile Perțache³¹ și George Bobletec³², ale pictorilor Dumitru Sevastian[ov] (portrete, naturi statice, peisaje din Circeo și Assisi, unele purtând matricea stilistică a impresionismului francez, în timp ce altele erau învăluite într-o spectaculoasă abundență coloristică de inspirație vangoghiană) și Eugen Drăguțescu (cca. 20 de desene surprinzând cu agerime și o uimitoare sagacitate a spiritului scene pitorești de viață cotidiană romană, dintre care se distingeau cele imortalizate în ambianța eclectică și decrepită a cartierelor mărginașe sau a suburbiilor metropolei), alături de care figurau în expunere și operele sculptorului Ion Lucian Murnu (desene acuareluate și ronde-bosse-urile *Orfeu*, *Tors*

de Veneră, Mironosițe, profund îndatorate, pe plan formal, lecției clasicismului modern profesat în atelierul-școală al lui Bourdelle). Lista expozanților din acel an fusese ușor extinsă și prin admiterea lui Demetrescu Berea (portrete și peisaje, între care se evidențiau puternic *Fotoliul verde*, *Portret cu flori* sau *Villa Strohl-Fern*), un fost „membru ospitant” al instituției, dar la acea vreme un personaj deja familiar mediului artistic roman, considerat de Carlo Tridenti drept „cel mai talentat și cel mai matur pictor al triadei de anul acesta”³³. Notabilă a fost și prezența la vernisaj a directorilor celor două prestigioase instituții muzeale ale Romei, Musei Vaticani și Musei Capitolini, a reputaților academicieni italieni Ferruccio Ferrazzi, Guido Calza și Gustavo Giovannoni, în proximitatea cărora se făcuseră remarcate și alte personalități eclatante ale scenei politice sau ale vieții culturale și artistice italiene a acelor timpuri³⁴, fapt care conferea, în mod indubitabil, un plus de prestanță și amploare întregului eveniment. Nu în ultimul rând, între participanții la ceremonia festivă se afla și un grup de reprezentante ale „coloniei” rezidenților români din capitala Italiei.

În legătură cu momentul inaugural al acestei expoziții, întregind tabloul creionat în presa din Peninsula, în *Raportul despre activitatea Școlii Române din Roma*³⁵ se mai precizează și faptul că suveranul, însoțit de profesorul Emil Panaitescu, după ce a purces într-o lungă vizită admirând lucrările aflate în expunere, a făcut o nouă oprire și în biblioteca instituției, unde a primit din partea directorului, „în prezența d-lui Ambasador N.P. Comnen, a d-lui Ministru R. Bossy și a tuturor membrilor Școlii”, ultimele trei volume din anuarele „Ephemeris Dacoromana” (vol. VII și VIII) și „Diplomatarium Italicum” (vol. IV). Odată cu finalizarea vizitei, distinsul oaspete regal a părăsit sediul din Valle Giulia în „ovațiile fervente”³⁶ ale audienței prezente la eveniment, dar nu înainte de a rosti, potrivit relatării dirigitorului în exercițiu al destinului așezământului academic, câteva cuvinte de prețuire la adresa eforturilor coerente și susținute depuse de administrație în direcția dezvoltării instituționale: „Vin întotdeauna cu plăcere să văd progresele instituției Dvs.”³⁷.

Pe fundalul acestui exercițiu de cartografiere a expozițiilor anuale colective ale Școlii Române de la Roma, organizate sub mandatul reputatului universitar clujean, prin care membrii secției de profil își făceau cunoscute, atât publicului larg, cât și celui de specialitate, preocupările și interesele în sfera cercetării (investigații teoretice și practice) și a creației arhitecturale, respectiv artistice propriu-zise, se decelează pregnant pluralitatea intrinsecă a menirii cu care fuseseră investite manifestările în cauză: reprezentau, deopotrivă, o carte de vizită

²⁹Valentin Iorga expunea un studiu istorico-arhitectural privind biserica Santa Maria dei Genitrix din San Germano (astăzi, Cassino), cunoscută și sub denumirea de Santa Maria delle Cinque Torri. Cf. Carlo Tridenti, *art. cit.*, 1940, p. 3.

³⁰Alături de colegii săi, Valentin Iorga și George Bobletec, a fost implicat în ambițiosul demers de interpretare, atât în plan, cât și în elevație, al construcțiilor dacice și romane de pe Columna lui Traian. *Ibidem*.

³¹Remarcat ca fiind un desenator virtuos, de mare acuratețe și precizie, așa cum o demonstau desenele detaliate ilustrând elementele decorative specifice ale altarului principal al bisericii San Giovanni a Mare din Gaeta medievală, arhitectul bursier Vasile Perzache se detașa cu lejeritate în rândul expozanților din acel an ca un „artist cu o pregătire serioasă, nedespărțită de calitățile unui cald temperament constructiv”. *Ibidem*.

³²În cele câteva acuarele prezentate, George Bobletec evoca, într-o „rostitură” plastică delicat de sensibilă și jovială, impresiile marcante ale primelor sale zile petrecute la Roma. *Ibidem*.

³³*Ibidem*.

³⁴*Ibidem*. Vezi și *Il Sovrano inaugura a Roma una Mostra all'Accademia di Romania*, în „Corriere della Sera”, 23 maggio 1940 – anno XVIII, p. 2; *Il Sovrano inaugura la Mostra d'arte dell'Accademia Romana*, în „Stampa Sera”, Torino, anno 74, num. 123, mercoledì, 22 maggio 1940 – anno XVIII, p. 1.

³⁵Raportul despre activitatea Școlii Române din Roma al lui Emil Panaitescu, citit de secretarul general, Alexandru Lapedatu, în Ședința Publică Solemnă de la 31 mai 1940, sub președinția vicepreședintelui I. Petrovici. Cf. AAR, 60 (1939-1940), București, 1941, pp. 202-203.

³⁶*Il Sovrano inaugura a Roma una Mostra all'Accademia di Romania*, în „Corriere della Sera”, 23 maggio 1940 – anno XVIII, p. 2.

³⁷Mihai Bărbulescu, Veronica Turcuș, Iulian M. Damian, *op. cit.*, p. 96.

și oglindă de referință a aportului Italiei istorice și contemporane la amplul efort de construcție a personalității profesionale a expozanților, un cadru adecvat de exprimare, care genera dezbateri consistente și prilejuia reflecție, precum și un instrument eficient de ancorare solidă în ambianța artistică italiană și de conectare fructuoasă la scena culturală a timpului sau a actorilor săi. Cu toate că sursele de documentare disponibile pe acest subiect sunt foarte limitate, nepermițând decât reconstituirea unei imagini, în realitate, mult reductive și fragmentare a expozițiilor abordate în studiul de față, mai ales sub aspectul conținutului și al mizelor conceptuale puse în joc, ele totuși depun o prețioasă mărturie asupra amprentei stilistice italiene care a marcat puternic creația picturală și sculpturală românească, spre finalul perioadei interbelice, fără a excepta și producția arhitecturală a Bucureștiului din acea epocă.

Bibliografie

1. Arhivele Statutului București, Fond Ministerul Instrucțiunii Publice.
2. Arhivele istorice ale periodicelor italiene: „Il Messaggero”, „Il Piccolo”, „La Tribuna”, „Il Giornale d'Italia”, „Corriere della Sera”, „La Stampa”, „Gazzeta del Popolo” și, respectiv, „Monitorul Oficial”.
3. Arhiva istorică de filme cinematografice a Institutului „Luce-Cinecittà” din Roma, Italia, secțiunea „Cinegiornali”.
4. ***, *Analele Academiei Române. Debaterile*, tomul LX, 1939-1940, București: Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, 1941.
5. ***, *Ephemeris Dacoromana. Annuario della Scuola Romana di Roma*, vol. VI, VII, VIII și IX, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1935, 1937, 1938 și 1940.
6. ***, *Expoziția retrospectivă Mac Constantinescu* (catalog), București, Oficiul de Expoziții, Sala Dalles, noiembrie-decembrie 1975.
7. Bărbulescu, Mihai, Turcuș, Veronica, Damian, Iulian M., *Accademia di Romania din Roma. 1922-2012*, Roma, Accademia di Romania, 2012.
8. Beldiman, Ioana, Beldiman, Ruxanda, *Sculptori români la Accademia di Romania in Roma către finele perioadei interbelice*, în vol. *Artiști români în străinătate (1830-1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2017, pp. 388-405.
9. Mândruț, Stelian, *Virgil Vătășianu și Școala Română din Roma*, în „Anuarul Institutului de Istorie «George Bariț» din Cluj-Napoca”, tom XLV, 2006, pp. 349-400.
10. Mândruț, Stelian, *Profesori și bursieri ai Școlii Române de la Roma în epoca interbelică*, în „Acta Mvsei Napocensis: Historica”, 47, 2010, pp. 163-174.
11. Turcuș, Veronica, *Școala Română din Roma (1922-1947)*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2016.



ISSN: 2601-3355 ISSN-L: 2601-3355