







**VIZITAȚI
MUZEUL SPORTULUI
DIN R. S. ROMÂNIA**



● București
Bulevardul Muncii
nr. 37-39, Sector 3
(Stadionul
,, 23 August'')

● Deschis 10-18
Luni închis





REVISTA MUZEELOR

CONSILIUL CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

REDACTOR ȘEF: LUCIAN ROȘU

COLEGIUL DE REDACȚIE : Iulian ANTONESCU, Mihai BĂCESCU, Tancred BĂNĂȚEANU, Gheorghe BODOR, Valentina BUȘILĂ, Valeriu BUTURĂ, Iuliu BUZDUGAN, redactor șef adjunct, Emil CONDRACHI, Hadrian DAICOVICIU, Mircea DUMITRESCU, Irma FÉRENCZ, Radu FLORESCU, Florian GEORGESCU, Ion GRIGORESCU, secretar de redacție, Herbert HOFFMAN, Anatol MÎNDRESCU, Carol NAGLER, Mircea POPESCU, Marcel STANCIU, Zoltan SZEKELY

COPERTA I : Muzeul de artă al R.S. România, sala Luchian, Paciurea, Petrașcu

COPERTA IV : Muzeul de artă al R. S. România, aspect din Galeria națională (foto coperte Radu Braun)

Redacția : Calea Victoriei 174, Sectorul I, București, Telefon 13.98.17

Administrația : str. Brezoianu nr. 23-25, Telefon 14.67.99

COLABORAREA DINTRE MUZEOGRAF ȘI ARHITECT ÎN ORGANIZAREA UNUI MUZEU MODERN

Sînt cunoscute atît în țară cît și peste hotare succesele remarcabile pe care le-a înregistrat activitatea noastră muzeistică — activitate raportată la realizările în acest domeniu pe plan mondial — în anii socialismului.

Aceste succese au fost de altfel larg prezentate și în paginile revistei noastre.

Ca publicație de specialitate, Revista muzeelor a avut însă în vedere și organizarea unor dezbateri cu cele mai importante probleme pe care le ridică activitatea muzeistică.

Scopul unor asemenea dezbateri — anchete, mese rotunde, întîlniri redacționale cu specialiștii, vizitatorii etc. — a fost fără îndoială și acela de a sublinia rezultatele pozitive ale instituțiilor muzeale din țara noastră, dar în primul rînd cel de a contribui la înlăturarea unor manifestări de stagnare și automulțumire, în beneficiul aplicării și generalizării unor metode care să ridice activitatea acestor instituții la nivelul celor mai noi cuceriri ale muzeologiei moderne.

Abordînd problema pe care ne-o propunem în cadrul prezentei anchete, urmărîm să prezentăm cititorilor opiniile unor specialiști — muzeografi, arhitecți, cercetători — cu privire la colaborarea între acești doi importanți factori: muzeograf-tematician și arhitect-proiectant, pentru realizarea unui muzeu modern.

Această problemă a organizării unui muzeu a preocupat întotdeauna pe specialiștii din toate țările, fiind considerată mai ales în ultimul timp de o majoră importanță, ceea ce face să i se rezerve pe plan internațional un mare număr de dezbateri (consfătuiri, colocvii, simpozioane etc).

În țara noastră, această preocupare are și ea o tradiție mai veche. S-au găsit și în trecut o seamă de personalități științifice și culturale, cu atitudine patriotică, devotați poporului, care și-au dat toată priceperea, pasiunea, făcînd sacrificii materiale pentru organizarea unor muzee de prestigiu, pentru dezvoltarea unei muzeografii românești. La aceste începuturi, prețuite de poporul nostru, apreciate ca foarte importante de către partid, s-au adăugat după eliberare realizările deosebite care au contribuit la asigurarea gradului dezvoltat pe care-l cunoaște muzeografia românească în zilele noastre, la organizarea pe baze științifice a unei rețele muzeistice.

Cîteva date care scot în evidență sprijinul acordat de statul nostru socialist, sub permanenta grijă și îndrumare a partidului, vor fi concludente pentru tema pe care o supunem dezbaterii.

Rețeaua noastră muzeistică numără azi peste 300 de unități.

Fondurile bugetare acordate de stat, în vederea organizării și funcționării instituțiilor muzeale se ridică azi la 80 000 000 lei anual. La acest fond bugetar — folosit pentru cercetări, achiziții, întreținere a patrimoniului și, în general, pentru funcționarea curentă și operativă a muzeelor — se adaugă veniturile extrabugetare cît și fondurile aparte alocate pentru investiții, reparații capitale și acțiuni speciale. Toate acestea ridică, de fapt, subvenția statului acordată anual muzeelor la 150 000 000 lei.

Patrimoniul muzeelor (peste 5 000 000 obiecte și documente de muzeu) se îmbogățește în fiecare an prin extinderea activității de cercetări arheologice, prin alocarea unor importante fonduri de achiziții, prin transmiterea către muzee a unui mare număr de obiecte și documente de muzeu de la instituțiile de stat și organizațiile obștești, prin donații etc.

Bogatul patrimoniu pe care-l dețin muzeele din întreaga țară a ridicat și mai ridică cu acuitate problema conservării și valorificării științifice și cultural-artistice a acestuia, după cele mai noi metode și sisteme, experimentate, ale practicii muzeistice moderne. Legat de aceasta s-a impus, ca o preocupare de prim ordin, problema asigurării spațiului muzeal, ceea ce a avut drept rezultat repartizarea pentru activitatea muzeală a unui mare număr de clădiri. Aproape că nu există localitate mai importantă în țară, care să nu fi beneficiat, după 23 August 1944, de repartizarea unor clădiri în vederea organizării unor noi unități muzeale sau pentru extinderea celor existente.

Rețeaua muzeistică a preluat și un important număr de monumente istorice sau de arhitectură, dintre care amintim: Palatul Republicii, Palatul Brincovenesc de la Mogoșoaia, Palatul Poștei, Palatul Suțu, Casa Știrbei — în București, vechile palate episcopale de la Oradea, Constanța și Galați, Hanul Domnesc de la Suceava, Palatul Culturii și Palatul A. I. Cuza la Iași, Casa Paharnicului de la P. Neamț, Palatele de la Stoenești-Florești (Dimbovița) și Potlogi (Ilfov), Castelele Peleş (Sinaia) și Bran, Palatele Banffy (Cluj), Mike (Miercurea Ciuc) și Jean Mihail (Craiova), Castelul Corvineștilor din Timișoara, Palatul Magna Curia din Deva, Casa de piatră Udriște-Năsturel de la Ploiești, Conacul Goleștilor (Argeș), Culele de la Măldărești (Horezu), Curtișoara (Gorj), Cerneți (Mehedinți).

Un mare număr de palate care adăposteau foste prefecturi, primării, tribunale etc. au fost de asemenea repartizate unor muzee (Suceava, Ploiești, Cîmpulung-Muscel, Pitești, Sibiu, Brașov ș.a.).

Încheiem seria acestor succinte date cu o cifră impresionantă: numărul vizitatorilor — 10 000 000 în 1971.

Creșterea spectaculoasă a numărului de vizitatori este poate cel mai de seamă rezultat pe care l-a înregistrat activitatea noastră muzeală. Afirmăm aceasta, cu atât mai mult cu cât vizitatorul din zilele noastre se deosebește în mare măsură de cel din trecut. El vine azi la muzeu nu pentru a vedea „curiozități” sau „obiecte rare” ci pentru a-și îmbogăți cunoștințele, pentru a se instrui. Astfel, el este interesat să cunoască activitatea unui muzeu sub toate aspectele: expozițional, cercetare științifică, patrimoniu (conservare, restaurare și noi achiziții), schimburi de exponate etc. Vizitatorul contemporan, pe lângă expozițiile de bază sau temporare, este interesat să cunoască și depozitele, atelierelor sau laboratoarele, să ia parte la conferințe și dezbateri pe probleme de specialitate.

La cele arătate mai sus, trebuie să mai adăugăm că în R. S. România, rolul muzeelor, — instituții de stat, a crescut covârșitor, devenind centre de îndrumare a întregii activități de conservare și valorificare expozițională a patrimoniului cultural artistic național.

În fața unei activități atât de complexe și a unor răspunderi atât de importante, muzeele noastre sînt obligate să-și organizeze pe baze moderne toate funcțiile: expoziții, depozite, laboratoare, ateliere-săli de conferință, biblioteci documentare etc., să devină cu un cuvînt „muzee moderne”.

Cum se organizează un muzeu modern? În ce constă colaborarea între muzeografi și arhitecți? Vom publica, în continuare, o parte din opiniile specialiștilor cărora li s-a solicitat să ia parte la ancheta inițiată de noi.

Avîndu-se în vedere complexitatea acestei colaborări, redacția revistei noastre s-a oprit asupra următoarelor întrebări:

— *În practica generală de pînă acum, în cadrul colaborării dintre muzeograf și arhitect se acorda atenție îndeosebi realizării expozițiilor de bază și a unor expoziții temporare. Considerați ca necesară extinderea colaborării dintre acești doi factori și în activitatea de organizare a depozitelor, laboratoarelor, atelierelor de conservare și restaurare, bibliotecilor documentare, sălilor de activități culturale-științifice etc.?*

— *Pornind de la ideea că scopul final al unei expoziții de muzeu este acela de a pune în valoare obiectele și documentele de muzeu, care sînt atribuțiile muzeografului și arhitectului, pornind de la stabilirea concepției de organizare, pînă la realizarea expoziției?*

— *Cunoscută fiind diversitatea genurilor de muzeu sub aspectul profilului și al patrimoniului precum și posibilitatea amenajării unor muzee în clădiri monumente istorice sau de arhitectură clă și în clădiri moderne cu spații neutre, cum vedeți soluționarea acestei colaborări în vederea realizării unui muzeu într-o vizuina conformă cu cerințele dezvoltării muzeografiei moderne?*



1) Dacă m-aș mulțumi doar să transcriu știrea publicată în buletinul trimestrial al ICOM din luna martie 1972 pot considera că am răspuns la întrebarea pusă. Iată-o: „Muzeul de Artă și Tradiții Populare constituie o adevărată lecție de muzeologie aplicată. Rezultat al strînsei colaborări stabilite între o echipă de muzeologi și cercetători condusă de Georges Henri Rivière și o echipă de arhitecți și tehnicieni îndrumată de M.M. Dubuisson și Jausserand, muzeul a avut o perioadă de pregătire de lungă durată și anevoioasă, iar realizarea se va desăvârși într-un an sau doi. Este vorba de o instituție unică din multe puncte de vedere și extrem de complexă”.

Îmi permit să formulez răspunsul, pornind de la cadrul în care se organizează expoziția de bază, deoarece colaborarea de aici trebuie să înceapă.

Cu 11 ani în urmă am discutat la Paris despre acest muzeu, cu directorul muzeelor din Franța — în acel timp — dl. Henri Seyrig. Proiectarea lui începuse în anul 1958 și urma să fie construit în cadrul natural oferit de Bois de Boulogne cu scopul de a prezenta publicului larg, într-un mod inedit, relațiile ce se stabilesc între creația artistică, tradiție, civilizație, cultură și tehnică în raporturile lor de interdependență și condiționare reciprocă. În felul acesta se presupunea că vizitatorul neavizat va avea posibilitatea să-și explice cauzele, condițiile, căile care au contribuit la apariția artei moderne, în nenumăratele și insolitele ei ipostaze, abordând ceea ce i se părea inabordabil, receptând ceea ce îl contraria prin bizareria aparentă.

Se preconiza crearea unui instrument complex pentru educarea publicului, un muzeu menit să transforme nedumerirea, risul și zeflemeaua în meditație și emoție. Se urmărea demonstrarea pe viu a caracterului social al produsului artistic contemporan.

Construcția, un ansamblu de două volume care se intersectează, rezolvat în linii simple, reprezintă o soluție arhitecturală asemănătoare altor muzee de artă (mă refer la Muzeul Guggenheim din New-York la muzeele de artă modernă din Paris, Belgrad, Viena, la Galeria Maeght din sudul Franței sau la Fundația Sonya Henje și Niels Onstad din Norvegia) construite în ultimele decenii — este diametral opusă arhitecturii supraîncărcate a lui British Museum, Victoria and Albert Museum, National Gallery din Londra, Kunsthistorisches Museum din Viena ș.a. constituie începând din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea pînă la începutul secolului XX, de asemenea pentru a fi muzee.

Din punct de vedere muzeografic, opoziția dintre cele două concepții arhitecturale este netă — singura trăsătură care le apropie constind în faptul că în interiorul acestor edificii sînt expuse opere de artă.

Dar în timp ce muzeul modern pune obiectul la îndemîna vizitatorului asigurînd o analiză profundă a lui, în muzeele vechi ești obligat să observi întîi arhitectura clădirii, bogăția ornamentelor și a lucrărilor cu caracter decorativ, tonurile mohorîte ale panourilor, obscuritatea sălilor și numai după aceea opera de artă atît cît și cum se poate vedea, cu toate eforturile muzeografului pentru ameliorarea posibilităților de comunicare.

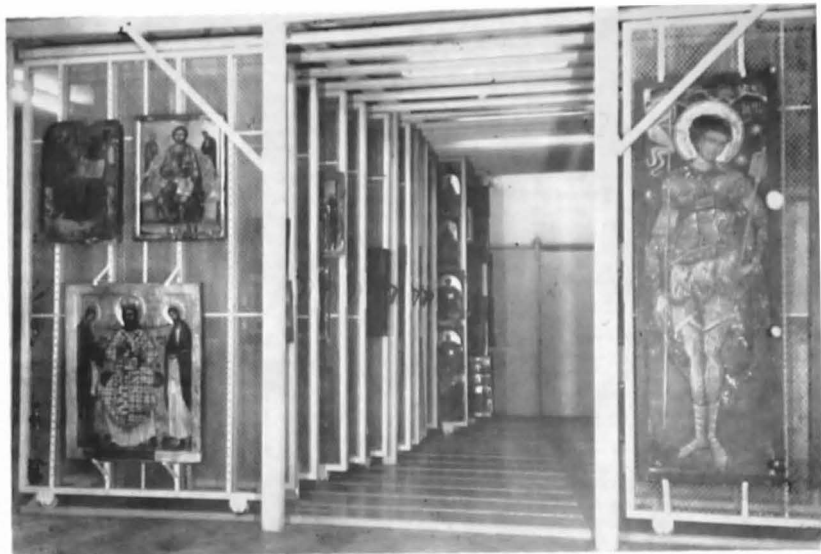
Observațiile de mai sus nu-și propun să devină o pledoarie împotriva muzeelor vechi și nici să știrbească prețuirea ce o port acestor tezaure de artă și cultură fără de care o bună parte a patrimoniului artistic al omenirii n-ar mai exista.

Despre muzeografie și muzeologie, ca preocupări științifice, se poate vorbi numai în secolul nostru, de aceea este firesc să surprindem o creștere a rolului muzeografului în cadrul colaborării dintre muzeograf și arhitect mai ales cînd ne referim la transformarea și amenajarea unor imobile vechi în adevărate muzee moderne cum sînt de pildă Muzeul Capodimonte din Neapole, Muzeul de artă etruscă de pe Valle Giulia, din Roma sau chiar Alte Pinakothek din München. Ori în țara noastră muzeele de artă au fost și vor mai fi instalate în edificii vechi.

Rostul muzeografului este de a „vedea” și de a comunica grația proiecției mentale a expoziției, a componentelor ei în structura lor ordonată și expresivă. Arhitectul este cel care va „concretiza” această viziune, indicînd — în funcție de parametrii stabiliți — soluția cea mai eficientă dintre cele pe care la rîndul său le-a conceput, analizat sau experimentat.

Uneori cei doi factori sînt obligați să parcurgă etapele acestui proces complex și dificil într-un ritm alert, constrînși de situații sau de termene. Pentru aceasta este bine ca între cei doi colaboratori să se stabilească relații de lucru pentru perioade cît mai îndelungi.

Fără intenția de a jigni pe cineva, trebuie să spun că din colaborarea dintre un muzeograf și un arhitect oarecare, nu va rezulta decît un oarecare fel de expoziții, neatractive și neconvîngătoare, chiar și în cazul în care valoarea exponatelor ar justifica un rezultat mai bun. Din păcate numai rareori expozițiile reușesc să devină manifestări de înaltă ținută artistică.



Depozitul de pictură al secției de artă veche românească din Muzeul de artă al R.S. România, București

În cadrul colaborării, rolul precumpănit revine muzeografului, autorul tematicii și al temei de proiectare. Altminteri există primejdia să se construiască sau să se amenajeze un muzeu, un pavilion, o sală de expoziții, admirabil realizate din punct de vedere al arhitecturii, dar inexpressiv sau în cel mai bun caz didactic, deci un searbăd și ineficient instrument pentru valorificarea patrimoniului artistic. Spunînd aceasta nu vreau să diminuez prin nimic contribuția plină de răspundere și calitate estetică a arhitectului la realizarea cadrului. Dar am văzut mult prea mult „arhitecturism” în muzeele și expozițiile de artă — ca să mă refer doar la acestea — pentru ca să pot lăsa neșemnalat acest exces superflu.

Cadrul ambiant, creat de arhitect, trebuie să fie ceea ce în compozițiile muzicale constituie partitura orchestrei pe care scinteiază inflexiunile turburătoare ale melodiei principale, ambele izvorite de sub pana aceluiași compozitor.

O muncă la fel de intensă, derivată din sarcini obligatorii, va fi depusă și la proiectarea, executarea, amenajarea și dotarea depozitelor, laboratoarelor, atelierelor, spațiilor adiacente — panouri, curți interioare, spații verzi, incluse în planul de expunere al sculpturilor sau obiectelor de artă decorativă — sălilor de studiu, de conferințe, a utilajelor și instalațiilor de tot felul etc., precum și asigurarea acceselor și a circuitelor în muzeu. La acest capitol pretențiile muzeografice vor fi apărate cu încăpăținare, mai ales cînd există tendința unor arhitecți de a trata simplist aceste spații „auxiliare”. Iar aceasta, pentru că pe umerii muzeografului va atrîna întreaga răspundere pentru toate consecințele care ar periclită integritatea patrimoniului sau ar împiedica desfășurarea normală și eficientă a programului de cercetare și de educație.

Plecînd din muzeu, vizitatorul trebuie de fapt să deschidă poarta vizitelor următoare, convins fiind că mai are încă multe de văzut.

Iată pentru ce mai ales în zilele și în cadrul societății noastre în curs de dezvoltare multilaterală, relațiile de colaborare dintre muzeograf și arhitect constituie condiția sine qua non în organizarea superioară a expozițiilor de artă.

2) Plecînd de la tematica definitivată în liniile ei generale proiectarea va dezvolta în detalii subtilitățile concepției.

Rafinamentul, bunul gust, discernămintul în dozare și dispunerea surselor de lumină — una din cele mai importante probleme ale unui muzeu de artă — capacitatea de a sesiza relațiile optime dintre exponate și mediul ambiant, din punct de vedere spațial, volumetric, cromatic, simțul psihologic și ap-

titutindile pedagogice ale muzeografului și într-o măsură și ale arhitectului trebuie dublate de experiența, priceperea și ingeniozitatea acestuia din urmă, care, constrins de multe ori de structura imobilului și de fondurile aprobate va analiza cu multă rigurozitate concepția, înainte de a trece la execuție.

Vizitatorul urmează să descopere și să aprecieze experiența și ingeniozitatea arhitectului numai după consumarea dialogului cu opera de artă, eroul principal al întregii activități muzeistice.

Amploarea căpătată la noi de mișcarea muzeistică și expozițională în ultimii 25 de ani a provocat accelerarea procesului de pregătire a cadrelor de specialiști și de creare a unor întreprinderi și instituții specializate în amenajarea, dotarea și montarea expozițiilor comandate. Uneori însă indicii de rentabilitate ai acestor organisme au dus la rezolvări pe cît de necorespunzătoare pe atît de costisitoare. Vinovați de asemenea nereușite pot fi ambii factori — muzeograf, arhitect — sau numai unul din ei.

Cauzele sînt multiple, cele mai frecvente fiind generate de: sărăcia patrimoniului, lipsa de pregătire și talent a organizatorilor, elaborarea incompletă a tematicii și implicit a temei de proiectare, incapacitatea de a prevedea amploarea și diversitatea activității complexe a muzeului de artă, afectarea unor clădiri improprii, refractare la transformări și amenajări, lipsa de fonduri, graba și altele.

Cei mai mulți dintre vizitatorii muzeului nostru — specialiști sau nespecialiști, din țară sau din străinătate — sînt încîntați de ceea ce văd și ne transmit recunoștința lor pentru satisfacția oferită. Și într-adevăr avem un muzeu modern cu un patrimoniu valoros și bogat și o clădire amenajată anume pentru a adăposti un muzeu.

Cu toate acestea, datorită faptului că adaptarea spațiului trebuie să respecte arhitectura de ansamblu a clădirii, unele săli, prin înălțimea lor, prin numărul mare de stlpi de susținere, prin denivelările rezultate, sînt incomode și pun probleme insolubile ori de cîte ori se organizează o expoziție. Datorită structurii construcției (existentă la începerea amenajării muzeului), unele accese, depozite și ateleje ca și alte importante dotări, din ce în ce mai necesare, sînt improvizate și chiar improprii. Nu se poate reproșa nimic specialiștilor care au făcut tot ceea ce se putea face în situația dată. Dar neajunsurile există și nu pot fi remediate, cel puțin deocamdată.

În ceea ce privește mobilierul, destinat unor depozite și mă refer în special la cele de artă veche-românească, greșelile de concepere și amplasare se datoresc mai mult muzeografului.

La Muzeul de artă din Cluj încerci o senzație de insatisfacție, după ce parcurgi sălile în succesiunea lor antrenantă, cînd realizezi cît de neinspirat a fost rezolvat iluminatul. Și la Muzeul Brukenthal — galeria de artă — iluminatul suferă chiar dacă se susține că din punct de vedere al numărului de lăcuși, baremurile au fost respectate.

Depozit de pictură modernă și contemporană al Muzeului de artă al R.S. României, București



Panou cu basoreliefuli la Colecția „Ion Jalea”, Constanța



O realizare remarcabilă, merit al muzeografului și arhitectului care au colaborat, este Colecția „Ion Jalea” a Muzeului de artă — secția de sculptură din Constanța, cu atât mai mult cu cât se cunoaște că o expoziție de sculptură ridică foarte multe dificultăți.

Un etalon, pentru o anumită categorie de muzee, caracteristic pentru perioada interbelică, este Muzeul Zambaccian. Deși prea mic pentru cât de mult ne oferă, ambiția în care pătrunzi te ajută să înțelegi nu numai operele de artă, ci și epoca în care au fost realizate.

Spre deosebire de acest etalon, muzeul modern de artă reclamă o altă concepție, iar omul zilelor noastre pretinde expoziții izvorite dintr-o asemenea concepție — deoarece poate să investigheze cât mai profund și într-un timp scurt problematica expoziției.

La proiectarea clădirilor destinate expozițiilor de artă, în ultimii ani, arhitecții din multe țări recurg tot mai des la ansambluri de săli rectangulare, nu mai înalte de patru—cinci metri, cu multiple posibilități de transformare și iluminare. O grijă deosebită se acordă proiectării și confecționării panourilor, soclurilor, vitrinelor și celorlalte elemente necesare expunerii lucrărilor. Acuratețea în execuție, textura și culoarea materialului care îmbracă panourile, dimensiunile, capacitatea de rezistență, forma și materialul din care sînt confecționate soclurile sau elementele-modul, prevăzute să suporte sau să asigure securitatea unor expozate de mărimi și greutateți diferite, de forme și culori diferite etc. etc. sînt sinteze materializate ale colaborării.

Nimic nu poate fi neglijat cînd se proiectează o expoziție.

Exigența organizatorilor poate merge pînă la indicarea dimensiunii etichetelor și a caracterului literelor.

În expozițiile unde pe lîngă creația plastică se desfășoară și alte activități: transmisiuni muzicale, prezentări de filme sau diapozitive, ghidaj pe probleme, spectacole etc. organizatorii vor doza în așa fel fiecare activitate încît vizitatorul — interesat în cunoașterea oricărei experiențe sau inovații — să poată participa la întregul spectacol, fără a fi stîngherit în procesul de receptare a operei de artă ce se desfășoară contemplativ.

3) Modernitatea unui muzeu decurge din modul în care sînt transpuse în practică principiile fundamentale ale muzeologiei contemporane. Aceste principii și modalități de valorificare nu se rîderă la conținutul și bogăția patrimoniului, deși selectează piesele destinate expunerii în funcție de caracteristicile specifice care, ordonate într-o expunere studiată, pot exprima sinteze ale unei epoci, perioade școlii, personalității.

Aplicarea principiilor nu poate fi influențată de vechimea și arhitectura clădirii, decît în măsura în care adaptează spațiului în funcție de problematica tematicii nu este posibilă.

Nu este exclusă posibilitatea organizării unui muzeu de artă modernă, într-o clădire monument istoric, amenajată însă după canoanele muzeografice contemporane, după cum se pot expune opere provenite din antichitate, sau din evul mediu, în muzee modern construite.

Cele mai multe din marile muzee de artă ale lumii au fost instalate în palate construite în sec. XV—XIX. Modernizarea acestora se face cu încetinirea și cu nenumărate dificultăți în limitele permise de structura arhitectonică a construcției. Așa de pildă la Muzeul Luvrului este mult mai modern prezentată *Victoria din Samothrace* sau *Venus din Milo* decît *Gioconda* de Leonardo da Vinci sau *Danclăreașa* lui Vermeer.

După părerea mea, muzeul ideal este cel în care sălile expoziției permit prezentarea unui număr restrîns de lucrări, în funcție de trăsăturile, de caracterelor care le apropie și de dimensiunea lor. Sălile mari, compartimentate prin panouri în despărțituri restrînte unde sînt expuse lucrările de maimici dimensiuni — de fapt și cele mai numeroase în fiecare muzeu — distrag atenția, amplifică senzații de oboseală, stîngheresc contemplarea lucrărilor.

Cred că asemenea spații restrînse, în care sînt expuse 2—4 tablouri fac pe cei mai muți să admire Muzeul Capodimonte, de care pomeneam — și nu este singurul caz. Dar mă refer la muzee instalate în vechi palate. O asemenea distribuție a spațiilor este întîlnită și la Muzeul de artă din Cluj și într-o oarecare măsură la cele din Craiova, Ploiești și Constanța. Din păcate exista la noi — tendință de a înghesuși multe lucrări pe un panou, călăuzindu-ne de multe ori după criteriile subiective și nu după cele muzeografice.

Muzee cu o expunere corespunzătoare consider a fi cele de la Bran și Mogoșoaia. Din păcate la Mogoșoaia însă, dintr-o grijă inexplicabilă pentru conservarea pereților palatului brîncovenesc — refăcut, transformat, restaurat de multe ori de-a lungu existenței sale, după capriciile și interesele foștilor săi proprietari — instalația electrică este făcută contrar cerințelor expunerii, în multe săli. Pactic, unele lucrări sînt prost servite de lumina existentă și oferă privitorului false imagini, altele decît cele urmărite și realizate de autorii lor.

Un alt monument istoric și de arhitectură — restaurat și folosit ca muzeu — este fostă casă Melik din București, unde se găsește instalată casa-muzeu „Th. Pallady”. Restaurarea construcției este o realizare remarcabilă a Direcției monumentelor istorice și de artă. Dar mobilierul, fragil și anacronic ca și iluminatul, nu pot spune că rezultă dintr-o concepție modernă, cu toate că opera lui Th. Pallady este modernă.

Cînd Vila Giulia a fost transformată în vederea actualului muzeu de artă etruscă, muzeograful și arhitectul, protejînd cît se putea proteja din structura vechiului palat, au adăugat și au dat la o parte

ot ceea ce nu se înscria în programul viitorului muzeu și astfel a apărut unul din cele mai frumoase muzee din Roma.

Unul din cele mai importante muzee ale țării, Muzeul de istorie al R.S. România, a fost de asemenea organizat într-un monument de arhitectură. Transformările și amenajările făcute au permis realizarea unei instituții de cultură, impunătoare și cu o prestanță manifestă, al cărei bogat și valoros patrimoniu ajută vizitatorul să-și îmbogățească și să-și consolideze cunoștințele sale despre istoria patriei oxonificându-i în același timp sentimentul patriotic.

Arhitectura vechii clădiri nu oferea însă un cadru satisfăcător și pentru lapidariul muzeului. Construcția special făcută în acest scop este un splendid argument în favoarea muzeului și muzeologiei moderne. Proiectată pe o tematică încheagată în funcție de patrimoniul selectat, atât cadrul arhitectural cât și expunerea materialului muzeistic satisfac orice exigență. Aproape că nu poți aprecia dacă exponatele au fost făcute anume pentru edificiu sau edificiul pentru exponate.

Nu se poate spune același lucru și despre unele săli din vechea clădire care fie datorită lipsei în patrimoniu a unor piese corespunzătoare, fie datorită lipsei de raport dintre dimensiunile exponatelor și ale sălilor mult prea spațioase, lasă impresia unor rezolvări încă nedefinitivate.

Din exemplele arătate, cred că se poate deduce importanța covârșitoare a colaborării dintre muzeograf și arhitect, în asigurarea valorificării moderne a patrimoniului al cărui conținut oferă suficiente obiecte și opere de artă ce merită a fi puse în valoare.

Lucian ROȘU,

redactor șef al „Revistei muzeelor” și „Buletinului monumentelor istorice”



1) Fără îndoială că, în actualul stadiu de dezvoltare a muzeografiei, stadiul în care au fost definite teoretic și soluționate practic funcțiile specifice ale unei instituții muzeale moderne, colaborarea a mai mulți factori la realizarea muzeului, interferența mai multor discipline este o necesitate.

Aș vrea să subliniez, în special pentru sceptici, faptul că muzeografia românească a pășit deja pe drumul maturității, reușind să rezolve probleme de expunere sau depozitare a colecțiilor în condițiile cerute de știința modernă. Și fiind fac această afirmație mă gândesc îndeosebi la muzeele realizate în ultimii ani, chiar dacă pe tărîm teoretic nu au apărut niște tomuri de cercetare muzeologică!

Acest salt trebuie înțeles ca un rezultat al conlucrării fructuoase dintre mai multe discipline și dacă ne referim la concepția de organizare a expozițiilor, fie ele permanente sau temporare, sau a depozitelor, conlucrarea dintre muzeograf, arhitect, grafician, restaurator ș.a. s-a dovedit viabilă.

Sarcinile au început, în cadrul acestei conlucrări, să se definească. Mergîndu-se, inevitabil, spre o specializare din ce în ce mai clară, dirijată însă spre același scop final, au apărut rezolvări originale.

De bună seamă reușita unei astfel de colaborări este condiționată de subordonarea unor tendințe, de autoafirmare și de prioritate a domeniului, scopului final: un muzeu modern, eficient ca instrument de cunoaștere și educație.

Vreau să spun prin aceasta că acolo unde muzeograful reușește elaborarea unei tematici clare, care să pună la îndemina arhitectului proiectant parametrii necesari, iar proiectantul la rîndul său ține seama de realizarea unui echilibru în expunere care să ducă la punerea în valoare a exponatului, subordonîndu-se scopului final — o expoziție de ținută după rigorile muzeografiei, sînt toate condițiile unei reușite.

Nu mă voi referi la problemele de execuție și de finisare, cărora, se știe, trebuie să li se acorde o atenție specială, nu numai din punct de vedere estetic și al conservării exponatelor, ci voi atenționa asupra cazurilor în care, de dragul de a fi moderni, adoptăm soluții, în proiectare, care nu țin seamă că întregul efort are ca finalitate punerea în valoare a exponatului muzeal și nu realizarea unei expoziții de mobilier, mai mult sau mai puțin muzeistic.

Cred că nu greșesc dacă afirm că unele rezolvări meritorii de la Muzeul Național de Istorie, muzeele din Tr. Severin, Sighet, Oradea, Deva, istorie Cluj, de științele naturii din Focșani și Bacău, fără a avea pretenția că nu mai sînt și altele din această categorie, reflectă gradul de dezvoltare a muzeografiei românești. Nu este vorba de o apreciere a unui specialist numai, ci este rezultatul reacției publicului vizitator, divers ca pregătire și vîrstă, care calcă pragul acestor muzee. În fond, muzeul modern trebuie să transmită cunoștințe și idei nu în mod didactic, greoi. Expoziția muzeală trebuie în așa fel concepută și realizată, încît vizitatorul să aibă un ciștig moral în urma vizitării ei, dar și să plece odihnit din muzeu și cu dorința de a reveni.

În ultima vreme am auzit tot mai des expresia „este odihnit”, din partea unor vizitatori care cu greu se despărteau de sala de muzeu.

Aș vrea să atrag atenția că această simplă afirmație consemnează de fapt saltul valoric al muzeografiei noastre; schimbarea de concepție în legătură cu rolul educativ, instructiv al muzeului. Nu de



Una din sălile secției de arheologie a Muzeului de istorie și artă Zalău

puține ori în vechile muzee, cu vitrine aglomerate de materiale, fără o tematică urmărită cu claritate, fără o proiectare a ideilor tematice spre a fi transpuse în expoziție prin mijloace multiple de individualizare a exponatului în raport de valoarea sa, de necesitatea de a transmite idei, se auzea de regulă reversul expresiei de mai sus: „este obositor”, „nu știi la ce să te uiți mai întâi!”, ș.a.

Expunerea modernă, ca mijloc, aerisită, elegantă, dar totodată neutră, este, credem, o condiție esențială a unei reușite și nu poate fi decît rezultatul unei activități interdisciplinare.

2) Cred că înainte de a-mi spune părerea în legătură cu atribuțiile muzeografului și arhitectului, trebuie subliniat că o condiție esențială a conlucrării este limbajul comun, convingerea că rolul fiecăruia în realizarea expoziției este foarte important și că și unul și celălalt trebuie să se subordoneze principiilor muzeografiei moderne.

Și muzeograful și arhitectul fac și știință și creație și, fiind vorba de o conlucrare, este foarte greu și nici nu cred că-i bine să fie stabilite, artificial, niște bariere, fie ele și convenționale.

Muzeograful trebuie să elaboreze, în urma unei cercetări și cunoașteri aprofundate un scenariu, o tematică în care problemele urmărite să fie susținute de materialul exponabil original sau complementar, cu sublinierea temelor și exponatelor cu valențe valorice a căror reliefare este necesară. Tematica (înțeleg prin aceasta problematica însoțită de lista exponatelor cu menționarea semnificației exponatului, dimensiuni, culoare, material etc.), stă la baza elaborării proiectului de organizare a expoziției (plan grafic, de transpunere desfășurată a exponatelor, modalități de expunere, materialul complementar necesar etc) și a mobilierului.

Pe tot parcursul elaborării proiectului, conlucrarea dintre muzeograf și arhitect trebuie să aibă un caracter de permanență. Acolo unde acest lucru nu s-a întâmplat, unde s-a subordonat ideea tematică și valoarea obiectului dorinței de etalare a talentului de proiectant pentru mobilier, unde mobilierul nu a fost creat în concordanță cu cerințele specifice muzeului, executîndu-se un mobilier bun pentru unități comerciale, rezultatele nu au fost de natură să mulțumească. În aceste situații se ajungă din mai multe cauze: arhitectul nu are experiență în proiectarea de expoziții muzeale, muzeograful nu este exigent sau nu se pricepe și nu știe ce să-i ceară arhitectului, arhitectul nu este receptiv, muzeograful nu este consecvent, în orice caz este vorba, clar, de o lipsă de colaborare în primul rînd între acești doi factori și mai apoi cu alți specialiști care consultați la timpul potrivit pot contribui la evitarea unor greșeli.

Nu voi insista prea mult asupra acestui lucru, dar subliniez, în încheierea răspunsului la această întrebare că este necesară o colaborare permanentă și că în orice caz *proiectul arhitectului trebuie să fie în ultimă instanță o modalitate modernă, accesibilă de valorificare educativă a patrimoniului muzeal și nu o ocazie de etalare a talentului de creator de mobilă.*

Sublinierea noastră de mai sus, subordonarea tuturor eforturilor și soluțiilor punerii în valoare a obiectului original de muzeu a devenit din ce în ce mai mult un principiu de bază în activitatea comună a muzeografilor și arhitecților, fapt care a dus de altfel la realizarea unor unități de mare înținută.

3) Este foarte greu de răspuns la a treia întrebare. Trebuie gândit în mod diferențiat în funcție, în primul rînd, de profilul muzeului.

Pentru un muzeu de artă, artă populară sau etnografie, istorie, științe, spațiul neutru pare să fie cel mai de preferat, fiind ușor adaptabil necesităților muzeului (atît pentru expunere cît și pentru celelalte funcții ale activității de bază: depozite de colecții — de ce nu le-am spune tezaur? ! —, laboratoare, biblioteci, secții documentare, săli de conferințe, spații pentru expoziții temporare ș.a.).

În cazul folosirii unor monumente istorice în scopuri muzeale — și acestea sînt situațiile cele mai des întîlnite la noi — este necesar mai întîi să existe cît de cît o concordanță între profilul muzeului și arhitectura monumentului (nu este vorba numai de stil ci și de distribuția spațiului, cunoscut fiind că transformările, chiar și la interioare, ar însemna mutilarea autenticității monumentului).

De aceea, credem că de la bun început cînd s-a hotărît destinația unui monument în scop muzeal, să se pornească la elaborarea tematicii muzeului (avem în vedere toate compartimentele activității, nu numai expoziția permanentă) și a proiectului de transpunere în fapt a tematicii și după aceea să se treacă la faza de proiectare a restaurării monumentului, pentru ca arhitectul restaurator să țină seama (în măsura în care obligativitatea păstrării originalității monumentului îi permite) de funcționalitatea spațiului.

În ultima vreme, Direcția monumentelor istorice și de artă pornește la restaurarea unui monument — și este salutară această concepție — după ce a fost fixată destinația sa.

În concluzie, cred că și în cazul organizării într-un spațiu oferit de un monument istoric și în cazul unui edificiu cu spațiu neutru, încă de la început, muzeul — cu toate funcțiile sale — trebuie să fie rodul gândirii comune a muzeografului și arhitectului. Muzeograful fiind în primul rînd un specialist în meseria sa nu poate fi și arhitect dar îl poate ajuta pe acesta, iar arhitectul nu poate fi muzeograf, aceasta fiind o specialitate ca și arhitectura, bine definită, dar poate și trebuie să contribuie esențial la realizarea muzeului. Nu este vorba de concurență între aceste specialități, ci de o conlucrare avînd ca scop final realizarea unui muzeu modern, care să transmită idei, să fie instructiv pentru marea public.

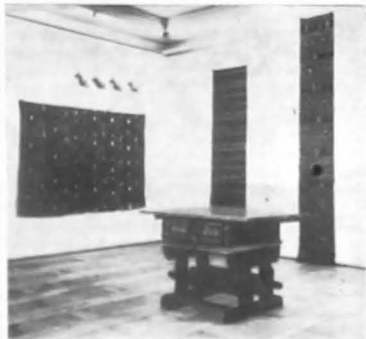


Tancred BĂNĂȚEANU,
directorul Muzeului de artă populară al R. S. României, București

1 Problematika și funcționalitatea complexă a unui muzeu, în accepțiunea culturală și științifică a imperativelor zilelor noastre, determină unele mutații în ceea ce privește rolul muzeografului și al arhitectului, al funcției noi a fiecăruia și al raportului dintre aceștia în procesul elaborării și rezolvării concepției muzeografice pe toate planurile. Astfel se constată, dintru început, că nu mai este posibil un simplu raport dintre „beneficiar” și executant. Proiectul de concepție trebuie realizat de muzeograf, concretizat de arhitect și definitivat de ambii. În acest sens muzeograful se cere să aibă o viziune arhitectonică, iar arhitectul o formație nu numai muzeografică, ci chiar orientată în domeniul disciplinei transpusă și „redactată” cu mijloace muzeale.

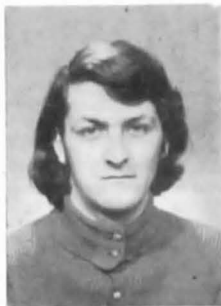
2 Prin rolul bifuncțional de specialist în domeniul respectiv și de „scenarist” și „regizor”-muzeograf, de creator în domeniul celei de a 8-a arte — așa cum considerăm că este astăzi muzeografia cu rol de limbaj, de exprimare estetică a unor date științifice — muzeograful este acela care e destinat să asigure concepția și să imprime modalitatea de transpunere expozițională de valoare atît tematică cît și artistică a exponatului. Arhitectul specializat în muzeografia ramurei științifice respective este dator să găsească cele mai adecvate mijloace de machetare, de punere în pagină, de „punere în scenă” a ideilor ce se exprimă „frumos” cu ajutorul documentelor materiale ale disciplinei care urmează a se transpune pe plan muzeal.

Din expoziția de scoarțe a Muzeului de artă populară al R. S. României, București



3 Muzeografia modernă, indiferent în slujba cărei discipline ar fi, solicită imperios un spațiu expozițional absolut neutru. Firește însă că este de dorit ca toate monumentele istorice mai valoroase să adăpostească muzee, bine raportate și integrate specificului arhitectonic, artistic și istoric al construcției. Această situație pune, în mod firesc, probleme mai grele, mai complexe. Pornind de la ideea că monumental, de orice natură ar fi el, este în sine un exponat de categorii muzeale, el trebuie pus în valoare — după o restaurare științifică — atît prin funcția sa arhitectonică, artistică, cit și prin elementele interioare care-l individualizează, încadrîndu-l totodată complexului istorico-cultural specific epocii și funcției, al cărui reprezentant tipic se presupune a fi.

Însă, indiferent de genul de clădire folosit în scopuri muzeale, rolul muzeografului ca și al arhitectului, cit și raportul dintre aceștia rămîn aceleași.



Dan MUNTEANU,
arhitect la I. S. „Decorativa”, București

1) Problema colaborării între muzeograf și arhitect este foarte complexă. Atît unul cit și celălalt lucrează cu categorii diferite. Munca lor trebuie să se finalizeze în cele din urmă pe aceeași linie: realizarea muzeului (expoziție, depozit, laborator, atelier, bibliotecă documentară, sală de conferință etc).

Colaborarea este indubitabil necesară. Mai mult, în această colaborare trebuie să se ajungă la un limbaj comun. Arhitectul nu cunoaște istorie, etnografie sau artă, dar lucrează curent cu spațiu, lumină, culoare, timp (succesiune de spațiu). Muzeograful nu cunoaște aceste categorii, în schimb el este cel care caută, găsește, studiază, ordonează, marchează obiectele istoriei, artei etc.

Acest limbaj comun este greu de găsit și realizat. Însă printr-o colaborare atentă, aprofundată, printr-o metodă de lucru în care ambii lucrează paralel, compensîndu-se reciproc (în acest domeniu de mijloc) se pot realiza lucrări de certă valoare.

Această colaborare care pe plan mondial poartă numele de „BRAINSTORMING” (furtuna în gândire în cadrul unui colectiv), este acceptată ca singura posibilitate de lucru, în complexitatea actuală a activităților.

Un muzeu reprezintă un complex de funcțiuni. După Abraham Moles acestea sînt:

„— Înainte de toate muzeul are o funcțiune de stocaj, sau antrepozit și din acest punct de vedere depozitele și subsolul sînt mai importante decît sălile de expoziție;

— Muzeul este rezervă de comori, adică de lucruri remarcabile (ex. Muzeul de timbre, Paris, Muzeul de falsuri Paris, Londra). Această funcție este esențială pentru o economie artistică...

— Apoi muzeul are o funcție de conservare cumulativă. Prin aceasta funcția sa nu este numai de stocare, ci și de catalog, de index de conservare.

— Muzeul mai are o funcție de laborator, este un centru de studii de valoare estetică și tehnică a operelor respective. El concentrează un anumit număr de specialiști și mijloace de examinare, permite expertize sau studii, funcțiuni ignorate de marele public care nu are acces la ele.

— În sfîrșit, muzeul are esențiala funcție de prezentare, funcție ce-i dă prestigiul”.

Din experiența noastră am constatat că unul din elementele principale și anume concepția de organizare a fost lăsată în foarte multe cazuri la alegerea arhitectului (și aceasta se întîmplă în 90% din cazuri). Ori, tocmai în acest punct este mai necesară realizarea unei colaborări rodnice prin care să se trateze în comun coloana vertebrală a întregului sistem arhitectural.

Practic, acest lucru a apărut în multe cazuri ca o divergență de opinii și s-a rezolvat (periculos pentru expoziția în sine) în faza de montaj, într-un complex de împrejurări complet nefavorabil, cu amestec exterior al unui foarte mare număr de colaboratori, ceea ce nu a asigurat nici măcar „colaborarea”, ca să nu vorbim de o concepție comună de organizare.

Bineînțeles, atît muzeografia cit și arhitectura sînt meserii complet distincte, poate fără nici c altă legătură decît acest punct de tangență care este realizarea unei expoziții de bază sau temporare, a unui depozit, a unui laborator, a unei săli de conferințe etc. Cu ocazia unor lucrări am remarcat însă cum arhitecții încercau să corecteze tematica și muzeograful încercau să corecteze vitrina... Găseac că este normal ca mergînd la croitor și stabilînd ce haină vreau, să-l las pe meseriaș să croiască.

Lipsa unei tematici clare, atent finisată, a făcut să fie nevoie, ca în ultimă clipă să se reorganizeze zone întregi, să se reamplaseze suportul de etalare, lumina etc.

2) Scopul final al unei expoziții de muzeu este acela de „a pune în valoare exponatul original” și bineînțeles că acesta este aspectul principal. Dar această expoziție trebuie să-l și protejeze, să-l apere de distrugere, furt, foc, umezeală, uscăciune, soare, praf etc. Și, în același timp, spațiul de expunere trebuie să mai posede și alte calități: promenada artistică, continuitatea parcursului de vizitare, conservarea spațiului parcurs și intuirea celui ce urmează, libertatea de alege, flexibilitate, densitate, independență și interdependență, accente.



Sala uneltelor agricole din Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj

Cînd se încearcă „punerea în valoare a exponatului original” se greșește, de obicei, din două motive :

- nu se găsește cadrul optim comunicării dintre exponat-visitator ;
- nu se adresează corect acelor vizitatori cu care trebuie să comunice ;

„A pune în valoare exponatul original” înseamnă un anumit gen de expunere pentru specialiști și cu totul altceva pentru vizitatorul din publicul larg. Pentru specialiști este suficient mijlocul de protecție, iluminatul corect, el înțelege exponatul și-l studiază de obicei în celelalte funcțiuni ale muzeului, în laboratoare, ateliere și depozite.

Pentru vizitatorul curent este necesar un ajutor, o sugestie de comunicare. Sînt o mulțime de posibilități. Se poate face o popularizare, adică o explicație naivă a unor lucruri complicate, sau, și aceasta mi se pare a fi o soluție, o prezentare mass-media. Muzeul nu este nici abecedar, acesta se învață la școală, și nici tratat științific, acesta se face în laborator.

Toate aceste aspecte trebuie studiate împreună de cuplul muzeograf-arhitect și aleasă calea pe care se va merge pentru realizarea unui muzeu bun, în care să existe cu adevărat o comunicare, un dialog exponat-visitator, ceea ce este mai mult decît o punere în valoare.

Pentru realizarea muzeului, muzeograful caută, găsește, studiază, ordonează, marchează și creează o tematică clară, urmărind să asigure suma ansamblurilor remarcabile, ordonate, dozate în evoluție și densitate, după criteriile de atracție pentru maximalizarea comunicației, pentru un dialog cu substanță și cu valoare psiho-culturală. Asigură, în același timp, punctele de interes major, conservare, grafică, textele.

Arhitectul organizează spațiul pentru tematica respectivă în sensul creării unui cadru estetic optim, care să favorizeze dialogul exponat-visitator, asigurînd și mijloacele de protecție necesare. Arhitectul pornind de la criteriile de mediu (finanțe, producție, proiectare), prin adaptare la sit (natural sau con-

struit, urmând criteriile de organizare (flexibilitate, evoluție, densitate, programarea spațiului, sistem de lumină, programarea fluxului — lășind vizitatorului posibilitatea de alegere, dar orientându-l prin căi statistice și discrete în spațiu), urmărește același scop, maximalizarea comunicației.

În celelalte sectoare, în celelalte funcțiuni ale muzeului, problemele sînt asemănătoare. Colaborarea nu numai că este necesară, dar crește ca importanță, deoarece funcțiunile devin mai unilaterale (sală de conferințe-problemă de arhitectură, laborator-problemă cu specific caracter științific etc.)

3) Un muzeu are ca arhitectură o funcțiune clară, de sine stătătoare. Trebuie să aibă un anumit gen de spațiu, o anumită lumină. Un muzeu este cu totul altceva decît o altă instituție de cultură. Un muzeu de istorie este cu totul altceva decît un muzeu de artă.

De aceea găsește că o amenajare a unor muzee în clădiri monumente istorice este mai puțin indicată, aceasta cu atît mai mult cu cît monumentul respectiv reprezintă în sine un obiect ce trebuie respectat și pus în valoare. Cum și exponatul original trebuie pus în valoare, se naște o contradicție care se rezolvă de obicei printr-un compromis.

De aici faptul că această schimbare a funcțiunii, amenajarea unui muzeu, costă cam cît o clădire nouă cu o funcțiune clară de expoziție de muzeu.

Acceptînd compromisul, soluționarea este posibilă prin patru metode unanim recunoscute, de amenajare a spațiului interior, al unei clădiri monument istoric :

— Crearea unui echipament de același gen cu exponatele. Dezavantajul este că nu ajută exponatul original să iasă în relief, să fie bine pus în valoare. Se folosește rar, în cazuri speciale, de excepție. (Ex. Muzeul de artă decorativă Vatican; Muzeul farmaceutic Salzburg iar la noi, Muzeul farmaciei din Cluj).

— Crearea unui echipament neutru. Teoretic există, practic nu prea... (Ex. British museum). La noi în țară este cel mai des cerut (Muzeul de istorie al R.S.R.)

— Crearea unui echipament modern. Soluția cea mai firească, cea mai ușor de executat în cadrul unei intense uzîri și prefabricării. Soluția crează o carcasă și un distanțant, punînd în valoare prin contrast atît exponatul original, cît și monumentul. Se folosește des (Ex. Muzeul de artă Grenoble, Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj).

Consider că în toate cazurile de mai sus menținerea colaborării este necesară, cu atît mai mult cu cît de obicei muzeograful este și beneficiarul, dar cel care trebuie să-și asume răspunderea pentru alegerea unei soluții este arhitectul.



Radu FLORESCU,

director adjunct al Direcției muzeelor din cadrul Consiliului Culturii și Educației Socialiste

1. Este absolut necesară colaborarea dintre muzeograful și arhitect nu numai pentru a asigura o bună realizare a tuturor funcțiilor unui muzeu (depozit, laborator, atelier, bibliotecă, săli multifuncționale), cît și pentru stabilirea soluției generale, a concepției muzeului. Între subdomeniile specializate ale arhitecturii se numără și arhitectura de muzeu. Aceasta este o disciplină constituită al cărei scop nu este construirea unor edificii frumoase în care, eventual, să poată fi organizate muzee, ci edificii funcționale, care să răspundă programului de muzeu în toate implicațiile lui, între care se numără și aceea că edificiul trebuie să aibă calități arhitecturale — proporții, ritmuri, culori, finisaje — care fără să cadă nici în hedonism și dulcегărie și nici în expresionism agresiv, să atragă publicul, să exprime esența instituției pe care o adăpostește și, în același timp, să

constituie un cadru adecvat, care să lase exponatele să trăiască, pentru expoziții, ca și pentru celelalte funcții.

Experiența noastră a fost îndreptată mai degrabă spre adaptarea unor construcții vechi la funcția de muzeu. Este regretabil, dar în acest domeniu experiențele fericite aproape lipsesc și s-ar putea cita edificii importante care, din pricina unei viziuni false istorico-estetizante și a ignorării funcțiilor muzeului au fost cu totul impropriu transformate.

Trebuie de altfel să amintesc faptul că și muzeograful are un rol important în măsura în care lui îi revine sarcina să stabilească programul — sau cel puțin datele specifice ale acestuia — și să controleze soluția, în calitate de beneficiar, atît prin avizarea proiectelor cît și prin recepția lucrărilor.

Lipsa unei formații muzeologice pentru specialiștii calificați în învățămîntul nostru superior de profil face ca de cele mai multe ori muzeograful să nu aibă instrumentele necesare ca să-și îndeplinească cu exigența corespunzătoare această funcție.

2. În general, partea fiecăruia poate fi definită în termeni administrativ-economici: unul — muzeograful — elaborează programul, avertizează soluțiile, în calitate de beneficiar și recepționează — în aceeași calitate — lucrarea finită; celălalt caută și găsește soluția, o concretizează într-un proiect și urmărește felul cum ea se realizează prin execuție.

De fapt avem de a face cu un raport uneori, în care doi factori — intelectuali cu precădere, dar în același timp constituind personalități complexe și complete — concură la concretizarea unei viziuni,



Aspect din expoziția de bază a Muzeului județean Hunedoara-Deva

care este în mod esențial reconstituirea unui fragment tipic de univers, din cultură, din istorie. Nu pot îndeajuns insista asupra importanței realizării unui schimb efectiv de idei și probleme între arhitect și muzeograf în locul unei relații reci, oficiale și îngrădite.

Desigur relația aceasta are și un aspect instituționalizat, care în condițiile noastre de organizare are un caracter marcat economic. Din acest punct de vedere trebuie să semnalez o carență gravă — aceea a unui birou tehnic care, element intermediar, ar putea traduce, în termeni tehnico-economici de program și aviz, viziunea muzeografului și ar putea totodată să asigure studiul, cercetarea și experimentarea necesare întocmirii unor standarde și modele funcționale și formale în ceea ce privește microclimatul, iluminatul, forma și culoarea etc., muzeelor și expozițiilor, atât de necesare și care acum sînt rezolvate empiric, insuficient și ineficace.

3. Nu are importanță cred faptul că un muzeu se amenajează într-un local nou sau într-unul vechi sau monument istoric, dacă se respectă anumite condiții, între care așei distinge ca importante :

- Localul vechi să capete o funcție viabilă prin amenajarea muzeului;
- Amenajarea să nu coste mai mult decît folosul social pe care-l aduce — deci să asigure, în mod necesar o eficiență, educativă dar și pe plan de conservarea bunurilor de cultură, a muzeului.
- Localul să permită fie o amenajare lesnicioasă, care să nu sacrifice nici valorile arhitecturale și nici cele muzeale, fie transformările constructive necesare instalării expozițiilor.
- Localul să permită amenajările și instalațiile necesare bunei funcționări a muzeului: microclimatizoare, instalații de conservare, securitate etc.

Cred că nu e nevoie să amintesc faptul că pînă acum asemenea cazuri care să răspundă tuturor exigențelor au rămas extrem de rare.

Mi se pare însă că pentru multe dintre tipurile noi, moderne, de muzeu cum ar fi muzeele tehnice, muzeele în aer liber, muzeele cu profil special (acvarii, terarii) sînt necesare localuri noi.

Aș semnal de altfel în acest sens că soluția de a implanta un muzeu pavilionar în cadrul unui muzeu în aer liber rămîne o soluție hibridă și că orice idee de construcție muzeală nouă în cadrul unui ansamblu tradițional, cum sînt muzeele în aer liber, ar trebui mai degrabă să plece de la ideea multifuncționalității care trebuie să-i fie asigurată.



Nicolae UNGUREANU,

instructor principal la Direcția muzeelor din cadrul Consiliului Culturii și Educației Socialiste

1) Mulți înși gîndesc o expoziție sau celelalte funcții muzeistice rezolvabile pe baza colaborării, aproape exclusive, a doi factori — muzeograful și arhitectul. Astfel abordată chestiunea rămînem la suprafața lucrurilor.

Doară ar fi aspectele principale, sub care trebuie înțeleasă colaborarea.

— Ea nu se rezumă, pentru a dura un muzeu modern, exclusiv la cei doi factori — la muzeograful și arhitectul;

— Ea trece dincolo de trebuințele particulare ale expozițiilor, în sensul că această colaborare se impune a deveni extrem de complexă și polarizantă.

Apoi, mai este o noțiune asupra căreia reflecțiile noastre se cer duse mai departe — noțiunea de muzeu modern. Muzeu modern nu este o instituție pusă la punct odată pentru totdeauna. Muzeul modern nu este niciodată încheiat, pentru că muzeului modern i se include, printre altele atribute, cu forță de constanță, dinamismul — bogăția de acțiune. Chiar dacă, pentru o anumită etapă, muzeograful gîndește o acțiune, iar arhitectul, respectiv la ceea ce doarește muzeograful, caută și găsește soluții care să satisfacă pretențiile muzeografului atît acesta din urmă, cît și arhitectul și eventualii mulți alți specialiști colaboratori resimt, în continuare, răspunderea solidar-asumată pentru dinamism și pentru perfecționarea neconținută a formelor de afirmare a instituției-muzeu, în interesul adevăraților beneficiari ai acestor instituții — știința și publicul larg vizitator.

Ar fi destul de greu să rezumăm modalitățile și amploarea colaborărilor pentru muzeul modern. În orice caz, muzeul colaborează și cu arhitectul, și cu inginerul, și cu atîția cercetători în diferite branșe, dar muzeul, pentru a-și onora atributul modernității, colaborează deopotrivă cu producția, cu turismul, cu publicul de toate categoriile.

Cît privește răspunsul mai direct, datorat întrebării nr. 1 a redacției Revistei muzeelor, el nu poate fi altul decît acela că muzeul modern cere colaborarea totală, atît pentru expoziții, cît și pentru celelalte funcții specifice. Insistăm însă asupra unui aspect, care nu este numai de nuanță, și anume asupra imperativului că această colaborare se subordonează rațiunilor specific-muzeistice, ceea ce conferă, în cadrul acestui proces complex, dreptul la cuvînt de ordine exclusiv muzeografului, el fiind

acela care, în calitate de specialist într-ale muzeologiei, poartă răspunderea principală pentru reușita oricărei activități cu caracter muzeistic.

2) Această întrebare ar comporta o dezbateră, cu digresiuni ajutătoare, pe numere întregi ale Revistei muzeelor. Situația ca atare ne determină să menționăm doar operațiile principale, cu unele comentarii circumstanțiale.

Mai întâi este de apreciat afirmația potrivit căreia muzeul își are obligații clare de a pune în valoare exponatul original. De bunăseamă că aici sînt cîteva lucruri de stabilit :

— Care sînt exponatele originale ce trebuie puse în valoare și dacă spațiile avute la dispoziție de către muzeu permit într-adevăr punerea în valoare a tuturor acelor piese originale, transmisătoare de mesaj constructiv? Și într-un caz și într-altul nu sîntem scutiți de rezerve. Așa de exemplu nu orice obiect original trebuie să capete regim de exponat. Apoi, puține sînt situațiile cînd toate obiectele originale, recomandate să fie puse în valoare, pot fi puse într-adevăr în valoare. Sînt, pe de altă parte, destule unități care nu dispun de suficiente obiecte originale, semnificative, pentru a-și întemeia expoziții cu tematică deliberată.

În cadrul rețelei noastre de muzeu sînt numeroase cazurile cînd s-au aplicat diferite soluții de expunere, plecînd tocmai de la ideea punerii în valoare a exponatului (obiectului) original. Unele formule încurajatoare pe linia punerii în valoare a exponatului se constată mai cu seamă acolo unde patrimoniul muzeelor este realmente valoros. Exemple concludente ne oferă Muzeul etnografic al Maramureșului din Sighet (unde s-a înregistrat, după părerea noastră, o fructuoasă colaborare între muzeograf și arhitectul-proiectant), ca și alte muzeu (Tulcea și Focșani, pentru științele naturii; Tr. Severin și Cluj, pentru istorie; Golești, Iași, Suceava și Oradea, pentru etnografie).

Nu pot fi nici înșiruite și nici delimitate strict niște atribuții ale arhitectului și muzeografului, pentru că majoritatea dintre ele, atunci cînd purcedem la organizarea expozițiilor, se întrepătrund. Așa de pildă, alegerea obiectelor care vor deveni exponate; aprecierea virtuților spațiului și exploatarea lui în funcție de tematică, de zestrea de piese, de necesitățile de succesiune, de grupaje și de individualizare; stabilirea dominantelor; sugestiile asupra sistemului general de expunere și sistemelor de temă și categorii de obiecte; stabilirea materialului ilustrativ (imagini fotografice, texte, hărți, grafică ajutătoare etc.) și dozarea acestuia; alegerea culorilor, a modalităților de iluminare, precum și a soluțiilor de amplasare, chiar și elaborarea tematicii sînt numai cîteva dintre problemele anevoioase ale expozițiilor, care comportă o largă colaborare. Socotim oportun însă să reafirmăm că toate aceste atribuții aparțin, fără excepție, muzeografului și că numai de la el se transmit acele atribuții și comenzi speciale către arhitectul proiectant, către executanți.

Experiența de pînă acum marchează de fapt niște direcții în care părțile aflate în colaborare sînt invitate să se concentreze în mod deosebit pentru a da măsura capacității lor.

Pe de o parte muzeograful, conducătorul acțiunilor, în calitate de cunoscător al calităților studiate și al materialului original, se cere să ajungă la o concepție clară asupra expoziției și să stabilească temele și categoriile de material în interesul conținutului îmbogățit, de ansamblu și conținutul fiecărei teme din expoziție, să întrevadă configurația finală a expoziției.

El, muzeograful, este dator, de asemenea, să vegheze a fi respectate, de către colaboratori, orientarea tematică și ideea de calitate a expoziției, ghidîndu-se după regulile profesiei sale și după concluziile prospectării publice.

Pe de altă parte, colaboratorii comandați sînt obligați să depună eforturi pentru a-și însuși, a asimila concepția muzeografului, pentru a cunoaște materialul original, de la care pornește o expoziție și pentru a executa orice lucrare, acceptată, în raport de această concepție tematică, elaborată de muzeograf și de conținutul urmărit, în raport de calitățile materialului original și ale spațiului avut la dispoziție. Mai precis, arhitectul proiectant, inginerul-constructor, graficianul-decorator și alți executanți comandați, beneficiînd de anumite însușiri, cultivate anume în spirit profesional, dau soluții exacte, potentează expunerea, speculează spațiul, alternează încărcătura de conținut cu pauzele, cu efectele de lumină și culoare, realizează un mobilier funcțional și deopotrivă protegător al colecțiilor.

3) În pofida aprecierilor care se formulează la adresa expozițiilor muzeelor noastre, acestea fiind deocamdată punctele de incidență frecventă cu publicul și lucrurile care conțin de regulă cele mai valoroase colecții ale muzeelor, cei care se află permanent confrunțați cu realitățile muzeistice și le privesc prin prisma perfecționărilor continue, nu pot susține, cu tărie, că problemele valorificării patrimoniului muzeistic, în raport de profilele și în raport de spațiile afectate muzeelor și-au găsit rezolvări de reală valabilitate.

În primul rînd, numai un procent mic al muzeelor se află cu expozițiile organizate pe baze moderne — cca 15—20%. Avînd în vedere faptul că a trecut o perioadă de peste 15 ani de cînd s-a deschis procesul de organizare, pe baze moderne, a expozițiilor, procentul expozițiilor modernizate rămîne coborît.

În al doilea rînd, modernizarea muzeelor a atins pînă acum, în principal, numai latura expozițiilor și mai puțin celelalte posibilități — funcții specifice muzeografice — cercetare, depozitare, evidență, conservare și restaurare și alte activități complexe cu caracter științific și educativ-turistic. Ar fi necesar să generalizăm, în folosul publicului, transformarea depozitelor în cabinete vizitabile.



Aspect din expoziția de scoarțe a Muzeului de artă populară al R.S. România

Apoi, singurul organism destinat să se ocupe de modernizări de muzee, I.S. „Decorativa”, nu înțelege specificul, nu cuprinde și n-are posibilitatea să rezolve cerințele muzeografice, în afară de capitolul expoziții „permanente”. Această întreprindere se rezumă la proiectarea și execuția de mobilier (adeseori fix și nefuncțional) la executarea graficii, la îmbrăcarea sălilor în mochetă și perdele (uneori din materiale nepotrivite, pe care le are în stoc, în magazine), la experimentarea la infinit, fără a fi ajuns pînă acum la vreo rezolvare, demnă de luat în seamă pentru o relativă generalizare a sistemelor de iluminat, și pe deasupra, estimează lucrările la prețuri extrem de ridicate și le execută exasperant de încet, blocind activitățile muzeistice, în fiecare caz de reorganizare a expozițiilor, de la 1 an la 5 ani.

Rețeaua muzeistică se cere să funcționeze ca un organism avîndu-și toate părțile componente valide, iar situația reală dovedește contrariul. Ieșirea din impas nu se poate produce continuînd să ne bîzuiem exclusiv pe capacitatea I.S. Decorativa, întreprindere care acționează dînd prea mare accent rațiunilor de câștig și prea puțin eficienței. Nu ne putem bîzui nici pe posibilități locale, expozițiile și celelalte activități muzeistice fiind extrem de pretențioase și profesionale, cu diferențieri de rezolvare de o mare varietate și elasticitate, cerute de la caz la caz. Așadar, muzeele nu-și pot rezolva obligațiile de modernizare, la nivelul convenit, prin intermediul unor întreprinderi orientate spre lucru de serie, spre lucrări de reparații.

Fiecare muzeu cere studiu aparte, o proiectare adecvată, potrivit concepției de organizare, tematicilor, particularităților colecțiilor și localurilor, profilului și activităților specifice, reclamate de asigurarea, tratarea, păstrarea și valorificarea multilaterală a patrimoniului. Fiecare muzeu tinde să fie dinamic și să câștige în calitate, pentru a răspunde cerințelor și exigențelor societății moderne, beneficiară astăzi a unor largi posibilități de informare, cu toate justificările, la șablon și la lucrări de gust îndoielnic.

Mai precis, se cere un organism creat anume, organism care să îngemăneze toate atributele de nuanță muzeistică. Disponem de o rețea aproximativ numeroasă — peste 300 de unități — cu perspectiva creșterii ei, dacă avem în vedere tendințele de organizare a mai multor muzee specializate, a muzeelor sătești și a celor școlare, așa încît, pentru un asemenea organism, dotat la nivel modern, cu toate cele necesare acțiunii, există volum de lucru pentru mulți ani de acum înainte. Apreciem că o asemenea soluție ar răspunde și unor rațiuni de competență și principii economice.

Organismul anume constituit pentru muzee poate purta orice denumire (centru, institut, nucleu-muzeologic). El ar putea funcționa independent sau ar putea fi afiliat altui organism central — Di-

recția muzeelor, Direcția monumentelor istorice și de artă. El trebuie să dispună însă, de la început, de dotare modernă, cu aparatură, laboratoare și ateliere, cu materiale de calitate, cu mijloace de transport, cu un sistem informațional propriu, avînd misiunea de a sprijini, la nivel modern, cercetarea, evidența, conservarea și restaurarea patrimoniului (la sediu sau prin deplasarea echipelor în teren), valorificarea multilaterală a acestui patrimoniu și a activităților muzeistice pe plan intern și internațional. Ne gîndim și la însemnătatea acută pe care ar putea s-o aibă acest organism pentru deschiderea unui adevărat program de conservare și valorificare „in situ” a așezărilor, a monumentelor arhitecturii și tehnicii populare, a punctelor arheologice de interes național, a locurilor cu valoare de monument al naturii etc.

Numai faptul că muzeele beneficiază de un fond impresionant de monumente istorice, care le servesc drept sediu, este suficient pentru a provoca o angajare masivă a acestui organism în lucrări de amenajări muzeistice, în lucrări de asanare, de climatizare, de iluminare, de cadru propice funcționării muzeistice și de exploatare a monumentelor propriu-zise, cu certitudinea sporită că asemenea lucrări nu vor genera știrbirea calității de monument.

Dacă luăm în considerație și împrejurarea că țara noastră va număra, în final, cca 15—20 muzee etnografice în aer liber, cu peste 1 000 de construcții monumente, cu probleme de organizare, de protejare și securitate a patrimoniului, în condiții cu totul particulare, cu probleme de amplificare a modalităților lor de propagandă, de valorificare științifică și educativ-turistică, pînă la crearea și afirmarea unor secții cu caracter demonstrativ, rosturile organismului strict profilat muzeistic se relevă de la sine.

Un asemenea organism ar urma să fie dotat în primul rînd cu personal de diferite profesii — muzeologi de orientare corespunzînd profilurilor muzeelor, arhitecți, ingineri, biologi, arheologi, etnografi, chimiști, restauratori, statisticieni, graficieni, grupe de meșteri pe ateliere etc.

Sarcina de bază a organismului sugerat ar trebui să fie studiul și proiectarea tuturor lucrărilor cu specific muzeografic. Execuția lucrărilor de tot felul, reclamate de modernizarea muzeelor, ar urma să fie susținută pe două căi:

— Nemijlocit și cu caracter experimental, la unități de interes național și în acțiuni deschizătoare de program;

— Prin comenzi la întreprinderi locale, oferind proiectele și asistența tehnică de specialitate, la celelalte lucrări.

În fine, la formularea cumva circumspectă a redacției, cum că muzeele ar funcționa „în clădiri monumente istorice sau cu arhitectură neutră”, sîntem datori să remarcăm că muzeele, prin greutatea prezenței lor contemporane și mai cu seamă prin perspectivele și cerințele care le vor confrunta, au dreptul să beneficieze, după caz, și de o altă categorie de sedii — construcțiile noi.

Nu putem ocoli la infinit această necesitate, chiar dacă ea se așteaptă a fi satisfăcută într-o altă etapă. Muzeul cu adevărat modern nu va putea fi realizat la parametrii voii decît în construcții moderne. Prin această afirmație nu negăm oportunitatea folosirii și a acelor construcții mai vechi, fie monumente, fie construcții cu arhitectură neutră, dacă ele înlănesc condiții și răspund unor cerințe măcar elementare de funcționare muzeistică, dacă ele sînt salubre și spațioase.

În tot cazul, muzeele de pavilion, deținătoare ale unei însemnate părți a zestrei tradiționale, acele muzee mari, prin colecții și activități, dar nelimplinite sub raportul sedii, sedii care să le permită valorificarea corespunzătoare, și muzeele în aer liber, care au nevoie de pavilioane pentru completarea sistematică a prezentării și de lucrări speciale de conservare-restaurare a patrimoniului, va trebui să ajungă, în baza unor susțineri financiare ulterioare, să-și creeze spații corespunzătoare, în construcții noi, anume proiectate și utilizate pentru ele.

Ed. STRAUSSER,

arhitect la I. S. „Decorativa”, București



1) Realizarea expozițiilor de bază sau temporare este, evident astăzi, cel puțin în faza de proiectare, opera comună a unor specialiști din diferite domenii de activitate: arhitecți, muzeografi, ingineri, laboranți etc. etc.

Sigur factorul hotărîtor rămîne relația arhitectului de specialitate — muzeograful tematician. Am accentuat de specialitate pentru că astăzi compartimentarea unei meserii cu titlatură mai amplă este dovedită în toate domeniile de activitate ca un factor de progres — același lucru se poate spune și despre muzeograf. Tematica unui muzeu sau expoziție este operă științifică originală, care nu poate fi nici manual de istorie, tratat de istorie, tratat de etnografie, sau un curs dintr-o tehnică oarecare și în nici un caz reversul celălalt: o simplă listă scoasă din inventarul colecției respective.

2) Dacă acești doi factori determinanți: arhitectul specializat în proiectări de muzee și muzeograful cu experiență în realizări de tematici muzeale există, și noi credem acest lucru, colaborarea permanentă poate



Depozitul de sculptură (basoreliefuluri) al Muzeului de artă al R.S. România, București

incepe. Permanența va duce de la sine la lucrul cel mai hotărât pentru rezultanta finală: interpenetrarea celor două specialități, cunoașterea pînă la un anumit nivel a ramurei științifice, care este tematica, cunoașterea pînă la un anumit nivel al tehnicii de transpunere a operei scriptice în sistemul tridimensional al spațiului muzeal.

S-a demonstrat, din păcate, din nefericire, din neînțelegeră că nerespectarea acestui important deziderat a dus la *adaptări* și improvizări de ultimă oră într-o fază cînd factorii de execuție ar fi trebuit să fie preocupați numai de buna finisare a lucrării. O tematică aprofundată, gradată, cu pondere în expunere proporționată spațiului dat, nu poate duce decît la realizarea scopului final al oricărui muzeu: punerea în valoare a exponatului original.

Reușita unui muzeu sau expoziții nu este, nu trebuie să fie direct proporțională cu valoarea sau suprafața clădirii destinate lui.

3) Transpunerea unei tematici în spațiul unui monument istoric nu ridică probleme mai grele sau mai ușoare proiectării dacă, pe de o parte, în tematica respectivă, monumentul ca atare își are locul lui bine stabilit ca orice exponat, independent de genul muzeului, iar realizarea spațială pune în evidență acest lucru fără să distragă pe spectator de la urmărirea firului continuu al tematicii.



Corin GROSU,
muzeograf principal la Muzeul literaturii române, București

În toate cazurile, colaborarea muzeograf-arhitect îmi pare necesară, iar în anumite condiții ea poate fi rodnică și chiar creatoare.

Să trecem însă la întrebările ce ne întimpină. Răspund de pe poziția muzeografului cu experiența căpătată și cu punctele de vedere formate în cadrul particular al muzeologiei literare, cu pronunțatul ei caracter specific — și încep cu întrebarea a doua: relația muzeograf-arhitect în procesul realizării unei expoziții muzeale. Este, după părerea mea, ipostaza cea mai tipică și mai substanțială a acestei relații, putînd arunca lumini și asupra celorlalte aspecte ale colaborării avute în vedere aici.

Cronologic vorbind, sarcina de a organiza expoziția revine mai întîi muzeografului și abia în al doilea rînd constructorului (arhitectului, graficianului). Fără travaliul aprofundat și uncori foarte laborios și îndelungat al muzeografului, constructorul ar fi lipsit de substanța asupra căreia să-și aplice competența și talentul. Muzeograful este creatorul expoziției. El operează în virtutea bagajului de cunoștințe cu care este înarmat

în prealabil și a unei informații corespunzătoare, *ad-hoc*. Lui îi revine sarcina de a zulege și a selecta elementele materiale concrete (documente, iconografie...) necesare intruchipării ideii (sau ideilor) tematice a expoziției. Acest complex de operații, în care investigația se îmbină inextricabil și neconținut cu experiența și cu spiritul creator (dar asupra căruia nu e locul să stăruim aici), constituie prima fază a oricărei expoziții. Ea intră în mod exclusiv în atribuțiile muzeografului.

Într-o a doua fază, consecutivă, apare problema prezentării materialului expozițional. Acest material – idei și elemente concrete – are nevoie, spre a fi oferit în bune condiții examinării celor din afară, să fie organizat „formal” în conformitate cu semnificația ce i s-a dat. Aici intervine acum o nouă categorie de factori: cerințele și normele (psihologice, estetice...) care comandă organizarea oricărui complex de obiecte supus contemplării și înțelegerii prin mijlocirea percepției vizuale. Succesul expoziției va depinde în mare măsură de cunoașterea și respectarea acestor cerințe. Un muzeograf cu experiență mai bogată (și cu aptitudini) se poate „descurca” la nevoie, mai mult sau



Sala Dimitrie Cantemir din Muzeul literaturii române

mai puțin onorabil, în această privință – și am putea cita unele rezolvări izbutite, datorate în mod exclusiv muzeografulor. Cazurile de fel acesta au, însă, un caracter excepțional și considerăm preferabil să se acrediteze în mod sistematic specialistului organizarea formală a oricărei expoziții. În acest scop, muzeograful va trebui să comunice constructorului nu numai materialul concret al expoziției (ceea ce se și întâmplă, necesarmente, totdeauna), ci și liniile ei directoare, ideile de ansamblu și de amănunt care conferă materialului concret semnificația sa particulară (ceea ce este trecut cu vederea, adeseori). El trebuie să „sensibilizeze” pentru constructor fondul conținutistic al expoziției.

Așa dar, în bună regulă, constructorul este factorul chemat să caute și să găsească, în anumite condiții – mai totdeauna limitative, constrângătoare –, soluția optimă de prezentare, pentru ca expoziția cu toate particularitățile ei proprii, să devină viabilă și să-și atingă scopul – să poată fi „scosă în lume”.

Dacă gestația are loc în mintea muzeografului, prin strădania căruia ia naștere complexul de idei și elemente concrete numit *conținutul* expoziției, intervenția *post partum* a constructorului e menită să îi asigure comunicativitatea. În esență, constructorul trebuie să găsească rezolvarea a trei probleme principale:

- să realizeze cadrul sau infrastructura materială imediată, purtătoare a expoziției (panotaj, vitrine...), scheletul acesteia;
- să aleze *more artis*, în acest cadru infrastructural, elementele muzeale constitutive ale expoziției;
- să plaseze expoziția, în ansamblul ei (conținut și infrastructură), în perimetrul rezervat adăpostirii și vizitării.

În marea majoritate a cazurilor, elementele cu care operează constructorul – spațiul dinaintea stabil și chiar și infrastructura materială – prezintă particularitățile care, în ultimă instanță, au un caracter restrictiv în raport cu conținutul expoziției. De aceea, rolul muzeografului nu încetează în această fază a organizării. Sub imperiul acestor necesități, în numele cărora vorbește constructorul, el poate fi constrins să procedeze la anumite remanieri ale materialului ilustrativ, poate chiar la restructurări ale schemei conținutistice în întregul ei. Se poate pune pînă și problema renunțării la materializarea, în expoziție, a unor idei, pentru a căror prezentare adecvată nu există condiții satisfăcătoare sau nu există deloc condiții. În asemenea situații, care nu sînt rare, muzeograful este ținut să vegheze la păstrarea elementelor informative și ideologice de bază ale expoziției și la valorificarea lor cît mai deplină, echilibrîndu-le în raport cu constrîngerile formale, „puse pe tapet” de constructor. A doua etapă de organizare a expoziției este, așa dar, prin excelență, o *etapă a conlucrării*, care ar trebui să fie cît mai apropiată și mai durabilă, între muzeograf și constructor. Această colaborare n-ar trebui să înceteze, dect în momentul cînd lucrarea este ajunsă la termenul ei final și cînd expoziția a devenit vizionabilă.

Cum am mai semnalat în treacă, tocmai această hotărîtoare fază a conlucrării muzeografului cu realizatorul formal al expoziției, atît de însemnată pentru succesul final al acesteia, este escamotată adesea – și așa putea arăta, din experiență, cum nesocotirea ei stă la temelia unor expoziții nereușite

sau, oricum, mediocre, și care nu comunică nimic celor din afară. Sînt cazuri cînd conlucrarea este cu neputință de realizat, datorită faptului că muzeograful se prezintă în pragul etapei de colaborare cu un conținut „neceptiv” — de pildă o concepție încă confuză și necristalizată îndeajuns, a ceea ce vrea și trebuie să fie expoziția. În asemenea împrejurări, el nu mai poate juca rolul necesar de călăuzitor în dedalul conținutiv, fără de care constructorul nu-și poate exercita mulțumitor rolul său propriu. Tot atît de pernicios (dar mai caracteristic, pare-mi-se, pentru situația actuală a muzeografiei noastre) mi se pare cazul conlucrării între muzeograful din diferite muzee și proiectanții de expoziții ai I.S. Decorativa — unica noastră întreprindere, prin mijlocirea căreia se pot realiza expozițiile mai complexe. Mă refer la ceea ce mi se pare a fi planificarea defectuoasă a muncii acestor proiectanți — puși în situația de a lucra în genere în galop, zburînd de la o lucrare la alta și nedispunînd mai niciodată de timpul necesar unei colaborări aprofundate cu muzeograful. Nu intenționez, prin cele arătate aici, să arunc o piatră în grădina Decorativei — *suum cuique tribuere* . . . — și pentru că spațiul rezervat aici unor probleme de această natură nu este nici suficient, desigur, și poate nici cel mai adecvat dezbaterii lor în spirit critic și autocritic (și cu intenția de a găsi soluții de depășire a impasurilor), îmi permit să propun acestui mobilizator și organizator al procesului muzeal din țara noastră, care este *Revista muzeelor*, să organizeze cîndva o dezbateră pe această temă. (Așa ceva s-ar putea desfășura și în cadrul unui viitor *Cerc de studii* al muzeelor bucureștene, a cărui înființare am propus-o în cadrul consfățuirii din luna mai).

Ceea ce am arătat mai sus constituie o schemă — și numai atît. Ea ar trebui, desigur, nutrită cu înfățișarea și analizarea mai apăsată a unor situații concrete — de natură să amplifice, să aprofundeze și să diversifice numeroasele aspecte abia atinse sau chiar numai subliniate aici. Oricum, cred că este posibilă o primă definire — de pe poziția, clar arătată de la început, a muzeografului din sectorul literar — a atribuțiilor ce-i revin fiecăruia din cei doi factori avuți în vedere. Simplificînd — atribuția muzeografului este de a stabili, de a defini și a concretiza un anumit conținut expozițional (și, de asemenea, de a veghea la păstrarea lui nealterată), în timp ce constructorului (arhitect sau grafician) îi revine misiunea de a găsi, în limitele ce i se impun, cele mai bune soluții de prezentare convingătoare și atractivă.

În ce privește colaborarea între muzeograf și arhitect la organizarea depozitelor, a laboratoarelor, a atelierelor, bibliotecilor documentare etc. — cred că toate acestea trebuie privite și înțelese drept cazuri particulare ale unei situații generale — și anume: relația dintre arhitect și beneficiarul proiectelor și edificărilor sale. Cu cît va fi mai explicită, mai analitică și mai susținută pe parcurs informarea prealabilă, oferită de beneficiar, cu privire la ceea ce li este necesar și ceea ce urmărește să dobîndească (prin organizarea, de pildă, a unui laborator de restaurare), cu atît va fi și arhitectul mai bine instrumentat întru găsirea soluțiilor optime de folosire a spațiului, de funcționalitate, de mobilare adecvată, de protecția muncii etc. Astfel se petrec lucrurile și cînd este vorba de o locuință, o întreprindere comercială sau industrială, un hotel, un institut de cercetare etc. În oricare din aceste cazuri, colaborarea cu arhitectul este necesară și inevitabilă. Nu vîd cum ar putea face muzeografia excepție de la această regulă.

Mult mai multe ar fi de spus, mi se pare, în problema colaborării celor doi factori în scopul realizării unui muzeu modern — fie într-un spațiu dat, existent dinainte (și care n-a fost gîndit pentru adăpostirea unui muzeu), fie într-un perimetru nou, creat anume. În ultimă instanță, însă, ne aflăm și aici în prezența unor probleme tipice, asemănătoare — *mutatis mutandis* — celor ce au apărut în cazul organizării expoziției. Și aici trebuie ținut spre prezentarea cît mai deplină și mai fidelă a unui conținut (*idei plus elemente materiale concrete*), în condițiile, de obicei, ale unor constrîngerii inevitabile, impuse de particularitățile preexistente ale spațiului de adăpostire și expunere (forme și dimensiuni nemodificabile). Am văzut în Franța, și acum cîtva ani în Cehoslovacia, muzee moderne, a căror construcție a fost proiectată și înălțată *după* ce cuprinsul lor muzeistic fusese definit și concretizat îndeaproape. Este cazul ideal: mai întîi viaora, după aceea cutia ei. La Muzeul Anthropos, organizat de muzeograful de la Brno, și pe care l-am vizitat într-un stadiu înaintat de organizare, construcția se mula perfect după cite mi-am putut da seama, pe conținutul stabil și colectat în prealabil. Aici conlucrarea între constructor și muzeografi era totală și nelînteruptă — asigurată datorită împrejurării ferice că în schema muzeului moravian figura și un arhitect. Acesta avusese și timpul și ocaziile de a deveni un specialist competent și versat. Cred că spre așa ceva trebuie să tindem și noi, în muzeografia noastră națională. Cît depre muzeul modern, ceea ce-l caracterizează, după cît îmi dau seama, este tocmai subordonarea deliberată a tuturor elementelor nemuzeale și accesorii față de ceea ce constituie substanța conținutivă a muzeului. O oarecare tendință spre pletoză, fast și butaforie, apărută la un moment de cumpănă, și care s-a făcut sensibilă și la noi — mi se pare a fi depășită. Muzeul este și trebuie să fie un sanctuar, spațios, simplu și silențios, în care tot interesul este îndreptat în mod exclusiv asupra exponatelor. Cînd, datorită unei colaborări strînse și îndelungate cu muzeograful, constructorul ajunge să se realizeze unei asemenea viziuni și să și-o însușească în esența ei, există, cred eu, toate șansele ca muzeul și expoziția de muzeu — care este altceva decît expoziția tîrgului de mostre! — să capete un caracter „modern”. Aici ar fi multe de spus. Ar trebui, de pildă, examinată mai deaproape problema mijloacelor și dispozitivelor pe care tehnica modernă le pune la dispoziția muzeografiei. Personal, nu cred că discutarea acestor elemente noi (care trebuie, desigur, considerate îndeaproape) ar fi de natură să aducă ceva realmente nou și constructiv în problemele ce ne preocupă în contextul de față și mă opresc aici.



1) Relația muzeograf-arhitect în realizarea unei expoziții este în general destul de complicată, fiind în funcție de mărimea muzeului sau expoziției, de faptul că tematica este elaborată de unul sau mai mulți muzeografi — fiecare dorind ca secția sa să fie cât mai interesantă, arhitectului revenindu-i sarcina să realizeze atît un echilibru în expunerea generală, cît și să satisfacă cerințele fiecăruia în parte.

În majoritatea cazurilor se întîmplă ca arhitectul să primească tematica pe care să o materializeze în plan, fără a avea o discuție directă cu muzeograful decît într-o etapă destul de avansată a proiectului. Pentru aceasta consider necesară o discuție mai largă între acești doi factori încă din faza de anteproiect.

Muzeograful, în etapa de concepere a tematicii, în funcție de clădirea care este destinată, se gîndește la o repartizare pe săli a materialului ce trebuie expus.

De cele mai multe ori se propune o aglomerare de materiale ceea ce duce la o îngreunare a soluționării problemei. Se ajunge la situația în care nu mai rămîn spații necesare pentru depozite, laboratoare etc., fiind nevoiți a le reduce la minimum sau a le omite total.

Cred că în dezvoltarea acestor anexe indispensabile unui muzeu în funcție de importanța sa este necesară o colaborare foarte strînsă între muzeograf și arhitect chiar în prima fază de concepere a tematicii; pentru a se putea soluționa în condiții bune aceste spații, trebuie ca muzeograful să facă o selecție severă a materialului expus în depozite vizibile pentru o categorie mare de vizitatori*.

Rezolvarea acestor probleme se face de la caz la caz, în funcție de clădirea destinată muzeului și de importanța sa.

2) Muzeograful trebuie să întocmească o tematică foarte clară, să facă o selecție a materialului în funcție de importanța sa, să asigure o gradație și să se prevadă o maleabilitate a dispersării materialului documentar fără a se pierde firul monologic.

Arhitectul trebuie de la bun început ca, pe baza tematicii, să rezolve circuitul cel mai bun, să se încadreze armonios în spațiul destinat expunerii, să rezolve corect spațiile anexe.

Esențial pentru arhitect este să adopte soluțiile cele mai bune în funcție de specificul muzeului, să găsească tipul de mobilier care să pună cît mai mult în evidență materialul expus.

Tot arhitectului îi revine sarcina să găsească soluțiile cele mai simple de execuție și securitate, să rezolve mobilierul de asemenea manieră ca după executarea lui să se poată accede ușor la materialul expus — material care pe parcurs este, după cît se cunoaște, reîmprospătat. Toate acestea în colaborare cu muzeograful.

3) Datorită diversității genurilor de muzee, arhitectul are probleme destul de complicate.

Arhitectul trebuie de la bun început să simtă specificul muzeului și ca atare să se adapteze la spațiul destinat, să găsească soluția cea mai bună indiferent dacă este clădire monument istoric sau clădire nouă.



Sala Vasile Alecsandri din Muzeul literaturii române

* Acest lucru s-a întîmplat la Muzeul literaturii române unde spațiul destinat era prea mic pentru a putea satisface toate cerințele. Bogăția de material a necesitat 3 faze de selecție.

Ne-am gîndit la realizarea unor depozite vizibile pentru o anumită categorie de vizitatori care să poată studia în condiții optime materialul care nu a putut fi expus, dar acest lucru nu s-a putut realiza sub nici o formă. Să sperăm că o dată cu extinderea clădirii se vor rezolva atît biblioteca, spațiile de depozitare și o sală pentru activitățile culturale periodice ale muzeului.

În general problema este complicată, majoritatea muzeelor fiind organizate în clădiri existente care nu sînt întotdeauna propice pentru amenajarea unui muzeu. Pentru rezolvarea problemei trebuie făcute modificări de structură a clădirii, spargeri de ziduri pentru rezolvarea circuitului**.

De multe ori unele clădiri care sînt declarate monumente istorice nu pot suporta astfel de modificări îngreunînd munca de concepere a muzeului.

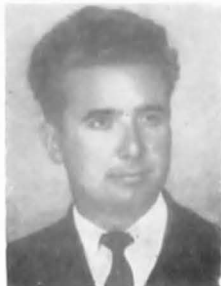
Deci intervine colaborarea indispensabilă între arhitect și muzeograf, pentru a se putea ajunge la o soluție comună.

Cred că realizarea unui muzeu într-o clădire modernă este mai ușor de rezolvat, dar pînă acum nu am avut această ocazie.

Rezolvarea problemei se face deci printr-o colaborare strînsă între muzeograf, arhitect, Direcția monumentelor istorice și de artă, avîndu-se în vedere adoptarea de soluții noi, moderne fără a ne închista în soluțiile tradiționale.

Mișu DAVIDESCU,

directorul Muzeului regiunii „Porților de Fier”, Drobeta—Turnu-Severin



1) Colaborarea dintre muzeograf și arhitect este necesară din faza incipientă a realizării expozițiilor de bază sau temporare. Imediat ce muzeograful a intrat în posesia spațiului destinat muzeului (expoziției) și și-a făcut schița tematică începe colaborarea cu arhitectul. Cum de obicei se întîmplă, pentru muzeu — cu excepția unor cazuri rare — se dau clădiri care inițial au fost construite ori au folosit altor scopuri decît celor muzeistice. În aceste situații, prezența arhitectului alături de muzeograf este absolut necesară. Arhitectul, după ce este pus în temă și informat cu schița tematică, împreună cu muzeograful vor stabili circuitele de vizitare, stabilind în același timp și intervențiile ce urmează să le sufere clădirea în vederea transformării ei într-un local adecvat muzeului. Pe baza acestei discuții de la fața locului, arhitectul va trece la elaborarea unui anteproiect privind organizarea expoziției de bază. După elaborarea acestui anteproiect se va trece la transformarea clădirii de către constructor, care va fi obligat să țină seama întocmai de prevederile anteproiectului.

Nu este lipsit de interes ca la primele discuții să participe alături de arhitect și muzeograf și inginerul constructor care va executa transformarea clădirii. Acesta din urmă, pe baza analizelor și calculului de rezistență făcute asupra clădirii, va comunica muzeografului și arhitectului locurile în care clădirea poate să sufere transformări și locurile în care nu se poate face nici un fel de modificare.

Aceasta ar fi o primă fază a conlucrării dintre muzeograf și arhitect. Cea de a doua fază constă în punerea la dispoziția arhitectului de către muzeograf a tematicii definitive asupra expoziției, a planului grafic precum și toată ilustrația respectivă. Pentru a ușura munca arhitectului, tematica trebuie să cuprindă printre altele, ilustrația cu toate piesele incluse în plan pentru expunere, cu dimensiunile lor, greutatea și volumul fiecăreia în parte. În felul acesta, se va putea calcula rezistența vitrinelor, voiumul etc.

Pentru o bună edificare a arhitectului cu patrimoniul care va fi expus, muzeograful trebuie să-i arate acestuia în depozit tot materialul prevăzut pentru expunere. Astfel arhitectul își face o documentare pe viu asupra materialului, se familiarizează cu piesele, cu denumirea și importanța lor. În același timp muzeograful va da explicații amănunțite asupra tuturor pieselor, asupra felului cum dorește să fie expuse acestea și mai ales asupra aceluia de o importanță deosebită. În felul acesta și comunică arhitectului viziunea lui de expunere muzeografică, asupra celor prevăzute în tematică. În acest fel arhitectul va fi edificat complet asupra felului de expunere propus de muzeograf și va veni în anumite situații cu propuneri de îmbunătățire a sistemului de expunere sau cu măsuri suplimentare și mijloace adecvate de prezentare a pieselor care au o importanță deosebită din punct de vedere științific și educativ, dar nu oferă un interes artistic deosebit. La fel se va proceda și în cazul lucrărilor de grafică, fotografii, machete etc. Această colaborare strînsă trebuie să existe și în organizarea laboratoarelor, depozitelor, bibliotecilor și atelierelor muzeului, iar realizarea lor să se facă concomitent cu a expoziției de bază.

2) Muzeograful este obligat în primul rînd să cunoască extrem de bine patrimoniul de care dispune din toate punctele de vedere, patrimoniul ce-l va ajuta la realizarea expoziției.

În al doilea rînd, va trebui să fie bine documentat din punct de vedere științific asupra realităților din zona în care-și desfășoară activitatea muzeul, documentare grefată puternic pe cuceririle științifice și muzeistice naționale și internaționale.

** La Muzeul literaturii române s-au făcut modificări de structură (eliminarea unui stîlp, spargerea unui zid) lucrări ce în general nu intră în specificul de lucru al I.S. Decorativă.

La secția de artă veche românească de la etajul 2 al muzeului de istorie națională am avut neplăceri la montaj din cauza unor ziduri despărțitoare care erau din răbii, lucru pe care nu l-am știut.

Consider că este absolut necesar ca în cazuri de genul acesta să ne parvină o situație clară a modificărilor de la D.M.I.A. sau de la alt executant.



Sala podului lui Traian din Muzeul regiunii Porților de Fier, Drobeta-Turnu Severin

Nu numai în felul acesta va fi capabil să întocmească la început o schiță și apoi o tematică definitivă a expoziției de bază. Aceste lucruri puse la punct îi vor da posibilitatea să se axeze în primul rând, în realizarea expoziției respective, pe „obiectul original”. Fiind bine documentat din acest punct de vedere, va putea să indice și să ajungă împreună cu arhitectul la găsirea unor soluții originale de mare efect privind metodele de expunere, mobilier, iluminat etc., precum și a materialelor complementare care să scoată un maximum de efect din exponatul original.

La rândul lui, arhitectul, fiind bine informat asupra conceptului și asupra scopului urmărit de expoziția ce se realizează, va putea găsi soluțiile tehnice cele mai potrivite pentru punerea în valoare a exponatului original.

Un lucru este cert și anume că : colaborarea dintre muzeograf și arhitect trebuie să fie permanentă și așa putea spune că elaborarea proiectului de către arhitect ar trebui să se facă aproape în întregime la muzeu și nu în atelierul de proiectare. Carențele unor arhitecți de a nu se documenta asupra pieselor prevăzute în tematică și de a nu le cunoaște, cât și lipsa de informare a arhitectului duc la realizarea unei expoziții de slabă calitate din punct de vedere muzeistic și științific.

3) În ultima vreme organizarea de muzee în clădiri monumente istorice sau de arhitectură a devenit frecventă. Este o idee salutară. Totuși organizarea unui muzeu într-o astfel de clădire este mai dificilă. Se cere din partea muzeografului mai mult discernământ în întocmirea tematicilor, iar arhitectului găsirea unor soluții de expunere care de multe ori sînt dintre cele mai dificile. Spun aceste lucruri întrucît într-o clădire monument istoric sau de arhitectură nu se poate organiza orice fel de muzeu. Trebuie să se țină seama în primul rând de specificul clădirii. În funcție de patrimoniu, muzeograful va trebui să întocmească tematica cu acele piese care pot să se integreze specificului clădirii. Arhitectul va trebui de asemenea să găsească soluții tehnice de expunere fără să altereze cu nimic arhitectura și specificul clădirii. Dacă monumentul respectiv este în curs de restaurare și prevăzut ca după aceasta să adăpostească o expoziție, în cadrul colaborării va interveni și un al treilea factor și anume arhitectul specializat în restaurarea de monumente.

Nu sînt admise tematici care forțează nota din lipsă de material, de a face un muzeu de dragul muzeului într-o clădire — monument sau clădire neutră, pentru că rezultatele nu vor fi cele scontate.

În situația că nu există material potrivit care să răspundă ideilor propuse și în același timp să se integreze specificului clădirii, este de dorit să se renunțe la organizarea muzeului în asemenea spații.



1) Muzeul, pentru a oferi publicului vizitator o cantitate de informații de ordin istoric, științific sau artistic, pentru a-și îndeplini funcția de mesaj, precum și pe aceea de conservare a unor valori culturale, trebuie să conțină, obligatoriu, rezultatul unei activități care este, de fapt, compusă din două specialități — muzeograf și arhitect.

Pe lângă sălile de expoziție — permanente sau temporare — muzeul trebuie să conțină spații care să adăpostească funcțiunile complementare ale muzeului: depozite cumulative cu clasificări și catalogările respective, laboratoare pentru studii de specialitate, ateliere pentru restaurare și conservare, biblioteci documentare, săli de conferință etc., funcțiuni care sînt foarte importante în cadrul unui muzeu și care în general la noi sînt neglijate; în nici un caz nu li se acordă atenția necesară.

Luată în parte, aceste funcțiuni trebuie rezolvate atît din punct de vedere arhitectural, cît și din punct de vedere tematic, rezolvare care nu poate fi făcută decît printr-o strînsă colaborare a arhitectului cu muzeograful, fiecare aducîndu-și aportul de specialist.

2) Atribuțiile muzeografului și arhitectului în realizarea unui muzeu sînt interdependente. În diferite faze de lucru, aceste atribuții se subordonează alternativ, una alteia și amîndouă scopului propus. Activitatea muzeografului începe înaintea activității arhitectului prin:

Stabilirea materialului care urmează a fi expus, materialului care urmează a fi depozitat, pus în studiu, sau restaurat etc.

Elaborarea tematicii, care să cuprindă: sistematizarea materialului; ordinea cronologică a materialului; felul în care poate fi grupat materialul; gabarite și greutate; cerințe privind necesitatea de conservare; specificații privind diferențieri de valori între diferite exponate; alte notații referitoare la exponate; martori foto; schițe, scheme, grafice alcătuite pur științific, cu specificații și diferențieri fără pretenții de ordin artistic, conținînd numai elemente necesare întocmirii proiectului de grafică.

Arhitectul ia cunoștință de tematică, o discută cu muzeograful, consultă materialul care urmează a fi expus, depozitat etc.; studiază construcția care urmează să adăpostească muzeul, face relevee și proiect pentru modificarea și adaptarea interioarelor, proiect pentru finisaj și instalații.

Pe baza tematicii se întocmește anteproiectul.

Tematica și anteproiectul se rediscută și se analizează într-un cadru științific cît mai larg, după care se întocmește o tematică definitivă, care să nu mai suporte nici un fel de modificări pe parcurs, cît și un proiect de arhitectură definitiv, care este deja un rezultat bun al colaborării dintre muzeograful și arhitect.

Colaborarea se reia, la o altă scară mai în detaliu, o dată cu etalarea și execuția grafică a muzeului. Colaborarea se menține deci, pînă la terminarea muzeului.

Aceste faze, diferențiate după specific, trebuie în linii mari menținute și în cazul depozitelor și celorlalte funcțiuni. În cazul acestora, aportul muzeografului și al arhitectului va fi diferit după cum vor fi diferite funcțiunile. În cazul laboratorului sau atelierului, unde funcțiunile sînt cunoscute de muzeograf, acestea trebuie foarte bine precizate arhitectului, care să poată crea spații și mobilier adecvat specificului funcțiunii*.

Este necesar să se țină cont, în toate fazele, de faptul că muzeograful lucrează cu termeni specifici meseriei lui, cu obiecte de artă, cu documente, cu inscripții, cu plante și animale, cu microscopul și, bineînțeles, cu tot bagajul de cunoștințe din domeniul respectiv, iar arhitectul lucrează cu spațiul, cu lumina, cu culoarea, cu volumul și proporția, cu relația exponat-vizitator.

Mînuindu-și bine instrumentele de lucru, muzeograful și arhitectul vor reuși în final să-și atingă scopul, să transmită mesajul dorit vizitatorului.

* Aș menționa în mod special colaborarea cu personalul științific al Muzeului „Porțile de Fier” din Drobeta — Turnu Severin și în primul rînd cu directorul acestui muzeu, tov. Mișu Davidescu.

S-au ivit totuși unele dificultăți în această colaborare la „secția de istorie modernă și contemporană”. Există inițial o tematică aprobată, conținînd elementele de istorie locală, tematică pe baza căreia s-a întocmit un proiect și s-a executat secția.

În urma viziunii, s-a indicat demontarea întregii secții și reprojectarea în același spațiu cu completări de material în copii aduse de la Muzeul de istorie al partidului comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România și de la Muzeul de istorie al R.S. România.

Nu este de competența mea să apreciez dacă este sau nu bine să se reediteze în parte materialul din alte muzee, dar este foarte necesar ca tematică să fie editată definitiv și aprobată, înaintea întocmirii proiectului de arhitectură și grafică. Altfel se pierde timp, se pierd bani și ce este mai grav, lucrarea se compromise.

Cred că este necesară o diversificare mai mare a tematicilor, chiar din cadrul muzeelor cu același profil, o mai pregnantă accentuare a specificului local, ca aceasta să permită și în concepția arhitecturală eliminarea paralelismului, găsirea unor soluții mai diversificate.

Mi-aș permis să propun reviste ca în cazul fîcării muzeu care se realizează în țară, să declanșeze discuții, dezbateri între specialiști, să putem citi în paginile revistei diferite păreri, idei, observații critice asupra lucrărilor respective.

Cred că din asta am avea mult de învățat, alți muzeografi cît și arhitecți. De asemenea să se popularizeze lucrări similare executate în străinătate, la care noi nu avem acces.



Sala feudalismului dezvoltat din Muzeul regiunii Porților de Fier, Drobeta-Turna Severin

3) Dacă fiind la noi situația de a proiecta și executa muzee cu profile foarte variate în clădiri existente, realizările pot fi variate, dar, în general, cu unele compromisuri determinate de situațiile existente.

În cazul construcțiilor cu o arhitectură neutră, problema este mai simplă. Interioarele se pot modifica parțial și adapta, există posibilități mai largi de a realiza spațiul și finisajul dorit, de a pune de acord spațiul cu un mobilier neutru, cel mai potrivit în majoritatea cazurilor. Se pot majora sau diminua spațiile după cerințele tematicii, se pot ordona spațiul și fluxul vizitatorilor.

În cazul construcțiilor monumente istorice, problema se complică. Din capul locului se comite un compromis. Clădirea-monument, este ea însăși un exponat și deci e greu să mai suporte exponate de altă natură. Cel mult poate suporta și se poate chiar întregi mesajul acesteia cu exponate tridimensionale, expuse izolat, foarte aerat și cu un mobilier în stilul arhitecturii respective sau neutru, în acest al doilea caz, foarte puțin prezent.

În muzeografia modernă se tinde spre spații blindate, care oferă posibilitatea izolării vizitatorului de excitanți vizuali din exterior, deci o mărire a capacității de receptare a mesajului, posibilitatea menținerii unei temperaturi, umidități și lumini constante, foarte necesare atât pentru punerea în valoare a exponatului și conservării lui, cât și pentru menținerea unei dispoziții fizice și psihice a vizitatorului.

Pentru a realiza muzee conform cerințelor moderne a dezvoltării muzeografiei, este foarte necesar ca beneficiarul, care de cele mai multe ori este și muzeograful specialist, să dea tot concursul arhitectului pentru realizarea spațiului necesar funcțiilor muzeistice.

Deci, pe toate planurile și în toate cazurile, colaborarea muzeografului cu arhitectul este indispensabilă, în vederea realizării scopului propus, acela de a transmite mesajul dorit de la obiect la vizitator, comun ambilor factori.



Viorica DENE,

șefa Secției de artă decorativă a Muzeului de artă al R. S. România, București

1) În activitatea muzeală bazată pe principii moderne — științifice — deslășurată de aproape un pătrar de secol în țara noastră, lucrătorii din acest domeniu au acumulat o îndelungată practică în organizarea de noi muzee, de expoziții temporare, în amenajarea depozitelor și a laboratoarelor.

Datorită unei documentații bogate, a unor studii publicate de specialiștii din alte țări cu o tradiție mai veche, muzeograful român a reușit să creeze, atât în capitală cât și în alte orașe ale țării, muzee interesante, care pot susține comparația cu cele din străinătate.

Colaborarea între muzeograful-organizator de expoziții, de ateliere, de depozite și de laboratoare și arhitectul profilat pe acest gen de construcții este absolut necesară întrucât acesta din urmă traduce în fapt ideile și concepția lucrătorului de muzeu. Acesta din urmă, pe baza necesităților expoziționale sau de depozitare, concepe — datorită unor studii, schimburi de experiență sau a unor idei personale — anumite planuri, pe care arhitectul trebuie să le studieze, să le adapteze condițiilor date de edificiul

sau de sala in care urmează să se instaleze expoziția, laboratorului, depozitului. Unul ajută și completează pe celălalt, dar muzeograful este cel care trebuie să aibă cuvântul hotărâtor. Arhitectul, la sugestiile muzeografului, se va ocupa între altele de luminarea sălii în general și a fiecărei piese în parte, pentru a le pune cât mai bine în valoare.

Pentru a ilustra mai bine cele expuse, mă voi referi la amenajarea aripii de pe strada Știrbei Vodă a edificiului care adăpostește Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. O echipă de ingineri și de arhitecți, care s-au documentat și în străinătate, au studiat alături de muzeograful fiecărei secții posibilitatea de a adapta sălile existente — dar nefinisate și chiar parțial avariate — pentru expunerea operelor de artă. După doi ani (1962), lucrările de amenajare au fost terminate și se poate spune că ele corespund necesităților muzeale în genere, dat fiind dificultatea de a transforma săli de ceremonie pentru scopuri muzeale.

De asemenea, la Sinaia, în fostele grajduri regale, s-a putut amenaja o expoziție permanentă de artă decorativă străină (europeană), ca secție a Muzeului Peleş. Aici, arhitecții au avut și mai mari dificultăți, trebuind să restructureze fundamental planul, să speculeze în chip ingenios anumiți pilastri de susținere, situații în centrul sălilor create, să se gândească la posibilitatea de a mări — pe viitor — spațiul de expunere, lucru condiționat de eliberarea și a unor alte clădiri legate de cele de mai sus.

În ceea ce privește depozitele Muzeului de artă al R. S. României, pe baza unor sugestii ale muzeografului care avea în responsabilitatea sa colecția de covoaare și de tapiserii, s-a creat un depozit pentru aceste textile, într-un spațiu destul de mic, dar în care s-au putut conserva și studia un număr impresionant de piese. Sistemul de rulare al tapiseriilor a fost conceput în așa fel încât sulurile pe care se înfășurau acestea (manual sau electric) se aflau foarte aproape de tavan, de care sînt fixate. Tapiseriile se puteau derula pe verticală pentru a putea fi studiate în întregime suprafeții lor, avînd totodată și perspectiva necesară. Pe un alt perete al depozitului se afla un alt sistem de suluri — în pantă — dispuse în amfiteatru, de grosimi diferite (cele mai groase fiind mai aproape de sol), pentru stringerea carpetelor de dimensiuni mijlocii. Ele puteau fi studiate în parte, prin derulare, tot atît de bine ca și tapiseriile. Covoaarele orientale de rugăciune erau suspendate pe o plasă de sîrmă, care, printr-un sistem de pîrghii, puteau fi coborîte sau ridicate la dorința specialistului, care dorea să le studieze. Atunci cînd aceste covoaare nu erau cercetate, plasele metalice erau ridicate pînă la mijlocul înălțimii peretelui, astfel că exista un spațiu liber și sub acest șir de panouri metalice. Acest depozit foarte apreciat a fost executat cu ani în urmă. Profesorul academician George Oprescu a publicat atunci în Revista „Museum” un articol, însoțit de reproduceri, despre această realizare a Muzeului de artă al R. S. României.

De asemenea, arhitectul are un rol tot atît de important și în crearea laboratoarelor, dar aici este necesar sprijinul și al altor specialiști: fizicieni, chimiști, biologi, care vor putea — pe lîngă muzeograful, restauratorii și conservatorii — să-i sugereze ceea ce are nevoie pentru dotarea laboratorului respectiv, cum să folosească spațiile, să instaleze aparatura etc.

Bibliotecarul de muzeu trebuie și el să colaboreze cu arhitectul pentru organizarea depozitelor de cărți, pentru amenajarea sălilor de lectură etc. Împreună vor stabili, după specific, dulapurile pentru păstrarea publicațiilor de muzeu, a fișelor etc.

2) Atît muzeograful cît și arhitectul vor conlucra pentru a pune în valoare opera de artă. Ei vor avea în vedere multiplele posibilități de a atrage atenția publicului asupra ei: folosirea panourilor de culoare contrastantă, vopsirea unor pereți din aceeași sală în diferite culori pastel care se armonizează cu exponatul, crearea unor tipuri de vitrine care să se poată adapta la diferite categorii și tipuri de obiecte (broderii, manuscrise, costume, opere de mici dimensiuni etc.).

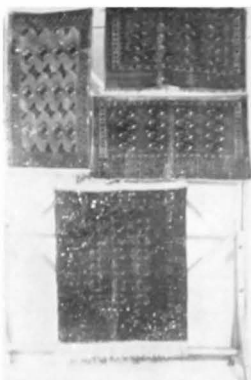
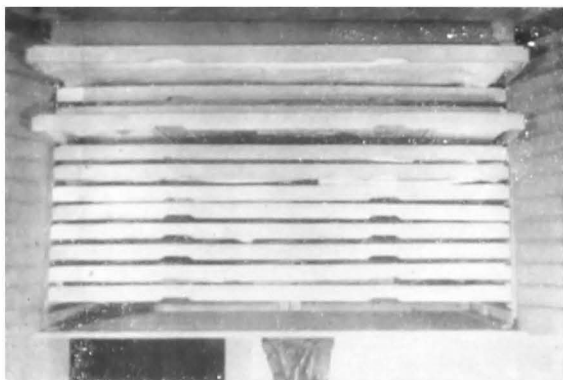
Concepția arhitecturală a unei expoziții fiind în strînsă legătură cu tematica, rolul arhitectului este de a crea o ambianță corespunzătoare scopului expoziției, de a expune piesele într-o concepție unitară, fie clasică, fie modernă, de a folosi sau nu — după caz — materialul documentar (fotocopii, diapozitive, grafice etc.), de a-și aduce contribuția la crearea afișului, a invitațiilor și chiar la realizarea machetei catalogului în concordanță cu stilul adoptat în expunere.

Unele dintre frumoasele expoziții realizate în decursul ultimilor zece ani (pentru a nu aminti decît contribuția arhitecților la amenajarea Palatului Mogoșoaia, a secției de artă veche românească din aripa Kretzulescu a Palatului Republicii, a secțiilor de artă populară de la muzeele din Sibiu și Iași etc), organizate atît în capitală, cît și peste hotare, au beneficiat de concursul arhitecților care au lucrat mină în mină cu muzeografia.

Pentru depozite care, după cît este știut, sînt și ale vizitatorilor, se va urmări, printr-o bună gospodărire a spațiului, posibilitatea de a se aranja, pe categorii, dimensiuni și conform unor criterii de valoare, piesele care urmează să fie depozitate. Rastelele și dulapurile vor trebui astfel concepute încît să cuprindă o cît mai mare cantitate de obiecte. În ateliere și în laboratoare se vor urmări aceleași principii, în afară de faptul că specialiștii vor trebui să se conformeze prescripțiilor stabilite de organele de resort (institute de chimie și de fizică, P.C.I. etc.).

3) Au fost dese cazurile cînd s-au folosit importante monumente arhitectonice pentru a adăposti colecții de artă sau de istorie. Amintim Castelul Bran, muzele de istorie amenajate în fostele primării și sfaturi din orașele Sighișoara, Brașov și altele.

Unele modificări — necesitate de exponate — au fost binevenite, altele nu.



Depozite de broderii și de covoraie orientale la Muzeul de artă al R.S. România, București

Un exemplu negativ ni se pare felul cum s-au mascat detaliile arhitectonice din sălile fostei primării a Brașovului, cu panouri fanteziste, ceea ce contravine în mod flagrant cu vechimea și cu valoarea monumentului în sine, ca și cu valorificarea exponatelor. Aici, considerăm că muzeograful nu au avut o poziție suficient de fermă pentru a păstra puritatea artistică a edificiului.

În schimb, restaurarea Casei Melik din București a fost făcută respectând documentele și este meritul arhitecților Direcției monumentelor istorice și de artă de a fi redat viață acestei clădiri, printre cele mai frumoase din capitală, și care pînă acum trei ani era aproape în ruină.

Astfel este o regulă ce se impune să fie respectată de muzeografi și arhitecți potrivit căreia atunci cînd imobilul în care se va organiza un muzeu este un edificiu declarat monument istoric, arhitectul trebuie să-l reprezinte după o documentație serioasă, făcută în prealabil, să arate etapele de transformări suferite în decursul existenței sale.

Într-un astfel de lăcaș, expunerea nu poate fi făcută decît în stilul acestuia. Dacă a fost castel, cetate sau primărie, atunci muzeul se va defini istoric sau militar; dacă a fost un palat princiar, ar trebui ca organizatorii de expoziție să țină seama de felul în care sălile au fost mobilate atunci cînd se trăia în el și să creeze o atmosferă în concordanță cu epoca respectivă.

Un alt exemplu negativ îl constituie și restaurarea Cetății Făgărașului care a fost foarte anevoioasă și a durat un timp mult prea îndelungat, nefiind nici în prezent terminată. Nu au fost respectate întotdeauna inventarele și alte documente care conțineau descrierea exteriorului și a interiorului. De aceea, s-au astupat ferestre și spații existente în secolele XVII și XVIII, iar la ferestre boltite s-au pus rame dreptunghiulare, druckere moderne, ceea ce nu cadrează cu stilul cetății, de o nobilă sobrietate. Știm că muzeograful din Făgăraș au depus mari străduințe pentru a găsi și a traduce în limba română mărturiile despre aspectul și decorația interioară a castelului-cetate și că aceste documente au fost predate D.M.I.-ului, dar nu s-a modificat nimic, pentru a respecta integral înfățișarea acestui edificiu.

În concluzie, imperatiile muzeografilor și ale arhitecților, atunci cînd au de organizat un muzeu sau o expoziție temporară, sînt constituite de arhitectura edificiului și de natura colecțiilor care vor fi adăpostite. Desigur, felul de a pune în valoare o colecție comportă și reguli nescrise, pe care numai experiența le poate genera. Organizarea ei presupune cunoașterea temeinică a materialelor care vor fi expuse, spirit de selecție și de sinteză, rigoare științifică, dar și într-o oarecare măsură spirit de inovație și chiar îndrăzneală. Pentru crearea unei astfel de expoziții ni se pare util ca să existe o strînsă și armonioasă legătură de colaborare între muzeograf și arhitect, cu condiția ca acesta din urmă să fie preocupat de probleme de decorație interioară muzeală.



Dintre cele două sarcini pe care le consider eu principale în activitatea muzeelor — păstrarea și valorificarea patrimoniului — cea de a doua și-o realizează mai ales prin intermediul expoziției. Expoziția muzeală este o lucrare științifică a muzeografului, în care informațiile (rezultatele cercetării) sînt comunicate într-o limbă ușor accesibilă și maselor largi. Pentru ca muzeul să-și realizeze simultan cele două sarcini susamintite trebuie să îndeplinească mai multe condiții. Una din condițiile importante în organizarea și funcționarea muzeului — pe lângă colecții, spațiu și ateliere-laboratoare — o constituie existența unui colectiv de muncă cu o compoziție corespunzătoare; muzeografi și personal tehnic (restaurator, arhitect, laborant, desenator, fotograf, timplar etc.).

Iată punctul de pornire pentru analizarea tuturor problemelor muzeistice, inclusiv problema colaborării muzeograf și arhitect (angajat al muzeului sau al altei instituții).

1. Din anul 1950 s-a început organizarea sau reorganizarea expozițiilor unor muzee, fostele sfaturi populare regionale angajînd colective ale Fondului plastic.

Din 1960, la „recomandarea” Direcției muzeelor, organizarea expozițiilor or a început să fie contractată cu I.S. Decorativa, costul unei expoziții fiind foarte ridicat, iar sumele necesare au fost alocate de multe ori cu mare ușurință. Menționez că unele expoziții organizate cu forțe proprii (exemplu expoziția de bază a Muzeului etnografic al Transilvaniei deschisă în 1954) au servit pentru început ca model la organizarea de către I.S. Decorativa a altor expoziții (exemplu Muzeul etnografic-Iasi).

Sala uneltelor de pescuit și vîntoare din Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj



Este absolut necesar ca, pentru restaurarea, lărgirea sau transformarea clădirii, pentru repartizarea din nou a spațiilor existente, ori pentru întocmirea planului grafic și pentru proiectarea mobilierului unei expoziții noi, muzeograful să colaboreze cu tehnicienii și graficienii, să consulte și pe alți specialiști. Însă, cum întreaga concepție trebuie să fie a muzeografului, tot el trebuie să aprecieze în ce măsură se folosește de părerea altor specialiști. Tocmai în aceasta constă răspunderea mare, personală, netransmisibilă a muzeografilor.

2. Expoziția muzeală nu este o prezentare oarecare a obiectelor. Ea trebuie să aibă o structură clară, obiectele fiind repartizate pe „capitole” mari și teme mai mici, conform tematicii expoziției. Obiectele mici, chiar și cele mai „frumoase” sau „interesante”, în sine, izolate, nu au nici un sens (cum nici culorile sau sunetele nu au sens decît în cadrul unor propoziții, ornament, compoziție picturală, sau melodie întreagă). Numai prezentîndu-le în raport cu altele li se oferă valoare, înțeles, ceea ce înseamnă că expoziția se compune din grupuri de obiecte, formînd cea mai mică unitate care transmite un mesaj publicului vizitator.

Urmează deci că nu numai tematica, ci și planul grafic și planul etalării obiectelor în mod necesar trebuie să fie lucrarea muzeografului. Muzeograful precizează atît grupurile de obiecte, cît și ordinea acestora și așezarea în spațiul tridimensional a obiectelor care constituie grupurile, conform raportului logic existent între ele. Componența grupurilor și așezarea obiectelor în cadrul acestora înainte de toate este o muncă de redactare științifică în timpul căreia muzeograful, căutînd locul exact unde să fie plasat obiectul, poate să aplice semnele grafice și de punctuație specifice formării textului său.

Astfel, în cazul muzeografului care știe să organizeze o expoziție, rolul tehnicienilor (de la arhitect pînă la muncitorul calificat) se compară cu cel al tipografului în realizarea unei tipărituri.

De la mobilierul de expoziție se pretind trei lucruri: să servească (ca un suport variabil) gruparea obiectelor; să asigure (un fond cît mai neutru) evidențierea acestora; să permită (prin mobilitatea sa) schimbările necesare pe parcurs — conform noilor cercetări și achiziții — ale expoziției de bază și organizarea diverselor expoziții speciale; și, în sfîrșit, să nu conțină elemente „artistice” împovărătoare, nefuncționale, care au doar avantajul că se învechesc destul de repede, fiind și foarte costisitoare.

3. Avînd în vedere diversitatea sub aspectul genului și al profilului muzeelor, componenței și mărimii colecțiilor lor, prevederilor în spațiu (clădire), instalații, buget și dotări speciale, precum și dusebirile în ce privește mărimea, componența și pregătirea colectivelor de muncă ale muzeelor — necesitatea, felul și forma colaborării muzeografului cu arhitectul diferă de la caz la caz.

Dacă muzeele mai importante au muzeografi cu pregătire și personal tehnic de execuție și lucrători calificați, colectivul unui muzeu poate să-și rezolve singur problemele, consultarea altor specialiști — inclusiv a unor arhitecți — urmînd să se facă în cadrul schimbului de experiență. Sumele ce s-ar economisi prin încetarea angajării I.S. Decorativa sau a unor colective ale Fondului plastic ar permite completarea colectivelor muzeelor cu personalul necesar tuturor nevoilor acestora, precum și înființarea unor posturi de specialiști pe lîngă Direcția muzeelor, care ar asigura asistență de specialitate muzeelor mai mici din țară.



Teodor ZORAN
arhitect la I. S. „Decorativa”, București

1. Pentru vizitator, în general, muzeul se reduce la așa numita expoziție de bază, la spațiul ei și incidental la spații ocazionale: expoziții temporare, depozite vizitabile, sau săli de conferințe, uneori chiar biblioteci documentare, cînd are acces la acestea. Cei mai adînc interesați, mai ales specialiști și muzeografi, vîd ceva mai mult în acest complex laborator, căci un muzeu își plămădește ideile, cercetările și truda de zi cu zi, mai ales în spatele ușilor cu „întrearea oprită”, unde pulsează un suflu care face ca spectacolul numit cotidian muzeu să fie un organism viu, în continuă schimbare, îmbogățire. Atunci cum am putea rupe unitatea expoziție-zonă de creație? Pentru că munca zilnică a muzeografilor este o luptă pentru îmbogățirea patrimoniului și descoperirea noului. Ori de concepția spațială, funcțional-estetică, răspund în ultima instanță atît muzeograful cît și arhitectul.

Nu ar fi oare trunchiată răspunderea aceasta, omîtînd colaborarea muzeograf-arhitect în cazul funcțiilor specifice: laboratoare, depozite, ateliere, biblioteci, săli de conferință etc.? Dacă lăsăm deoparte factorul psihologic vizual (treccrea dintr-un spațiu apropiat de cerințele științifice și estetice moderne — expoziția de bază, la acea „bucătărie” a muzeului — spațiile destinate conservării patrimoniului și desfășurării muncii științifice accesibil multor specialiști din afara muzeului) și ne oprim la partea tehnică, la detaliile specifice diferitelor tipuri de mobilier, obligativitatea colaborării muzeograf-arhitect dincolo de limitele expozițiilor devine evidentă. Mai mult chiar, în cazul unui anumit muzeu, cred că este obligatorie, pentru asigurarea unității funcțional-estetice între expoziție și partea intimă a muzeului.



Cabinetul de stampe al Muzeului de artă al R.S. România, București

2. Acceptând unitatea de concepție în organizarea tuturor sectoarelor muzeului și scopul final – valorificarea exponatelor, se pune problema decantării atribuțiilor (deși acestea se interferează uneori) pentru o mai bună colaborare între factori.

În faza de organizare, de stabilire a unei concepții, o primă imagine a muzeului o au cei care-și consumă energia în cadrul viitoarei unități muzeistice, specialiștii cunoscători ai spațiilor și patrimoniului, singurii care pot avea o primă viziune, mai ales tematică.

Baza de plecare, piatra fundamentală a concepției de organizare pornită de la realitatea vie – exponatul, este o tematică fermă. Dar pentru a fi utilă arhitectului, aceasta trebuie să îndeplinească anumite condiții:

- să aibă o linie directoare fermă, proprie fiecărui muzeu;
- să fie completă și clară în marcarea esențialului; nu o cronologică înșiruire de obiecte;
- să țină cont de suprafețele disponibile, atât în ansamblul cit și în succesiunea sălilor ce urmează a fi vizitate;
- să fie maleabilă, mobilă.

Asupra acestui ultim punct vreau să mă opresc mai mult, pentru că este unul din factorii principali care pot crea animozități în colaborarea arhitect-muzeograf, deoarece tematică, deși fermă și bazată pe realitate, trebuie să fie elastică concepută, să aibă o gradăție a importanței exponatelor. La ce mă refer? La sublinierea extremităților, dacă mă pot exprima astfel, adică a unor elemente deosebite scoase în evidență și a acelor materiale complementare care pot sau nu să lipsească din expunere.

Pentru că arareori clădirea corespunde spațial bogăției exponatelor din patrimoniul muzeelor, sînt necesare zone cu o densitate mai mare, acele spații mai grele prin conținut sau prin număr de obiecte, și zona de respiro, unde spiritul și gândurile vizitatorului să se poată odihni, să-și poată regăsi liniștea în urma clipelor de intensă emoție avute mai înainte. Sau pur și simplu să mediteze la cele văzute, să permită încrustarea în memorie a esenței. Realizarea este posibilă prin introducerea sau scoaterea unor exponate. Și de ce nu, la un moment dat, chiar spații libere de odihnă vizuală și deconectare spirituală? Fiind imprezvizibil cu exactitate întregul material care va forma învelișul ideii de bază,

maleabilitatea complementarului evită multe surprize ulterioare, mai ales la etalare, spre folosul muzeografilor, arhitecților și, în final, al vizitatorilor.

Din clipa aprobării tematiche începe colaborarea directă între muzeograf și arhitect. Materialul documentar pus la dispoziția proiectantului trebuie să fie complet; ideea tematică de bază, texte, (ah, textele lungi cum omoară exponatele!) grafică, hărți, fotografii, diapositive și mai ales totalitatea exponatelor, cu cote tridimensionale și eventual reproduceri ale acestora (de ce oare lipsesc frecvent tocmai dimensiunile exponatelor? oare se poate face o haină reușită fără a ști cum arată clientul?).

Din acest moment colaborarea chiar și cu factorii de răspundere din Direcția muzeelor devine utilă pentru muzeografi și arhitecți. Unii muzeografi au mai puțină experiență în executarea expozițiilor de bază, lucru normal de altfel, pentru că în sarcina lor stă realizarea unor expoziții temporare sau acțiuni de popularizare, complexitatea organizării unui muzeu fiind o experiență ocazională. Cu instituțiile care realizează frecvent acțiuni complementare, colaborarea este mai liniștită și rezultatele constituie reușite de ținută. Împreună cu Muzeul de artă al R.S. România am montat expoziții de înaltă conduită estetică și muzeistică, în condițiile unei foarte bune colaborări: expoziția de artă bizantină, cea de artă iraniană, secția de artă veche românească din cadrul Muzeului de istorie al R.S. România etc. apreciate de specialiști și public.

Cînd această experiență lipsește apar unceri dificultăți. De pildă, la secția de științele naturii a muzeului orădean, beneficiarul a pornit de la o idee preconcepțată (circuitul rigid), fiind astfel necesară intervenția forului coordonator pentru a se accepta un spațiu și un circuit optim. Dar o tematică foarte bine documentată și completă, mai ales maleabilă-elastică, a permis o rodnică colaborare dintre muzeograf și arhitect.

În faza de stabilire a concepției de organizare, de imagine generală și fixare a fluxului, există un proces intim de creație pe două planuri: studierea materialului, repartiția lui în cadrul existent, deocamdată generală bineînțeles, și partea de concepție de ansamblu. Repartiția tematică se va face de către ambii factori de răspundere, începînd de la general și terminînd, în faza de grafică, cu fiecare vitrină. Partea germinativă a concepției cere însă liniște pentru studiu și interiorizare, pentru decantarea ideilor. Cînd s-au cristalizat imaginile, urmează o nouă confruntare cu beneficiarul direct-muzeograf, în care principiile dogmatice trebuie înlăturate întrucît rezultatul final scontat este îmbinarea frumosului cu utilul, deci punerea în valoare a exponatului. În urma acestei colaborări, muzeograful poate „să simtă”, să cunoască imaginea viitorului muzeu, aspectul și funcționalitatea elementelor componente.

În cursul elaborării proiectului, muzeograful nu este un îndrumător tehnic, o sursă de detalii, ci un specialist răspunzător de realitatea artistică, iar arhitectul este un vizionar ce pune în valoare elementele esențiale ale tematicii, nu acelea pe care le-ar crede el de cuviință. Din păcate, unceri lucrurile se inversează, lăsînd pe seama arhitectului sublinierea unor elemente, rezolvarea unor probleme tematiche, muzeograful sugerînd doar detalii tehnice. Iar după elaborarea proiectului propriu-zis, prea rar este solicitat cel care are imaginea de ansamblu și detaliu pentru o confruntare cu realitatea la fața locului, cu spațiul și exponatele viitorului muzeu. De multe ori am auzit, atunci cînd sînt nepotriviri, „noi nu sîntem specialiști”, dar foarte rar am fost solicitați să dăm explicații altfel decît estetice.

Arhitectul trebuie să fie convins de viabilitatea soluției propuse: să nu uite nici o clipă că mobilierul propus slujește exponatul în sine, că trebuie să trăiască, să strălucească el însuși, dar cu scopul evidențierii materialului, pentru că această formidabilă convenție spirituală pe care o numim curent muzeu înseamnă de fapt exponat. Cum trepidantul organism al expoziției este în continuă schimbare și îmbogățire și mobilierul este necesar să fie mobil, maleabil și bine înțeles ușor manevrabil. Să ținem însă cont și de limita unor materiale și posibilități tehnice.

Ultima fază de proiectare, proiectul de grafică ar trebui să urmeze același curs; stabilirea prin colaborare a repartiției spațiale exacte, apoi o pauză de concepție individuală, o decantare în idei și imagini, iar în final o amplă discuție asupra soluțiilor adoptate, a celor mai mici detalii, cu o mai mare înțelegere pentru soluțiile de etalare speciale, căci rar se poate găsi un sistem universal. Și cîte obiecte nu cer ceva special, adeseori găsit la fața locului, chiar cu prețul a nenumărate încercări!

Abia după deschiderea muzeului se vede că tematica bine concepută și documentată, bazată pe realitatea exponatelor este un factor esențial. Cîtă energie fizică și nervoasă s-ar fi evitat la Muzeul de istorie naturală din Sibiu, dacă tematica ar fi fost mai aproape de realitate! Așa, muzeograful și arhitectul au fost obligați să recurgă la multe soluționări ad-hoc, la prea multe texte și fotografii, înlocuind exponatele originale cerute de sistematică.

Cred că o mai mare atenție ar trebui acordată iluminării, învelișului transparent al obiectului, mai ales la elementele speciale. Poate se cere o fază de sine stătătoare în care fantezia să alerge între umbră și lumină, iar în final vizitatorul să-și simtă, prin acest clar-obscur, furat conștientul și să-și rămînă încrustate în subconștient culori, forme și volume deosebit subliniate, diferențiate între ele și gradate conform dezideratului științific.

După cum conținutul tematic îl face pe muzeograf principalul factor de răspundere, esteticul îl obligă pe arhitect. Unele soluții par hazardate, luate individual, dar în ansamblul expoziției creează o fericită unitate, această imagine fiind stăpînită doar de viziunea și spiritul creator al proiectantului. Un muzeu, ținînd cont de indisolubila unitate științifico-estetică, nu poate fi decît rezultatul unei responsabile colaborări, în care muzeograful și arhitectul au fiecare un răgaz de meditație și frîmintări, ur-

mate de comuna confruntare de idei și de o nece-ară înțelegere reciprocă, de multă maleabilitate. Și nu uităm însă că mobilierul, decorația, grafica muzeului modern înseamnă într-adevăr scenografie, dina mică, dar, să fie corect înțeleasă, pusă în slujba exponatului, așa cum scenografia în sine — de film sau de teatru — nu este creată pentru strălucirea intrinsecă ci pentru a realiza un fericit mediu ambiant ac torului, acțiunii care se desfășoară, esenței ce se vrea dezvăluită societății.

3. Oare totdeauna ultima întrebare este cea mai grea? Un răspuns cuprinzător cred că ar nece suta o suită de articole, depășind cu mult limitele spațiului dat.

Cred că sîntem cu toții de acord — muzeografi și arhitecți — că mobilierul este o caă spațială un suport al exponatului, care însă concură la particularizarea muzeului. Și tocmai aici răspunderea re vine arhitectului. Diversitatea în funcție de profil și patrimoniu este evidentă și evitîndu-se un mobilie tip, dar asigurînd optime condiții esenței — „regele” exponat — vom avea personalitatea fiecărei unități și uneori chiar a fiecărei săli. (Și aceasta este o problemă, găsirea unor puncte proprii fiecărui spațiu fruct al colaborării bilaterale).

Pentru că în cazul nostru, al arhitecților, esențialul pentru primii pași este tematica, cred că o individualizare se face prin expozate specifice fiecărui muzeu și zone geografice; elemente care creez probleme-prile de frământare pentru proiectant dar în final dau o satisfacție comună, pe care muzeograful o simte mai direct fiind cel care rămîne și după deschiderea muzeului — aceea a ținutei științei și estetice, a aprecierii vizitatorilor. Păcat că adeseori aceste sublinieri tematice lipsesc, mai ales l materialele sosite cu întirziere, uneori trecîndu-se la proiectare chiar fără existența unei tematici apro fundate și complete.

Clădirile, deci spațiul intim de desfășurare a vieții muzeului, personalizează și ele. La un edificiu simplu, neutru, spațiile pot fi uneori monotone, există riscul depersonalizării, salvat totuși în mare part de exponat și specific tematic. Aici fantezia arhitectului poate depăși vitrina, elementul strict funcțional prin realizarea unei ținute generale proprii, prin claustrare spațială uneori, prin legături între pereți grinzi, panouri decorative sau de trecere, succesiune continuă sau alternată de ritmuri și forme, ct aceeași condiție — să nu concure exponatul sau să-l facă străin spațiului care-l cuprinde.

Dacă este vorba de o clădire istorică, cu o arhitectură deosebită, răspunderea arhitectului crește. Trebuie găsite soluții noi, uneori evitate fronturile lungi, care ar masca elemente altfel importante. Aici sprijinul muzeografului este strict necesar, prin evitarea unor tematici prea încărcate, prin subli nierea unor valoroase elemente arhitectonice sau istorice care pot scăpa analizei vizuale pe care proiectantul o vrea cit mai amănunțită. Mai ales că este atît de dificil să faci ca unitatea exponat-mobiliei să nu concure cu mediul ambiant, ci să trăiască într-o fericită armonie. Și aici trebuie evitat preconcepțul — imitația mobilierului stil — caracteristic epocii monumentului, mobilierul neutru sau modern rămînd a fi rod al colaborării și creației. Unitatea spațiu-exponat se realizează prin imaginația și inventivitatea arhitectului cu sprijinul nemijlocit al celui alt factor (cronologic primul prin alcătuirea tematicii), al muzeografului.



Boris ZDERCIUC,
cercetător principal la Institutul de psihologie, București

Experiența ultimilor ani, noile unități muzeale date în circuitul cultural la București, Oradea, Cluj, Iași, Sighet — ca să enumăr doar cîteva — sau altele în curs de organizare, dau problemei organizării muzeelor și expozițiilor muzeale noi dimensiuni a căror analiză și dezbateri publică se impune cu stringență. Și dacă prezenta discuție din paginile Revistei muzeelor rămîne, mai degrabă, o discuție predominant de principiu, mi-aș îngădui să sugerez conducerii redacției organizarea și a unor dezbateri pe cazuri concrete, pentru ca din corelarea laturilor principale cu aspectele practice să se extragă învățămintele cele mai utile, care ar putea constitui tot altcea soluții și direcții de orientare pentru modul în care se cere privită și tratată în viitor această problemă, pe cit de complexă pe atît de spinoasă, în domeniul căreia controversele sînt încă departe de a-și fi găsit un plan de rezolvare.

Principiul activității colective, al abordării multidisciplinare sau interdisciplinare în munca de cercetare științifică și, în general, în rezolvarea problemelor pe care le ridică viața cultural-științifică a societății contemporane, s-a impus ca una din modalitățile cele mai rodnice, atît în elaborarea soluțiilor celor mai adecvate, cit și în promptitudinea îndeplinirii unor sarcini curente. Acest principiu își găsește o deplină aplicabilitate și în domeniul activității muzeale, al cărei caracter complex și polifuncțional este unanim recunoscut. Avem în vedere, firește, un muzeu, așa cum este conceput în zilele noastre această instituție capabilă să răspundă întregului ansamblu de funcții ce-i sînt caracteristice: cercetarea științifică, păstrarea patrimoniului, satisfacerea solicitărilor și intereselor cultural-științifice ale vizitatorilor prin cele mai diverse forme culturale-educative. Evident că fiecare funcție își are trăsăturile sau particularitățile sale, ceea ce impune participarea unor colective mai largi de specialiști cu formații diverse: mu-



Interior din secția de etnografie a Muzeului Țării Crișurilor, Oradea

zeografi, restauratori, arhitecți, graficieni, sociologi, psihosociologi etc. Dat fiind însă conținutul temei puse în discuție, îmi voi concentra atenția asupra colaborării a două categorii de specialiști: muzeografilor și arhitecților.

Fără a neglija sau subaprecia necesitatea colaborării dintre muzeografi și arhitecți și în alte sectoare ale muncii muzeale — proiectarea, construirea și organizarea depozitelor și a laboratoarelor, a bibliotecilor și sălilor de conferințe etc. — mi se pare că domeniul în care responsabilitatea acestor specialiști este angajată la maximum, este organizarea expozițiilor muzeale de toate tipurile și mai ales a expozițiilor de bază.

În această privință se impune un principiu fundamental: colaborarea trebuie să aibă un caracter permanent și integral, să fie prezentă în toate fazele de organizare a expoziției: de la proiectarea și elaborarea tematicii până la proiectarea și confecționarea mobilierului, de la selecționarea și distribuirea obiectelor potrivit succesiunii tematice până la expunerea lor în vitrine și pe panouri. De aceea arhitectul trebuie să cunoască în detaliu concepția tematică și obiectivele expoziției, iar muzeograful trebuie să participe la elaborarea și avizarea tuturor soluțiilor și mijloacelor privind arhitectura generală a expoziției, arhitectură care trebuie subordonată întotdeauna conținutului tematic și genurilor de obiecte care alcătuiesc expoziția. Această arhitectură cuprinde tipurile de vitrine și panouri, dioramele, grafica, sistemul de iluminat etc. Se înțelege că atât în elaborarea tematicii, cât și în proiectarea mobilierului și, în general, a tuturor elementelor care țin de arhitectura expozițiilor, și muzeograful și arhitectul trebuie să țină seamă de dimensiunile și caracteristicile sălilor afectate expoziției.

Acceptate în principiu, aceste reguli și cerințe nu sînt întotdeauna respectate în practică. Se întâmplă uneori — și exemplele nu lipsesc — ca această colaborare să aibă un caracter mai mult formal și declarativ, decît organic și structural. Muzeograful se mulțumește să elaboreze tematica, să fixeze circuitul, lăsîndu-l pe arhitect să se ocupe singur de rezolvarea aspectelor legate de mobilier și de tehnica expozițională. „Colaborarea” și contribuția celor doi specialiști la organizarea expoziției se realizează, de cele mai multe ori, succesiv, „pe felii”. Nimic mai dăunător unei expoziții de muzeu decît acest mod de a concepe colaborarea, chiar în cazul unor specialiști cu experiență. Acest tip de colaborare — dacă i se poate spune așa — a fost sursa unor tendințe, în special din partea arhitecților, de a promova unele soluții spectaculoase realizînd expoziții în care atenția este solicitată, în primul rînd, de mobilier

și de cadrul expoziției, obiectele de muzeu rămânând să fie căutate de vizitator, printr-un susținut efort de concentrare. Un exemplu tipic în această privință îl constituie secția de istorie a complexului muzeal din Palatul culturii din Iași. Acolo însă unde colaborarea dintre muzeograf și arhitect a fost continuă sau, în orice caz, mult mai strânsă, ca în cazul Muzeului de istorie al Republicii Socialiste România din București, al Muzeului Țării Crișurilor din Oradea, rezultatele pozitive n-au întârziat să apară.

Dar, dacă s-a acordat o străduitoare atenție colaborării dintre arhitect și muzeograf în realizarea unor muzee de tip pavilionar, indiferent dacă este vorba de muzee de istorie sau de științe naturii, de etnografie, artă, sau mixte, nu același lucru se poate spune despre muzeele etnografice cu sistem de expunere în aer liber. Aci, nici măcar principiul colaborării dintre arhitect și muzeograf nu este afirmat și susținut cu aceeași fermitate și stăruință. Ori, tocmai în acest sector în care ansamblul expozițional se realizează din complexe arhitecturale, deci într-un sector în care prezența arhitectului este imperioasă, colaborarea dintre muzeograf și arhitect lipsește aproape cu desăvârșire. Este una din carențele activității noastre muzeale care se cere rapid remediată. Ori câtă experiență și bunăvoință ar avea un muzeograf, absența arhitectului în cazul acestor muzee poate avea consecințe deosebit de negative, uneori ireparabile.

2. Independent de profilul muzeului, scopul final al unei expoziții de bază sau temporare este acela de a comunica vizitatorilor un mesaj, de a lărgi orizontul lor cultural, de a instrui și educa, de a forma sentimente și atitudini, de a stimula preocupări și interese în domeniul științei, artei și culturii. Această finalitate se realizează prin intermediul obiectelor și documentelor muzeale, autentice, originale și reprezentative pentru domeniul de fapte din natură, istorie și cultură cărora le este consacrată expoziția. Forța instructiv-educativă a unui muzeu rezultă tocmai din această posibilitate, esențială, unică și definitorie, de a pune pe vizitator în contact nemijlocit cu obiectul sau documentul original. Puterea în valoare a obiectelor și documentelor muzeale pentru a asigura maxima lor accesibilitate este condiția primordială a oricărei expoziții și în acest sens trebuie orientate toate eforturile factorilor responsabili cu organizarea expoziției, în cazul dezbătut de noi, a muzeografului și arhitectului.

Se înțelege că principiul enunțat mai sus, în sensul căruia colaborarea trebuie să fie permanentă, continuă, organică, prezentă în toate etapele și bazată pe cerințele eticii profesionale de cunoaștere și respectare reciprocă a punctelor de vedere, rămâne valabil și în această problemă. Intervin, totuși, unele îndatoriri care revin precumpănitor, în diferite etape, fie muzeografului, fie arhitectului. Așa, de pildă, selecționarea obiectelor, repartizarea și dozarea lor pentru ilustrarea ideilor tematice, înălțuirea logică a temelor și dispunerea lor pe circuit, sint sarcini care intră, cu precădere, în cimpul de preocupări ale muzeografului. Tot lui îi revine obligația întocmirii documentației științifice, a elaborării textelor explicative și a etichetelor, a selectării materialului ilustrativ — cu deosebire a imaginilor fotografice — și, în general, a realizării unui just echilibru între colecția de obiecte și documente ce urmează a fi expuse și materialul muzeografic auxiliar. În concepția tematică și în proiectarea expoziției, muzeograful trebuie să fie călăuzit de ideea în sensul căreia aceasta nu este un tratat științific care vorbește și explică prin intermediul cuvintului scris, ci un ansamblu sintetic și încheag de obiecte, opere culturale și documente care comunică prin intermediul imaginii. Coerența, rotunjimea și claritatea unei expoziții sint, indiscutabil, în funcție de viziunea, fantezia, priceperea și dăruirea muzeografului.

Dar și contribuția arhitectului în realizarea unei expoziții de calitate este substanțială. Sarcina lui în această privință constă în găsirea soluțiilor de tehnică expozițională, soluții care nu privesc numai mobilierul, volumul, proporțiile, stilul și culoarea acestuia, ci și cadrul general al expoziției, sistemul de iluminat, — toate acestea subordonate cerinței de punere în valoare a obiectelor sau exponatelor.

Cu alte cuvinte, dacă muzeograful este principalul responsabil pentru conținutul de idei, pentru mesajul expoziției, arhitectului îi incumbă răspunderea pentru cadrul și atmosfera generală în care sint receptate temele expoziției și obiectele care ilustrează aceste teme. Preocuparea principală, principiul călăuzitor al arhitectului constă în a subordona eforturile sale creatoare scoaterii în evidență a valorii obiectelor. Valoarea de „spectacol” a unei expoziții muzeale nu rezidă în scenografie ca atare, ci în armonia între tematică și scenografie, în care locul dominant îl ocupă obiectul. În acest sens eforturile muzeografului și ale arhitectului devin părți componente și inseparabile în înfăptuirea unuia și aceluiași scop.

3. În ceea ce privește cea de a treia problemă, ea presupune o dezbateră mai largă și mai în profunzime, întrucât este vorba și de acțiunea de valorificare culturală a unui bogat patrimoniu de monumente istorice, acțiune în care modalitatea muzeală se înscrie ca una din căile de punere în valoare a acestor monumente, dar nu singura. În ultima instanță, monumentul de arhitectură, ca monument istoric, este el însuși o operă de cultură, un document și un obiect de muzeu. Organizarea unor muzee în aceste construcții, cu alte conținuturi tematice și alte profile decât cele legate de istoria strictă a monumentului, este o problemă care solicită o tratare diferențiată. Adaptarea acestor construcții la cerințele unui muzeu, fără a prejudicia arhitectura monumentului, presupune studii amănunțite, mai ales în situațiile în care monumentul reclamă și lucrări de restaurare. Fără îndoială că și în aceste situații colaborarea între arhitect și muzeograf este necesară, dar nu este suficientă. În funcție de situațiile concrete, la stabilirea destinației monumentului, și a modalităților de valorificare se cere participarea și a altor specialiști — istorici, arheologi, ingineri constructori, istorici de artă etc.



1) În epoca contemporană, ținând seama de rolul important pe care îl au instituțiile muzeale, pe drept cuvânt denumite „memoria culturii” în procesul de formare și dezvoltare multilaterală a personalității umane, colaborarea permanentă dintre muzeograf și arhitect este o condiție sine qua non atât în ce privește alegerea, proiectarea sau amenajarea construcțiilor destinate să păstreze, să conserve și să prezinte publicului cele mai reprezentative valori materiale și spirituale făurite de mintea omenească de-a lungul timpurilor și indeosebi în organizarea expozițiilor de bază și a variațiilor categoriei de expoziții temporare.

O clădire destinată a fi muzeu trebuie să fie prin construcția sa ca însăși un muzeu măreț în sine; să-l încalce pe privitor, să-l capteze, arhitectura clădirii să contribuie la sporirea importanței istorice și estetice a muzeului. În unele mari muzee din lume, și în special la cele de artă, există o relație între clădiri și valorile pe care le adăpostesc. Această armonie dintre arhitectură și artă plastică, care joacă un rol important în sporirea simțului nostru estetic, o întâlnim la Ermitaj — Leningrad, la Prado — Madrid, la Luvru — Paris, la Uffizi — Florența, la Muzeul de artă al R.S. România etc.

Aceeași colaborare trebuie să aibă loc și în proiectarea și amenajarea depozitelor, laboratoarelor, atelierelor, bibliotecilor, a sălilor de conferințe etc.

O expoziție de bază sau temporară este cu adevărat muzeală, când este organizată pe baza respectării cu strictețe a unor principii științifice, pedagogice și estetice. Înfăptuirea lor poate avea loc numai prin conlucrarea permanentă a muzeografului cu arhitectul. Colaborarea dintre cei doi factori este cu atât mai fructuoasă cu cât muzeograful cunoaște unele probleme de bază legate de arhitectura construcției, iar arhitectul este familiarizat cu problemele principale de muzeografie.

Rezultate demne de reamintat privind colaborarea dintre muzeograf și arhitect s-au obținut și în organizarea unor expoziții de artă plastică organizate în țară, cum ar fi Trienala artelor decorative din 1968, Trienala de scenografie din 1971, sau unele expoziții organizate în ultimii ani la Moscova, Milano, Veneția, Paris etc.

În organizarea expozițiilor, românești sau străine, s-au manifestat și unele neajunsuri datorate printre altele și unei greșite colaborări dintre muzeograf și arhitect. Unii dintre arhitecți după ce cunosc toate genurile de lucrări ce trebuie expuse declară că nu mai suportă nici un fel de intervenție din partea muzeografului în organizarea expoziției. După cum au fost și unele cazuri când muzeograful nu a solicitat sprijinul arhitecților sau atunci când l-au avut nu le-au dat toate datele necesare și n-au știut ce să le ceară.

2) Fiecare expoziție este sau ar trebui să fie o operă de umanism, un spectacol. Expoziția nu este un manual, ea prezintă o realitate sintetică și emoționantă care influențează pe cale vizuală și-l convinge pe vizitator prin autenticitatea obiectelor. Organizarea unei expoziții, oricare ar fi profilul ei, este o artă de un tip deosebit care presupune analiză cu cea mai mare competență a unor elemente comparate cum ar fi: obiectele ce urmează a fi prezentate, spațiul de expunere, mobilierul, iluminatul, mijloacele grafice. Din această enumerare rezultă sarcini distincte pentru muzeograf și pentru arhitect iar altele fiindu-le comune.

Dintre sarcinile fundamentale ce revin muzeografului amintim printre altele: elaborarea în cele mai amănunțite detalii a tematicii expoziției. O tematică redactată parțial sau insuficient fundamentată îngreuează munca arhitectului, ducând la proiectarea greșită sau necorespunzătoare a expoziției. Este știut că fiecare obiect de muzeu concentrează în el o întreagă lecție. El întruchiează cunoștințele epocii, gustul și cultura epocii, mediul social etc. În acest sens muzeograful trebuie să indice arhitectului ce semnificații ale obiectului să le sublinieze, în funcție de contextul în care este plasat: o semnificație de ordin științific, istoric, estetic, educativ, militar, politic etc. Succesiunea obiectelor, a grupelor de obiecte și în cadrul lor între diferite obiecte este tot o sarcină a muzeografului. Tot în sarcina sa intră și indicarea obiectelor sau lucrărilor care prin valoarea lor istorică, științifică sau artistică trebuie să ocupe un loc central. Sarcini importante revin muzeografului și în ce privește cantitatea, calitatea și formatele materialelor auxiliare, ponderea lor în cadrul expoziției etc.

Proiectarea generală a expoziției, stabilirea circuitului, sistemul de iluminat, mobilierul și mijloacele grafice sînt în cea mai mare parte sarcini ale arhitectului. Desigur, particularitățile ivite problemelor puse în organizarea unei expoziții fac ca delimitarea cu strictețe a tuturor problemelor ce revin fiecărui factor să fie riscantă. Un lucru este sigur: cunoașterea, așa cum am spus, a ceea ce este esențial din munca fiecăruia este o garanție a organizării expozițiilor la un înalt nivel științific și artistic.

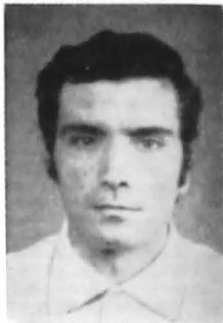


Vedere dintr-un depozit al Muzeului de artă al R.S. România, București

3) Diversitatea profilului muzeelor și a patrimoniului de care dispun determină și aici o colaborare permanentă a muzeografului cu arhitectul. Amenajarea unor muzee în clădiri monumente istorice sau cu arhitectură neutră nu se poate realiza fără conlucrarea celor doi factori.

Muzeograful trebuie să pună la dispoziția arhitectului documentația necesară, care să-i permită realizarea unor proiecte în care să existe o corelație între arhitectura clădirii, a spațiului de expunere și patrimoniul muzeului. Posibilitățile actuale ale arhitectului și în mod deosebit ale industriei construcțiilor permit amenajarea cu un profil special și cu o anumită funcționalitate a unor clădiri diverse.

Adaptarea unor imobile sau clădiri monumente istorice sau cu arhitectură recentă, care ar corespunde diferitelor genuri de muzee nu mai constituie azi o problemă de nerezolvat. Totul depinde de pregătirea profesională și colaborarea dintre arhitecții și specialiștii care lucrează în instituțiile muzeale.



Radu NISIPESCU,
arhitect la I. S. „Decorativa”, București

Plecând de la premiza că o colaborare directă muzeograf-arhitect în realizarea unui muzeu, este de maximă necesitate și de neîncuic, putem spune că această colaborare presupune abordarea tuturor temelor, tuturor treptelor de organizare, începând cu expoziția în sine și terminând cu cele mai mici funcțiuni ale unui muzeu.

O simplă privire asupra funcțiilor unui muzeu — depozitare, cumulare, laborator, prezentare — funcțiuni interdependente, dovedește necesitatea studierii și rezolvării tuturor unităților care adăpostesc funcțiile de mai sus, într-o directă colaborare.

Muzeograful care este totodată și beneficiar, își desfășoară munca în toate unitățile de activitate care compun muzeul. El cunoaște istorie, științele naturii, etnografie etc., el știe să depoziteze, să catalogheze, să studieze etc. Arhitectul lucrează curent cu noțiuni ca spațiul, materialele diverse, culorile, lumina etc.

Cunoștințele fiecăruia, coroborate dau în final unitatea unui muzeu. Deci colaborarea muzeograf-arhitect, trebuie să se desfășoare la toate nivelele, pentru toate funcțiunile.

În cadrul colaborării dintre cei doi factori, cunoștințele diferite ale fiecăruia trebuie să fie conjugate, ideile unaia găsindu-și reflexul în concepțiile celuilalt.

Pe parcursul elaborării proiectului, bineînțeles atribuțiile fiecăruia sînt distincte, trebuind fiecare să-și organizeze concepțiile și să le materializeze în cadrul colaborării.

Principala îndatorire a unui muzeograf este elaborarea unui plan tematic care să-i dea posibilitatea arhitectului să înțeleagă perfect intențiile lui.

Munca muzeografului începe cu mult înaintea arhitectului, studiul lui trebuind să fie practic terminat în momentul în care arhitectul își începe munca.

Colaborarea pe parcurs este în fond transparența plastică a ideilor muzeografului prin prisma concepțiilor arhitectului într-o strînsă colaborare din primul moment, cel al stabilirii concepției de organizare și pînă la realizarea finală a muzeului cu toate funcțiunile sale.

Una dintre funcțiuni — cea mai importantă — prezentarea, care nu întotdeauna dispune de cel mai important spațiu, este cea în cadrul căreia fantezia arhitectului se desfășoară total, în care arhitectul trebuie să dovedească înțelegerea noțiunii de muzeu, a rolului pe care trebuie să-l aibă mobilierul și anume cel de adăpostire și prezentare, prin punere în valoare, a obiectelor și documentelor pe care le posedă colecția.

Diversitatea genurilor de muzeu precum și complexitatea muzeelor moderne, caracterul multifuncțional al acestora, necesită o colaborare muzeograf-arhitect complexă, pe planuri și cu rezolvări multiple.

Faptul că muzeul modern reprezintă pe lângă o instituție de depozitare, colecționare și prezentare a unor valori, și o instituție cu caracter științific, didactic, necesită o studiere conjugată muzeograf-arhitect, a unor probleme importante și multiple, probleme teoretice și practice, care nu pot fi rezolvate separat și de o singură categorie de specialitate.



Vasile IACOB,
instructor principal la Direcția muzeelor din cadrul Consiliului Culturii
și Educației Socialiste

1. Pentru a răspunde competent tuturor funcțiilor specifice ale unui muzeu modern este necesar să se acorde o deosebită atenție colaborării permanente dintre muzeograf și arhitect.

În orice expoziție muzeală, factorul primordial constă în etalarea riguros științifică, exprimată însă într-un mod estetic. Legătura dintre „conținut și formă”, caracteristică altor domenii de activitate spirituală, cheamă la o intensă colaborare, în cazul nostru, pe muzeograful specialist și pe artist, în egală măsură.

Muzeograful este acela care creionează firul logic și cronologic, în scopul evidențierii exponatelor și al educării maselor foarte diversificate de vizitatori; arhitectul, cu fantezie creatoare și un bun simț estetic, are rolul de a pune în valoare exponatele, de a le prezenta în lumina cea mai potrivită. Astfel se îmbină armonios utilul cu frumosul.

În cadrul muzeelor de științe naturale, viața poate fi prezentată sub multiple aspecte, începînd cu originea vieții pe pămînt și continuînd cu evoluția ei pînă în zilele noastre. Bogăția florei și faunei acestui pămînt

merită să fie prezentate și să încinte pe orice vizitator.

În această colaborare fructuoasă se poate evidenția și mai pregnant specificul local, deoarece muzeograful cunoaște realitățile din zonă, pe cînd arhitectul poate sublinia tema propusă prin anumite exponate caracteristice.

De fapt, colaborarea ar trebui să înceapă din momentul în care se primește localul destinat muzeului. În majoritatea cazurilor nu se primesc construcții noi, ci clădiri vechi care se cer amenajate, în funcție de scopul propus. Consultînd de la început pe acest artist se pot elimina o serie de cheltuieli inutile, deoarece eforturile de iluminat și aerisire, amplasarea depozitelor și laboratoarelor etc. sînt extrem de pretențioase.

Concomitent cu lucrările constructorilor se poate desfășura și munca de redactare a planului grafic, de amplasare — pe hîrtie — a viitoare expoziții. În această fază, arhitectul, familiarizat cu tematica și exponatele, poate începe proiectarea mobilierului, ținînd cont de natura pieselor și arhitectura sălilor. Pe parcursul întregii proiectări este de dorit ca muzeograful și arhitectul să fie permanent împreună pînă la a se putea consulta. Un text, oricît de bine ar fi scris — chiar și însoțit de fotografiile exponatelor — nu poate ajuta prea mult pe arhitect, mai ales că acesta, fiind și un artist, tinde să înfrumusețeze mult materialul. Discuțiile în doi, argumentele aduse conduc în cele din urmă la realizarea unui mobilier adecvat, sobru ca ținută, dar plăcut la vedere, care se subordonează ideii tematice. Jocul fanteziei creatoare a artistului trebuie ponderat și îndrumat pe făgașul ideii logice și riguros științifice a tematicii expozi-



Sistem de reliefare a unor piese la Muzeul Delta Dunării-Tulcea

ției. Nu trebuie uitat faptul că tot mobilierul nu îndeplinește decât rolul de „ambalaj” al unor obiecte originale. Este adevărat că nu ori ce fel de „ambalaj” te satisface, că este necesar să se aducă îmbunătățiri săliilor, iar mobilierul să-ți dirijeze privirea spre exponate și nu spre linia lui arhitecturală.

O soluție potrivită a fost găsită de I.S. Decorativa la realizarea Muzeului din Drobeta – T. Severin. Dacă această întreprindere s-ar strădui să aducă îmbunătățiri în sistemul de etanșitate a vitrinelor, muzeografia ar avea de câștigat, putându-se prelungi viața exponatelor, prin ferirea lor de praf.

Ca alt exemplu de colaborare dintre muzeograf și arhitect putem da secția de Evoluționism din cadrul Muzeului de științe naturale din Ploiești.

Sfaturile arhitectului pot fi extrem de prețioase în cazul realizării dioramelor. Cunoscând legile perspectivei, poate indica unghiul din care să fie executat clișeu fotografic, după care se va face apoi fundalul, ușurând astfel asamblarea și creând iluzia de natural.

Însăși iluminarea dioramelor crează destule probleme. Dacă se amplasează corpurile de iluminat pe partea interioară a peretelui dinspre public, umbrele vor cădea întotdeauna spre fundul dioramei. Deci și umbrele din peisajul fotografic ar trebui orientate în aceeași direcție. Un asemenea „amănunt” a scăpat atât arhitectului, cât și muzeografului de la Muzeul Olteniei din Craiova. Deși dioramele de la acest muzeu sînt dintre cele mai reușite, acolo unde se prezintă „Lunca Jiului”, umbra copacilor este orientată într-o direcție, pe cînd a vulpii este diametral opusă.

Vorbind la modul ideal, cînd un muzeu are suficient personal științific și tehnic de specialitate, conlucrarea cu arhitectul devine și mai imperioasă, încă din faza de prelucrare a materialelor. Acesta din urmă poate sugera poziția cea mai caracteristică, în care animalul se evidențiază singur, fără a mai fi nevoie de o serie întreagă de artificii. Poate sugera spre care forme de vegetație să se orienteze muzeograful, iar în cazul că nu se pot conserva să ia măsurile de rigoare pentru a confecționa acest material.

După cum reiese din cele de mai sus, se poate constata că aproape nu există domeniu în care acești doi factori de răspundere să nu aibă ceva de făcut.

Este un lucru știut că un muzeu nu-și poate etala întregul patrimoniu de care dispune, că majoritatea pieselor sînt depozitate. Aceste depozite însă nu trebuie concepute ca niște simple magazii de materiale, ci organizate de așa natură încît accesul la colecții să fie ușor și eficient. Pentru oamenii de știință, aceste colecții fac obiectul atenției lor, pentru muzeograful aceste colecții constituie izvorul de studiu și de împropățare a expoziției.

Sfaturile arhitectului și mai ales proiectarea mobilierului sînt deosebit de utile, deoarece în spații mici trebuie adăpostite colecții numeroase, în condiții de securitate deplină.

2. Conclucrarea dintre muzeograful și arhitect, pentru a pune în valoare exponatele originale, trebuie să înceapă încă din faza proiectării expoziției. Muzeograful este familiarizat și cunoaște tematica expoziției, deoarece el a conceput-o, știe ce teme trebuie accentuate, pentru a le face mai ușor accesibile, urmărește o idee majoră care este însăși scheletul expoziției. De claritatea expunerii și mai ales de argumentele aduse în susținerea ideilor noastre depinde în mare măsură ca arhitectul să înțeleagă exact ce are de făcut, să proiecteze în spațiu și să dea formă viitoarei expoziții. Spre deosebire de alte sectoare, în domeniul muzeelor de științe naturale sînt și cazuri cînd exponatul central nu este exponatul original ci un mular, o copie fidelă a unui animal dispărut, dar care este indispensabil pentru marcarea unui punct nodal de pe firul evoluției vieții. Nu se poate concepe, de exemplu, o expoziție referitoare la evoluția omului fără a arăta stadiile prin care a trecut acesta de la faza prehominiană la faza hominiană. Materialele originale referitoare la această temă se găsesc numai în cîteva mari muzee ale lumii, ca atare, trebuie să ne mulțumim, datorită importanței majore a temei, numai cu reproduceri fidele ale acestora.

În marea majoritate a cazurilor, în muzeele de științe naturale se expun, cu precădere, materiale originale, materiale care atestă bogăția și varietatea lumii minerale, vegetale și animale. Rolul muzeografului și al arhitectului este de a selecta din această multitudine de forme pe cele mai caracteristice, pe acelea care concură la sublinierea ideii pe care o urmărim. Nu este deloc ușor de făcut această selecție, pentru că fiecare expонат este important prin el însuși, dar ochiul de artist al arhitectului poate selecta mai ușor pe acelea care pot învia expunerea, sînt mai caracteristice prin formă și culoare, se pretează mai bine la etalare.

Subliniez din nou importanța conclucrării permanente dintre acești doi factori încă din faza de proiectare. Arhitectul trebuie să-l facă pe muzeograful să vadă în spațiu, să vadă expoziția, încă de pe acum, cum va arăta în faza finală, iar muzeograful să-l determine pe arhitect să nu facă nici o concesie în dauna laturii științifice. În această fază discuțiile nu sînt costisitoare, se pot aduce îmbunătățiri expunerii.

3. Ideal ar fi ca muzeele de științe naturale să fie adăpostite în clădiri cu arhitectură neutră și cu săli spațioase, în care se pot aduce modificări de circuit prin intermediul mobilierului și nu al pereților. În acest caz, fantezia creatoare a arhitectului se poate desfășura în voie. Nu același lucru este posibil în clădiri monumente istorice, cu camere mici și tavane cu boltă. Este foarte greu să te adaptezi spațiului pentru a-ți urmări ideile și mai ales pentru a nu fragmenta aceste idei. La aceste clădiri nu se pot aduce nici modificări structurale, fiind obligat să te adaptezi condițiilor impuse. Este greu pentru muzeograful să-și fragmenteze tematica, dar și mai greu pentru arhitect să o transpună în spațiu.

Se pot da destule exemple cînd organizarea unui muzeu într-un astfel de spațiu crează iluzia de provizorat și de sărăcie.



Matei TĂLPEANU,
muzeograful principal la Muzeul de istorie naturală „Grigore Antipa”, București

1. Colaborarea între muzeograful și arhitect nu trebuie în nici un caz limitată la latura expunerilor de bază și temporare. Oare cînd face proiectul unui apartament, arhitectul se limitează la dormitor, și living-room, nu se gîndește și la bucătărie, cămară, baie etc.? Laboratoarele, depozitele, atelierele de tot felul trebuie să fie perfect funcționale dar și sedii de lucru plăcute. Sălile de conferințe și bibliotecile intră mai degrabă în prima categorie, a spațiilor destinate publicului, deci au beneficiat de la bun început de atenția arhitecților.

2. Muzeograful cunoaște logica internă a expunerii, legăturile cauzale dintre exponate, valoarea intrinsecă a acestora. El trebuie să-i asigure arhitectului documentația necesară înțelegerii acestei logici, acestor legături cauzale și valori. Arhitectul asimilează noțiunile oferite de specialist, pentru a le transpune în limbajul său specific, estetic, decorativ, ținînd seama de psihologia publicului, pe care-l ajută să înțeleagă și să fixeze mai bine noțiunile respective.



Aspect din expoziția de bază a Muzeului Delta Dunării – Tulcea

Fiecare din cei doi factori trebuie să țină seamă de limbajul specific al celuilalt, să facă unele concesii pentru a-l ajuta pe celălalt. De exemplu, muzeograful să nu insiste să se expună în original un unicat excepțional, dar nelăsat ca aspect (minuscul, palid, care scapă privirilor) și să accepte reproducerea lui mult mărită, într-o fotografie bine concepută.

Iar arhitectul să nu insiste pentru alăturarea unor exponate ale căror culori se combină în mod fericit, dar care în logica disciplinei respective nu pot fi asociate (caz concret într-o vitrină cu ouă de păsări, dintr-un muzeu, recent deschis, în care culorile au decis distribuția ouălor în spațiu și nu înrădirea dintre specii).

Concesiile au — deci — limitele lor, pentru ambii colaboratori.

Pentru celelalte sectoare, atingerea scopului comun este mult mai simplă.

3. De la bun început trebuie să spun că nu socotesc potrivită organizarea unor muzee de științele naturii în clădiri monumentale istorice. Excepție ar putea face doar colecții de trofee vânătoarești — împreună cu arme — care se potrivesc unui asemenea „decor”. Altfel, efectul este distonant, e păcat și de colecții și de clădire. Colecțiile de artă, istorie, etnografie îmi par potrivite pentru monumente istorice, se pot respecta și criteriile disciplinelor respective și cele istorice sau arhitectonice. Muzele de științe naturale, care mai expun și diorame, cer amenajări cu totul speciale, la care se supun cu greu (sau deloc) monumentele, ori cît de bine ar colabora cei doi factori: muzeograful și arhitectul.



Carol NAGLER,
directorul Muzeului de științe naturale, Focșani

Prin specificul său, muzeul trebuie să prezinte vizitatorilor piese autentice care să constituie punctul de plecare al procesului de cunoaștere. Prin materialul complementar și cu explicațiile prin viu grai să se treacă la probleme de generalizare.

Muzeograful este acela care o dată cu întocmirea tematicii expoziției dozează în mod corespunzător, pe baze științifice, cantitatea materialelor din fiecare grupă, precum și maniera de prezentare a acestora.

Pentru amenajarea spațiului expozițional, a mobilierului, a sistemului de iluminare etc., este necesară colaborarea cu un arhitect. Rod al acestei colaborări trebuie să fie în primul rînd expoziția de bază, în care, după părerea mea, trebuie să se îndeplinească niște condiții esențiale printre care:

— Partea arhitecturală și materialul original expus trebuie să formeze o unitate funcțională, acea funcție pentru care este creat muzeul — de transmitere a cunoștințelor, de instrucție și educație a vizitatorilor:



Sistem de expunere la Muzeul de științe naturale, Focșani



Vedere din Muzeul de științe naturale, Focșani

– Partea arhitecturală să prezinte o linie sobră, modernă, fără a estompa materialul muzeistic expus, ci din contră de a-l scoate în evidență, de a-l pune în valoare;

– Pentru executarea dioramelor, vitrinelor și a întregului mobilier să se găsească soluțiile cele mai eficiente sub aspect expozițional și în același timp, sub aspectul conservării cât mai optime a materialului expus;

– Iluminatul trebuie să fie proiectat în așa manieră încât să scoată în relief piesele expuse, dar, în același timp, să nu fie supărător pentru vizitator sau dăunător obiectelor muzeale;

– În prezentarea obiectelor de muzeu și a materialului complementar, să se țină seama de accesibilitatea lui pentru vizitatori și să se opteze pentru manierele cele mai convenabile atât din punct de vedere muzeografic, cât și arhitectural.

Față de cele expuse mai sus se impune o strinsă colaborare, înțelegere reciprocă și labilitate atât din partea muzeografului cât și arhitectului. Este indicat ca temele de proiectare să fie discutate în prealabil cu un colectiv mai lărgit, format din oameni de specialitate din ale căror idei să se spiciuască soluțiile cele mai bune pentru crearea unei expoziții unitare din punct de vedere al concepției arhitecturalo-expoziționale.

În cazul depozitelor, laboratoarelor, atelierelor, bibliotecilor documentare, sălilor de conferințe etc., se impune în primul rând analiza funcționalității, amplasării și dotării fiecărui obiectiv.

Se va căuta ca mobilierul să fie adecvat și construit din materiale corespunzătoare funcției sale. Nu se recomandă utilizarea unor materiale a căror funcționalitate nu a fost verificată în timp.

Intrucât arhitectul nu poate fi documentat în suficientă măsură în domeniul de specialitate al muzeografului, iar acesta din urmă în domeniul primului, se impune în permanență o strictă conlucrare prin consultări și discutarea machetelor înainte de a se trece la execuție.

În cazul când expozițiile de muzeu și anexele funcționale ale acestuia sînt amplasate într-un local monument istoric, se impune ca amenajările muzeale să nu afecteze cu nimic clădirea, iar pe de altă parte ele să se armonizeze cât mai bine cu aceasta atât din punct de vedere tematic cât și funcțional.

Este ideal să se construiască un local destinat pentru muzeu, spre a se evita ulterioarele intervenții în construcții, pentru a crea circuitul necesar unei expoziții cât și pentru crearea de spații corespunzătoare.



Gheorghe BICĂ,
arhitect la I. S. „Decorativa”, București

Colaborarea între muzeograf și arhitect este obligatorie pe tot timpul elaborării proiectului cât și în timpul realizării expoziției de bază a unui muzeu, pentru a se putea obține o amenajare diferențiată, distinctă de celelalte muzee de același gen, corespunzător patrimoniului diferențiat pe care muzeele îl posedă.

Numai această colaborare poate duce la evidențierea a tot ce este mai specific și interesant din patrimoniul muzeului respectiv.

Această colaborare este de asemenea obligatorie și pentru realizarea celorlalte funcțiuni ale unui muzeu (depozite, laboratoare, atelier, bibliotecă documentare, săli de conferințe) acestea contribuind la buna funcționare a unui muzeu.

O condiție obligatorie a unei bune desfășurări a acestei colaborări este aceea de a exista o tematică bine alcătuită, completă, cuprinzând toate elementele necesare evidențierii exponatelor cele mai reprezentative.

Nerespectarea acestei condiții duce în final la modificări de ultim moment, după ce amenajarea ajunge în faza de execuție și montaj, fapt ce



Sala reprezentând secția de înregistrare și redare a sunetului din Muzeul politehnic, Iași

face ca expoziția de bază să capete aspect de improvizație și de lucrare neîncheată sau insuficient studiată*.

Uneori se neglijează de către muzeografi celelalte funcțiuni ale unui muzeu, considerându-se că acestea pot fi improvizate la nevoie. Colaborarea între muzeograf și arhitect în această problemă trebuie să facă posibil ca în final aceste funcțiuni să devină parte integrantă a muzeului, completând expoziția de bază pentru o cit mai complexă și detaliată prezentare a patrimoniului muzeului respectiv fiind posibilă prezentarea continuă cercetării și a muncii de completare și îmbogățire a patrimoniului muzeal.

Lipsa acestora, face ca munca muzeografilor să se releve numai în cadrul sesiunilor științifice sau publicațiilor.

Avându-se în vedere diversitatea genurilor de muzee și faptul că acestea se amenajează în clădiri — monumente istorice, este necesar ca buna organizare a expoziției de bază să nu fie îngrădită de felul clădirii. Rezolvarea cadrului și a mobilierului să fie rezolvat în funcție de genul de muzeu și corespunzător modului de evidențiere, de la caz la caz, a elementelor reprezentative și nu prin a lăsa în primul rând funcțiunea de monument istoric al clădirii respective.

* Exemple de colaborare susținută între metatematician și arhitect au existat la organizarea expoziției de bază a Casei muzeu T. Vladimirescu din comuna Cerneți — Turnu Severin și la organizarea expoziției de bază a secției de istorie-archeologie a Muzeului Deltei Dunării Tulcea.

La amenajarea Muzeului Unirii — Alba Iulia, tematica fiind completată după ce proiectul era terminat și montajul deja început, au fost adăugate materiale tematice pe un spațiu de 80 ani, 1918 — 1968 — ceea ce a făcut ca această parte a expoziției să fie rezolvată pe un spațiu relativ redus, exponatele având o densitate net mai mare ca în restul expunerii.

Un exemplu de înțelegere perfectă a necesității existenței unui depozit de colecții bine rezolvat a fost la secția de științele naturii a Muzeului Țării Crișurilor — Oradea unde această problemă a fost rezolvată chiar înainte de organizarea secției respective.



Astăzi, în lumea întreagă, muzeul de istorie și-a cucerit — tocmai datorită îmbinării armonioase a rezultatelor cercetării științifice cu punerea lor în practică socială — un binemeritat loc în sfera largă a culturii umanității, ca o instituție de înaltă ținută științifică și ca un apreciat for educativ.

Prezentarea condensată în muzee a istoriei sub toate aspectele ei majore este însă, după părerea noastră, o mare artă și constituie, nu numai în țara noastră ci și în lumea întreagă, un imperativ muzeologic de mare actualitate. De aici, rezultă complexitatea colaborării muzeograf-arhitect, colaborare care începe o dată cu geneza ideii unei expoziții, terminându-se, în linii mari, cu realizarea acesteia. Ne-am precizat poziția noastră prin afirmația „în linii mari”, deoarece expozițiile muzeale nu sînt niște fotografii stereotipe, care o dată realizate rămîn așa „în aeternum”! Expozițiile muzeale contemporane au ca notă caracteristică — dinamismul. Acesta rezultă din bogăția concluziilor trase pe marginea rezultatelor ample ale cercetării istorice. Deci, colaborarea muzeograf-arhitect continuă și după ce expoziția muzeală a fost dată în „folosița” maselor largi de vizitatori.

Un alt aspect major al muzeului contemporan, rezultat tocmai din activitatea sa complexă văzută în optica largă a dezvoltării excepțional de rapide a științei și tehnicii, este acela al vehiculării sale pe coordonate, care într-un trecut — mai mult sau mai puțin apropiat — nu apăreau în viața muzeului.

Muzeul modern, pentru a-și realiza sarcinile sale complexe de cercetare științifică și de educație și cultură, are o serie de nevoi obiective: depozitele, laboratoarele, atelierele, bibliotecile, sălile de conferințe și proiecții etc. Rezultă că, colaborarea muzeograf-arhitect cuprinde în accepțiunea modernă a muzeului o arie foarte largă de probleme și realizări, denumite pînă ieri „adiacente”, devenite astăzi „necesități obiective”.

În acest context vom prezenta — după părerea noastră reieșită din practică — desigur în linii principale, în ce constă această mult discutată colaborare muzeograf-arhitect. Geneza expoziției muzeale este desigur apanajul muzeografului (necesitate, cercetare, cristalizare, fixarea cadrului general, a locului expoziției etc.) dar, o dată ideea fixată, ea trebuie împărțită arhitectului. De comun acord, cei doi factori stabilesc cadrul general al viitoarei expoziții — unul (muzeograful), preocupîndu-se în principal de obiectele, textele, lucrările de artă etc., ce le va pune în expoziție, celălalt (arhitectul), căutînd chiar în această fază inițială să se stabilească asupra formelor și metodelor prin care va valorifica la maximum exponatele originale (mai ales va căuta răspunsul la întrebarea „cum trebuie evidențiate în mod special exponatele indicate de muzeograf).

Același lucru trebuie avut în vedere și la colaborarea privind celelalte sectoare: depozite, laboratoare, săli de bibliotecă, conferințe, proiecții etc., desigur în funcție de specificul fiecăruia dintre ele.

Cu ocazia acestui prim schimb de vederi, considerăm că trebuie discutate și fixate — cel puțin într-o primă fază — unele probleme cardinale ale expoziției muzeale sau sectoarelor adiacente, ca spre exemplu coloritul general (în raport cu celelalte expoziții), iluminatul (primul-plan de lumină, tentele de clar-obscur, realizarea nuanțării etc.), circuitul expoziției, nivelele de expunere (pereti, semi-înălțime, sol etc.), în principiu proporțiile de folosire a exponatelor, a obiectelor de artă, a textelor (în general, bineînțeles, dominantul este obiectul tridimensional, dar sînt expoziții cu specific, ca acelea de istorie modernă și contemporană, unde obiectele tridimensionale sînt și diferitele publicații, cărți, etc., ceea ce solicită o abilitate deosebită în ce privește repartiția și locul lor — unghiul de incidență al plășării în vitrine).

Este momentul unor precizări. Astfel, prin noțiunile „muzeograf” și „arhitect” noi înțelegem colective (mai mari sau mai mici, după posibilități și nevoi), motiv pentru care întreaga operațiune a acestui prim contact are un pregnant caracter de dezbateră, cu scopul de a se clarifica idei și aspecte majore ale viitoarei expoziții, fără însă a se da soluții definitive, abordarea lor fiind o problemă de perspectivă pe baza aprofundării.

În faza următoare pentru alcătuirea de către arhitect a proiectului viitoarei expoziții, muzeograful trebuie să-i pună la dispoziție: fotografiile tuturor obiectelor ce vor intra în expoziție cu dimensiunile lor, grupajul acestora, textele ce se vor folosi, eventuale obiecte de artă și totalitatea materialelor complementare cu dimensiuni.

Faza întocmirii proiectului, considerăm că este determinantă pentru reușita expoziției. Mai mult ca oricînd, acum colaborarea muzeograf-arhitect trebuie să se manifeste la cel mai înalt nivel. cunoștințele profesionale și „arta” celor două părți în ce privește viitoarea expoziție, acum se manifestă plener. Ansamblul de cunoștințe asupra culturii, asupra realizărilor geniului uman din țara noastră și din alte țări, al celor două părți, acum poate crea „noul” muzeistic, cu singura precizare — să avem totdeauna în față răspunsul la întrebările: ce vrem să facem și cum? pentru ce facem și de ce? Un prim „fruct”



Sistem de vitrine la secția medievală a Muzeului de istorie al Transilvaniei, Cluj

— noi îl considerăm decisiv — al acestei faze de colaborare este schița de ansamblu a ceea ce vrem să realizăm. În fața ei, muzeograful și arhitectul angajează acum dezbateră hotărâtoare, având realizată oglinda viitorului obiectiv. Matematica construcției vitrinelor, materialele folosite etc., interesează mai puțin muzeograful, în această direcție el formulează cerințe principale. Muzeograful cot la cot cu arhitectul, având în față schița-oglină, formulează îmbunătățirile, caută elemente noi pentru demonstrarea cât mai elocventă a procesului istoric etc., de fapt, își văd concretizarea ideilor! Urmează executarea tuturor elementelor expoziției și asamblarea lor, adică montarea.

Colaborarea muzeograf-arhitect continuă, de multe ori, chiar după ce s-a montat expoziția și apar unele erori, carențe care nu s-au văzut pe parcurs, ci numai în ansamblul montat. Problema ia un aspect și mai complex atunci când expozițiile muzeale sînt montate în clădiri monumente istorice. Rolul arhitectului în această situație este deosebit de mare. El trebuie să realizeze expoziția muzeală într-un context care solicite și evidențierea arhitecturii clădirii respective, fără a da o nuanță de forțare, ci creînd cadrul adecvat clădire-expoziție într-o armonie deplină, utilizînd mai ales jocul de lumini și umbre.

În general, considerăm că muzeograful, în asemenea situații, trebuie să țină neapărat cont de elementul valorificării istorice a clădirii-monument, în sensul că într-o clădire din evul mediu să nu se facă expoziții muzeale de istorie modernă sau contemporană, ci expoziții legate de istoria feudală într-un generic sau particular.

Cele arătate, socotesc că evidențiază nu numai necesitatea obiectivă a colaborării muzeograf-arhitect, dar dezvoltarea la nivelul cel mai înalt a acestei colaborări, în sensul că muzeograful trebuie să vadă în arhitect realizatorul optim al ideilor, culturii și strădaniilor sale științifice, iar, la rîndu-i arhitectul trebuie să vadă în muzeograf omul de înaltă ținută științifică, de amplă cultură, cu vaste orizonturi, care știe ce și cum vrea, care consideră că muzeul modern este o coordonată principală a vieții omului contemporan.

Ne permitem și repetarea unei mai vechi propuneri. Astfel, cunoscînd faptul că în țara noastră de realizarea expozițiilor muzeale se ocupă I.S. „Decorativa” — mai bine sau mai puțin bine — tocmai în vederea realizării unei cît mai strînse colaborări muzeograf-arhitect, să se constituie pe lîngă Direcția muzeelor un corp de arhitecți specializat în realizarea de expoziții muzeale, care, sub îndrumarea principală a Direcției și în strînsă colaborare cu muzeografia din muzeele solicitante, să realizeze expoziții muzeale de înalt nivel, I.S. „Decorativa” rămînd numai cu sarcina execuției.

Fără pretenția clarificării depline a problemei, considerăm prezentele rînduri ca un început de discuții pentru realizarea la un nivel cât mai corespunzător a colaborării muzeograf-arhitect, element de bază în dezvoltarea muzeelor din România socialistă.



1) Socotesc foarte binevenită inițiativa Revistei muzeelor de a include în preocupările sale această temă, deoarece știu din experiența proprie de peste două decenii în activitatea de muzeu, că în țara noastră sînt unii muzeografi care nu înțeleg decît parțial modul de colaborare cu arhitectul proiectant, iar unii arhitecți, din această pricină, lucrează independent de muzeograf.

Experiența muzeografică pe plan internațional și național demonstrează că prisoșință faptul că unicul mod de a crea azi muzee și a organiza expoziții este strînsa și permanenta colaborare dintre arhitect și muzeograf, începînd de la lucrările de amplasare și program arhitectonic pînă la ultimul detaliu, cu privire la formatul și scrisul etichetelor.

Intocmai cum un arhitect și un inginer nu pot edifica o fabrică fără permanenta colaborare cu inginerii de specialitate (chimisti, petroliști, textiliști etc.), tot astfel arhitectul — urbanist și proiectant — nu poate fi eficient fără o directă colaborare cu muzeograful de specialitate.

Discuția trebuie să urmărească o serie de etape obligatorii, atunci cînd este vorba de organizarea unui muzeu într-o construcție care se ridică special în acest scop. Aceste etape sînt legate direct de funcțiunile muzeului contemporan. Amplasarea muzeului în raport cu următoarele coordonate: centrul aglomerat și poluat al unui oraș; situația întreprinderilor industriale în raport cu locul ales pentru muzeu; posibilitățile de a izola construcția muzeului de oraș printr-un spațiu verde — parc existent sau creat special; posibilitățile de transport — în cazul cînd muzeul a fost amplasat într-un spațiu mai izolat de centrul orașului; dezvoltarea generală a orașului în raport cu amplasarea noului muzeu; posibilitățile de dezvoltare ale muzeului în raport cu spațiul ales, fie prin noi construcții, fie utilizînd terenul înconjurător; stabilirea unui loc special de parcare, mai izolat față de clădirea muzeului, pentru a evita zgomotul și poluarea aerului. (Desigur că pot fi și alte elemente de care trebuie să se țină seamă în stabilirea amplasării unui muzeu, dar noi le-am enumerat doar pe cele principale).

O dată depășită această primă fază, arhitectul proiectant trebuie să primească de la muzeograf un program foarte precis al muzeului, sub raportul tematic, în cele mai mici detalii, și sub raportul tuturor celorlalte funcțiuni ale muzeului. În concepția contemporană, într-un ansamblu muzeal nou construit, spațiile de expunere reprezintă cca 50% față de celelalte spații destinate scopurilor de cercetare, documentare, educație etc. Într-o construcție nouă, muzeograful trebuie să țină seama de dinamismul vieții muzeului, tot mai pronunțat în toată lumea, ceea ce impune și arhitectului gîndirea unei structuri arhitectonice cît mai flexibile și mai libere, aceea denumită de arhitecții italieni, specializați în construirea muzeelor, „spazio fluente”.

Într-un edificiu de acest gen, muzeograful și arhitectul trebuie să țină seamă nu numai de caracterul patrimoniului muzeal și de tematica expoziției, dar și de cadrul economic și social al centrului rural sau urban unde se construiește muzeul. Arhitectura foarte modernă a unui muzeu trebuie să fie în primul rînd funcțională, iar această funcționalitate trebuie impusă de muzeograf și de arhitect în egală măsură. Fără îndoială că în acest caz raportul dintre arhitectura muzeului și exponate — ceea ce în ultimă esență înseamnă buna reușită a ansamblului — este în cea mai mare măsură rezultatul muncii arhitectului, ajutat însă nemijlocit de muzeograf, care la rîndul său trebuie să aibă o concepție spațială în raport cu obiectele pe care dorește să le expună.

2) Noțiunea de expoziție legată de aceea de muzeu, în conceptul contemporan înseamnă o prezentare de obiecte, urmînd o anumită temă care se bazează pe cîteva idei conducătoare. Organizarea teoretică a materialului după o anumită idee sau un sistem de idei, care vor fi ilustrate și demonstrate prin obiecte foarte diverse este ceea ce noi numim curent tematica unei expoziții sau a unui muzeu. O tematică se aseamănă în unele privințe cu scenariul unui film, de aceea unii muzeologi de renume internațional ca profesorul de muzeologie și etnologie de la Neuchatel, J. Gabus, definește chiar tematica de muzeu cu termenul de „scenariu”. Dintr-o dată atragem atenția asupra faptului că tematica de expoziție, întocmai ca și un scenariu, trebuie să aibă un fir dramatic conducător, pe care vizitatorul să-l poată regăsi în ansamblul expunerii.

Această particularitate care se impune în mod obligatoriu expunerii decurge din dublul rol al muzeului de școală și spectacol. Din această pricină în orice muzeu modern, independent de profilul și de porțiunile lui, expoziția trebuie să intrunească două condiții esențiale:

a) Rigorizarea și precizia științifică, care oglindesc posibilitățile de cercetător ale muzeografului.

b) Impresia plăcută, odihnitoare și emoționantă a prezentării, care se desprinde din modul în care arhitectul și muzeograful au conceput raportul dintre spațiu și exponate, relația dintre exponate, echilibrul dintre lucrările originale și materialul documentar, folosirea unor artificii etc.

Ținând seama de cele spuse mai sus, muzeograful trebuie să realizeze, în primul rând, o operă de cercetare temeinică a materialului de care dispune. Cercetarea în mod obligatoriu trebuie să fie exhaustivă, integrând materialul care trebuie prezentat în contextul național sau internațional al unei epoci. Aceasta este prima operație în elaborarea unei expoziții, urmată de cea de a doua: selectarea riguroasă a materialului cercetat pentru a realiza tematica expoziției, care reprezintă de fapt o mare sinteză. Datorită preciziei noțiunilor ilustrate, vizitatorul de orice vîrstă, nivel cultural, social etc. trebuie să înțeleagă clar această sinteză. Cursivitatea, precizia, claritatea și expresivitatea cu care sînt exprimate în unele cazuri noțiuni mai greu de înțeles dintr-o carte pot să stimuleze curiozitatea vizitatorului unei expoziții, trezindu-i dorința de a cunoaște în mod direct o serie de noțiuni.

Organizarea unei expoziții, după întocmirea tematicii de către muzeograf, este o problemă de aplicare în spațiu a unei gândiri, folosind obiecte tridimensionale și imagini diverse. Partea a doua a elaborării unei expoziții poate fi redusă în fond la două elemente esențiale: știința proporțiilor și simțul culorilor.

De aici înainte, muzeograful trebuie să colaboreze direct și permanent cu arhitectul proiectant ceea ce nu-l împiedică în prealabil de a-și face și singur niște proiecte la scară, încercînd de a situa exponatele, în funcție de propriile sale criterii.

Prima dificultate mare pe care organizatorul expoziției trebuie s-o rezolve împreună cu arhitectul este de a acorda săliile de expunere cu obiectele existente. A doua preocupare este de a armoniza între ele obiectele sub raportul proporțiilor, formei, culorilor, stilului etc., ținînd seama permanent de a respecta tematica propusă inițial. De asemenea trebuie judecat ansamblul exponatelor în raport cu materialele auxiliare de ordin documentar, ceea ce curent se numește „grafică” (termen nu prea fericiți folosit întotdeauna). Proporția dintre obiectele originale și materialul auxiliar, intercalarea textelor explicative și a altor elemente de acest gen, atît de des folosite în expoziția contemporană, toate aceste detalii sînt de importanță esențială pentru prezentarea expoziției.

Toate elementele enumerate mai sus sînt rezolvate de către arhitect, în colaborare cu muzeograful. În fond, în orice expoziție și aici ne referim în special la cele de artă se pune problema ierarhizării unor valori; de multe ori vizitatorul trebuie să fie reținut de cîteva piese esențiale, celelalte exponate constituind un fel de fundal sau joc de fond, care creează ambianța piesei principale. Arhitectul este cel care trebuie să pună în valoare mai mult o piesă în raport cu alta, dar muzeograful este cel care trebuie să-i indice precis valoarea fiecărei piese.

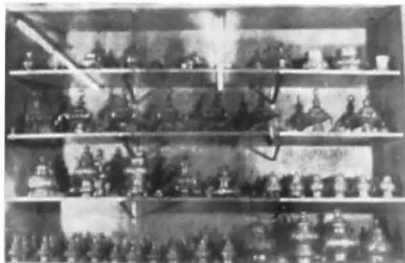
În expozițiile contemporane, oricît ar fi de moderne, sugerarea funcționalității obiectului și a atmosferei lui inițiale sînt două coordonate esențiale. Și în acest caz, muzeograful este cel care trebuie să-i explice clar arhitectului funcțiunea obiectului, forma, greutatea, materialul din care este făcut etc. În mod obligatoriu, funcțiunea obiectului trebuie să rezulte din modul de expunere, nu din explicații scrise.

Arhitectul și muzeograful trebuie să se preocupe de asemenea ca modul de expunere să nu dăuneze obiectelor, fiind adecvat și rolului lor inițial. Mijloacele de prindere, suspendare etc. cu un cuvînt de prezentare a obiectului trebuie să fie cît mai adecvate pentru punerea lui în valoare, cît mai neutre și în același timp cît mai sugestive. Și în acest caz, arhitectul trebuie să fie secundat permanent de muzeograf.

O ultimă problemă de bază, în expoziția contemporană, este lumina. Aș spune chiar, că în ultimii zece ani lumina joacă rolul hotărîtor în crearea atmosferei într-o expoziție. Lumina este desigur un factor esențial, dar în același timp destul de nociv pentru conservarea obiectelor, de aceea și în acest caz arhitectul trebuie să concluzioneze cu muzeograful. Lumina trebuie dirijată în mod diferențiat de la o lucrare la alta, îndeosebi în expozițiile de artă, deoarece cu totul alta este gîndirea pictorului medieval, sub raportul luminii, față de aceea a impresionistilor. În acest sens voi da un singur exemplu negativ, ce rezultă din cauza schimbării destinației inițiale a unor săli de expunere. Este vorba de expunerea obiectelor de artă veche românească, de la parterul Muzeului de artă al R.S.R., inițial proiectat pentru a adăposti expoziții de artă contemporană, ulterior afectat expoziției de artă medievală. Baia de lumină de neon, cu totul nediferențiată, venind numai din plafon, nu face decît să uniformizeze strălucirea aurlui, care participă într-o foarte mare proporție la cromatica unei lucrări de pictură, broderie etc. din evul mediu.

De altfel, exemplul dat se leagă de problema importanței a schimbării destinației sălilor de muzeu, cu toate consecințele nefavorabile pe care le poate avea o astfel de situație.

Problema luminii de muzeu este în general destul de deficitară în expozițiile din țara noastră. În lume, se urmărește lumina individuală a lucrărilor, iar la noi încă se utilizează prea mult lumina generală. În săliile de pictură, în mod special, lumina este calculată, în unele cazuri, în funcție de gama cromatică a tabloului, pentru a evita denaturarea ei. Exemple de rafinamente cu totul speciale de lumină se pot vedea în muzeele din Italia, R.F.G. etc. Chiar cînd arhitecții cunosc roile formule de luminare, nu le pot pune în aplicare, din cauza lipsei de utilaje.



Depozite de argintărie și de fresce de la Muzeul de artă al R.S. România, București.

Proiectarea mobilierului de expoziție este desigur o obligație care revine în primul rând arhitectului. Ea trebuie făcută diferențiat, ținând seama de caracterul permanent sau temporar al expoziției. Utilajul de expunere modern, ca și construcția clădirii muzeului trebuie să fie foarte flexibil, ușor adaptabil, ușor de încadrat oricărui spațiu. Mobilierul de muzeu poate fi de calitate mai bună cu o finisare mai pretențioasă, dar tot atât de flexibil și ușor adaptabil ca și cel destinat expozițiilor temporare. Sub acest aspect așa ca exemplu pozitiv vitrinele și montanții metalici realizați de I.S. „Decorativa” pentru secția de artă veche românească a Muzeului de artă al R.S.R., din parterul muzeului și de la etajul II al Muzeului de istorie al R.S.R. De asemenea, arhitectul Teodor Zoran cu prilejul expoziției „Cultura bizantină în România” din septembrie 1971 a realizat pentru prima dată în activitatea îndelungată și bogată a Decorativei, un sistem de expunere pe structuri, care se pot acorda oricărei săli, și oricărui tip de expoziție. Aceasta este formula cea mai nouă, prezentând mari avantaje față de aceea a panourilor enorme, masive de lemn, montate direct în sală, care nu pot fi scoase decît prin demontare, realizate tot de Decorativa, cu mulți ani în urmă, în galeria națională și galeria de artă universală a Muzeului de artă al R.S.R.

În general mai există încă tendința arhitecților de a se impune în structura mobilierului, tendință care nu trebuie de fel exagerată, ci dimpotrivă de multe ori temperată de către muzeograf. Sotocesc că opera de arhitectură adevărată în organizarea unei expoziții trebuie să rezulte mai ales ansamblu, viziunea generală și impresia pe care o lasă expunerea, iar mobilierul să fie cît mai neutru posibil, pentru a nu concura cu exponatele.

3) Cînd muzeul se instalează într-un cadru dat — construcție mai recentă adaptată în acest scop, sau monument istoric — situația este mult mai grea, atît pentru muzeograf, cît și pentru arhitect. În acest caz ambii colaboratori trebuie să țină seama de condițiile esențiale de conservare și de expunere optimă pentru patrimoniu. Încercînd să-și adapteze construcția. Ca și în prima situație colaborarea trebuie să fie încă de la discutarea proiectului, nu cum s-a făcut în general la noi, arhitectul restaurator al unui monument ocupîndu-se de restaurare, fără să gîndească în cele mai mici detalii latura muzeografică a monumentului — fie că va servi la expunerea unei colecții, fie că va fi un obiectiv muzeal în sine.

Din această pricină se pot întîmpla unele neajunsuri regretabile așa cum sînt următoarele exemple: lumina instalată în unele monumente istorice destinată a fi muzeu nu este potrivită cerințelor unei atari instalații. (Casa de la Herăști; Casa stăreției de la biserica domnească din Cîmpulung Muscel; Sala gotică a mănăstirii Trei Ierarhi din Iași etc.). Alteori, cu toate că substituțiile unui monument și etapele lui de construcție ar putea fi foarte importante pentru cercetători și marele public, fiind amenajat muzeal un spațiu subteran monumentului, acest lucru nu se gîndește în suficientă măsură de arhitecții restauratori de la noi, deși sistemul este aplicat în toată Europa, încă din veacul trecut. Vom cita doar două exemple: Catedrala romano-catolică din Alba Iulia și biserica domnească din Argeș.

În încheiere, consider că fiecare dintre punctele abia enunțate mai sus ar putea face obiectul unor discuții separate, prezentate la o rubrică specială în fiecare număr al Revistei muzeelor și ilustrate cu exemple concrete, pozitive sau negative din muzeele noastre sau ale altor țări.



Din răspunsurile primite de redacție, la întrebările care însoțesc ancheta noastră — răspunsuri pe care noi le-am publicat integral — reiese, în primul rînd, interesul pe care l-a stîrnit în rîndul specialiștilor tema propusă de noi: organizarea unui muzeu modern și colaborarea în acest scop dintre muzeograf și arhitect.

Desigur — așa cum reiese din unele răspunsuri — colaborarea pentru organizarea unui muzeu nu se restrânge numai la aceea dintre muzeografi și arhitecți, ci cuprinde participarea și a altor specialiști: restauratori, ingineri, chimiști, psihologi etc. Redacția noastră și-a propus însă să pună accentul în cadrul acestei discuții pe principalul factor de care depinde, în cadrul unei colaborări generale, realizarea unui muzeu modern: colaborarea „muzeograf-arhitect”.

Au fost exprimate de către toți participanții la această anchetă păreri, aprecieri cit și propuneri bazate pe o temeinică documentație și experiență.

Cum era și firesc, nu toate părerile sînt la unison. Ele scot în evidență, în multe cazuri, și puncte de vedere diferite. Noi le-am consemnat ca atare.

Redacția nu își propune să formuleze concluzii la răspunsurile primite. De altfel paginile revistei noastre rămîn deschise și altor opinii. Se desprind totuși unele aprecieri care se impun a fi subliniate.

— Se precizează în unanimitate că este necesară o bună colaborare între muzeograf și arhitect, în toate sectoarele de activitate ale unui muzeu.

Este greșită părerea conform căreia rolul arhitectului se rezumă numai la sălile de expoziție. La fel, și poate și mai greșit, este opusul acestei păreri, după care depozitele, laboratoarele, atelierile sau sălile de conferință trebuie lăsate exclusiv în seama arhitecților și a inginerilor constructori.

Este greu să-ți imaginezi, spre exemplu, organizarea unui depozit de muzeu, căruia să i se asigure o funcționalitate adecvată scopului urmărit, adică aceea de a asigura conservarea în cele mai bune condiții a obiectelor și documentelor de muzeu, fără contribuția (priceperea și experiența) muzeografului. Dacă depozitele Muzeului de artă al R.S. România se bucură de aprecierea celor mai exigenți specialiști, aceasta se datorește faptului că la organizarea acestora a existat o foarte bună colaborare între arhitecții proiectanți de la I.S. „Decorativa” și personalul științific al muzeului. Am putea afirma că depozitul principal de sculptură al acestui muzeu a devenit prototip pentru muzeografia mondială.

Trebuie combătute părerile care duc la minimalizarea onora din funcțiile specifice ale muzeelor, potrivit cărora ele pot fi la nevoie improvizate. Este adevărat că asemenea păreri nu pornesc, în general, de la muzeografi, însă în multe cazuri sînt acceptate de către aceștia.

— Munca de colaborare între muzeograf și arhitect începe, așa cum reiese din majoritatea răspunsurilor, odată cu stabilirea amplasamentului unui muzeu, respectiv cu optarea pentru o clădire existentă (care se pretează unui atare scop) și durează, în mod practic, și după deschiderea pentru public a expoziției de bază (expoziția de bază fiind cronologic ultima din etapele de dare în folosință a unui muzeu — după depozite, ateliere, laboratoare etc.).

— Se insistă asupra faptului că o bună colaborare presupune din partea muzeografului o tematică bine alcătuită, care să permită arhitectului întocmirea unei proiectări cit mai utile planului tematic și subordonată acestuia.

Pentru întocmirea unui plan tematic care să nu fie supus mereu unor modificări este de preferat să se aibă în vedere în primul rînd exponatele existente în muzeu, urmărindu-se valorificarea maximă a patrimoniului propriu (ne referim îndeosebi la muzeele de istorie).

În definitivarea planului tematic, muzeograful trebuie să țină cont de condițiile de spațiu, lumină și unele detalii arhitecturale, să „întrevadă” posibilitățile unei bune proiectări din partea arhitectului.

La rîndul său, arhitectul nu va putea elabora un proiect de muzeu (expoziție, depozit etc.) cunoscînd numai teoretic, după liste, materialul expozabil sau depozitabil. De aici, necesitatea cunoașterii din timp de către arhitectul proiectant a patrimoniului muzeal, a valorii și a semnificației fiecărui obiect sau document de muzeu, în parte.

Se impune de la sine ca proiectarea unui obiectiv muzeal să se întocmească numai într-o permanentă consultare cu muzeograful tematician. Numai așa se va putea asigura scoaterea în valoare a exponatului (respectiv, asigurarea conservării acestuia).

— Se aduc îndreptățite critici unor tendințe ale arhitecților de a încărea expozițiile printr-un mobilier (panouri, vitrine, covoare, perdele, etc.) greoi, cit și de a scoate în evidență acest mobilier, în dauna exponatelor, prin artificii de formă, culoare, lumină etc.

— În activitatea de coordonare a colaborării între arhitect și muzeograf se cere să existe și o oarecare mobilitate. Se pot ivi situații cînd muzeograful trebuie să-și revizuiască planul tematic după definitivarea proiectării și chiar după etalarea exponatelor (îndeosebi, la muzeele de artă și cele de istorie). Arhitectul va trebui să dispună de „soluții-rezervă” pentru a face față modificărilor aduse tematicii, soluții care să se integreze în planul său de proiectare fără improvizații. Răspunderea rămîne, în continuare, comună.

— În marea majoritate din răspunsuri se consideră posibilă și chiar necesară organizarea unor instituții muzeale în monumente istorice sau de arhitectură. În aceste cazuri crește necesitatea colaborării dintre muzeograf și arhitect, ca urmare a caracterului de „exponat” pe care-l conține intrinsec monumentul respectiv. Aici, lucrurile se inversează: profilul muzeului se cere a fi stabilit în funcție de clădirea-monument. În aceste cazuri, restaurarea monumentelor trebuie să țină cont de această destinație, respectiv, de profilul muzeului pe care-l va adăposti.

Legat de aceasta, consemnăm dorința unanimă a muzeografilor și arhitecților pasionați de munca de organizare a unor muzee, să li se ofere prilejul realizării unui muzeu modern de la A la Z — o construcție nouă, special amplasată, gândită și proiectată în acest scop. Ar constitui o experiență deosebit de prețioasă pentru muzeografia românească. Poate dacă s-ar da curs unei intenții mai vechi (cuprinsă în planurile de dezvoltare a rețelei noastre muzeale), de a se clădi în București un muzeu de artă modernă românească, s-ar face, în sfârșit, acest început.

— Sînt emise păreri, avînd caracter de propuneri, prin care se insistă asupra necesității unui sprijin centralizat pentru definitivarea planurilor tematice și a proiectelor arhitecturale.

Se propune, în acest sens, funcționarea unui grup de arhitecți pe lângă Direcția muzeelor din Consiliul Culturii și Educației Socialiste.

Se reia ideea înființării și în țara noastră a unui Centru de muzeografie, în cadrul căruia să funcționeze colective de verificare a planurilor tematice și a proiectelor de arhitectură, și implicit de sprijin în acest sens a personalului științific din muzee.

— Sînt emise păreri critice la adresa I.S. „Decorativa” cu privire la costul exagerat al executării unor obiective muzeale, la calitatea uneori slabă a materialelor folosite, aflate în stoc, la nerespectarea termenelor ș.a., fără a minimaliza realizările meritorii obținute de colectivul acestei întreprinderi.

— Mai consemnăm propunerea organizării la Revista muzeelor a unor discuții pe cazuri concrete fie pe sectoare de activitate, fie pe unități muzeale.

Revista muzeelor preia această propunere și are în vedere organizarea într-unul din numerele viitoare a unei „mese rotunde” pe tema „Rolul depozitelor de muzeu”. Va face o discuție redacțională cu realizatorii unuia din muzeele organizate sau reorganizate recent. Va purta o discuție și cu organizatorii unei expoziții temporare de prestigiu, organizată de unul din muzeele noastre.

În numerele viitoare vom publica și alte răspunsuri la prezenta noastră anchetă. În acest sens rugăm cititorii noștri să ne trimită în scris (3—5 pagini) punctul de vedere în legătură cu tema dezbătută

anchetă realizată de Iuliu BUZDUGAN

RÉSUMÉ

Dans le cadre des débats organisés périodiquement par notre revue sur des problèmes importants de l'activité des institutions muséales de la R.S. Roumaine, on a réalisé dans ce numéro une enquête sur les opinions de quelques spécialistes — muséographes, chercheurs, architectes — ayant trait au thème „la collaboration entre muséographe et architecte dans l'organisation d'un musée moderne”.

Considérant ce thème comme très complexe, la rédaction de notre revue s'est penchée surtout vers trois côtés plus importants de cette collaboration :

— la nécessité d'inclure dans le cadre de la collaboration tous les secteurs d'un musée (salles d'exposition, dépôts, ateliers, laboratoires, salles de conférence, etc.) ;

— la nécessité d'établir les attributions du muséographe et de l'architecte en vue de faire valoir, dans le cadre des expositions, les objets et les documents de musée ;

— la possibilité d'aménager des musées dans des bâtiments — monuments historiques ou d'architecture et dans des édifices modernes avec des espaces neutres et, en connexion avec ce problème, les particularités qui surgissent dans ces cas de la collaboration „muséographe-architecte”.

Ce thème a provoqué un vif intérêt. On y publie les opinions de 23 spécialistes, maintenant cette rubrique ouvert dans notre revue pour d'autres interventions.

Nous mentionnerons ici quelques appréciations qui se dégagent des réponses reçues à nos questions, d'abord la nécessité d'une bonne et permanente collaboration entre muséographe et architecte, dans tous les secteurs d'activité d'un musée.

On combat les idées selon lesquelles les fonctions spécifiques du musée sont minimalisées et orientées vers l'improvisation.

La collaboration entre muséographe et architecte commence dès le choix du bâtiment d'un musée et dure normalement même après l'ouverture pour le public de l'exposition de base (ce qui forme, chronologiquement, la dernière étape de l'aménagement d'un musée après les dépôts, ateliers, laboratoires, etc.)

L'activité de collaboration suppose une thématique bien réalisée et un projet subordonné. Le muséographe doit entrevoir les possibilités d'un bon projet, par rapport aux conditions d'espace, lumière, etc., tandis que l'architecte doit connaître, bien auparavant, le patrimoine muséal, la valeur et la semnification de chaque objet ou document de musée.

On fait des appréciations critiques à l'égard de quelques tendances des architectes d'employer dans les expositions un mobilier surchargé et de le mettre trop en évidence par des artifices de forme, couleur, lumière etc., ce qui nuit aux objets exposés.

On considère possible et même nécessaire l'organisation d'institutions muséales à l'intérieur de monuments historiques ou d'architecture, à condition que le profil du musée soit établi en fonction de la bâtisse-monument et de son caractère muséal.

On a fait aussi des propositions, surtout en ce qui concerne un meilleur guidage et control de la part de quelques organes centraux, spécialisés sans ce domaine.

L'intérêt qu'on a montré pour notre enquête ressort aussi de la proposition d'organiser une série d'autres débats sur même thème, mais avec des exemples concrets.

Dans nos prochains numéros nous publierons aussi d'autres opinions concernant notre enquête.

ACTIVITATEA CULTURAL-EDUCATIVĂ



MUZEU—PUBLIC Aspecte din județul Constanța

Valentina BUȘILĂ

Județul pe al cărui teritoriu întinlim în permanență un număr mare de turiști, Constanța are și o populație autohtonă, a cărei activitate se concentrează în școli, institute superioare, așezăminte de cultură, întreprinderi industriale sau comerciale, șantiere navale, unități agricole etc.

Ce se oferă acestui virtual public, ce s-a realizat pe plan muzeistic și se are în plan, cum reacționează vizitatorul obișnuit, elevul, studentul, omul de pe stradă, turistul străin sau român venit la odihnă, iată câteva întrebări pe care ni le-am pus în legătură cu acest județ, considerînd că bogățiile sale naturale, arheologice, artistice, ca și afluența de populație datorită litoralului, îl fac apt să răspundă cel mai bine problemei dezbătute azi, universal, relația bilaterală „muzeu-public”.

Apariția unei activități muzeistice susținute, cu realizări meritorii ca patrimoniul, cercetare științifică, publicații etc. se constată destul de tirziu în Constanța, cu toate că, evident, factorii obiectivi indicați mai sus existau mult mai de mult. Am putea lua ca punct de plecare anii 1957—1961, cînd se reorganizează în noul local Muzeul de arheologie, se deschid Muzeul de artă și Acvariul. Ținem să subliniem încă de la început că dacă astăzi Constanța se poate mîndri cu atîtea instituții muzeale de prim rang, acest fapt se datorește atît inițiativelor și muncii neobosite depuse de entuziaști ca V. Canarache și continuate de Adrian Rădulescu, directorul Muzeului de arheologie, Florica Postolache, directoarea Muzeului de artă, Marcel Stanciu, directorul Acvariului și de colectivele valoroase de cercetători cu un bogat palmares științific, cît și colaborării, efective, sprijinului și înțelegerii oferite de către organele de partid și de stat, poate mult mai mult ca în alte părți, rezultatele vîndîndu-se la înălțime.

Departate de a se baza pe numărul mare de turiști, care „oricum vin la mare” și vor vizita decî muzele, am constatat și anul acesta, și chiar mai mult ca în alți ani, contribuind desigur și experiența acumulată, o serie de inițiative fructuoase puse deja în practică sau preconizate pentru viitorul apropiat.

Surpriza ne-au oferit-o două „premiere” muzeografice — Muzeul mării și Delfinariul — remarcabile, nu numai pentru țara noastră și pentru noutate, dar și pentru aspectele științifice și educative pe care le implică.

Chiar dacă, pe parcurs, colecțiile expuse se vor îmbogăți și îmbunătăți calitativ, eliminîndu-se de pildă copilele unorii groțesti (delfin din material plastic etc.), rețușuri ce sînt inerente oricărui început, încă de pe acum Muzeul mării a întrunit un număr foarte mare de vizitatori, și, ceea ce este de fapt cel mai important, de pasionați, de nespecialiști, de oameni atrași fără scopul cercetării științifice ci doar de cel al instruirii personale; unii au venit să-l revadă în întregime, alții pentru unele piese doar, consemnînd cuvinte laudative în cartea de impresii, ca și dorința unei largiri a expoziției — fapt ce se va realiza prin deschiderea unei noi săli cu faună și floră din mările nordice. Deci se poate spune că noul muzeu și-a verificat utilitatea și nu are decît de progresat pe drumul său propriu.

Construirea Delfinariului face parte dintr-un plan mai vechi și mai amplu, din care nu se realizează pînă acum decît Planetriul, cu cele două anexe, cuprinzînd una telescopul și cealaltă sala de conferințe și proiecții. Dacă în ceea ce privește clădirea propriu-zisă există unele deficiențe datorită în parte și grabei cu care a fost făcută, încă de pe acum se realizează valoarea științifică a acestei inovații și anume dresarea pentru înțlia oară în lume a speciei Phocaena de delfini autohtoni. Pentru publicul vizitator programul prevede zilnic cinci spectacole, fiind antrenat și teatrul de revistă constănțean „Fantasio”.

Pentru continuarea activității și în timpul iernii sau a vremii urite, se preconizează acoperirea bazinului. De asemenea, pentru întregirea acestui complex, se vor realiza și decideratele mai vechi, o micro-deltă, o piscină pentru foci și un nou acvariu.

În domeniul muzeelor de arheologie și istorie, noutățile pe plan expozițional sînt puține, fapt explicabil în parte prin aceea că unitățile existente — Muzeul de arheologie Constanța, Edificiul cu mozaic, mica colecție de pipe și ceasuri Mercurius, Muzeul Adamclisi sînt relativ recente, bine realizate și foarte apreciate de public. Pe de altă parte, și aici se vede iar înțelegerea deplină a edililor, orașul Constanța e un muzeu în aer liber, cu micile parcuri amenajate cu coloane, chiupuri, statui, resturi de construcții antice, atît de edificatoare pentru istoria Tomisului și a meleagurilor dobrogene.

Cu toate acestea considerăm că pe deplin motivată, atît prin amploarea cercetărilor și bogăția materialului arheologic rezultat, cît și prin interesul manifestat de public, obținerea unor săli permanente de expoziție pentru Muzeul de arheologie Constanța, — clădirea actuală a muzeului nepermîtînd acest lucru — în care să fie expuse an de an rezultatele valoroase ale săpăturilor, cu texte explicative, hărți etc. Încercarea muzeografilor de a înnoi expoziția de bază, introducînd materiale de maxim interes descoperite recent, ca vase de bronz de la Derwent, sarcofagul din secolul II e.n. de la Mangalia, sau pavimentul de mozaic încastrat în podeaua muzeului și pe care vizitatorul modern calcă așa cum o făceau pietonii antici în Piața Ovidiu, este meritorie dar nu rezolvă dorința legitimă, firească, a publicului de a vedea mai mult, de a cunoaște atîtea lucruri frumoase ce îl așteaptă în depozite. O astfel de expoziție a descoperirilor arheologice recente sau pe o altă temă („Neolitic în Dobrogea” — ceramică și statuete de mare interes științific și artistic) „Civilitatea greacă și băștinașă în epoca Latène” etc) ar putea fi prezentată și în alte centre de pe litoral, lipsite de muzeele concentrate în orașul Constanța.

Static și puțin cunoscut este pe nedrept Muzeul din Mangalia, vitregit și de spațiul mic al clădirii. Și aici, o expoziție nouă deschisă în centrul orașului, cu o popularizare bine făcută, ar îndrepta din nou atenția asupra vechiului muzeu, l-ar reactualiza. Din fericire, măsurile de curățenie și refacere luate de Muzeul de arheologie Constanța și de Consiliul popular orășănesc au reușit să repună în circuitul de vizitare complexul mormintelor și zidurilor vechii cetății, atît de deteriorate în ultima vreme.

Putem considera ca un fapt de seamă acela că în anul viitor, Histria va inaugura clădirea noului muzeu situat în afara incintei cetății care va înlocui pe cel construit de Vasile Pârvan în 1916 și devenit necăpător față de amploarea descoperirilor și aflului iubitorilor de vestigii antice.

Un alt muzeu care urmărește să-și repună patrimoniul în valoare, îmbunătățind tematica și prezentarea, este și Muzeul Marinei Române, aflat vara aceasta în plină reorganizare. În 1973, muzeul își va redeschide porțile, oferind pentru prima dată la noi în țară o secție de arheologie submarină, în care vor fi expuse metodele și aparatele de lucru, ca și rezultatele cercetărilor subacvatice — ceramică greacă și romană, ancore, diferite obiecte antice și medievale.

În domeniul expozițional, Muzeul de artă Constanța a desfășurat și anul acesta o activitate bogată, care a depășit de multe ori incinta proprie, antrenînd numeroase centre, sătești îndeosebi dar și orășenești.

În planul muzeului s-a prevăzut organizarea la sediu a unor expoziții pe teme generale — expoziția de artă contemporană românească (august), expoziția achizițiilor efectuate de muzeu în ultimii 10 ani (oct.) — o inițiativă de seamă și care ar putea să servească de exemplu și altor muzee, expoziții omagiale — „100 de ani de la nașterea lui Octav Băncilă”, „Lola Roth” (în colaborare cu Muzeul din Galați), sărbătorirea evenimentelor politice legate de istoria patriei — expoziția de grafică militantă (iulie) în cinstea Conferinței naționale a partidului, „10 ani de la cooperativizarea agriculturii”, expoziții didactice — Theodorescu-Sion, G. Petrașcu, (cu expozate din patrimoniul muzeelor de artă din Constanța și Topalu, dar utilizînd și reproduceri).

Dintre acestea, unele sînt vehiculate și la Eforie-Sud, unde muzeul a obținut sezonier o sală pentru prezentarea de expoziții (în vara aceasta expoziția de grafică militantă, cea de artă contemporană românească).

Cu ocazia manifestărilor „Pontica 72” (noiembrie), la Năvodari, Cobadin, Comana, Hirșova s-au deschis mici expoziții, ca și alte trei expoziții de grafică în centre sătești din județ.

Muzeul mai realizează și un alt tip de expoziții: de reproduceri sau fotocopii color după opera unui pictor român care, însoțite de un text explicativ și o cronologie a vieții artistului, circulă în numeroase centre din județ (anul acesta: Brîncuși, Băncilă, Tonitza, Luchian).

Din această schiță sumară, se pot distinge preocupările constante ale colectivului muzeului pentru valorificarea colecțiilor sale, pentru integrarea sa în problematica majoră dezbătută pe plan național.

Ne mai apare și un alt aspect, acela al colaborării intermuzeale (cu Muzeul din Galați), atît de rar întîlnit; desigur există un mare risc de deteriorare, perisabilitate în vehicularea patrimoniilor muzeale dintr-un județ în altul, fără a mai vorbi de distanțe mult mai mari, dar succesul de public justifică și necesită întotdeauna asemenea acțiuni. Muzeul de artă Constanța colaborează în permanență și cu Oficiul de expoziții al C.C.E.S. București ca de pildă pentru expoziția de artă contemporană românească sau expoziția UNESCO de reproduceri de artă franceză, prezentată în august la Eforie-Sud.

Pe lîngă această agitație vizuală, directă, efectuată de muzee prin expoziții, am urmărit și alte aspecte ale atragerii publicului și în primul rînd, activitatea în cadrul școlilor cu elevii și profesorii.

Caietele de evidență ale muzeelor ne indică ostentativ numărul foarte mare al școlilor, și nu numai din județ, care se perindă prin aceste lăcașuri. Am căutat să adîncim această situație, întîlnită evident și la multe alte muzee din țară, să vedem care este explicația justă: proprie inițiativă a profesorilor, antrenare a lor de către muzee, sau ambele cazuri. Cu satisfacție deosebită am constatat că se

poate într-adevăr vorbi aici de reciprocitate: de un interes remarcabil dovedit de cadrele didactice de elevi sau studenți — vizite la Muzeul de arheologie pentru exemplificarea unei teme din program, recapitulări etc.; Cercul micilor naturaliști de la Casa pionierilor, își face practica la Acvariu și la Muzeul mării, studenții Institutului pedagogic, secția matematică-astronomie, fac lecții practice la Planetariu; la Muzeul Marinei Române, într-o atmosferă evocatoare, festivă, se fac primiri de noi pionieri ca și lecții practice, navomodelism, practică cu elevii școlilor generale și cu cei de la Școala militară de ofițeri de marină. Iarși un fapt pe care îl știm noi unic, o preocupare specială a Inspectoratului școlar din oraș menită să ajute procesul instructiv-educativ: s-au trimis circulare la școli pentru includerea în program a lecțiilor ținute la muzeu (pentru Muzeul de artă, în orele de dirigenție la clasele mici) pentru vizitarea obligatorie a tuturor muzeelor, indiferent de profil. Venind în întâmpinarea acestor măsuri, și cadrele muzeale s-au pregătit ca, pe lângă ghidajul obișnuit, să poată ilustra anumite teme prin ghidaje speciale, expoziții didactice (ca la Muzeul de artă Constanța), conferințe, proiecții ținute la școli (Muzeul de artă Constanța are transpus tot patrimoniul pictural pe diapozitive).

Putem sublinia că ceea mai susținută legătură între muzeu și școală am întâlnit-o la Muzeul de artă Constanța, unde se fac ghidaje tematice pe următoarele teme: pentru clasele I—IV, teme legate de noțiuni despre pictură, sculptură, grafică, ce este un portret, o natură moartă, o compoziție; pentru licee, unde se predau ore de învățămînt artistic, teme ca: arta românească în secolele XIX—XX, arta românească în secolul XX, arta românească contemporană. Cum în general în școlile noastre educația estetică este neglijată și insuficient urmărită, aceste preocupări largite, în colaborare cu muzeul, merită să fie popularizate mult mai amplu și urmate și de alte județe. Iarși socotim unică predarea primelor noțiuni de artă micilor elevi din primele clase, care de cele mai multe ori nici nu sînt aduși la un muzeu de artă.

Pentru adulți, muzeele și-au pregătit un program de conferințe tematice, însoțite de proiecții sau filme, cu care se prezintă la întreprinderi, fabrici, case de cultură etc.: naturaliștii au la dispoziție două filme (Marea Neagră și Delta Dunării, realizate în colaborare cu Studiul Al. Sahia); pînă la începutul sezonului estival, cercetătorii de la Planetariu susțin, chiar de 3 ori pe săptămînă, conferințe și proiecții; cu ocazia deschiderii micilor expoziții de reproducere la sate, muzeograful face ample prezentări, ghidaje etc.; în timpul manifestărilor „Pontica”, în fiecare an se realizează întâlniri ale unor artiști și critici de artă cu cooperatori și muncitori din centrele unde se deschide și cite o expoziție. Lipsa de spațiu nu permite în general organizarea unor astfel de manifestări și la sediul muzeelor, cu un program mai variat, concerte, recitaluri etc. care, ca și acolo unde se fac (din păcate, nu avem prea multe exemple, remarcîndu-se doar Muzeul de artă al R.S. România București), s-ar bucura de o largă apreciere.

În domeniul popularizării, publicațiile muzeale în general ocupă — sau ar trebui să ocupe — un loc de frunte. Putem spune că și aici muzeele constătene au realizări importante, pe plan calitativ și cantitativ. De la lucrările științifice (volumele de articole științifice Pontice I—V, studii de specialitate privind săpăturile arheologice sau colecțiile din muzeu la Muzeul de arheologie, cataloagele raisonnés ale Muzeului de artă Constanța) la micile ghiduri, plante, cataloage, ilustrate, toate categoriile sînt cerute de public — desigur cu accent pe ultimele — ajungîndu-se cu stocurile epuizate la sfîrșit de sezon. Muzeul de arheologie deține recordul — putem spune — al publicațiilor muzeografice, prin marea număr de titluri, valoarea lucrărilor, publicarea în cinci limbi — fapt esențial neegalat nici de capitala țării; anul acesta au apărut două noi mici ghiduri: Histria (M. Bucovală) și Adamclisi (A. Rădulescu), mult solicitate. Standul acestui muzeu mai oferă vizitatorilor 12 tipuri de reproducere în terra cotta a unor piese autentice din muzeu (vase neolitice, opaite, capete de statuete Tanagra — piese cu care-a început anul trecut această experiență) ca și imitații de monede histriene sub formă de insigne, o inițiativă cu un succes deosebit, total putem spune.

La celelalte muzeu, întîlnim doar unele ghiduri ale Acvariului, numai în limba română, cataloage pentru absolut toate expozițiile la Muzeul de artă — remarcîndu-se frumosul catalog, școs anul acesta, al colecției Ion Jalea, ilustrate — tipuri vechi, de anii trecuți. Sub tipar se află catalogul Muzeului de artă Constanța, ghidul Muzeului Marinei Române, ghidul Muzeului mării, pentru care se preconizează și realizarea unor ierbare cu alge și ilustrate, pentru viznare la stand.

Nu am întîlnit la niciun muzeu diapozitive color sau alb-negru, ceea ce ni se pare regretabil și demn de a fi remediat. Numai la Muzeul din Topalu există un stoc ce nu se vinde, dat fiind numărul mare de diapozitive și vizitatori mai puțini, dar prezentate la Muzeul de artă Constanța și chiar și la alte muzeu de artă, ar fi desigur apreciate, pentru frumusețea picturilor reproduse.

În încheiere, am dori să subliniem încă o dată grija care se vădește, atît din partea muzeografilor cît și a forurilor conducătoare — ale orașului Constanța în special, pentru popularizarea patrimoniului muzeal: dacă încă mai lipsesc panourile mari indicatoare în gări, piețe, privind situarea muzeelor, sau micii fluturași cu toate adresele lor, în schimb am întîlnit, pe lângă denumirea de str. Muzeelor, clară și explicită, numeroase săgeți indicatoare, unele sub forma sugestivă de pești pentru Muzeul mării, ca și unele măsuri mai vechi — extinderea programului de vizitare (9—21 sau 21,30 la Acvariu), angajarea unui corp de îndrumători calificați, sezonier, folosirea etichetelor în cinci limbi străine (Muzeul de arheologie), toate menite spre oferirea unor condiții cît mai bune de instruire și documentare a publicului vizitator.



ÎN LEGĂTURĂ CU SESIUNILE DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE

Ion GRIGORESCU

A intrat în practica muzeelor ținerea unor sesiuni de comunicări științifice în cadrul cărora specialiști din muzee sau alte instituții științifice și de cultură își expun contribuțiile personale în ce privește clarificarea sau îmbogățirea unor probleme, aduc noi ipoteze sau certitudini, oferă date necunoscute și deosebit de valoroase pentru limpezirea sau precizarea unor afirmații, formularea sau reformularea unor principii ori teorii, prezintă interpretări originale ale unor obiecte, documente sau elemente și fenomene în natură etc. Aceasta dovedește cu prisosință că muzeele noastre sînt în egală măsură instituții de cercetare științifică și de participare activă, dinamică, la marea și permanenta acțiune de culturalizare a maselor.

Este absolut necesar să se organizeze astfel de sesiuni unde să se facă cunoscute rezultatele pozitive ale muncii de cercetare desfășurate de specialiști. Subliniem rezultatele pozitive care fac ca cercetarea din acel domeniu să progreseze.

Se observă însă că această acțiune necesară, utilă, este amenințată de tendința ca sesiunile să devină o modă sau, în cel mai bun caz, un mod de a participa la întrecerea dintre județe. Dacă cei ce răspund direct de producția materială pot să se întrecă, propunându-și un număr sporit de bunuri chiar și de aceeași calitate (și aici se au în vedere nevoile), specialiștii din muzee nu trebuie să se întrecă prin numărul de comunicări, ci prin calitatea lor, prin rezultatul lor, prin aportul lor. Din păcate, se mai procedează uneori și în prezent în felul următor :

Din inițiativa unui muzeu sau a unui comitet județean pentru cultură și educație socialistă, ori numai cu avizul său, se apreciază că prestigiul științific al județului ar crește văzînd cu ochii dacă se țin sesiuni de comunicări și imediat se trece la treabă. [Se tipărește un program cu invitații și se distribuie. Se urmărește ca în program să figureze mai ales nume reprezentative, nu teme. Apoi, în afară de doi-trei muzeografi localnici, mai sînt înscriși cîțiva muzeografi din alte județe, cunoscuți că „răspund” la asemenea invitații, iar în ziua sorocită sînt mobilizate cadrele didactice și iată că realizările județului mai sporesc cu o sesiune științifică. Așa se ajunge la sesiuni improvizate, cu conferințe sau rapoarte în loc de comunicări științifice, cu comunicări care nu tratează teme de muzeografie sau nu privesc domeniul de activitate a muzeelor din județul respectiv. Iar după asemenea sesiuni se uită totul.

De fapt, comunicările constituie, într-un fel, finalizarea cercetării și ar fi normal să aibă ca obiect temele înscrise în planurile de cercetări ale muzeelor participante în funcție de profilul, obiectivele și ne-

cesitățile de dezvoltare ale muzeelor respective. Pe scurt, trebuie să existe o strinsă legătură între profilul și sarcinile de dezvoltare ale muzeului și planul de cercetare, sesiunile de comunicări științifice, îmbogățirea patrimoniului, a expoziției de bază și a fondului documentar, sporirea eficienței activității muzeului în relația sa cu publicul.

La Conferința pe țară a inginerilor și tehnicienilor din mai 1972, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al C.C. al P.C.R., sublinia: „A desfășura o muncă eficientă în cercetare și în proiectare tehnologică nu înseamnă a pune pe primul plan preocuparea pentru a scrie cât mai multe volume de literatură tehnică, care, în trecut fie zis, uneori conțin reluări din diferite reviste de specialitate, nu înseamnă a face în fiecare lună câte o comunicare așa-zis științifică. De o asemenea activitate — să vă spun drept — nu prea avem nevoie; asemenea operațiuni trebuie să le facă centrele de documentare, nu cercetătorul, omul de știință. Noi avem nevoie de oameni de știință care să realizeze procese tehnologice noi în domeniile lor de activitate”.

Deși tovarășul Nicolae Ceaușescu nu se referea în special la cercetarea din muzee, indicațiile sale au o perfectă aplicabilitate și în domeniul nostru. O comunicare axată doar pe date descriptive, lipsită de noi interpretări, de sublinierea valorii unei piese ori a unei colecții, de soluții noi în activitatea muzeografică, de contribuția personală a autorului, nu este justificată să fie prezentată la o sesiune.

Există la unii muzeografi concepția potrivit căreia o comunicare științifică nu poate avea ca obiect o temă de muzeografie, ci numai una de strictă specialitate: șt. naturale, arheologie, istorie, etnografie, artă, literatură, tehnică etc. Poate și de aceea, acolo unde există institute de cercetări ale Academiei ori filiale, muzeele nu mai organizează sesiuni proprii, întrucât muzeograful își prezintă comunicările la sesiunile institutelor Academiei.

Alți muzeografi consideră că orice muncă de cercetare poate constitui obiectul unei comunicări. În acest caz, noi susținem că numai acea activitate care aduce o contribuție originală și ajută la progresul cercetării oferă posibilitatea autorului „să comunice ceva”. Să luăm, de pildă, cercetarea unei piese ori a unei colecții existente deja în muzeu și necunoscute altor specialiști. Aceasta este într-adevăr o muncă științifică, dar dacă piesa ori colecția n-are o valoare deosebită, care să ducă la clarificarea unor probleme sau la noi interpretări, ori autorul nu-i sesizează noile valențe, nu reușește s-o pună în valoare, simpla prezentare descriptivă a piesei ori a colecției, prezentare ce este mai degrabă un material cu caracter de documentare științifică pentru cei ce urmează să-l prelucreze, nu este îndreptățită să fie socotită comunicare științifică. Piesa ori colecția pot fi însă prezentate într-o publicație de specialitate, mai ales că mai toate muzeele mari au asemenea publicații, în catalog, sau într-o revistă de cultură, pentru a fi consemnate și popularizate și — bineînțeles — să figureze în expoziție.

De asemenea, și în domeniul pur muzeografic trebuie să existe o cercetare ale cărei rezultate să facă obiectul unei comunicări. Nu se poate „comunica” orice muncă de conservare, organizare de expoziții și de depozite, de evidență științifică sau activitate cu publicul, ci doar acele rezultate obținute în urma studierii și rezolvării unor „probleme” sau găsirii unor soluții noi, originale, care să ducă la rezultate mai bune.

Sigur că, privite sub semnul exigenței, se reduce numărul comunicărilor care merită să fie prezentate și unii ar obiecta — eventual — că, fiind prea puține, nu se vor mai putea organiza sesiuni. Asemenea obiecție ar fi lipsită de teme întrucât acolo unde nu sînt comunicări valoroase nu este obligatoriu să aibă loc sesiuni. De fapt realitatea ne face să considerăm că nu există condiții să se organizeze sesiuni în fiecare județ, iar dacă dorim să avem sesiuni de comunicări reușite, trebuie să se aibă în vedere următoarele:

1. Să se cunoască profilul, nevoile de dezvoltare și sarcinile actuale ale fiecărui muzeu.
2. Planurile de cercetare proprie sau în colaborare să se întocmească și să se realizeze în funcție de obiectivele activității muzeului.
3. Specialiștii care efectuează cercetarea să nu amîne nejustificat finalizarea ei.
4. Sesiunile de comunicări să aibă loc numai atunci cînd s-au obținut cîteva rezultate valoroase în activitatea de cercetare desfășurată conform planurilor.
5. Realitatea impune ca sesiunile să fie interjudețene, organizate fie pe o anumită temă (de muzeografie sau de altă specialitate), fie cu toate comunicările valoroase ale muzeelor participante, selectate de o comisie științifică anume alcătuită.
6. Ideile, concluziile, rezultatele cuprinse în comunicări, să fie valorificate prin îmbogățirea patrimoniului muzeelor, prin sporirea valorii colecțiilor și deci a expozițiilor, prin îmbogățirea teoriei și practicii muzeografiei românești, prin îmbunătățirea muncii cu publicul, acesta fiind de fapt scopul principal al activității muzeografice. Numai publicarea comunicărilor, și aceasta se face foarte rar și mult prea tardiv, nu duce la o valorificare completă a cercetării.

Progresul general din viața materială și spirituală a poporului nostru cere ca și sesiunile de comunicări științifice organizate de muzee să înregistreze un salt calitativ, sporindu-și astfel la maximum eficiența.



MUZEEUL OPEREI ROMÂNE

George IONAȘCU

În cadrul prodigioasei înfloriri a vieții culturale din țara noastră, prezența unei instituții speciale de educație și propagandă muzicală s-a impus ca o necesitate a epocii. Nu se putea concepe, deci, ca arta de operă — ilustră ambasadoare a geniului muzical și creator al poporului român pe toate meridianele lumii, timp de peste un secol — să fie cunoscută generațiilor de astăzi și celor viitoare mai puțin decât evoluția altor ramuri ale activității sociale oglindite în numeroase muzee, case memoriale și expoziții în diferite localități.

Indiscutabilele realități ale celor două secole de artă de operă de pe teritoriul României, în care se încadrează și cei 150 de ani de creație originală a genului, au fost reprezentate cu toată rezonanța cuvenită, iar arta lirică majoră a fost apreciată ca una dintre componentele de seamă ale culturii românești.

Cu toate greutățile pe care le incumbă constituirea unor colecții muzeale ample, datorită pasiunii și perseverenței noastre, începând din anul 1958, în decurs de șase ani, am obținut din donații și din achiziții personale de la deținători particulari, un număr de peste zece mii de exponate distincte ce au aparținut unor personalități ale artei lirico-dramatice românești — interpreți și compozitori — dintre anii 1835 — 1940.

Opera Română din București





Aspect din Muzeul Operei Române

Paralel cu o riguroasă cercetare asupra activității artiștilor, ne-au atras atenția documentele referitoare la primele apariții ale teatrului liric în România.

În acest context, s-au identificat acte autentice, nevalorificate în sensul de a fi comunicate marului public, ce ne atestă tradiția acestei arte în țara noastră — importată, asimilată și devenită națională astfel ca în toate țările europene și perpetuată cu demnitate până astăzi; *formă de cultură superioară cu care ne putem mândri, în configurații echivalente, prin „timpuri lirice” și în toate „spațiile lirice” ale lumii.*

Această istorie glorioasă s-a străduit să o pună în valoare tematica „Muzeului Operei Române”, mai cu seamă că o „Istorie a artei de operă din România” nu a apărut încă.

De aceea, nu se puteau trece cu vederea peste anul 1761 — și anii următori — când s-au dat primele reprezentații de operă la Timișoara, Sibiu, Brașov, Cluj și în alte orașe transilvănene. De asemenea, nu se cuvenea să ignorem prezența și activitatea scenică la București (1772), la Iași și în mai multe orașe din Moldova (1814) a acelor Companii de operă din Italia și Germania ce propagau noul gen teatral în toată Europa.

La fel, nu puteau lipsi — ca exponate — o seamă de acte ale „Societății Filarmonice” (București, 1833) ce ilustrează acțiuni de inițiere a Operei Naționale și a „Școlii de muzică vocală și instrumentală, de dans și declamațiune”; ale „Conservatorului filarmonic-dramatic” din Iași (1836) ce-și susține programul prin aceleași deziderate; ale „Societății românești cîntătoare și teatrală” din Transilvania (1845); Decretul de fondare a „Conservatoarelor de muzică și artă dramatică” din București și Iași (1864), și, mai cu seamă, prezentarea primului act de întemeiere legală a Operei Române din București, încadrată ca o „Secțiune specială” a Teatrului Național prin „Legea și Regulamentul Teatrelor Naționale” (1877) ce i-au asigurat permanența, sub forme diverse de organizare, până în zilele noastre.

De la acest document, cel mai important din cronica artei de operă și a dezvoltării culturii muzicale românești, căruia — pînă la semnalară noastră — nu i s-a dat atenția cuvenită, începe istoria Operei Române din București.

Din epoca de început, Muzeul etalcază — pe panouri și în vitrine — acte originale și fotocopii ce reprezintă: primii compozitori ale căror opere s-au cîntat la București; întâia reprezentație lirică în limba română cu vodevilul „Triumful amorului” de Ioan Andrei Wachmann, susținută de elevii Societă-



Dan I. Băjenaru, *Intemeietorii Operei Române* (1877 - 1885) - tablou în ulei

ții Filarmonice în anul 1835; primele spectacole cu opere de compozitori români: „Braconierii” de I.A. Wachmann (1834), „Tobern” de Iosif Hefner (Iași, 1835), precum și operele „Norma” de Bellini și „Piratul” de Rossini, interpretate în limba română tot de elevii Filarmonicii (1835).

Marii cârturari, în frunte cu Ion Heliade Rădulescu la București și Vasile Alecsandri la Iași, iluștri luptători pentru cultura teatrală și muzicală națională, alături de primii critici muzicali, Nicolae Filimon și Teodor T. Burada, completează pe panouri, vitrina verticală de întemeiere a Teatrelor Naționale: Iași 1846, București 1852. Repertoriul ambelor teatre, se remarcă, așa cum a fost, mai mult prin reprezentății lirice: vodeviluri și operete de compozitori români; opere cîntate de artiștii din Companiile italiene sau germane.

Secțiunea I continuă cu panoul Conservatoarelor. În vitrina orizontală atașată se remarcă: fotografia compozitorului înaintaș Ciprian Porumbescu, afișele de premiere de la Brașov și Lugoj ale operei sale „Crai nou” (1882 și 1891) și un afiș pe mătase - piesă unică - al concertului din 2 martie 1877 de la Teatrul cel Mare (Teatrul Național) cu participarea mai multor artiști instrumentiști, manifestate demonstrativă tocmai în luna în care se discuta în parlament Legea Teatrelor Naționale.

Panoul și vitrina dedicate întemeietorului Operei Române, compozitorul, dirijorul și profesorul *George Stephănescu* (1843-1925), prezintă fotografiile din tinerețe și ultimii anii vieții, înrămate în laurii unei cununi de bronz, diverse acte și manuscrite în fotocopii, portretul sopranei Adeline Patti (*Traviata*, 1885) precum și fotografiile artiștilor noștri ce au cîntat cu celebra protagonistă, și au interpretat prima oară în românește opera „Linda de Chamounix” de Donizetti (8 mai 1885).

În paranteză, semnalăm: în biblioteca Muzeului se află manuscritele originale sau fragmente din lucrările compozitorilor: Ioan Andrei Wachmann (opereta „Fata aerului”, 1879), *George Stephănescu* (opereta feerie „Sinziana și Pepelea”, 1881) și *Eduard Caudella* (opera comică „Hatmanul Baltag”, 1884), ale căror premiere au avut loc în anii indicați.

Pe același panou, fotocopia unui grupaj de afișe (originalele și colecția anilor 1885-1900 precum și alte mărturii din acel timp, se păstrează în depozitul Muzeului), indică premierele celor unsprezece opere și trei operete interpretate în românește de artiștii noștri numai în stagiunea inaugurală, 1885-1886, caz unic în istoria mondială a artei de operă, sub direcția artistică și dirijorală a lui *George Stephănescu*.

Agostino, N. 1

TEATRO alla SCALA

Giovedì 19 Gennaio 1899, alle ore 20,30 (8 1/2 prezzo)

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

IRIS

Musica di PIETRO MASCAGNI

(Opera in 3 atti di LUIGI CARCA)

PERSONELLE:

Mascagni, Tenore di Mezzobasso
 Natta, Tenore, cantabile ed parlante baritone
 Pietro Secchi, Basso cantabile
 Maria, Tenore di Mezzobasso cantabile
 Teresa, Soprano Alto
 Tullio, Basso cantabile
 Un soldato

Dona Anna Elida
 D. Fontanelli
 I. Simeoni
 G. G. Malinverni
 G. G. Fontanelli
 T. G. Malinverni
 D. C. E. Fontanelli

CON UN PROLOGO:

Eroi, soldati, feriti, ferane, corografi

In azione I e II SCENA

Compagnia dei danzatori, orchestra di sempre sotto la batuta, tutti sotto la batuta di EDOUARD CAUDELLA

Azione operata in teatro il 19 gennaio 1899

Afișul primei reprezentații a operii „Iris” de Mascagni, în creația Haricleei Darclee (19 ianuarie 1899)

TEATRUL NATIONAL

OPERA ROMANA

VINERI, 3 NOIEMBRE 1900

PENTRU A DOUA OARA:

PETRU RARES

Operă în 3 acte. — Libretul de STEFAN KISS, după o poveste de NICOLAE LEONTE. Traducătorul Operator de A. CAUDELLA. — Regia de EDUARD CAUDELLA.

PERSONELLE:

Mascagni, Tenore di Mezzobasso
 Natta, Tenore, cantabile ed parlante baritone
 Pietro Secchi, Basso cantabile
 Maria, Tenore di Mezzobasso cantabile
 Teresa, Soprano Alto
 Tullio, Basso cantabile
 Un soldato

Dona Anna Elida
 D. Fontanelli
 I. Simeoni
 G. G. Malinverni
 G. G. Fontanelli
 T. G. Malinverni
 D. C. E. Fontanelli

CON UN PROLOGO:

Eroi, soldati, feriti, ferane, corografi

In azione I e II SCENA

Compagnia dei danzatori, orchestra di sempre sotto la batuta, tutti sotto la batuta di EDOUARD CAUDELLA

Azione operata in teatro il 3 novembre 1900

Afișul operii „Petru Rareș” de E. Caudella, cea mai importantă lucrare a compozitorului

În continuare, de sub cristalurile vitrinelor speciale și panourilor, apar fotografiile originale sau fotocopiile, afișe, programe și trofee ce au aparținut artiștilor din veacul trecut, ilustrații prin creații de renume mondial în special pe scena *Teatrului Scala din Milano*: Soprana absolută *Elena Teodorini*, prima artistă româncă pe scena vestitei Opere încă din anul 1880 (costumul din opera *Carmen* și bijuterii purtate în alte roluri). Soprana *Hariclea Darclee* (trofee de la Scala și Opera Română, fotografii cu dedicații elogioase ce i-au fost oferite de marii compozitori ai secolului, drept omagii pentru realizările sale). Tenorul *Grigore D. Gabrielescu*, (coroanele de bronz aurit cu care apărea în rolul *Radames* din opera *Aida* și diverse acte evocatoare a activității din țară).

Alte vitrine orizontale și panouri grupează fotografiile și a altor artiști celebri: Baritonul *Dimitrie Popovici-Bayreuth*, românil ce a cîntat tot repertoriul wagnerian pe scena pretențiosului teatru din Bayreuth (o coroană de lauri-bronz, afișele originale de la Opera amintită, decorațiile în miniatură, fotografii). Tenorul *Ioan Giovanni Dimirescu* (o floretă verificabilă stil italian din sec. al XVI-lea cu mineral și garda înflorate în relief și aurite, întrebuintată în diferite roluri pe scena Operei Covent Garden din Londra). De asemenea, și alți artiști de valoare ce au activat în țară și peste hotare.

Vitrina verticală înfățișează fotografia în rol și costumul primului *Mefisto* (Faust 1886) cîntat în românește de basul *Dimitrie Theodorescu*; portretele de epocă ale sopranelor *Aurelia Chișu*, apreciată protagonistă la Opera Scala și pe alte scene mondiale și *Zoe Niculescu-Aman* (*Zina de Nori*) colaboratoare celebrului tenor italian *Tamagno* în concertul de la Ateneul Român (afișul original din 1897), și alte documente din țară și străinătate.

A treia vitrină verticală se distinge prin expozate care ilustrează pe compozitorii români: *Eduard Caudella*, *Tiberiu Brediceanu*, *Eduard Wachmann*, *Tudor Flondor*, *Theodor Fuchs*, *Alexis Catargi* și alții, cu indicațiile creațiilor lor.

Ultimele două panouri cu vitrine orizontale din secțiunea I expun fotografii și documente ale Societăților de Operă înființate de artiști între anii 1902–1919, dintre care cea mai importantă a fost Societatea „Opera” (1919).

Am insistat asupra acestei perioade, ce se înscrie în istoria culturii românești cu aproape jumătate de secol de severă și autentică artă muzical-teatrală, pentru a demonstra că arta de operă în România se bazează pe o ilustrată tradiție națională, iar personalitățile care au creat-o și reprezentat-o în toată lumea sînt fiii talentatului nostru popor.

Secțiunea a II-a se deschide cu o vitrină orizontală dedicată muzicianului multilateral *George Enescu* (1881–1955). Un stilou ce a aparținut maestrului, prima medalie comemorativă a Ateneului Român, programe de concerte simfonice din timpul vieții și comemorative, ale premierelor operii „Oedip” și al celui dintîi Festival Internațional *George Enescu* — din anul 1958, sînt orînduite în jurul unei fotografii încadrate într-o coroană de lauri-argint și o panglică cu tricolorul românesc.

Exponatele din vitrina următoare, verticală, subliniază data de 8 decembrie 1921 cînd Opera Română a devenit instituție de stat independentă cu sediul în edificiul Teatrului Liric (construit în anul 1894 și distrus de cutremurul din 1940). Fotografiile artiștilor, interpreți ai operii de inaugurare —

Lohengrin — dirijată de George Enescu, se asociază altor portrete de artiști contemporani protagoniști în aceeași operă.

În continuare, secțiunea a II-a revelează, prin exponate esențiale, bogata activitate a Operei Române dintre anii 1921—1944. Directorii instituției, șefii de orchestre dintre care remarcăm pe compozitorii *Ionel Perlea* (1900—1970) dirijor de renume mondială și *Alfred Alessandrescu*; *Constantin Silvestri*, *Egizio Massini* și profesor *Jean Bobescu* artiști ai poporului, alături de regizorii artistici: *Constantin Pavel*, *S. Zaleschi* și profesorii *Jean Rînzescu* și *Panaït V. Cotescu* maeștri emeriți ai artei, formează pleiada ce a îndrumat corpul artistic-interpretativ, unii dintre ei și după anul 1944.

Soliștii, cu toții talenți și cu pregătire muzicală superioară la Conservatorul bucureștean, sau cu studii de perfecționare în străinătate, se evidențiază prin: sopranele *Elena Drăgulescu-Stinghe* (vestită *Lakmé* în America de Nord și în Franța, de unde păstrăm bijuterii și costume purtate în acest rol) și *Enrichetta Rodrigo-Atanasiu*; tenorii *Romulus Vrabiescu* și *Emil Marinescu*; baritonul *Jean Atanasiu*, (*Rigoletto* de renume europeană, prezentat în expoziție și prin costumul purtat în rol la Opera din Viena și alte mărturii din turneele întreprinse în Italia și Franța); bașii *Edgar Istratti*, *Sigismund Zaleschi*, *George Niculescu-Basu*, precum și alți artiști.

O vitrină orizontală oferă vizitatorilor fotografiile originale, cu dedicații și autografe, ale unor artiști celebri din străinătate, oaspeți la Opera Română în perioada amintită.

Două vitrine speciale sînt dedicate baletului contemporan. Soliștii și ansamblul, elemente tinere dar de mare valoare coregrafică și dramatică, au fost ovaționați în multe țări europene și în centre muzicale din Asia, Africa și cele două Americi unde au întreprins turnee colective sau individuale. Astfel, artiștii emeriți: *Irinel Liciu*, *Ileana Iliescu*, *Alexa Mezincescu*, *Valentina Massini* și *Gheorghe Cotovelea*, *Magdalena Popa*, *Amatto Checiulescu* și mulți soliști apar în fotografii din cele mai valoroase apariții scenice.

De asemenea și baletului dinainte de anul 1944 li este dedicat un panou pe care dansatorii și maeștrii de balet, *Maria Bălănescu*, *Anton Romanovski*, *Floria Capsali*, *Elena Penescu-Liciu*, *Mitiță Dumitrescu*, *Oleg Danovschi* și alți cunoscuți reprezentanți ai artei coregrafice, îl ilustrează prin documente din vremea lor sau prin realizări, în calitate de regizori coregrafi, din contemporaneitate.

Creația românească de operă și balet din epoca respectivă este orînduită tot într-un panou vertical. Fotografii cu scene din opere de *Tiberiu Brediceanu*, *Sabin V. Drăgoi*, *Alexandru Zirra*, *Ion Borgovan* și *Tudor Flondor*; din balet de *Mihail Jora*, *Zeno Vancea*, *Paul Constantinescu* și *Constantin C. Nottara*, arată continuitatea școlii genurilor.

În retrospectivă, o serie de vitrine speciale și panouri oglindesc, prin fotografii și alte piese muziciste, imaginile unor personalități ovaționate pe scena Teatrului Scala și pe altele de mare prestigiu: *Lucia Berescu-Turcano*, *Stella Roman*, *Maria Cebotari*, *Emilica Vera*, basul *Grigore Melnic* și soprana în activitate *Virginia Zeani*.

În continuare, se remarcă și alți artiști de renume europeană. Tenorii *Traian Grozăvescu*, *Dimitre Onofrei* și profesor *Constantin Stroescu*; sopranele *Nectara Flondor*, *Aca de Barbu* și *Pia Igy-Deli*. O vitrină specială este dedicată Operei Române din Cluj care și-a sărbătorit Semicentenarul în anul 1969.

În Secțiunea a III-a, din punct de vedere compozițional, interpretativ și reprezentativ, genul lirico-dramatic din România de astăzi se ogîndește, în vitrine și pe panouri, printr-o înflorire deosebită ce atestă condițiuni superioare de viață și activitate acordate creatorilor și protagoniștilor.

Pe panouri se remarcă scene din spectacole cu lucrări din toate școlile naționale de operă și balet. Alături de unii compozitori geniali din alte țări se reliefează și compozitorii români: *George Enescu*, *Gheorghe Dumitrescu*, *Cornel Trăilescu*, *Pascal Bentoiu* și alții din perioada interbelică.

Trei vitrine verticale sînt dedicate artiștilor poporului și artiștilor emeriți: baritonii *Petre Ștefănescu-Goangă* și *Nicolae Herlea*, soprana *Arta Florescu* și mezzosoprana *Zenaida Pally*; dirijorii *Constantin Bugeanu* și *Anatol Chisadji*, mezzosoprana *Elena Cernei*, sopranele *Magda Ianculescu* și *Teodora Lucaci*, tenorii *Ionel Tudoran*, *Valentin Teodorian* și *Cornel Stavru*, baritonii *Dan Iordăchescu*, *David Ohanesian* și alți numeroși interpreți de valoare.

La fel, vitrinele orizontale atrag atenția prin portretele originale ale tuturor artiștilor Operei Române care s-au remarcat pe scena bucureșteană și pe multe de peste hotare, majoritatea deținători de mari trofee de la concursurile internaționale de canto din toate centrele muzicale europene unde au avut loc.

Ca și în trecut, arta interpretativă românească și-a perpetuat reprezentarea prin eficiența participare a unor artiști români în marile „spații lirice” ale lumii. Astfel: mezzosopranele *Elena Cernei* și *Viorica Cortez*, baritonii *Nicolae Herlea* și *Dan Iordăchescu*, precum și tenorii *Ludovic Spiess* și *Ion Buzea*, s-au bucurat de binemeritate aplauze în multe reprezentații pe scenele tuturor Operelor de renume mondială.

De asemenea, arta românească de operă și balet s-a impus peste hotare și prin cele 33 de turnee colective întreprinse între anii 1960—1972. Pe panouri și în cîteva vitrine sînt etalate o parte din documentele acestor manifestări ce au programat un bogat repertoriu pe principalele scene din majoritatea țărilor europene și pe alte continente. Din componența repertoriului clasic făceau parte și lucrări de compozitorii români: *George Enescu*, *Paul Constantinescu*, *Ion Dumitrescu*, *Mihail Jora*, *Cornel Trăilescu*, *Laurențiu Profeta*, *Mircea Chiriac* și *Zeno Vancea* care au legitimat o evoluție compozițională pozitivă și valabilă pentru posteritate.

Unde începe și unde se sfârșește „țara picturii” la Pallady și unde începe împărăția desenului, a desenului major — artă de sine stătătoare, nu componentă pur și simplu a picturii sau fază pregătitoare a sa?

Parcurgînd noua expoziție deschisă de Muzeul de artă al R.S. România*, privitorul cade pe gânduri — meditația se împletește cu adîncă satisfacție a ochiului și a sufletului, răspunsul la întrebare oscilează căci domeniile se împletesc adesea atît de strîns încît în fața multor lucrări uîți că nu sînt picturi, ci desene, desene — opere desăvîrșite în sine.

Desigur, foarte multe au spontaneitatea schiței, a imaginii surprinse rapid, cu valoare de instantaneu: culoare vibrînd în atmosferă, formă în mișcare, crochiu surprinzător de viu al unui profil văzut într-un local public sau al unei siluete surprinse din spate. Acestea da, sînt desene, desene colorate, cu linia, de obicei în creion, vie, nervoasă, cu inflexiuni bogate, cu reveniri sugestive, molcome sau mai adesea unghiuloase, căreia i se adaugă culoarea — de regulă acuarelă lejeră care valorează lucrările (reproducerile în alb-negru o demonstrează mai bine) — ce conferă o notă aparte operelor acestui mare desenator care nu vede în alb-negru.

Sînt și alte lucrări (peisaje, naturi statice, nuduri) în expoziție cu rol clar de fază pregătitoare pentru o pictură. Aici, desenul, inițial grifonare spontană, primește rețușuri, întăriri, dar funcția sa constructivă, ordonatoare, devine preponderantă, structurînd volume precise, scandînd spații (*Peisaj din Saint Tropez*, creion, acuarelă și guașă — desen pregătitor pentru pictura cu același subiect din Muzeul din Arad; *Natură moartă cu flori și scoică*, creion și acuarelă — schiță pentru *Floarea soarelui (Sori)* de la Muzeul din Bacău; *Studiu de nud*, cărbune, acuarelă și guașă — fază pregătitoare pentru o lucrare dintr-o colecție particulară) care ne duc cu gîndul la îndelungile elaborări mentale, la savantele aranjamente de volume și de culori, la transpunerile succesive, pe hîrtie sau pe pînă, pînă la găsirea soluției compozițional-cromatice dorite de pictor.

Și în sfîrșit, categoria a ceea ce mi se pare desenul-pictură în care delicata transparență a acuarelă conferă desenului-contur și desenului-structură un inegalabil rafinament, o vibrație și o atmosferă proprie (*Stradă în Saint Paul*, creion, tuș și acuarelă, Muzeul de artă al R.S. România; *La Rochelle*, creion și acuarelă pe hîrtie, Muzeul de artă al R.S. România; *Stradă în Franța*, — creion, accente de tuș și acuarelă, Muzeul de artă al R.S. România; *Stradă în Paris — Rue de Seine*, creion și acuarelă pe hîrtie, colecția Barbu Brezianu; *Toledo-citadela*, creion, acuarelă și guașă pe hîrtie, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de stampe).

O categorie aparte o formează cele cîteva *portrete* (nu crochiurile) expuse. Frumosul portret în alb-negru (unul din excepțional de puține din expoziție) al lui Matisse, cele două imagini reprezentîndu-l pe colecționarul Lazăr Munteanu au o vădită tendință de studiu psihologic, mai cu seamă cel însoțit de însemnarea „Nu dau nimic. Sînt colecționar”, cu o deosebită expresivitate a mișcărilor, care, paradoxal nu sînt desăvîrșit realizate, precum și cele 8 *autoportrete* — severe scrutări ale propriilor străfunduri — îl trădează tot pe pictorul dublat de marele desenator.

Expoziția mi se pare frumoasă pe măsura lucrărilor, subtilă, cu un ritm discret, adesea secret: operele nu sînt expuse cronologic sau pur și simplu tematic, ci în grupuri mici, cîte trei-patru sau cinci, armonios gîndite, imbinînd peisaje și siluete de personaje, marcînd centre de interes, simetrii de dominantă orizontală sau verticală în lucrări cu un aer comun.

Cu totul remarcabilă este compoziția volumetrică plasată pe diagonala sălii: patru paralelipipede înguste, îmbrăcate într-o pînă neutră, cu latura mică, perpendiculară pe această diagonală, la distanțe egale între ele, judicios gîndite, ritmează spațiul creînd o axă de simetrie a sălii. Cel de-al cincilea panou, identic, tîind simetria, este plasat paralel și foarte aproape de unul dintre pereții scurți ai sălii, avînd și un rol funcțional: maschează, parțial, văzută dintr-un anumit unghi intrarea la etajul superior al muzeului. Fiecare dintre cele cinci panouri poartă pe fața dinspre intrarea în sală cîte un *autoportret*, iar pe fața opusă cîte două-trei lucrări înrudite tematic.

Cîteva plante verzi și două grupuri de mobilier modern, plasate pe covorașe orientale în tonuri stîmpe, completează expoziția, invită la reculegere, aduc o notă de intimitate — atît de necesară integrării în universul lui Pallady — sălii mari, reci și neutre.

Dar, în expoziție, unde se sfârșește pictura și unde începe desenul? Nicăieri, aproape. Se întreaptrînd, sînt frunzele aceleiași copac viguros, hrănit de aceeași sevă a geniului, același în desen și pictură, care este Pallady.

* Expoziția a fost organizată de secția de grafică a muzeului (principal organizator Mariana Vădăuțeanu), cu lucrări din colecția secției, de la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei Române și din diferite colecții particulare.

TABLOURI NOI ACHIZIȚIONATE LA MUZEUL BRUKENTHAL – SIBIU

Maria ZINT

Faima Galeriei Brukenthal se datorează în primul rând tablourilor aparținătoare unor școli de pictură străină, ea fiind din acest punct de vedere una din cele mai importante galerii din sud-estul Europei.

Tocmai de aceea Muzeul Brukenthal și-a propus să aibă în vedere după 1944, odată cu reorganizarea sa, în primul rând depistarea și achiziționarea unor lucrări de artă românească, prin care să se completeze și să se îmbunătățească tematica sălilor de artă de pe teritoriul țării noastre. Dar nu trebuie înțeles prin aceasta, cîtuiși de puțin, că s-a neglijat sectorul de artă străină.

În anul 1971, pe lângă tablourile ce aparțin unor artiști contemporani și transferate muzeului de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste, s-au achiziționat direct de către muzeu, din colecții particulare, un număr de 30 tablouri, 19 lucrări de grafică și trei de sculptură. De remarcat că în cadrul acestor achiziții o pondere mare a revenit lucrărilor unor artiști transilvăneni.

Cu privire la aceste achiziții pe care le-a făcut Muzeul Brukenthal, ne rezumăm la prezentarea unor tablouri deși ar fi de menționat și câteva valoroase icoane, lucrări de grafică, care completează în mod

N. Tonitza, *Vas cu flori*, ulei pe pînză 41×51 cm.



fericit colecția, ca și cele de sculptură, puține ca număr, dar importante din punct de vedere artistic.

Nicolae Tonitza s-a făcut prezent cu două tablouri: *Circumsa pescarului* (ulei pe carton, 45×35 cm; semnat stînga jos, cu negru N. Tonitza, nedatat) deja expus și *Vas cu flori* (ulei pe pînză; 41×50 cm, semnat dreapta jos cu brun: Tonitza, nedatat), inedit pînă acum. Acesta din urmă este o variantă a tabloului *Vas cu mimoze*, ce figurează în catalogul ultimei retrospective a artistului, nr. 162. Pictat după 1930, într-o gamă cromatică caldă și luminoasă cu o tușă păstoasă, tabloul cuprinde margarete, trandafiri și mimoze ce par a fi aici o revărsare incandescentă într-o explozie de galben solar.

Clar de lună (ulei pe pînză, 0,50×0,61 m) semnat stînga jos, cu negru, Montreuil sur Mer, Gheorghe Petrașcu; nedatat) este o lucrare de tinerete a marelui artist. Pictat cu o tușă largă amintește de Nicolae Grigorescu, dar are deja o pastă prețioasă. Lumina este siderală, am putea spune vizionară, ceea ce constituie o raritate la Petrașcu.

De remarcat sînt și cele trei tablouri ale lui Nicolae Dărăscu. Două dintre ele reprezintă *Veneția* (ulei pe pînză, 0,61×0,50 m, semnat stînga jos cu brun-roșcat Dărăscu, nedatat) și ulei pe pînză, 0,50×0,61 m, semnat jos cu brun-roșcat: Dărăscu, nedatat) unde lumina voalată surdinează culorile ce estompează formele. În cel de-al treilea tablou, *Corabiile* (ulei pe pînză, 43×56 cm, semnat dreapta jos cu roșu, Nicolae Dărăscu, nedatat), pictorul folosește o tușă saturată, de o remarcabilă libertate.

Muzeul Brukenthal și-a completat colecția cu încă două lucrări de Theodorescu Sion — *Giuvoci cu mușcată* (ulei pe carton; 54×45 cm, nesemnat, nedatat) cu valențe cromatice deosebite și *Portret de fată* (ulei pe carton 44,5×32 cm, nesemnat, nedatat) pictat în 1912, cînd artistul era interesat de „Jungenstil”.

De M.W. Arnold, artist care a ales ca mod de exprimare în primul rînd acuarea, am achiziționat totuși un „ulei”, *Natură statică cu lămpi* (ulei pe pînză; 35×49 cm, semnat dreapta jos cu roșu; M.W. Arnold, nedatat), unde sînt notate mai mult efectele de culoare și lumină decît materialitatea lucrurilor. Nuanțele de mov-verde, brun și gri pe un fond albastru se armonizează cu un deosebit rafinement. Tabloul s-a inclus în expunerea curentă.

Ștefan Dimitrescu, în tabloul *Bunicul* (ulei pe carton 0,69×0,48 m, nesemnat, nedatat), îi conferă figurii, foarte expresive, aceeași notă gravă, melancolică, caracteristică artistului.

Peisaj din Bretania (ulei pe pînză, lipită pe carton, 45×62 cm, semnat stînga jos, cu negru Elena Popea, nedatat) aparține fazei impresioniste a Elenei Popea, pe cînd în *Peisaj de iarnă* și în *Peisaj din Ardeal* apar icl-colo cele creionări fugare în negru cunoscute la artistă într-o perioadă ulterioară, și care apar și în *Interior de biserică din Spania* (ulei pe carton, 50×65 cm, semnat stînga jos cu negru, E. Popea, nedatat), lucrare de un pronunțat decorativism.

Trebuie subliniată și îmbogățirea colecției cu o serie de tablouri ce au fost pictate de artiști sași, dintre care citeva cu deosebite valori artistice.

Amintim în primul rînd tablourile lui Hans Eder, *Spînzurătoare din primul război mondial* (ulei pe pînză, 53×79 cm, semnat dreapta jos cu negru, Hans Eder, datat stînga jos, cu negru: Turka 12 (1914), este o lucrare interesantă și semnificativă pentru orientarea lui Hans Eder, pictată cu o tușă liberă, într-o compoziție oarecum insolită pentru evoluția artei sale. *Peisaj din Bosfor* (ulei pe carton, 46×55 cm, semnat și datat dreapta jos, cu negru: H.E. (1914), manifestă acuzate efecte expresioniste. La fel *Portretul lui Rudolf Forch* (ulei pe pînză; 92,2×73 cm, semnat și datat, dreapta jos, cu negru H.E. (1934) este de o factură expresionistă din perioada cînd artistul l-a portretizat și pe Lucian Blaga. Mai rigid, poate decît altele, apare *Portretul Mariei Depner* (ulei pe placaj, 89,7×72,2 cm; semnat și datat dreapta sus, cu brun: H.E. (1948), tablou expresiv totuși și interesant în marcarea evoluției artistului.



Karl Briullov, *Portret de bărbat*, ulei pe pînză, 66×54,6 cm

De Fritz Kimm, pictor foarte talentat dar mai puțin cunoscut, muzeul nostru nu posedă până în prezent nici o lucrare, astfel încât cele două tablouri nou achiziționate vor contribui la întregirea imaginii asupra artei săsești. *Portretul lui Wilhelm Scherg-senior* (ulei pe pinză, 109×89,8 cm, nesemnat; nedatat), cu calitățile sale coloristice sobre, este o capodoperă a artistului. *Portret de femeie cu trandafiri* (ulei pe pinză, 99,9×67 cm, nesemnat; nedatat) este realizat într-o manieră decorativă.

Josef Strochbach, cel mai de seamă elev a lui Hans Eder și-a descoperit și el afinități cu expresionismul, în care curent încadrăm și cele două lucrări prezente de acum în colecția muzeului *Scenă de bîci* (ulei pe pinză 68,5×44,5 semnat dreapta jos; J.St., nedatat) și *Portretul unui muncitor* (ulei pe pinză, 70×60,5 cm, semnat la fel și nedatat).

Alte trei tablouri aparțin lui Friedrich Miess, *Interior de bucătărie italiană* (ulei pe pinză, 87×62 cm, semnat stînga jos, cu roșu; Miess, nedatat), este deosebit de frumos pictat astfel încît fără semnătură ar putea fi confundat la prima vedere cu marii artiști vienezi de scene de gen, contemporani lui Miess. *Peisaj italian din Cervara* (ulei pe pinză 53×45 cm, semnat dreapta jos cu roșu; Fr. Miess), este o lucrare specifică artistului, cu elemente expresioniste mînceneze. *Nud cu pălărie culcat într-un interior* (ulei pe pinză 88,5×165 cm, nesemnat, nedatat), chiar dacă nu reprezintă o valoare artistică remarcabilă, este un unicat în opera artistului.

Ernst Honigberger ni se dezvăluie ca un pictor foarte talentat prin tabloul *Femei la culesul merelor* (ulei pe pinză, 69,9×63 cm, semnat și datat dreapta jos, cu negru, E. Honigberger (1934). Lucrarea este o variantă a unui tablou reprodus în monografia artistului de H. Wuhr, München 1964, fig. 21 ca fiind o lucrare dintre cele mai bune ale lui Honigberger.

Pictorița Grete Csaky-Copony, sibiancă de origine, reprezentantă și ea a expresionismului, în tabloul *Peisaj de iarnă* (ulei pe pinză, 99×80,1 cm, semnat și datat stînga jos, cu negru G.C.-C. (1934) prezintă un peisaj tocmai printr-o astfel de modalitate cu subliniate calități artistice. Mai sec, dar interesant în evoluția artei este *Portretul Johannei Schreiber* (ulei pe pinză, 66×52 cm, semnat și datat dreapta jos cu negru G.C.-C. 1931).

Margarete Depner este cunoscută mai mult ca sculptoriță. Un tablou remarcabil pentru căutările sale expresioniste este *Femeie bătrînă cu maramă* (ulei pe pinză, 81,5×59,8 cm, nesemnat, nedatat). Dacă în *Seminăd feminin* (ulei pe pinză; 90,8×70,6 cm, semnat dreapta jos, cu brun-roșcat G.D. nedatat) întîlnim calități deosebite de studiu care trădează sculptorița, în lucrarea *Femeie în verde cu portocală* (ulei pe pinză; 80,5×60,3 cm, nesemnat, nedatat) impresionează prin calitățile sale picturale, surprinzătoare pentru artistă.

Cîteva achiziții se referă la arta universală. Tabloul, într-o tratare naturalistă, *Ceartă în familie* (ulei pe pinză, 40×31 cm, semnat stînga jos, cu negru, Jean Beraud, nedatat), aparține cunoscutului pictor francez care s-a inspirat din viața cotidiană și care a trăit între 1849—1936. Elev a lui Bonnet și fondatorul Societății de Arte Frumoase, el a fost pictorul anecdotic al vieții din Paris între 1880—1900, foarte apreciat pentru subiectele sale.

Din școala lui Heinrich Roos (1631—1680), vestit peisagist și animalier german, care a lucrat în manieră olandeză, s-a achiziționat tabloul *Păstor cu oi și vaci* (ulei pe pinză, 53,1×61,9 cm nesemnat, nedatat). Cercetările viitoare vor arăta dacă nu cumva lucrarea este pictată chiar de H. Roos, mai ales dacă o comparăm cu cele două tablouri existente în Galeria Brukenthal.

Se poate considera ca o valoroasă achiziție și tabloul *Portret de bărbat* de Karl Briullow (1799—1853) portretist renumit, pictor la Curtea țaristă. Tabloul (ulei pe pinză; 66×54,6 cm, semnat și datat dreapta jos, cu roșu K. Briullow (1841/2), pictat în limitele stilului academist, denotă o stăpînire excelentă a meșteșugului și o sensibilă forță psihologică. Lumina subliniază îndeosebi figura realizată într-un colorit cald.

De Franz de Paula Ferg, peisagist austriac, care și-a desfășurat activitatea creatoare la Viena în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, deținem doar două tablouri. Cu atît mai îmbucurătoare este deci intrarea în colecție a lucrării *Peisaj de iarnă cu patinatori* (ulei pe lemn, 20,5×28 cm, semnat stînga jos, cu negru Ferg (?), nedatat), care aparține acestui artist. Figurile sînt stafate după genul lui van Ostade.

Tot unui pictor austriac aparține și tabloul *Primăvară cu casă în munți* (ulei pe lemn, 20,9×26 cm, semnat dreapta jos, cu roșu, L. Burger, nedatat). Leopold Burger (1861—1937) s-a făcut cunoscut ca un pictor de gen. Peisajul nostru e realizat într-o viziune naturalistă, dar paleta e remarcabil de luminoasă, iar tușa de un îngrijit și frumos meșteșug, astfel că el va îmbogăți școala austriacă din secolul al XIX-lea, mai slab reprezentată în comparație cu sec. XVII—XVIII.

Menționez încă o dată că achizițiile au fost mai numeroase în comparație cu prezentarea de față și că patrimoniul s-a îmbogățit astfel cu lucrări importante, dintre care unele constituie deosebite valori artistice și muzeale.

Pentru anul 1972 Muzeul Brukenthal a desfășurat în cadrul planului de achiziții continuarea aceleiași orientări cu aceleași criterii, în sensul îmbogățirii colecției cu lucrări de certă importanță artistică, lucrări ce vor putea fi valorificate în variată muncă de cercetare cultural-educativă desfășurată de colectivul de muzeografi de la Sibiu.

OLANDEZUL LA EL ACASĂ ȘI ÎN LUME

Dorana COȘOVEANU

„Olandezul la el acasă și în lume” este titlul expoziției deschisă la 3 oct. 1972 în sălile Muzeului de artă al Republicii – o invitație la o călătorie prin țara străjuită de mare și străbătută de canale cu ape limpezi, țara peste ale cărei cîmpii întinse un cer nemărginit își leagă norii, cu mori de vînt și grădini înflorite, scaldate într-o lumină înșelătoare – în Olanda secolului al XVII-lea – patria lui Frans Hals, Ruysdael, Vermeer din Delft și a lui Rembrandt van Rijn, țară care era, ca și azi, opera mai mult a omului decît a naturii.

Eliberată de dominația politică a Spaniei și de aceea religioasă a bisericii catolice, devenită republică burgheză – Olanda protestantă reprezenta regiunea independentă și prosperă a Țărilor de Jos, pentru care, pe drept cuvînt, secolul al XVII-lea s-a numit „secolul de aur”.

Dacă în Flandra prestigiul lui Rubens grupase întreaga mișcare artistică în orașul Anvers, Olanda cultiva mai multe centre, diferențiate ca stil și în care se simt influențe străine, în special italiene – Haarlem, Leyden, Utrecht, Amsterdam, Delft, Haga, Dordrecht și mai tirziu Rotterdam și Bergen.

Olanda ajunge să realizeze, în secolul al XVII-lea o unitate paradoxală. Ea este patria muncitorilor precizi și metoici și aceea a vizitorilor. În arta acestei epoci realul se îmbină cu ficțiunea, observația scrupuloasă cu poezia. Există o oscilație permanentă între imaginar și real.

Nimic din ceea ce reprezenta viața și preocupările celor din jurul său nu scapă pictorului olandez. El devine un fermecător povestitor al întâmplărilor, obiceiurilor, locurilor în care se desfășoară cele mai variate sau banale activități. Pescari modești ori negustori înstăriți, țărani înfățișați în timpul îndeletnicirilor cotidiene sau nobili surprinși în rafinate interioare, porturi încărcate de nostalgia depărtărilor ori umile hanuri de țară sînt permanente motive de inspirație. Cu aceste realități ale Olandei de acum trei veacuri ne-am întîlnit în expoziția deschisă la București și, așa cum ne-a declarat în ziua vernisajului Dl. Robert de Haas, comisarul expoziției, tablourile redau felul „cum trăiau oamenii, cum își câștigau pînă și-și petreceau timpul liber, precum și aspecte din încercata politică a breslelor, orașelor și satelor, aspecte ale economiei și, în cele din urmă, ale artelor și științelor”.



Gerrit Berckheyde, *Piața de flori din Amsterdam cu primăria nouă*

A contura o epocă și a face cunoscută o țară printr-o serie de lucrări ale căror obiecte se referă la cele mai firești activități ale oamenilor din medii sociale diferite, denotă, neîndoiește, o concepție muzeografică modernă.

Selectate din toate muzeele Olandei ca și din colecții particulare — cele 74 de lucrări de o rară calitate artistică — au reușit să ne întoarcă în timp și să ne transpună pe nesimțite în *Amsterdamul* așa cum îl vedea Gerrit Berckheyde, în *Casa breslelor Lakenhal din Leyden* — reprodusă de pictorița Susana van Steenwijk; pe *Drumul de țară* pe care ne conduce Jan van Goyen sau în porturile lui Salomon van Ruysdael — savante simfonii de griuri. Asistăm la însuflețite partide de patinaj odată cu Adam van Breen; participăm la *Lecția de anatomie a dr. W. van der Meer* cu pictorul Pieter van Mierevelt; așteptăm alături de familia armatorului de Albert Cuyt *Întoarcerea flotei companiei Indiilor de răsărit*...; palpităm în fața *Bătăliei navale de la Solebay* a lui Willem van de Velde; sîntem martorii unei seri de muzică de cameră sau a unui ospăț de nuntă; dialogăm cu portretele lui Frans Hals, Salomon Koninck sau Ian de Bray și în sfîrșit mîngiem cu privirea, iară și iară, portretul Saskiei van Uijlenburg pe care Rembrandt l-a pictat în 1633, anul logodnei lor.

Compoziții cu largi perspective sau tablouri ce amintesc de miniatura de carte, armonii surde și catifelate de culoare sau transparente strălucitoare, neîntrecute dozări de lumină și umbră ca și permanenta preocupare pentru redarea detaliului sînt numai cîteva din virtuțile picturii olandeze a seco-



Rembrandt van Rijn *Portretul Saskiei*



Adriaen van Ostade, *Popicari în Jafa unui han*

Iului al XVII-lea pe care le-am întâlnit în expoziția deschisă în cadrul schimbului cultural româno-olandez.

Selectarea riguroasă a lucrărilor, panotarea lor în sală, alegerea titlului expoziției chiar – iată câteva elemente convergente ale unei viziuni de ansamblu: introducerea spectatorului într-un mediu îndepărtat istoricește, dar care spontan îi devine familiar și îl învâluie.

Lipsa de ostentație, firescul scenelor, spiritul lor narativ, precum și iscusința realizării picturale te determină să întârzi îndelung în fața lucrărilor, să le studiezi, să te transpui într-o altă lume. Pentru a crea această intimitate, între privitor și opera de artă, organizatorii expoziției au recurs la o prezentare bine gândită și fericit rezolvată.

Fragmentarea sălii, cu ajutorul unor panouri – simulând pereți despărțitori – în încăperi de mici dimensiuni, rupe monotonia unei săli unice. Aceasta favorizează, pe de o parte, o spațiere a tablourilor, iar pe de alta, posibilitatea de izolare a vizitatorului chiar cu o singură lucrare în față.

În același timp, fiecare din aceste spații cuprinde un grup de tablouri, expoziția ilustrând astfel, rînd pe rînd, indeletnicirile, vestimentația, tipologia olandeză a secolului al XVII-lea, profunzimea artistică a unor pictori – de la Rembrandt van Rijn și Hobb la Adriaensz Berckheyde și de la Paulus Moreelse la Frans Hals – fiind cea care ne înlesnește să pătrundem în spiritualitatea oamenilor acelei epoci.

La 27 ianuarie 1972 s-au împlinit 100 de ani de la nașterea pictorului și militantului pe tărîm socialist Octav Băncilă, a cărui comemorare este înscrisă în calendarul manifestărilor culturale UNESCO. Cu acest prilej s-au organizat expoziții comemorative la Iași și Craiova. De asemenea, s-a organizat o amplă expoziție omagială la Muzeul de artă al R.S. România.

La o mai bună cunoaștere a personalității artistului au contribuit și o serie de manifestări culturale organizate în întreaga țară.

Născut la 27 ianuarie 1872, în satul Corni de lângă Botoșani, Octav Băncilă își va petrece copilăria și adolescența în casa surorii sale, Sofia Nădejde. Este cunoscută casa din strada Sărării din Iași unde se redacta revista „Contemporanul”. Faptul acesta are o importanță considerabilă asupra formării lui Băncilă. Ideile progresiste, adăugate amintirilor puternice pe care le-a păstrat din lumea satului, explică angajarea socială viitoare a pictorului și a operei lui.

Studiază artele plastice întâi la Iași cu Gheorghe Panaitescu-Bardasare și Gh. Popovici, apoi la München cu Raub, Gysis și Haschbė. În Germania va cunoaște secesiunea, care se înscrie în șirul experiențelor de tinerețe ale pictorului. Este o fază depășită destul de repede datorită legăturilor de structură pe care Băncilă le are cu realitatea românească. Înscirerea în această realitate românească se face pe două coordonate: una tematică și alta de realizare plastică, ambele avînd o parte de tradiție și una de inovație.

Din punct de vedere tematic, Băncilă descinde din Grigorescu, Andreescu, Luchian, vădînd aceeași preocupare constantă pentru viața satului. Primele lucrări cu tematică rurală ale pictorului, expuse în expoziția din 1900 de la Iași sau cele lucrate în 1904-1905 — peisajele de la Gura Holdiței — păstrează chiar nota idilică a lui Grigorescu. Caracterul idilic va dispărea însă din operă cu subiect rural a lui Băncilă. Țăranii lui vor fi din ce în ce mai aproape de realitate. Munca, lipsurile apar în fețele supte, cu o tristețe dramatică în priviri. Reacția presei va fi imediată, Băncilă este acuzat de poporanism, acuzație nefondată dacă ne gîndim că în 1905, sub influența revoluției ruse, apar în opera lui primele două portrete de muncitori.

Cu aceste portrete și mai ales cu opera pictată începînd din 1907 descoperim partea de inovație a operei lui Băncilă. Ea apare odată cu conturarea unei a doua etape a creației pictorului, caracterizată printr-o problematică socială. Răscoala țărănească din 1907 îl influențează puternic pe Băncilă. Ciclul de 12 lucrări dedicat răscoalei are mare răsunet în epocă.



Octav Băncilă, *Autoportret*, 1938



Octav Băncilă, *Faz*, 1915

Pictorul este contestat de presa oficială, care încearcă să-l prezinte ca pe un agitator socialist ce lansează manifeste pictate. Tehnica nouă folosită de el servește această încercare. Tușa nervoasă, puternică, care aruncă pe pânză un strat gros de culoare este neobișnuită pentru public. Aspectul oarecum academic al expozițiilor vremii contrastează cu această „zidărie nedrișcuită”, cum o numește Francisc Șirato.

Petru Comarnescu (Anton Coman) remarcă trei etape în creația lui Băncilă: o primă etapă de formare, cu căutările de tehnică inerente și în care am deosebit noi și ușorul idilism de sursă grigoresciană, o a doua etapă cuprinsă aproximativ între 1907–1917, în care ancorarea socială a pictorului este deosebit de puternică și, în sfârșit, o ultimă etapă între 1917–1944, în care omul Băncilă este la fel de prezent în realitate, în viața socială, dar pictorul nu mai găsește accentele puternice din etapa anterioară.

De fapt, citeva teme traversază, de la un capăt la altul, opera lui Băncilă. Mă refer la 4 aspecte ale operei. Un prim aspect apare în jurul anului 1900. Sint evreii săraci din Tîrgul Cucului: „Emigranțul”, un fel de epilog parcă la „O afacere bună”, amindouă sugerînd goana continuă după existență. Ideea se continuă cu figura chinuită a „Peticarului”. Mîinile tremurînde care se sprijină una de alta pentru a băga atîta în ac, maldărul de petice multicolore din care încearcă să refacă o haină, contrastul puternic între albul cămășii și roșul petecului, și atmosfera întunecată a restului lucrării ne duc într-o lume dramatică. Aceeași figură aproape, dar mai puțin apăsată de ani, cu spatele ceva mai drept, ne-o oferă „Croitor bătrîn” din 1913. Amindoi sint continuarea „Aparului” din 1901 și amindoi sint în vădită contradicție cu cupiditatea „Zarafului”. Avem aici o altă psihologie și o altă manieră de lucru. Focarele de lumină care ne fixează centrele de interes ale lucrării: figura deformată de lăcomie la vederea galbenului și mîinile uscate strîns în același gest de egoistă posesiune, ne arată un portretist de înaltă clasă.

Tot contradicțiile de clasă apar și în lucrările cu țărani, începînd cu ciclul de lucrări dedicat Răscoalei din 1907. Este o frescă a condițiilor sociale care au determinat răscoala, începînd cu figura descărnată și tragică a bătrînului țăran din Broșteni (lucrarea „Înainte de 1907”) și terminînd cu îndemnul la consemnarea evenimentelor. Din nefericire nu toate lucrările s-au păstrat. Putem remarca însă, chiar

lin fotografii, modul de rezolvare plastică. Contrastele de culoare puternice, creind sentimentul de dramatism, peneșula largă cu aceeași aruncare a straturilor de culoare de care am vorbit, sînt în concordanță deplină cu conținutul lucrărilor. Albul cămășii țăranului din „1907”, profilat pe cerul întunecat, aiat de linia roșie a focurilor de la orizont se unește cu expresia îngrozită, de animal hăituit, a răsucăturii, cu celălalt alb, al ochilor țărănilor căzuți. Aceleași contraste le întîlnim în „Recunoașterea”, acrare cunoscută numai din fotografii, impresionantă prin profilarea în imensitatea cîmpiei a disperații emeilor, dominate de brațele ridicate pentru blestem. Apoi se lasă pacea; pacea de suprafață, pacea în are doi bătrîni își povestesc ororile văzute – „La sfat” – și în care o profesoară arată copiilor o carte le istorie cu trei date semnificative pentru trecutul românilor: 1848, 1888, 1907 (compoziția „Historia”).

Alături de acest ciclu, avem lucrările cu momente din viața zilnică a satului, „Cosași” formînd pete mari de culoare în lumina soarelui, care ne aduc aminte că fie și indirect – toți pictorii noștri din prima jumătate a secolului al XX-lea învață culoarea la școala impresionismului, sau „Întoarcerea de la cîmp”, care demonstrează suportul realist al operei lui Băncilă.

La numai 8 ani după 1907, Băncilă își va pune din nou penelul în slujba luptei sociale: va protesta împotriva războiului.

Sînt scene simple ca: „Plugarii” sau „Dimineața la sapă”, care înfățișează sugestiv nemiloasa exploatare a țărănilor. Sînt alte scene, vădit protestatere ca „Pax”, „Revoluția și dreptatea”, care ne duc cu gîndul la un alt aspect al operei lui Băncilă, figura muncitorului. Am văzut că muncitorii apar în opera lui Băncilă din 1905. Este o nouate tematică și este în același timp o nouate în modul de tratare. Apare conștiința de sine a acestor oameni, tratați, de obicei, în forme puternice, cu figuri aspre, cu priviri îngîndurate, dar scrutătoare.

Cea mai reușită lucrare de acest gen este „Muncitorul” din 1911. Gama cromatică și în special tratarea puternică a brațelor, sugerînd forța latentă, rețin atenția. Este, într-un fel, un prolog al lucrării „Pax”, foarte cunoscută de altfel. Forța muncitorului care indoie sabia, mușchii reliefați lucrați în centimetri de culoare, în tușe nervoase, coloritul, fac din lucrare o dublă reușită: tematică și plastică în același timp. Este evidentă înțelegerea lui Băncilă pentru rolul și forța acestei clase relativ nou apărută în țara noastră. O altă lucrare „Muncitorul și țăranul” este concludentă din acest punct de vedere. După primul război mondial forța combativă a operei lui Băncilă scade. Va relua numeroase teme din etapa anterioară dar fără aceeași vigoare, „Somerul” din 1935 nu mai are puterea de convingere din „Grevistul”. Forța pe care o sugerează brațele încrucișate ale grevistului dispare acum. „La paradă” din 1925 este poate ultima lucrare de critică socială a lui Băncilă. Continuă și ea o linie începută în 1898 cu „Recrutul”. Este critica armatei vremii și a oficialităților, potențată în „La paradă” prin contrastul inimaginabil între cei doi invalizi și marea de drapele multicolore.

Ultima perioadă de creație a lui Octav Băncilă este dominată de preocuparea pentru flori, nuduri, peisaje, naturi moarte. Ea se adaugă unui mai vechi interes pentru portret.

Căutările de expresie plastică se diversifică în acești ultimi ani. Băncilă realizează cîteva excelente lucrări cu flori, în special cu ghiociei. Ar fi însă interesant de semnalat deosebirea dintre florile lui și florile lui Luchian. Băncilă nu va reuși niciodată să dea florilor autonomia pe care le-o dădea Luchian. Poate pentru că este în primul rînd un pictor al omului, al vieții acestuia și involuntar vede florile numai în acest context. Poate de aici vine și acea preferință pentru flori modeste, modeste cromatic dacă se poate spune așa. Preferințele lui merg către ghiociei, „Floarea săracului”. Desfășurarea rafinată de culori prețioase a lui Luchian nu va apărea în florile lui Băncilă așa cum peisajele sale nu vor reuși niciodată sau aproape niciodată să aibă o largă respirație atunci cînd omul nu este prezent.

Întreaga operă a lui Băncilă trăiește numai în contextul vieții omului, fie că este vorba de raporturile pe care le-am amintit, de familia sa, de portrete de copii sau de țigănci.

Așa se și explică marea popularitate a lui Băncilă în epocă. Figura pitorească a acestui moldovean sfătos era cunoscută în tot Iașul. De altfel prezența lui continuă în atmosfera socială și spirituală a orașului nu putea trece neobservată. Militant social, profesor care a format pictori de seamă ai Iașului, artist, Băncilă este o personalitate de tranziție a plasticii românești. Păstrează dragostea pentru om, pentru țăran în special, a înaintașilor și aduce o pictură din planuri suprapuse de culoare, în armonii puternice, în care culorile primare se alătură și se exaltă. Băncilă este un pictor pentru care realitatea se poate transpune pe pînză numai prin culoare. Controversat în epocă, ignorat de critică dar avînd în permanență o largă popularitate în rîndurile publicului și în special ale celui ieșean, opera lui Băncilă își găsește în actualitate adevărata dimensiune.

DIN ACTIVITATEA MUZEELOR DE PESTE HOTARE



INSEMĂRI LA O EXPOZIȚIE TEMPORARĂ KÖLNEZĂ

Claudia CLEJA-GİRBEA

Într-o aripă a Muzeului de artă kölnez „Wallraf-Richartz” a fost prezentată o expoziție temporară deosebit de interesantă.

Este vorba despre expoziția „Hura?! Vom Unsinn des Krieges” („Hura! Despre absurditatea războiului”) deschisă între 1 septembrie 1971 – 31 mai 1972 și unică în felul ei prin tematică și scopurile urmărite de realizatori.

De la un timp se află în bunele tradiții artistice kölneze organizarea unor asemenea expoziții tematice pentru tineret folosind operele aflate în patrimoniul muzeelor din Köln.

Aceasta este cea de-a șasea manifestare de acest gen și întrunește lucrări originale sau copii după acestea ale artiștilor plastici preocupați de a reprezenta războiul și consecințele lui.

Realizatorii expoziției au urmărit problematica războiului și modul în care ea a fost dezbătută pe plan artistic în diferite perioade și epoci istorice, de către diferiți creatori.

Intenția organizatorilor a fost aceea de a lăsa pe artiști să vorbească despre mizeriile războiului, despre degradarea pe care războiul o aduce omului, despre durerea și suferințele celor ce-l suportă și prin aceasta de a reactualiza, și în acest fel, această problemă atât de spinoasă încă în viața popoarelor.

Una dintre intențiile cele mai laudabile ale realizatorilor, a fost aceea de a trezi în conștiința vizitatorului iminența acestui pericol ce poate fi, prin nepăsarea individului, oricând actual. Căci, fiecare trebuie să privească această problemă angajat, nu indiferent – soarta omenirii depinzând de lupta fiecăruia.

Interesantă este de asemenea și încercarea de a defini războaiele ca „juste” și „nejuste”, chiar dacă din punct de vedere al prezentării nu s-a reușit această delimitare, atât în ceea ce privește concepția, cât mai ales realizarea expozițională.

În expunerea întregului material tematic s-a urmărit alegerea lucrărilor în ordine cronologică, cu predominarea acelor care prezintă necazurile și suferințele pricinuite de război.

Sunt prezentate astfel, lucrări din epoca lui Dürer și pînă în zilele noastre.

În prima parte a expoziției întâlnim războiul ca erou „învingător”, fiind prezentat pictural, fără vreo atitudine din partea artiștilor.

Acest mod de tratare „fără comentariu” se observă în lucrările lui Wolf Traut¹ (*Bătălia de la Guinogatto 1479* – gravură în lemn 17,5×16,5 cm. WRM², Inv. 25413), și a olandezilor Pieter Post (*O bătălie* – ulei, 26,7×39,3 cm. WRM, Inv. 2374), și Jan van Huchtenberg (*Luftă de cavalerie* – gravură 51,2×79 cm. WRM, Inv. 3256).

Jacques Callot (1592–1635) descrie războiul în *Dezastrele războiului*, (gravuri 8,3×18,8 cm. WRM, Inv. 1349 – 5, 7, 11, 17).

De altfel nu este de mirare, căci în această vreme artiștii, lucrând la comanda stăpînitorilor feudali, care nu luau în seamă decât pe acei artiști ce nu le deranjau interesele, nu și-au putut exprima o poziție personală, mai ales în tratarea unor asemenea subiecte.

Abia la începutul secolului al XIX-lea, artiștii, scăpînd de „sclavia” comenzilor stăpînitorilor feudali, au început să exercite o artă critică, protestatară.

Tot acum încep să fie ogîndite și suferințele provocate de război celor mulți și necunoscuți, „eroilor anonimi” care suportă greul războaielor.

Un exemplu în sensul acesta este „*Soldatul rănit*” al lui Géricault (Ulei, 45×36,5 cm. WRM, Inv. nr. 3193).

Francisco Goya (1746–1828) este primul artist „angajat”, care nu poate concepe războiul cu ceea ce aduce el și-și manifestă strigătul de revoltă cu putere în *Colosul* (ulei, păstrat în Museo del Prado, Madrid și reprodus printr-o mare fotografie) și în serialul celor 85 de gravuri în acuaforte *Dezastrele războiului*. Cîteva din gravurile ciclului sînt prezentate în expoziție. Imaginile cit și titlurile sînt zguduitoare. Una dintre ele poartă ca titlu *Aceasta nu se poate primi!* Sînt execuțiile în masă ale populației civile, victime ale războiului. Întrebat, odată, de ce zugrăvește aceste barbarii ale oamenilor, Goya ar fi răspuns: „*Pentru a avertiza pentru todeauna pe oameni, de a nu mai fi nicicînd barbari*”. Gravurile au apărut cu mult după moartea artistului, prin 1863. Aproape este de regretat că un artist de talia lui Goya nu a putut picta lupta de eliberare a Comunei din Paris. Martorul ocular al acesteia, Manet a prezentat baricadele, luptele de stradă și morții, numai în culori luminoase și tente ușor întunecate, frumoase și eroice, dar neangajate.

La mijlocul veacului trecut s-a răspîndit și fotografia, iar cînd a izbucnit războiul civil din America (1861–1865), primul război modern „total”, s-au găsit în persoana lui Mathew Brady și a colaboratorilor săi primii reporteri tehnici ai războiului.

Imaginile fotografice din acest război au fost reliefat prezentate în cadrul expoziției, fiind considerate ca reprezentări deosebite pentru veridicitatea lor, cit și opere timpurii ale artei fotografice.

Expunerea unor fotografii deosebit de semnificative ca acestea, de pildă, a demonstrat, împreună cu alte materiale complementare, cum ar fi putut fi lărgită expoziția, deși în cadrul spațiului restrîns în care este realizată, acestea au luat locul unor lucrări importante pictate de artiști celebri ca Goya, Callot sau alții.

La sfîrșitul secolului trecut, cînd Europa își asigurase cu „eforturi” pacea pentru o generație, războiul apare ca „erou” al unor ilustrații istorice în operele lui Max Slevogt (ciclul *Homer*), Kathe Kollwitz (ciclul *Războiul fărînesc*) și William Strang (*Dansul medieval al morții*).

Secolul nostru a cunoscut războaie mai distrugătoare decît oricînd. Rezultatele catastrofale ale celor două războaie mondiale au impresionat conștiințele, dar a fost necesară parcurgerea unui drum destul de lung pînă cînd artiștii au găsit adevăratul limbaj pentru a-și manifesta protestul.

Astfel, Barlach, Libermann, cit și alții executau în 1914/1915 o grafică după principiul: „*Înfiți victoria și după aceea Pacea!*” De-abia după război au slujit Pacea și au luptat în același timp și pentru dreptatea socială.

Tratarea „Oamenilor mărunti”, a victimelor de război, a nenorocirilor sociale, a lipsei de lucru, a fascismului care se apropia au fost temele preferate ale lui Rudolf Grossmann (*Cine vrea... la militarie* – litografie, 42×32 cm. KMB³, Inv. 71633), Heinrich Zille (1858–1929) – *Soldatul cerșetor*, desen colorat în cărbune 20×13 cm. WRM, Inv. 1958/87) și John Heartfield (1891–1968), care a creat fotomontajul ca nou tip de expresie artistică, rămînd cel mai reprezentativ artist al genului. Este expus fotomontajul lui atît de cunoscut *Krieg und Leichen – immer noch Hoffnung der Reichen*⁴.

Picasso a protestat, de asemenea, în *Guernica* împotriva războiului folosind simboluri, imagini ce invită la meditație pentru a-și manifesta opoziția împotriva distrugerii celor lipsiți de apărare.

Desigur că paralel cu aceste manifestări a evoluat din ce în ce mai mult și arta oficială. În slujba intereselor cercurilor conducătoare și spre entuziasmul războinicilor „Patriei”, această artă urmărea să deștepte spirit de sacrificiu și optimism. Național-socialiștii urmăreau, prin propaganda războinică practică și intens, să inspire soldaților sentimente în favoarea războiului. Vocile contra erau aduse la tă-

¹ Wolf Traut (1480–1520) a aparținut cercului lui A. Dürer, cu care a și lucrat la realizarea acestor gravuri în cadrul unei comenzi primite de la împăratul Maximilian.

² WRM = Wallraf-Richartz-Museum.

³ KMB = Kunst- und Museumsbibliothek.

⁴ Tradus: „Război și Cadavre – rîmîn întotdeauna speranța bogăților”.

cere și îndepărtate pe considerente rasiale... Sînt expuse cîteva din „creațiile” propagandei războinice și material complementar la acestea, fotografii, broșuri, cărți poștale etc. ...

Una dintre ideile interesante care a călăuzit realizarea acestei expoziții a fost prezentarea diferențiată a modului în care creatorii au înțeles să „oglindească” războiul.

Astfel prezentarea unor lucrări cu o atitudine indiferentă, neangajată, din partea creatorilor lor, este privită la fel de condamnabil ca și lucrările artei propagandistice, căci au servit aproape în același mod scopurilor celor interesați în războaie.

Din păcate și astăzi mai sînt artiști care oglindește războiul „colorat” și „frumos”. Un exemplu îl constituie tabloul artistului — „Pop” Roy Lichenstein, *Taka-Taka*, în care războiul apare într-un uriaș Comic-Strip reprezentat în chip de mașină alergînd spre un „bun sfîrșit”.

Desigur că asemenea voci sînt mai rare astăzi, cînd artiștii au găsit noi mijloace artistice de a-și exprima protestul împotriva „barbarilor” din zilele noastre, precum Wolf Vostell în *Miss America*, Rafael Canogar în *Speranța* și Erro în *Gospodărie Americană*.

Mai impresionantă decît toate este însă compoziția *Monumentul de război portativ* realizată de artistul american Edward Kienholz, ce se adresează simțămîntelor de victorie a „celor puternici” și răspunderii colective a „celor mulți”. Compoziția, care ocupă aproape spațiul unei încăperi (10 m.) se citește ca o carte de la stînga la dreapta.

În stînga, apar elementele propagandistice „Uncle Samm” din primul război mondial și Kate Schmidt (căreia i se zăresc numai picioarele și capul) cîntînd „God Bless America”. Șlagărul este imprimat pe bandă și reprodus continuu, obsesiv. Urmează apoi un grup de soldați americani purtînd steagul infanteriei marine după cucerirea insulei Iwo Jimas. Soldații stau în fața unei table negre pe care sînt înscrise aprox. 475 nume de țări... Căci granițele între țări au constituit întotdeauna un prilej de luptă, de discordie.

În dreapta, viața se desfășoară normal, simbolizată printr-un automat de Coca-Cola, scaune, mese, umbrele de soare și un ceas care arată ora exactă. „Afacerea” nu mai este deranjată de nimic, numai placa comemorativă a bătăliei ce se va da, a rămas liberă, ca și data... De o parte, cei tari învingători odată, în mîna cărora este puterea și soarta celorlalți, ce consumă în liniște, trăind viața normală a fiecărei zile.

Opera lui Kienholz aduce în contemporaneitate, într-un limbaj artistic nou, violența și o acuză. Ea vorbește despre aroganța marilor popoare și lipsa de apărare a celor mici. Ea arată cum cei care se țin departe de împușcături, prin indiferența lor creează spațiu pentru crimele războiului. Ea avertizează în legătură cu propaganda „apelurilor naționale”... Lucrarea este prezentată de însuși autorul ei, care vorbește despre intențiile sale, răspunzînd unei scrisori a unui critic de artă american.

În ansamblu deci, expoziția redă reprezentări ale războiului de la Dürer și Rubens la artiștii „Pop” ai zilelor noastre.

Deși organizatorii au dispus de un material destul de restrîns pentru complexitatea problemei, folosind numai lucrări aflate în muzeele din Köln, scopul expoziției a fost atins.

Experiențele trecutului prezentate în imagini artistice impresionează profund vizitatorul. Și numai după o singură vizionare rămîi pe gînduri zile întregi, fiind urmărit de șlagărul „God Bless America” cu care pleci în urechi.

Tablourile sînt expuse pe fond negru, întunecat, ce servește atît temei, cît și lucrărilor pe care le reliefează.

Fotomontajele, marile fotografii care reproduc lucrări contemporane împreună cu celălalt material complementar constituit din arme de toate tipurile și din toate timpurile (de la Tomahawk-ul Siouxilor, săbii din Borneo etc. ... plină la armele contemporane, fiind expuse semnificativ și jucării, de pildă un ultim tip de tanc) întregesc imaginile prezentate și servesc tematicii.

Deși nu se face o deosebită distincție între operele propagandistice și operele antirăzboinice, printr-o delimitare clară a acestora, vizitatorul este avizat totuși și poate desluși intenția realizatorilor în acest sens, fiind ajutat de altfel și de catalogul expoziției.

Cu toate că în expunerea tematică sînt „jocuri” rămase libere și probleme neridicate, precum ar fi lupta de eliberare națională și socială, pentru lupta negrilor din America pledînd numai un singur grupaj fotografic, realizat de Andy Warhol („Nelinești rasiale în roșu”), în ansamblul ei expoziția este o reușită încercare de a da niște răspunsuri unor probleme ce frămîntă epoca noastră.

Gîndindu-ne la faptul că manifestările acestea sînt organizate în primul rînd pentru tineret, trebuie subliniat rolul educativ al unor asemenea expoziții și aportul lor în educația școlară.

În ultimii ani, muzeele vest-germane își propun din ce în ce mai mult să se transforme din „Temple ale culturii” în școli de educație culturală și chiar politică.

Asemenia expoziții temporare organizate pe lîngă un muzeu de artă de o formulă clasică, precum este și Muzeul „Wallraf Richartz” din Köln, dovedesc tendințele de modernizare ale concepției muzeografice vest-germane, prin expuneri tematice interesante, de concepție, și prin folosirea materialului complementar și a unor soluții moderne în prezentarea expozițională.

Să nu mai vorbim de faptul că alegerea unor astfel de teme este salutară, într-o țară care a fost de două ori leagăn al zeului Marte.

Tematica muzeelor de istorie albaneze este axată în general pe două mari probleme: continuitatea culturii albaneze și lupta de eliberare națională. Deși în majoritatea muzeelor există tendința de a prezenta întreaga istorie a Albaniei, multe muzee locale au o personalitate proprie, un specific local evident, asupra cărora vom insista mai mult în această scurtă prezentare. De asemenea vom căuta să reliefăm acele elemente comune tuturor muzeelor, ca de exemplu bogăția de materiale și documente legate de rezistența armată antifascistă. Prin felul expunerii, contextul prezentării sau introducerea unor elemente noi, specifice zonei respective, aceste muzee au o notă proprie, aproape inedită, ceea ce stărnește interesul vizitatorului. La aceasta contribuie și faptul că în majoritatea cazurilor muzeele de istorie au localuri adecvate, ca de exemplu Muzeul Renașterii Naționale și al Independenței, instalat chiar în clădirea în care și-a avut sediul guvernul provizoriu ales de Congresul de la Vlora din 28 noiembrie 1912, primul guvern național albanez, sau Muzeul Skanderbeg deschis cu ocazia sărbătoririi a 500 de ani de la moartea eroului la Kruja, cetate special amenajată pentru expoziție.

Dacă prezența urmelor materiale ale ilirilor și fundamentarea continuității culturii lor în formarea și dezvoltarea poporului albanez poate fi urmărită în general în Muzeul de arheologie din Tirana și Durës sau în stațiunile arheologice de la Apollonia și Butrint (unde sînt amenajate muzee elegante ce cuprind rezultatele săpăturilor din așezările respective), lupta de eliberare națională este reprezentată în mai toate muzeele albaneze de istorie și în special în cele cu tematică specială, ca de exemplu, Muzeul luptei de eliberare națională al fostei regiuni Gjirocastra, Muzeul istoric (1800—1939) din același oraș, Muzeul Gheorghii Castrioti-Skanderbeg de la Kruja, sau în marele Muzeu al luptei de eliberare națională de la Tirana, de fapt cel mai complet și bine dotat, cu multe materiale și documente originale aparținînd direct unor luptători din rezistența antifascistă sau capturate de la ocupanții fasciști italieni și germani în perioada anilor 1939—1944.

Pentru a înțelege conținutul și a putea urmări mai bine ceea ce nouă ni s-a părut mai interesant din vizita efectuată în aceste muzee, vom căuta să redăm cîteva din exponatele cercetate și desigur să ne referim în trecut și la felul în care ele sînt expuse. Ne vom opri în primul rînd la Muzeul Skanderbeg unul din cele mai noi muzee albaneze, inaugurat în ianuarie 1968, a cărui tematică este axată în ge-

neral pe contribuția familiei Castrioti la lupta poporului albanez împotriva ocupanților turci în secolul al XV-lea. Orașul medieval Kruja, care era denumit și „balconul Adriaticei” avea să constituie la mijlocul secolului al XV-lea principalul centru de rezistență antiotomană al albanezilor de sub conducerea renumitului erou național Gheorghe Castriotul-Skanderbeg, contemporan și prieten cu Ioan de Hunedoara. Încă la sfârșitul secolului al XII-lea și începutul secolului al XIII-lea se formase Principatul Arberit cu capitala Kruja, astfel că încă de la începuturile infiltrației otomane în Europa, înainte de Skanderbeg, pe teritoriile albaneze au existat unii conducători feudali ca Gjergj Arianiți sau Depe Zenebiri care au luptat contra pătrunderii turce în aceste ținuturi. Referitor la familia Castrioti, sînt expuse fragmente din memoriile prințului albanez Gjon Muzaka, un clopot de bronz de la biserica Castriotilor, datat 1462, un tun de la cetatea lor și unele scrieri printre care și Istoria lui Skanderbeg de Naim Frasheri, tipărită la București, în anul 1898. Adunării de la Lezha, din 2 martie 1444, unde s-a înfăptuit unitatea de acțiune a feodalilor albanezi, i s-a dedicat un panou aparte, premergător celui care prezintă întărirea statului albanez, încît se realizează o adevărată panoramă istorică asupra condițiilor social-economice și politice ale timpului respectiv. Alte panouri redau diferite etape ale luptei antiotomane. Expoziția se continuă și cu expozate despre mișcarea de renaștere națională albaneză din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și chiar cu materiale din perioada rezistenței antifasciste, urmărindu-se astfel evidențierea continuității luptei pentru libertate pînă în zilele noastre.

Muzeul istoric din Gjirocastra, instalat în clădirea ce a aparținut fraților Topuli, eroi ai luptei de eliberare din secolul al XIX-lea, își deschide expoziția printr-un citat din Elena Ghica (Dora d'Istria), elocvent pentru crîncena exploatare la care era supus poporul albanez. Acest muzeu urmărește întreaga evoluție a luptelor pentru libertate purtate de locuitorii acestei regiuni, încadrată bineînțeles în lupta generală a poporului albanez. Sînt relevante în mod deosebit acțiunile întreprinse în secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea pentru scriere în limba națională. Documente, dintre care multe în original, majoritatea de proveniență locală, creează o vastă imagine asupra eforturilor depuse pentru înființarea școlilor naționale, a teatrului, artelor, toate avînd drept scop emanciparea maselor și lupta pentru cucerirea independenței de stat. Așa cum arătăm la început, în acest oraș se mai află un muzeu dedicat în întregime luptei de eliberare națională în anii ocupației fasciste din perioada celui de-al doilea război mondial. Și aici sînt expuse multe documente și materiale revelatorii despre eroismul poporului albanez în această luptă inegală cu un dușman puternic și bine înarmat. Într-o vitrină se află costumele înșingerate a două tinere fete schingiuite și spînzurate de fasciști în centrul orașului. De altfel trebuie să adăugăm că alături de muzee, pe teritoriul întregii țări se află numeroase monumente și busturi ale eroilor naționali căzuți în lupta pentru libertate și independență.

Un alt muzeu cu profil distinct este cel al Renașterii Naționale și Independenței, de la Vlora. În acest muzeu se găsesc multe materiale legate de activitatea desfășurată de patrioții albanezi pe teritoriul patriei noastre și de contribuția lor la cucerirea independenței de stat a Albaniei, în noiembrie 1912. Am putut remarca faptul că multe cărți albaneze erau tipărite la București în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. În acest muzeu se păstrează intactă camera care a servit de birou patriotului Ismail Kemal, primul președinte al guvernului național albanez, care înainte de proclamarea la Vlora a independenței țării sale, trecuse și prin România, unde fusese sprijinit în acțiunile sale atît de patrioții albanezi ce activau aici cît și de oficialitățile și opinia publică românească. În vitrine se află copii sau originale după procesele-verbale de la primele ședințeale guvernului național albanez, fotografiile și scrieri ale luptătorilor din această perioadă și numeroase documente privind marile răscoale populare din anii 1911—1912. Tot aici se află o copie după proiectul de proclamare a independenței, redactat la București. Drapele originale ale cetelor de luptători, acte și obiecte, costume de epocă și mobilier, diferite inscripții și citate întregesc imaginile despre înfăptuirea marelui act din 1912.

Muzeul Luptei de Eliberare Națională din Tirana este instalat într-o clădire modernă, cu săli largi de expoziție și unde se află strîns mii de documente originale despre mișcarea de rezistență împotriva ocupanților fasciști de pe teritoriul întregii țări. Grafice, schițe și planuri de luptă, material propagandistic, colaborarea dintre unitățile de partizani albaneze și cele ale popoarelor vecine, eroismul și sacrificiul maselor în această mare încleștare, sînt redade de panourile ce conțin date și fotografiile autentice, documente salvate și păstrate în plin război. În mod cronologic sînt prezentate cu lux de amănunte toate etapele importante ale luptelor purtate de partizanii albanezi împotriva fasciștilor italieni, hitleriștilor germani și colaboraționiștilor. Este o adevărată istorie în imagini a rezistenței antifasciste albaneze.

Desigur că în aceste scurte note n-am reușit să redăm în întregime eforturile tinerei muzeografie albaneze și a entuziaștilor ei colaboratori ci doar am dorit să semnalăm cîteva aspecte ale tematicii muzeelor de istorie, care de fapt sînt cele mai numeroase și poate și cele mai bine organizate, după criterii moderne și cu expozate valoroase.

Printre nenumăratele valori ale bogatului tezaur artistic al Egiptului se numără și piesele aflate în Muzeul de artă coptă, în Colecția Saad Kamel precum și în Muzeul islamic din Cairo și Muzeul de artă greco-romană din Alexandria. Pentru specialist sau pentru vizitatorul obișnuit, contactul cu arta coptă constituie un spectacol nou, acela al cunoașterii rădăcinilor și dezvoltării unei vetre artistice situată în Orientul creștin, dominat puternic de Bizanț și favorizat în același timp de circumstanțe geografice, istorice și politice care au permis emanciparea artei și au dat naștere condițiilor necesare unei înfloriri originale.

Atât în Muzeul de artă coptă, cît și în Colecția Saad Kamel, sau în celelalte muzee se resimt iradiațiile civilizatoare venite din trecutul faraonic sau din diferite provincii romane. Pornind de la forme specific romane sau elenice, în arta coptă apare un stil nou în toate genurile: arhitectură, sculptură, ceramică și mai ales tapiseria și broderia. Astfel, din piesele aflate în cele trei muzee și în Colecția Saad Kamel reiese clar o particularitate cu totul neobișnuită a artei copte — de a nu fi polarizată în jurul unui centru urban. De aici rezultă originalitatea sa, constînd într-o mare libertate în dispoziția decorului, a fanteziei inepuizabile în tratarea temelor clasice sau faraonice, o expresivitate neobișnuită care transmite mesajul artistic al epocii respective.

Artă coptă a fost multă vreme puțin cunoscută, fapt explicabil dacă ne gîndim la condițiile în care a apărut și s-a dezvoltat. Aflată între doi giganți ai artei — faraonică și musulmană, — arta coptă a rămas un timp în umbră. Iar incomparabila frumusețe a monumentelor și obiectelor din perioada faraonică au determinat pe arheologi să negligeze vestigiile copte din săpături. Înflorirea artei musulmane, din perioada islamică, a înăbușit dezvoltarea artei copte, considerată a nu fi ajuns la maturitate. Pe lângă aceasta, arta coptă fiind produsul artistic al unei provincii îndepărtate din Imperiul bizantin, în care transpar puternic caracterele strict locale, de factură populară, ea nu putea să ocupe în epoca respectivă un rol important alături de strălucitoarea artă a Constantinopolului.

Aproape necunoscută într-o vreme, arta coptă, care s-a dezvoltat începînd din sec. al III-lea pînă în sec. al XII-lea, a început să fie apreciată la adevărata ei valoare abia din 1900, cu prilejul Expoziției universale de la Paris. După această dată marile muzee și numeroși colecționari au început să se intereseze de tapiseriile și broderiile copte, de sculpturile în care se resimte puternic în afară de arta bizantină, o concepție estetică și o vigoare nouă, cu totul particulară.

În momentul redescoperirii sale, arta coptă a fost privită ca o artă provincială bizantină, fapt care se justifică numai în oarecare măsură.

Ceea ce frapază în primul moment în cele două muzee și în Colecția Saad Kamel, indiferent că este vorba de sculptură, figurine, tapiserie, broderie sau pictură, este numărul mare de teme împrumutate din repertoriul greco-roman. Evident, faptul își găsește o deplină explicație pe plan istoric dacă ne gîndim că din primul mileniu î.e.n. prin dominația dinastiilor străine, în Egipt au fost introduse elemente noi iar prin implantarea mai tirzie a Ptolemeilor s-a oficializat introducerea mitologiei grecești. Astfel apare la un moment dat evident sincretismul produs pe aceste baze avînd ca rezultat înlăturarea treptată a temelor tradiționale faraonice și introducerea progresivă a unor teme de factură greco-romană. Din Alexandria, venind pe Nil, aceste teme s-au impus în tot Egiptul. De fapt niciieri acest proces nu apare atît de evident ca în colecția de artă coptă aflată la Muzeul greco-roman din Alexandria.

Cu toate că sînt preponderente, temele mitologice nu sînt singure. În toate genurile de creație ale artei copte, întîlnim și teme venite din Siria și Palmir, ele însele influențate de Grecia, fiind aduse se pare, prin intermediul veteranilor din trupele romane, sau de artiștii stabiliți în Egipt. În sfîrșit începînd din sec. al IV-lea aportul artei bizantine se face tot mai puternic simțit.

Dintre temele considerate a fi venit prin Alexandria menționăm subiectele hanice, subiectele nilotice, cavalerul part, anumite episoade din ciclul Hercule, scenele cinetice sau campestre. La acestea se adaugă frizele decorative de factură geometrică: meandre, cîrlige și cele de origine vegetală: ramuri, ghirlande, flori; sau animale: lei, iepuri ori cîini urmărindu-se.

Urmează apoi portretele zise egipto-romane de la Fayum și măștile de la Antinol, al căror stil amintesc pe cele ale picturilor și sculpturilor romane din primele secole ale erei noastre.

În fine, Bizanțul cu teme inspirate din lumea mediteraneană, sau din Iran, reinnoiește la rîndul său stilul, cu precădere în pictură, tapiserie și miniatură. Aceste teme, subiecte și motive poartă în lucrările aparținînd perioadei precepte amprenta stilului greco-roman și uneori a stilului palmyrian. Primul este clar de factură naturalistă și caută în sculptură să imite armonia formelor, iar în pictură oarecare expresivitate a modelului, așa cum apare foarte evident din lucrările aflate în Muzeul de artă coptă de la Cairo și Muzeul greco-roman de la Alexandria. Al doilea rupe oarecum această tradiție, începînd un proces de stilizare, repetînd mecanic anumite trăsături. Al treilea introduce atitudinea hieratică, fără să excludă o anumită stilizare în motivele de origine vegetală și animală.

În această bogăție de teme împrumutate apare clar modul în care moștenirea faraonică s-a restrîns treptat. Faptul apare evident în perioada preceptă cînd se operează sincretismul temelor grecești

și a celor faraonice. Astfel, în Muzeul greco-roman din Alexandria întâlnim statui de preoți din templele faraonice, îmbrăcați după moda romană, reprezentări de morți pe sarcofage cu Isis îmbrăcată în doamnă romană sau defunctul în togă flancat de mumia sa și de zeul Anubis.

În Muzeul din Alexandria atrag atenția în mod deosebit temele helenistice sau romane, tipic greco-romane, uneori palmyriene sau bizantine, tratate într-un stil care te poartă în trecutul mai îndepărtat al epocii faraonice; poate că, nicăieri ca în acest muzeu nu poți înțelege atât de bine fondul pe care s-a născut și s-a format arta coptă.

Muzeul de artă coptă, situat în cartierul vechi al orașului Cairo, cuprinde o colecție extrem de bogată și de valoroasă. Colecțiile muzeului sînt aranjate în săli, grupate în mare, pe genuri ale creației artistice:

- Secția de sculptură în piatră și frescă (sălile 1—9);
- Secția de manuscrise (sala 10);
- Secția de textile (sălile 11—12);
- Secția de icoane și fildeș (sala 13);
- Secția de sculptură în lemn (sala 14);
- Secția de metale (sălile 15—16);
- Secția de ceramică și sticlă (sala 18);
- Secția de achiziții din Etiopia (sala 17).

Colecția Saad Kamel cuprinde două categorii importante de piese de artă coptă: 10 000 de țesături și broderii, provenind din toate perioadele și cca 200 figurine din os scoase la iveală din morminte din sec. IV—VI. Pe lângă acestea, colecția mai cuprinde un număr impresionant de piese ceramice—bizantină, persană, islamică —, mobilier cu incrustații din perioada islamică, obiecte din epoca faraonică, costume, podoabe și țesături populare achiziționate din principalele oaze egiptene.

Colecția, de valoare inestimabilă din punct de vedere documentar și estetic, este rodul unei munci neobosite, depusă de artistul decorator Saad Kamel, unul din cei mai fini cunoscători ai artei copte.

Muzeul islamic, instituție cu bogate colecții de artă islamică, posedă și una dintre cele mai valoroase colecții de broderii și țesături copte, selecționate cu cea mai strictă rigoare artistică și științifică, aflate în cea mai mare parte în depozite.

Avînd în vedere numărul preponderent al țesăturilor și broderiilor copte, aflate în colecțiile amintite, inestimabila lor valoare artistică, dar mai ales elementele comune pe care le prezintă multe dintre acestea cu țesăturile și broderiile populare românești, ne oprim ceva mai îndelung asupra lor în cele ce urmează.

Muzeul de artă coptă din Cairo și Colecția Saad Kamel posedă o colecție impresionantă de textile, care se compun din fragmente de perle de literă și veșminte. Dintre acestea din urmă, cele mai interesante sînt hainele țesute din lînă, decorate cu benzi brodate sau alese, dispuse pe umeri și în jurul gîtului. Cele mai multe dintre aceste țesături sînt lucrate cu mîna. În rest, metoda străveche, de tradiție faraonică, folosită pînă acum în Egipt, mai ales în țesutul covoarelor. Este vorba de aceeași metodă care a fost valorificată cu atîta succes în manufacturile de gobelinuri din timpul lui Henric al IV-lea și Ludovic al XIV-lea, sau la realizarea tapiseriilor Aubusson. Printre tapiseriile din muzeu se află piese de stil grec sau roman; altele au simboluri creștine, în timp ce o mare parte păstrează tipul tradițional copt. Diferența dintre prima categorie de țesături și a treia amintește de diferențele dintre arta clasică și arta evului mediu, în timp ce a doua grupă reunește cîte ceva din caracteristicile ambelor perioade.

Studiul țesăturilor din acest muzeu a scos în evidență existența mai multor perioade de dezvoltare și chiar dacă o delimitare precisă nu este posibilă el a condus la o clasificare cronologică destul de precisă.

Pînă în sec. IV, țesăturile decorative greco-romane erau comune în toată regiunea mediteraneană, inclusiv Egiptul. Influența locală era mai puțin evidentă, deoarece cultura și arta greacă începuseră să pătrundă în Egipt cu opt secole înainte. Motive decorative reprezentînd animale, plante, oameni ca și unele elemente geometrice erau folosite pentru împodobirea țesăturilor. Apar cu precădere imagini de zei și scene mitologice, scene de vînătoare, dansatori și portrete.

Anumite decorații amintesc arta persană. Pe unele țesături de o finețe și un rafinament extraordinar apar în exclusivitate motive geometrice.

Simbolurile creștine — pește și crucea — imitînd semnul hieroglific al vieții — sînt mult folosite în decorarea țesăturilor copte. Ca o caracteristică pentru această perioadă apare evidentă tendința de îmbogățire a paletii cromatice.

Țesăturile provenind din sec. VI—IX au un caracter bine conturat, derivat din originile egiptene, grecești, asiatică și sasanide. Artistul copt a reușit să contopească la un loc diferitele izvoare, într-o sinteză unică de mare originalitate. În această perioadă apar pe țesături motive geometrice ca cercul și semicercul care, fiind în armonie cu gustul musulman, au stat la baza decorației arabe.

Privind țesăturile și broderiile din Muzeul de artă coptă este dificil să stabilești cărui aspect i se datorează frumusețea și efectul inegalabil pe care-l degajă: perfecțiunii desenului, armoniei culorilor sau altor detalii ale acestor opere.



Exponate din muzeu

Țesăturile din Muzeul de artă coptă de la Cairo, provin în principal din Egiptul de Sus. Prezintă o deosebită valoare cele din perioada creștinismului, întrucât cele din sec. XIV—XIX sînt veșminte bisericesti sau perdele, cu puternice influențe sasanide și musulmane și cu texte în limba arabă.

Colecția de tunici, ilustrînd îmbrăcămintea din primele secole este remarcabilă. Materialul de bază este decorat monocrom cu benzi de figuri geometrice hexagonale sau stelare din lînă și în, bogat colorate : violet, albastru, purpuriu (sec. III). Alte obiecte, din sec. IV—V, sînt decorate cu nimfe, nuduri sau dansatoare, cu șoareci și motive florale alternînd în spații separate de benzi laterale. Altele reprezintă războinici cu scuturi, centauri, fețe omenești, nimfe dansînd. Acestea din urmă sînt cuprinse de obicei într-un cadru arhitectural, cu arc sau o platformă pe coloane de stil bizantin din Corint. Frizele cu subiecte din lumea animală — șoareci, lei, păsări — sînt foarte frecvente. Mai tîrziu, în sec. VI—VII temele devin mai complicate și de nerecunoscut, prevalînd decorațiile florale stilizate.

Carpetele (perdelele) din sec. III—IV sînt de obicei policrome și favorizează aceleași scene. Aceste trăsături sînt de origine elenistică, fiind cunoscute, de exemplu, din frescele din cimitirele Hermapolisului de Vest. În alte locuri pot fi găsite decorații arhitecturale, arcade cu femei purtînd flori sau amfore (sec. VIII). Una din aceste carpete este de o mare frumusețe, ea reprezentînd un interpret la flaut pe un fundal alb, mîrginit pe verticală de o fișie cu cupluri de războinici și fete dansînd, strînși la rîndul lor în jurul unui panou dreptunghiular cu 3 cercuri, fiecare din ele cuprinzînd un bărbat călare care alternează cu patrate reprezentînd cupluri dansînd (sec. IV—V).

Există și alte țesături ca lenjerie de pat de lînă brodată, căciuli din lînă, mătase sau catifea și șaluri. În țesăturile și broderiile din Colecția Saad Kamel influența elenistică prevalează cu deosebire în piesele provenind din sec. III—V, după care apare evidentă amprenta sasanidă. Temele creștine rîmîn rare și apar numai după adoptarea creștinismului ca religie de stat.

Materialele folosite în țesăturile provenind din prima perioadă au fost inul, iar după aceea lînă care a devenit predominantă.

Din punct de vedere al motivelor și compozițiilor decorative țesăturile din această colecție se împart în trei categorii :

1) Cele din prima perioadă, cu vădită influență elenistică, din sec. II—IV, ale căror teme și stil de lucru sînt clare și bine stabilite : modelul este de obicei cu subiect mitologic, prezentînd zeități, duhuri, flautiști, scene de iubire. Uneori ele sînt monocrome, altelei policrome.

2) Perioada de tranziție din sec. IV, cînd realismul clar de factură clasică începe să fie stilizat și cînd trăsăturile creștine devin mai frecvente : simboluri sub formă de animale etc.

3) Sec. VI—VII, cînd temele sînt puternic stilizate, iar personajele nu mai sînt realiste ci abstractizate; se merge pînă acolo că era reprezentată numai o parte a corpului uman juxtapusă cu animale sau motive florale, cu o completă neglijare a proporțiilor.

Privite în ansamblu colecțiile de artă coptă din Egipt, parte integrantă a inestimabilului tezaur artistic din această țară, prezintă o importanță deosebită, de valoare universală.



PERFEȚIONAREA MUZEOGRAFILOR ARHEOLOGI. REALIZĂRI ȘI VIZIUNE

„Trebuie să ne fie clar tuturor că oricâte cursuri am face, dacă fiecare nu se va ocupa să învețe și iar să învețe, nu vom reuși să obținem o ridicare generală a nivelului de cunoștințe, nici a celor profesionale și tehnice, nici a celor politice. Esențial este ca fiecare să înțeleagă că trebuie să studieze, să învețe continuu”

Nicolae CEAUȘESCU

Anul acesta au început, ca o acțiune deosebită înscrisă în sensul Legii nr. 2, cu privire la perfecționarea lucrătorilor, activități complexe de perfecționare profesională a tuturor salariaților din rețeaua muzeală. Planul de perfecționare adresat acestora prevede ca îndatorire de bază însușirea unor cunoștințe moderne în specialitate, cunoștințe care sînt absolut necesare folosirii cu maximum de randament a celor mai avansate metode și tehnici de lucru. Perfecționarea muzeografilor vizează în linii generale unele corecții și compensații aduse pregătirii de bază a cadrelor, completarea cunoștințelor acolo unde ele se dovedesc lacunare ca și o mai bună sistematizare a lor. Pornind de la analiza concretă a necesităților în sistemul nostru muzeal, în pregătirea specialiștilor, organizatorii și realizatorii planului (Centrul special de perfecționarea cadrelor din Consiliul Culturii și Educației Socialiste) urmăresc pe de o parte, însușirea de noi cunoștințe și formarea unor priceperi și deprinderi în vederea introducerii și folosirii elementelor noi, a procedeelor și tehnicilor

moderne de lucru, iar pe de altă parte, să îmbunătățească aptitudinile și atitudinile în sensul formării spiritului de inițiativă, de inovare, de atenție, siguranță și rapiditate ca și a unor elemente privitoare la dezvoltarea simțului ordinii și perseverenței și o atitudine cât mai corectă față de membrii colectivității. Avînd în vedere aceste aspecte cit și lipsa unei formații muzeologice din cadrul învățămîntului superior, s-a luat în considerare și necesitatea unui curs de muzeologie generală pe care îl vor parcurge toți salariații din muzeu pînă în 1975.

În ceea ce privește formele de perfecționare profesională în specialitate, adresate muzeografilor arheologi, acestea sînt: — un curs de metodologie a săpăturilor arheologice, început încă în luna iunie a acestui an și care se va întinde pe parcursul anilor 1973, 1974, 1975 și un curs de topografie antică și evidență teritorială a patrimoniului arheologic prevăzut a începe în 1973.

Ne vom referi în cele ce urmează la cursul de perfecționare a pregătirii profesionale a muzeo-

grațiilor arheologice — „Metodologia săpăturilor arheologice” care a fost încheiat în 30 iulie a.c. Cursul urmărește cristalizarea experienței acumulate până în prezent într-un material de îndrumare care să asigure elementele necesare pentru ocrotirea științifică a patrimoniului (evidență și conservare) încă de la nivelul investigațiilor de teren; să experimenteze un program de instruire tehnică pentru arheologi, program care va comporta în viitor posibilități de dezvoltare și completare prin noi forme de perfecționare a cadrelor de specialitate muzeală cit și sub forma unei programe analitice introduse în cadrul unităților specializate din învățământul superior; constituirea unui limbaj comun în arheologie; să constituie un număr de șantier-pilot sau șantier-seminar unde să se organizeze activități experimentale în scopul sistematizării unitare a activității de cercetare și conservare a patrimoniului și care să formeze, în sensul perfecționării, o mare parte a cadrelor de specialiști din rețeaua muzeală. Experiența actuală realizată pe șantierele Capidava, Păciul lui Soare și Sinicolaul de Beiuș, facilitată prin activitatea unor specialiști ai domeniului (Radu Florescu, Petre Diaconu, Radu Popa) — ne îndreptățește să considerăm că această formă de perfecționare este în concordanță cu ideea cadrului metodologic unitar; folosirea unor metode de lucru identice, a elementelor de tehnică ca și a unui personal științific corespunzător a realizat o latură esențială a cursului nostru. Se confirmă astfel introducerea temelor de prospecțiune aeriană, modalității de alcătuire a proiectului de cercetare, evidență, fotografie și desen arheologic, ca de altfel a întregii tematici, prin conexiunile pe care cercetarea practică în teren le poate facilita și astfel realiza un înalt nivel științific a întregii activități a arheologului.

Săpăturile propriu-zise și dezbaterile din cadrul cursului au relevat necesitatea unei dotări tehnologice corespunzătoare a fiecărei unități ca și obligativitatea verificării anticipate în teren a desfășurării oricărei acțiuni. Participanții la curs au scos în evidență marea avantață practică pe care îl aduce o metodologie unitară de lucru, conlucrarea dintre arheolog — arhitect — desenator — fotograf — antropolog — și alți specialiști, necesitatea tratării în viitor a unor probleme de pedologie (Ignat Florica), a celor privind depozitul unitar (Sanie Seiva), primul ajutor în restaurare (Tătuțea Corneliu), laboratorul de șantier — împachetare — transport (Popescu Eugenia) ș.a.

Cursul teoretic a utilizat o serie de forme și metode de învățământ ca prelegerea însoțită de material didactic vizual, dezbaterile pe bază de teze anticipate, studiul de caz și testul de cunoștințe; a folosit cu precădere mijloacele vizuale de prezentare a materialului — toate acestea fiind în viziunea noastră elemente ce modifică substanțial participarea volițională, activizarea cursanților și asigură optimizarea procesului de asimilare acumulare — fixare. Cursul teoretic s-a sudat în mod organic cu latura practică de pe șantier. Există desigur și deficiențe, inerente de altfel ori-

cării început: lipsa materialului suport (a lecțiilor) anticipativ cursului, ca și încălcarea exagerată pe parcursul unei singure săptămâni a unei tematici foarte întinse și dificile de asimilat totodată.

Am optat în conformitate deplină cu prevederile legii, pentru următoarea modalitate de verificare a participanților. Aceasta se realizează în două mari etape printr-un proiect de cercetare pentru o stațiune din zona proprie a cursantului; — un proiect de valorificare muzeală a rezultatelor cercetării programate prin proiectul de cercetare. Notăm aici că participanții la acest curs vor urma în etapa imediat următoare cursul de muzeologie generală. Aceasta este o regulă stabilită în vederea unei viziuni complete asupra perfecționării pregătirii profesionale a specialistului muzeograf — și totodată asupra verificării modalităților de evidențiere și verificare a acestuia la locul de muncă. Subliniem că perfecționarea este o investiție de capital și de cunoștințe ce pot și trebuie să fie utilizate, iar între perfecționare și aplicarea noilor cunoștințe trebuie să se stabilească un echilibru categoric și normal.

Constituind un început și deci o bază experimentală, acest curs a relevat posibilități de optimizare organizatorică și tematică ce pot fi sistematizate astfel:

— numărul de șantier-seminar va crește în 1973 la 10;

— stagiul de perfecționare se va realiza în două convocări distincte iar perioada de practică va cuprinde 5 săptămâni împărțite în microstagii de 1 săptămână pe cite 4 șantier diferite; astfel cursanții vor analiza mai multe proiecte de cercetare și totodată vor participa direct la activitățile legate de proiect și săpătură;

— stagiul va cuprinde și o săptămână de perieghetă arheologică tematică care va permite integrarea proiectelor fiecărui șantier în ansamblul problematicei unei zone ca și în ansamblul măsurilor de ocrotire a patrimoniului respectivei zone;

— o parte a participanților la cursul de perfecționare din anul prezent vor fi folosiți, avându-se în vedere buna lor pregătire în specialitate, ca instructori și conducători de șantier seminar începând cu anul viitor. Sintezele documentare, deci o mare parte a problematicei teoretice actuale, se vor materializa încă din acest an într-un caiet metodice, iar din 1973 se vor majora simțitor demonstrațiile practice și exercițiile, programul de curs îmbogățindu-se și prin elemente de prospecție geologică.

Corespund această formă cu cea preconizată la cursul de topografie istorică la care va participa o altă parte a arheologilor din muzeu, considerăm că pregătirea profesională, aptitudinile de muncă și cele privind tehnica nouă, atitudinile acestui însemnat grup de lucrători din sistemul — muzeal pot și trebuie să fie perfecționate în sensul introducerii elementelor noi și a sporirii eficienței muncii.

Radu FLORESCU, Ioan OPRÎȘ

O SUTĂ DE ANI DE ACTIVITATE MUZEALĂ LA ORADEA

Pentru colectivul unui muzeu, o sărbătorire jubiliară reprezintă o cumpănă: un bilanț fructuos al înfăptuirilor și o cale deschisă spre viitorime.

De-a lungul a una sută ani de activitate muzeală la Oradea, Muzeul Țării Crișurilor de astăzi și-a purtat începuturile modeste, greutatea legată de războaie și vremuri grele, ca să renască într-o clădire splendidă, demnă de munca oamenilor care au alcătuit neprețuitele sale colecții, grație cercetărilor sistematice, mai ales din ultimele două decenii.

De la cele trei fragmente de mozaic cu care s-a pornit în 1872, la zecile de mii de piese valoroase, drumul a fost lung, jalonat cu cercetări asidue, cu documentare vastă și publicații de specialitate, fiecare generație aducându-și aportul.

Astăzi, avem în față — sub un singur titlu — patru mari muzee — mai de grabă decît secții, fiecare reprezentînd un pilon solid în viața culturală a capitalei celor trei Crișuri.

Iată de ce amploarea acordată sărbătoririi unui secol de viață muzeografică nu numai că nu a surprins, ci, dimpotrivă a bucurat pe toți participanții — colegi și prieteni, veniți din toată țara.

O desăvîrșită organizare s-a îmbinat cu grija caldă, cu solicitudinea deosebită față de invitați, depășindu-se formalitățile administrative obișnuite și realizîndu-se pe deplin cadrul festiv adecvat.

Prin deschiderea oficială din 2.XI.1972, în sala Teatrului de stat, ca și prin concertele ce au avut loc (în prima zi cu participarea artistului poporului Ion Voicu) în sala de festivități a muzeului, publicul orădean a fost invitat și atras să participe la acest eveniment de seamă al întregului oraș.

Atît la deschidere cît și la ședința plenară au prezidat și au adus cuvinte de înaltă prețuire tovarășul I. Fodor, secretar cu problemele de propagandă în Comitetul județean al P.C.R., Ștefan Szanto, prim secretar al Comitetului municipal P.C.R. și primarul orașului Oradea, Ioan Chira, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă, dr. Constantin Ionescu, secretarul Academiei de științe sociale și politice, acad. Constantin Daicoviciu, directorul Institutului de istorie și arheologie din Cluj, Iulian Antonescu, directorul Direcției muzeelor din cadrul Consiliului Culturii și Educației Socialiste; la sesiune a fost prezentă și tovarășa Tamara Dobrin, vicepreședintă în Consiliul Culturii și Educației Socialiste.

Participarea unor personalități din domeniul vieții politice și culturale a patriei noastre la asemenea manifestări reprezintă, dincolo de numele pe care le poartă și prestigiul de care se bucură,

prețuirea din ce în ce mai mare acordată acestor instituții complexe de cultură, muzele românești.

Timp de două zile s-au desfășurat lucrările sesiunii științifice pe secții, cu excepția sesiunii plene de comunicări de muzeologie.

Au fost expuse peste 120 de comunicări, ceea ce reprezintă o cifră impresionantă, în care ponderea au avut-o, evident, muzeografia și cercetătorii orădeni. Lucrările, care au avut ca subiect Bihorul sau zonele limitrofe, vor fi înmănușate într-un volum omagial.

În ultima zi, a avut loc o masă rotundă pe tema deosebit de importantă și actuală, „Valorificarea monumentelor arhitectonice ale municipiului Oradea”, la care s-a studiat posibilitatea utilizării în scopuri culturale a monumentelor după restaurare, formulîndu-se unele concluzii practice pentru Oradea.

GAZDELE AU OFERIT, PE ÎNĂLȚĂ POSIBILITATEA VIZITĂRII AMĂNUȘITE A CELOR TREI SECȚII DESCHISE — arheologie și istorie, etnografie, artă — și cunoașterea depozitelor, a sistemului de evidență științifică, precum și trei expoziții organizate special pentru această dată: expoziția jubiliară, care a prezentat, prin material ilustrativ, evoluția muzeului și stadiul actual al activităților sale; oglindirea preocupărilor de etnografie și folclor în paginile revistei „Familia” în decursul existenței sale; o expoziție de grafică românească interbelică, cu opere de mare interes din patrimoniul secției de artă, semnate de Pallady, Iser, Petrașcu, Tomitza etc.

Pentru cunoașterea zonei a fost alcătuit un program de 4 excursii, după preocupările participanților: arheologii au vizitat Cetatea de la Biharia, Muzeul de arheologie din Săcuieni ca și așezările din epoca bronzului de la Otomani și Sălcea; etnografuli au mers la Muzeul etnografic de la Beiuș și apoi la Pietroasa, comună ce a oferit un material excepțional pentru achiziții mai multor muzee; naturaliștii au avut posibilitatea vizitării rezervației naturale „Băile 1 Mai” și a punctului fosilifer de la Betfia, iar colegii de la artă au fost conduși la monumentele de arhitectură barocă și stil Secesiunii din Oradea ca și la donjonul de la Cheresig.

Această sărbătoare a Centenarului muzeografiei orădene, alături de festivitățile altor muzee, întregeste tabloul evolutiv al muzeografiei românești, îi dă mai multă culoare și strălucire.

În încheiere, ținem să mulțumim încă odată gazdelor — Muzeul Țării Crișurilor și Comitetul județean de cultură și educație socialistă care prin strînsa lor colaborare ne-au oferit această remarcabilă reușită muzeografică.

V. BUȘILĂ

SĂRBĂTORIREA SEMICENTENARULUI MUZEULUI ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI

Prestigiosul muzeu ardelean și-a sărbătorit de curind 50 de ani de existență etnografică și muzeografică.

Cinstirea acestui eveniment a început la 28 aprilie 1972 prin redeschiderea expoziției de bază și a secției în aer liber de la Hoia, completată și reamenajată, și prin apariția volumului V al Anuarului Muzeului.

Acestei prime manifestări îi urmează bogatul program de festivități ce a avut loc între 13-15 octombrie 1972.

Prima parte a programului este deschisă prin cuvîntul tov. dr. Liviu Văcariu, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă, ca și prin salutul tov. Viorica Pascu, directoarea muzeului, care prezintă bilanțul activității muzeului în cei 50 de ani de existență.

Din partea organelor locale de partid și de stat sînt adresate felicitări de către tov. Aurel Anca, prim-secretar al Comitetului județean de partid, președintele Consiliului popular județean.

Tovărășă Tamara Dobrin, vicepreședinte al C.C.E.S., în salutul său a apreciat manifestările legate de sărbătorirea semicentenarului „ca un omagiu adus acelor factori care au contribuit la înființarea, îmbogățirea și creșterea muzeului”.

Muzeul sărbătorit a fost apoi călduros salutat prin cuvîntul tovarășilor : prof. Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie și folclor, prof. Tiberiu Morariu, președintele Societății de etnografie și folclor, dr. Gh. Focea, directorul Muzeului satului, Molnar Istvan, directorul Muzeului din Cristurul Secuiesc, Gheorghe Bodor, directorul Muzeului etnografic al Moldovei, dr. Cornel Irimie, directorul Muzeului Brukenthal, care, subliniind importanța evenimentului au elogiat aportul muzeului clujean la dezvoltarea muzeografiei și etnografiei românești.

Sedinta festivă s-a încheiat prin adoptarea entuziasată de către participanți a unei telegrame adresată Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășului Nicolae Ceaușescu.

Programul acestei prime părți a programului a continuat cu vizitarea expoziției de bază și a secției în aer liber de la Hoia. Îi urmează sedința plenară, consacrată unor probleme speciale și anume :

- Etnografie și istorie (prof. Ștefan Pascu) ;
- Probleme majore ale etnografiei românești (dr. I. Vlăduțiu) ;
- Etnografie și Folclor (dr. Dumitru Pop) ;
- Știința etnografică și creația actuală (Cornel Bucur).

A doua parte a programului s-a axat pe dezbateră a trei probleme actuale ale muzeografiei românești în jurul a 3 mese rotunde :

1. Contribuția muzeografiei etnografice transilvănene la cunoașterea și valorificarea patrimoniului cultural popular în opera de instruire și educație socialistă.

2. Regional și național în concepția valorificării muzeografice a culturii populare.

3. Problematika muzeelor etnografice, cu expunere pavilionară și în aer liber.

Pe marginea acestor probleme și-au confruntat opiniile participanții din numeroase muzee și instituții de specialitate din țară, opinii care, valorificate, pot înscrie realizări remarcabile în muzeografia românească.

A treia parte a manifestărilor științifice a constat din prezentarea în cadrul a 4 secții a peste 40 de comunicări, comunicări ce s-au relevat prin înalta lor ținută și calitate științifică, fapt subliniat în nenumărate rînduri de vorbitori. Proiectarea ilustrațiilor ar fi ridicat și mai mult valoarea comunicărilor prezentate.

O inedită expoziție de carte etnografică, organizată pe capitole etnografice, prima de acest gen din țara noastră, a pus la îndemna invitaților lucrări de specialitate, satisfăcînd exigențele științifice ale celui mai scrupulos cercetător. Ultimele noutăți științifice erau expuse alături de lucrări de valoare documentară excepțională.

O gală de filme etnografice, de un deosebit interes a completat în mod util programul sesiunii.

Manifestările folclorice ce au însoțit festivitățile, a căror încununare reușită a fost parada portului popular și un spectacol folcloric susținut de formații din Transilvania și Banat, au subliniat importanța evenimentului.

Festivitățile ocazionale de sărbătorirea a jumătate de veac de la înființarea Muzeului etnografic din Transilvania, au dat o pilduitoare dovadă de potențialul științific al muzeografulor români, au prilejuit întîlnirea colaboratorilor ce în decursul a 50 de ani de existență au făcut parte din colectivul acestui muzeu, printre care se numără etnografi consacrați ca : Valeriu Butură, dr. Th. Onișor, K. Kós, Gh. Pavelescu etc.

Acest eveniment, așa cum a afirmat tov. Tamara Dobrin în interviul acordat săptămînalului Tribuna, înregistrează o pagină de bilanț a activității muzeografiei naționale.

Pe lângă ilustrarea activității harnicului colectiv clujean, cu realizările sale meritorii prezentate în variate forme în cadrul manifestărilor, aniversarea jubiliară a fost un prilej de reunire a forțelor etnografice și muzeografice din țară, dublate de prezența unor personalități științifice în rîndul cărora amintim numele acad. Constantin Daicoviciu, acad. Ștefan Pascu, acad. Tiberiu Morariu și alții.

Promovarea de către forurile de specialitate a acestui gen de manifestări ocazionale, se cere a fi onorată de către muzeografi cu o înaltă răspundere și ținută științifică, posibilă datorită potențialului valoros al lucrătorilor din muzele etnografice.

S. ZDERCIUC

EXPOZIȚIA ANIVERSARĂ „120 DE ANI DE LA CONSTITUIREA SOCIETĂȚII DE LECTURĂ ORADEA“

A intrat deja în obișnuință faptul de a organiza, cu prilejuri festive, expoziții temporare prin intermediul cărora se prezintă activitatea pozitivă, validă sub raportul unei reconsiderări critice, a unor personalități sau asociații culturale. Este, desigur, o străduință meritorie, care se cuvine a fi semnalată. Eficiența ei imediată constă în a oferi publicului neavizat posibilitatea unui contact nemijlocit cu „realitatea vie” a unor epoci revoluționale, cu fapte ce-și transmit, astfel, semnificațiile. Mărturiile documentare, atunci când sînt și originale, condensează și acel inimitabil colorit de epocă, reflectînd totodată valențele unei civilizații structural deosebite de cea a zilelor noastre. În această ordine de idei, nu ni se pare altceva mai convingător decît includerea într-o expoziție a surselor documentare inițiale, fundamentale atîtor considerații teoretice. Ele devin accesibile vizitatorilor, realizîndu-se astfel și coeficientul de impresionabilitate scontat de organizatori.

Concretizînd, putem afirma că Societatea de lectură din Oradea, de la înființarea căreia (la 21 martie 1852) au trecut douăsprezece decenii, nu mai este pentru orădeni, o noțiune abstractă, cu care se operează în timpul unor expuneri. Preocupările ei, diverse și eficiente, au fost reliefate de expozite găzduite — timp de aproape o lună de zile (21 martie — 17 aprilie) — de cele 10 vitrine așezate în impunătorul hol de la intrarea în Muzeul Țării Crișurilor din Oradea.

Expoziția a conținut fotografii ale conducătorilor mai reprezentativi ai societății (Alexandru Roman și Iustin Pappin), documente inedite (din perioada de început a activității „lepturiștilor” orădeni, cum li se spunea atunci), precum și tipă-

riturile societății („versuții Romani”, „Diorile Bihorului”, și „Fenice”), care i-au asigurat un real prestigiu în viața culturală din nord-vestul țării.

Au fost prezente, de asemenea, publicații românești din imperiul habsburgic („Familia”, „Gazeta Transilvaniei”, „Foaia pentru minte”, „Concordia”, „Albina”, „Federațiunea”, „Aurora Română” etc.) în care au apărut informații, referințe și articole despre eforturile membrilor societății de a se reliefa pe plan spiritual și a contribui la fortificarea conștiinței naționale. Modalitatea cea mai adecvată, uzitată frecvent, a fost „organizarea” unor ședințe publice, de fapt veritabile manifestări culturale-naționale la care luau parte intelectualii și tineretul român din oraș, apoi țărani din satele apropiate, precum și neobișnuit de mulți reprezentanți ai unor societăți culturale din județele Arad, Satu Mare și Maramureș. Prin multiple documente a fost prin urmare evidențiată această fațetă de element culturalizator a societății literar-culturale a elevilor și studenților români din Oradea.

Textele lapidare, de o nelnoioenică utilitate, au completat cu precizările necesare materialul expus. Ca și lucrările apărute în anii interbelici și recent, au avut ca obiect problematica variată a multivalențelor străduințe ale membrilor societății.

În sfîrșit, menționăm că această expoziție este prima de acest fel consacrată societății — cîteva documente numai despre ea figurînd în expoziția permanentă a Muzeului Țării Crișurilor din Oradea.

Viorel FAUR

„SHQIPERIA ARKEOLOJYKE”

Albumul „Albania arheologică”*, editat de secorul de arheologie al Universității din Tirana, înmănușează concluziunile rezultate obținute de specialiștii albanzi în acest domeniu.

Volumul prezintă un interes multiplu: arheologii găsesc un bogat material pentru diverse etape din vechea istorie albaneză; etnografilor au la dispoziție materiale care permit incursiuni de ordin paleoetnografic și de etnografie comparată; muzeografilor găsesc rezolvări muzeistice moderne, sisteme și posibilități de conservare „in situ”.

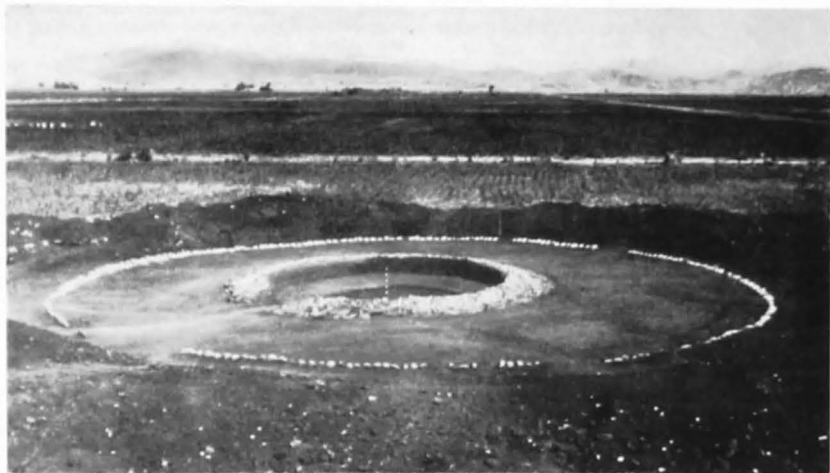
Albumul conține, pe lângă valorosul material ilustrativ, un consistent studiu semnat de prof. Muzafer Korkuti, în care sînt analizate, pe baza exemplificărilor arheologice, cele mai semnificative momente din istoria veche a Albaniei.

Așa cum se arată în studiu, arheologia albaneză, ca și celelalte ramuri ale istoriografiei s-a format

ca știință în anii de după eliberare, materialele descoperite prin săpături sistematice și științific coordonate ajutînd la elucidarea unor importante probleme privind vechea civilizație iliră și albaneză. Astfel la Maliq s-au întreprins timp de șase ani ample cercetări, dezvăluindu-se vechea civilizație a acestor locuri, începînd din perioada neolitică (prima jumătate a mileniului al III-lea î.e.n.) pînă în perioada bronzului (sfîrșitul celui de-al II-lea mileniu).

Obiectele descoperite în alt centru important, la Pazhok, aparțin epocii mijlocii și tirzii a bronzului. Ceramica lucrată aici a păstrat tradițiile olăriei eneolitice, demonstrîndu-se astfel o continuare de viață a populației din această zonă. Materialele arheologice din cele două centre mai sus-menționate i-au condus pe arheologii alba-

* „Shqipëria arkeologjke”, Tirana, 1971, 12 pag. text, 125 ilustrații alb-negru + 85 color.



Tumul illiric see, XV l.e.n., după săpături

nezi la concluzia că ethnosul illir s-a format la începutul epocii bronzului.

Unul din principalele cimpuri de investigație ale arheologiei albaneze a fost cercetarea culturii illire în epoca fierului, perioadă în care s-a consolidat și s-a dezvoltat cel mai mult civilizația illiră. În această direcție s-au făcut importante descoperiri pe valea râului Mati, la Vajza (reg. Vlora) și la Dro-pull de Sus (reg. Gyrokastra). Toate materialele descoperite: ceramică, unelte de metal, podoabe, obiecte de artă dovedesc că în special în a doua jumătate a epocii fierului, în așezările Pilloça (Amantia), Ironay, Krotina (Dimale), Jerma (Antigonea), Xibër, Holm, în Kolonja și în vechile orașe Gagtau și Rosuga, meșteșugurile au ocupat un loc important în vechea Ilirie.

Arheologia albaneză și-a orientat atenția și spre studierea culturii grecești și romane a orașelor albaneze de coastă. În timpul săpăturilor inițiate, după eliberare, în Apollonia, atât în vechiul oraș cit și în necropole, au fost date la lumină câteva sculpturi, o bogată colecție de ceramică, un număr mare de obiecte de teracotă, unelte de muncă, variate materiale folosite în construcții. Cele mai reușite exemplare din aceste obiecte au fost expuse în bogatul și frumosul muzeu al orașului Apollonia.

Un alt domeniu important din cercetarea arheologică albaneză în ultimii 25 de ani a fost studierea culturii medievale timpurii. Săpăturile făcute în diverse puncte: Kruja, Bukël (reg. Mirdita), Shurdhah (reg. Shkodra), Klos (reg. Mati), Tufina (reg. Tirana) etc. dovedesc că civilizația albaneză din evul mediu timpuriu, care s-a răspin-

dit pe o arie foarte largă, prezintă o strînsă unitate culturală și o puternică tradiție illiră. Această civilizație s-a îmbogățit cu noi elemente din contactul cu civilizațiile romană și bizantină. Un lucru foarte semnificativ este faptul că purtătorii civilizației din evul mediu timpuriu au fost descendenții vechilor illiri, pe care cronicarii bizantini i-au numit „albanezi”, după numele unui mic trib illir.

Vestigiile materiale aduse prin cercetările arheologice au reprezentat astfel argumente cu o soliditate de necontestat, prind vechimea și continuitatea civilizației albaneze.

Din materialul ilustrativ considerăm că rețin atenția în mod deosebit, pentru specialistul român din diverse sectoare de activitate, piesele de ceramică dintre care cele redată color permit observarea unor analogii cu ceramica noastră neolitică — atât prin formă, cit și prin cromatică și gama motivistică. Pentru cercetătorii vechilor meșteșuguri remarcăm uneltele de muncă din fier din sec. IV—II l.e.n. (fig. 53). Foarte valoroase ni se par mozaicurile de la Apollonia (fig. 78—81), cel de la Durrachion (fig. 99) și Lin (fig. 127—129) prin bogăția de ornamente geometrice, florale și figurale. Toate sînt redată într-o manieră care vădește un înalt grad de civilizație.

Întrucît albulum se adresează în primul rînd specialiștilor, considerăm că lucrarea ar fi cîștigat în rigoare științifică prin notarea dimensiunilor unor obiecte în textul explicativ al ilustrațiilor.

Continuitatea culturii și civilizației albaneze este marcată, în mod consecvent atât în comentariu cit și în ilustrații. Ea nu se referă numai la perioadele vechi din istoria albaneză, ci este legată și

cu prezentul înfloritor, ilustrat prin imagini semnificative din viața nouă care a înflorit în vechile centre de civilizație albaneză.

Condițiile grafice excelente asigură, pe lângă competența științifică a întregului material, va-

loarea acestui volum, care marchează un moment important din preocupările științifice actuale ale țării prietene.

Ion DRĂGOESCU, Germina COMANICI

UN TEZAU DE MONEDE REPUBLICANE ROMANE DESCOPERIT LA ROȘIILE-VÎLCEA

În vara anului 1969 un sătean din Hotâroaia — comuna Roșiile — făcând unele săpături pentru nevoi gospodărești, a descoperit, întâmplător, un schelet, în marginea drumului, pe punctul numit „Zugravul”. Locul descoperirii este un mamelon format din pământ amestecat cu pietriș, situat pe o înălțime care domină întreaga vale a Hotâroaiei.

Pînă la deplasarea noastră la fața locului, scheletul fusese distrus, reușind să salvăm doar maxilarele care se află în prezent în colecțiile Muzeului Olteniei din Craiova.

Cu aceeași ocazie, într-o vie din apropiere, am cercetat un alt loc în care un elev descoperise o monedă republicană romană din argint. Au mai fost astfel descoperite încă 8 monede.

Cele nouă monede — denari —, din argint, au fost emise între anii 99—73 î.e.n., după cum urmează :

1. Denar

Lucius Duilius Torquatus
Av. Roma. Capul Romei cu coif spre dr. sub
bârbie x;
c.p.c.
Rv. [L.] *TORQVA*
[ex] S.C. luptător pe cal galopînd spre
stg. Grueber, 518
99—94 î.e.n.

2. Denar

Lucius Flaminius Cilo
Av. Roma. Capul Romei cu coif înaripat spre
dr. sub bârbie x;
c.p.c.
Rv. L. *FLAMIN* [1]
[Cl.] Victoria nuda în bigă spre dr.
cu coroană. Grueber, 537
99—94 î.e.n.

3. Denar

Decimus junior Silanus
Lucii Filii
Av. Capul Romei cu coif înaripat spre dr. în
spate litera I — c.p.c.
Rv. D. *SILANUS L.F.* în exergă Roma
Victoria în bigă, galopînd spre dr. — c.p.c.
deasupra numărul IIIII
Grueber, 1798, asemănător,
88. î.e.n.

4. Denar

Av. PANSĂ. Capul lui Apolo laureat spre dr.
sub bârbie virf de săgeată
Rv. [C.] *VIBIUS C.F.* în exergă, Minerva în
cvadrigă galopînd spre dr. Grueber
2244
87. î.e.n.

5. Denar

Cnaeus Cornelius Lentulus
Av. Bustul lui Marte spre dr. cu coif crestă
Rv. G.N. *LENTV* [L.] în exergă Victoria în
bigă, galopînd spre dr.
Grueber, 2440
86. î.e.n.

6. Denar

Av. Capul lui Jupiter tânăr, laureat spre dr.
dedesupt fulger, c.p.c.
Rv. Jupiter în cvadrigă spre dr. c.p.c.
cca. 85—82 î.e.n.

7. Denar

Caius Naevius Balbus
Av. Capul lui Juno diademat spre dr. în
spate S.C. sub bârbie G.
Rv. C.N.E. B.A.B. în exergă Victoria nuda
în trigă spre dr.
Grueber, 2917
81. î.e.n.

8. Denar

Lucius Lucretius Trio
Av. Capul lui Neptun laureat spre dr. În
spate trident și numărul XX. c.p.c.
Rv. L. *LVCRETI, TRIO* în exergă geniu
înaripat pe delfin spre dr. c.p.c.
Grueber, 3250
76. î.e.n.

9. Lucius Axsius Lucii

Filius Naso
Av. NASO. Capul lui Marte tânăr cu coif
impodobit cu pene spre dr. sub bârbie S.C.
în spate numărul T. c.p.c.
Rv. L. *AXSIUS L.F.* — în exergă Diana
în bigă cu cerbi spre dr., sub cerbi, cline, în
spate doi cline și numărul T.
Grueber, 3348
73. î.e.n.

Nicolae RĂDAC

TEZAUURUL DE LA BASARABI

Cu ocazia lucrărilor de realizare a sistemului de irigații Calafat-Basarabi-Băilești, în primăvara anului 1969, la est de satul Basarabi, în punctul numit „Cetățuia” a fost găsit întâmplător, de către cetățeanul Seuleanu Tudor, un tezaur de monede romane din bronz. Cele 27 de monede se aflau la un loc cu mai multe fragmente ceramice, care n-au mai putut fi recuperate.

Tezaurul a fost recuperat de la Seuleanu Tudor și fiul acestuia prof. Seuleanu Constantin, de către autorul acestor rânduri și depuse la Cabinetul numismatic al Academiei R.S. România sub nr. 1/192/13 iulie 1972.

Cele 27 monede provin de la :

Nr. 1—11, Constantin cel Mare și au fost bătute în monetăriile din : Roma (1 exemplar)

- Aquileia (1 exemplar), Constantinopol (1 ex.), Nicomedia (4 ex.) și în monetării neidentificate — 4 exemplare.
Nr. 12—14, Constans I, și au fost bătute în monetării din Thessalonica (2 ex.) iar un exemplar într-o monetărie neclară.
Nr. 15—16, Valentinian I, ambele monede au fost bătute în monetăria din Nicomedia.
Nr. 17, Procopius; moneda a fost bătută în monetăria din Siscia.
Nr. 18—27, Din cauza stării de conservare destul de slabă nu au putut fi identificate.

AL. DINU

MUZEUL ȘCOLAR DIN COMUNA TÎRȘOLȚ, JUDEȚUL SATU-MARE

Cu ocazia cercetărilor efectuate în Țara Oașului în cadrul cursului de perfecționare pentru muzeografi etnografi, inițiat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, am avut prilejul să vedem un interesant Muzeu școlar organizat în comuna Tîrșolț, județul Satu-Mare.

Muzeul cuprinde peste 100 de obiecte etnografice și de artă populară selecționate cu gust și pricepere de către profesorul de istorie Ion Mișca, care a antrenat în această acțiune și elevii din cercul de „prietenii ai istoriei”.

Vechea și valoroasă ceramică de Vama, tot mai greu de găsit astăzi în satele oșenești, este ilustrată în muzeul din Tîrșolț prin circa 50 de piese — talgere, blide, oluri. Tehnica de lucru, decorul și cromatica acestor piese sînt specifice pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ilustrînd măiestria și simțul artistic al meșterilor olari din Vama.

Dintre obiectele de port se remarcă prin pitorescul și varietatea lor straițele, nelipsite din costumul oșenesc de sărbătoare. Exemplarele mai

Obiecte din muzeu



vechi (sfârșitul secolului al XIX-lea) au ornamente geometrice cusute cu lână, spre deosebire de cele mai recente, cu un bogat decor floral cusut cu aripi colorate.

Documente importante pentru cunoașterea vechiului port popular sînt cele 30 de „pieptare” de cămăși femeiești, datînd din epoci diferite și valorificate astăzi în cadrul orelor de lucru manual.

Icoanele pe sticlă provenind din centrul de la Nicula completează această originală colecție.

Ultimele obiecte intrate în colecția Muzeului școlar din Tirșoaf sînt stergarele, fețele de pernă, piesele de port lucrate de eleve la orele de deprin-

deri practice, ele demonstrînd legătura dintre arta tradițională și actualitate.

Deși muzeul nu cuprinde un număr mare de obiecte, valoarea lui constă în rigoarea selecției acestora, în grija pentru autenticitate și bun gust. Sperăm ca prin pasiunea cadrelor didactice, prin înțelegerea și sprijinul autorităților locale, precum și prin aportul școlărilor, muzeul din Tirșoaf să devină o unitate reprezentativă, cuprinzînd cit mai multe aspecte ale artei populare din Țara Oașului.

George LAZĂR, Natalia MARCU

FORME NOI DE ACTIVITATE CULTURAL-EDUCATIVĂ ÎN MUZEE

Alături de alte forme de activitate extramuzeală, cu caracter instructiv-educativ, polarizate de Muzeul de istorie a municipiului București, se înscrie și *Cercul de istorie și numismatică a municipiului București* de la Palatul Pioneerilor înființat la finele anului trecut.

Prin entuziasmul membrilor săi, propriu acestei vîrste, pionierii și școlarii constituți în acest cerc (din care enumerăm cîteva școli generale: nr. 3, 128, 150, 116 ș.a.) își aduc aportul lor la cercetarea și cunoașterea istoriei Capitalei noastre. Susținut de muzeu — instituție care patronează acest organism — și îndrumat permanent în activitățile sale de Palatul Pioneerilor, cercul, prin membrii săi, desfășoară o vie activitate, de ce n-am zice, de viitori cercetători ai vestigiilor trecutului orașului nostru. Buni cunoscători ai Muzeului de istorie a orașului, unde s-au format, unde sub supravegherea plină de grijă a muzeografilor, prin întîlniri, vizite la monumentele și șantierul arheologic ale muzeului, expuneri însoțite de proiecții, punerea la dispoziție a valorilor aflate în depozitele muzeului, ei au cunoscut nu numai istoria orașului dar și activitatea laborioasă, de „culise”, a conservării, a păstrării patrimoniului muzeistic, valoroasă moștenire culturală pentru generațiile viitoare. Stimulați, ei înșiși devin în rîndul lor propagandiști ai Muzeului Bucureștilor cit și colegatori harnici — în propriile lor cartiere — a oricăror vestigii a istoriei orașului București.

În încheiere, amintim cîteva acțiuni mai deosebite ale tînărului cerc de pasionați ai istoriei orașului. Întîlnirea, din dimineața zilei de duminică, 21 noiembrie 1971, a membrilor cercului cu muzeograful Muzeului de istorie a municipiului București. Ea a constituit nu numai un plus în

cunoașterea istoriei orașului și a valorilor muzeistice a instituției semicentenare, (1921—1971) cit și o privire retrospectivă a activității cercului și posibilitatea de a afla noi forme de activitate pentru viitor—organizarea de expediții pionieresti cu caracter istoric, propuneri izvorite din rîndul tinerilor „istorici”. Manifestarea s-a încheiat prin înmînarea, într-un cadru festiv, de către directorul muzeului, Petre Dache, a carnetului de „Prieten al Muzeului de istorie a municipiului București”, participanților.

În prima parte a anului în curs, alături de o altă „întîlnire” a elevilor cu istoria veche și feudală a orașului, din 13 februarie 1972, unde arheologul Panait I. Panait, șef al acestei secții a muzeului, le-a vorbit membrilor cercului, semnă-lăm o altă activitate, cu un caracter deosebit. Din inițiativa colectivă a Muzeului de istorie a municipiului București și a Cercului mai sus-amintit, a pornit organizarea unui concurs pionieresc, intitulat „Tineret, mîndrie a țării”, care a fost organizat apoi sub direcția îndrumare a Consiliului municipal București. El a avut drept scop cunoașterea de către pionierii și școlarii claselor a VII-a din municipiul București — și pe această cale — a trecutului glorios de luptă al organizației revoluționare de tineret, sub îndrumarea directă a Partidului Comunist Român, în cei 50 de ani de la crearea sa. Concursul s-a bucurat în faza finală, de alcătuirea, la Palatul Pioneerilor, a expoziției fotodocumentare organizate de Muzeul de istorie a municipiului București „Locuri și case din București legate de lupta P.C.R. și U.T.C.” cit și de participarea muzeului în jurul concursului.

R. MACRI

ȘTIRI ● ȘTIRI ● ȘTIRI ● ȘTIRI ● ȘTIRI ● ȘTIRI ● ȘTIRI ● ȘTIRI

Muzeul Brukenthal — Sibiu

Printre manifestările destinate popularizării culturii și artei populare românești peste hotare, se numără și pregătirile finale ce se fac în vederea

organizării unei expoziții la nivel național. Expoziția va fi deschisă la Basel, în Elveția.

Fisele, lucrările de grafică și un amplu studiu-catalog, care însoțesc expoziția, au fost realizate

de un colectiv de specialiști de la muzeul sibian, conduși de Cornel Irimie și R. Wiener. Catalogul, redactat de C. Irimie, va fi tipărit în Elveția.

* * *

În scopul unei cit mai largi cunoașteri a prețioaselor comori picturale, de curând au fost editate opt noi cărți postale color, care se găsesc de vânzare la muzeu.

Dintre operele de artă din sălile Brukenthalului, alegerea s-a oprit asupra următoarelor tablouri: *Cap de țigancă* (N. Grigorescu), *Tinăr în costum spaniol* (Jan von Reverstejn), *Portret de femeie* (Mișu Pop), *În primejdie* (Melchior D'Hondecoeter), *Judecata lui Paris* (Hendric van Balen), *Baronul Samuel V. Brukenthal* (Martin Meytens) *Peisaj muntos cu crăciună* (Paul Bril), *Peisaj muntos cu moară* (Jodocus de Momper).

* * *

Colectivul de specialiști al secției de istorie, continuând seria expozițiilor speciale, a realizat o expoziție de acest gen, deschisă în luna iulie în saloanele baroc din muzeu. Prezintă „Argintăria manufacturieră din secolele al XIII-lea și al XIX-lea”, expoziția urmărește evoluția stilului și a formei produselor din argint, lucrate la noi de-a lungul secolelor amintite.

Integrate în circuitul expozițional, vitrinele conțin: piese de servicii de masă, vase ornamentale, bomboniere, zaharnițe, pocale, sfeșnice și alte obiecte.

* * *

Aflată în stadiul de pregătire în cea de-a doua jumătate a anului 1972, expoziția „Arta lemnului la români” este organizată de Muzeul Brukenthal în colaborare cu mai multe muzee din țară.

Expoziția aceasta va fi prezentată și peste hotare.

* * *

Secția de istorie naturală din cadrul Muzeului Brukenthal este inaugurată în luna iunie 1972 după o lungă reorganizare, prezentându-și îmbogățită expoziția de bază, care urmărește „sistematica lumii animale”. Chiar de la începutul activității din acest an a secției, patru specialiști din muzeu au făcut o expediție în Delta Dunării și Dobrogea (iunie-iulie 1972) în vederea colectării de material zoologic pentru îmbogățirea patrimoniului muzeal. În cursul expediției, cu ocazia căreia s-au colectat aproximativ 1000 de exemplare, au fost realizate două filme documentare — despre viața păsărilor și, respectiv, despre insula Sahalin (U.R.S.S.) — și s-a adunat un bogat material pentru conferințe.

Atenționăm cercetătorii din această specialitate că actualmente sînt păstrate în depozite, din

lipsă de spațiu expozițional, bogate colecții paleontologice, mineralogice și petrografice.

Pentru anul 1973 este proiectată deschiderea unei expoziții mineralogice cu caracter temporar.

Tot în cadrul secției de istorie naturală este pregătită expoziția permanentă cu „Istoria farmaciei” pentru a fi deschisă în ultimul trimestru al anului 1972. Această expoziție va conține piese, ustensile și mobilier, din vechile farmacii ale Sibiului.

* * *

Muzeul județean — Brașov

Sub titlul „50 de ani de la crearea Organizației comuniste de tineret”, secția de istorie contemporană a Muzeului de istorie din Brașov, condusă de Ioan Ghiran a organizat două expoziții, deschise la sala Arta, în martie 1972, care au continuat să primească vizitatori tot restul anului. Cu acest prilej a avut loc și o sesiune de comunicări cu contribuția majoritară a muzeografilor secției de istorie, audiată de uteciști din județul Brașov. Expozițiile realizate au fost prezentate ulterior și în alte localități din județ: la Zărnești, Făgăraș, Săcele, Victoria, Cristian, Rupea și Rîșnov.

* * *

Printre sesiunile de comunicări organizate de secția de istorie a Muzeului din Brașov, se numără și cea dedicată comunistului brașovean Ilie Cristea susținută în luna iunie 1972, cu prilejul a 80 de ani de la nașterea acestuia. Cu această ocazie a fost deschisă și o expoziție documentară la Arhivele statului din Brașov.

* * *

Tot de secția de istorie contemporană a fost deschisă și o expoziție-afiş, tipărindu-se câteva mii de exemplare de fotocopii cu aspecte din muzeu, cu care vor fi înzestrate cabinetele de științe sociale din școli, cluburile muncitorești și căminele culturale. Materialul axat pe activitatea comuniștilor din județul Brașov tratează probleme de actualitate, extinzându-se și asupra planurilor de perspectivă pînă în anul 1975.

* * *

Muzeul de istorie din Brașov are sub tipar planșul „Cetatea Rîșnovului”, care va apărea într-un tiraj de aproximativ 10 000 de exemplare și va cuprinde material ilustrativ alb-negru și color.

* * *

Secția de artă a Muzeului din Brașov a organizat o serie de expoziții grafice militante printre care: „Patria socialistă”, prezentată și la Căciulata, Comana și alte câteva localități din județ, „Peisajul industrial și agrar al țării” prezentă la Belean, Mîndra și Simbăta de sus, și expoziția de pictură și grafică „Brașovul în plastica brașoveană”, realizată în sala Arta din acest oraș.

Aurora BĂDILĂ

JARDIN DES ARTS

Noiembrie 1971

Republica Arabă Egipt a donat Spaniei un templu egiptean sculptat datînd din sec. IV î.e.n., drept recunoștință pentru participarea acestei țări la lucrările arheologice de la Assuan.

Templul a fost reconstituit în chip fidel într-una dintre cele mai importante zone verzi din Madrid: Parcul Vest.

* * *

Vestigiiile unei vechi nave egiptene în perfectă stare de conservare au fost descoperite cu ocazia importantelor lucrări urbanistice începute în Ural în apropierea orașului Orsk.

Data navei a fost stabilită între 525 și 300 î.e.n., grație unor inscripții egiptene și a unor caractere de scriere cuneiformă.

* * *

Un colecționar iranian a anunțat că posedă originalul uneia dintre cele mai prețioase manuscrise persane și că exemplarul deținut de către Biblioteca Națională din Paris (contrar celor credute timp de o jumătate de secol) nu este decît o copie.

Este vorba de o scrisoare pe care Mir Emad, unul dintre cei mai eminenți caligrafi iranieni, a adresat-o șahului Abbas cel Mare, care a domnit în jurul anului 1600.

Confuzia a fost înlăturată prin recunoașterea unor elemente de netăgăduit: documentul aflat în posesie particulară poartă sigiliul șahului Abbas, pe cînd exemplarul aflat în biblioteca din Paris nu are un asemenea semn.

De asemenea, după un studiu aprofundat al scrierii, se distinge net că forma anumitor caractere diferă între cele două exemplare și că literele din manuscrisul colecționarului iranian sînt identice cu toate caligrafiile recunoscute ca aparținînd lui Mir Emad.

* * *

O echipă franco-poloneză de arheologi a curățat porticele renumitului templu din Karnak.

Au fost descoperite cu acest prilej două statui de granit purtînd efigia faraonului Tutmes I.

* * *

„Hainaut – pămîntul suprarcalismului”, aceasta este tema unei importante expoziții care a fost deschisă la 12 septembrie 1971 în această provincie.

Au putut fi admirate cu acest prilej opere semnate de Magritte, Simon, Van der Spiegele, Le-franc, Van der Abeele.

Numeroase benzi sonore preluate de la Muzeul Cuvîntului au permis audierea vocilor unor artiști celebri, ale căror lucrări au fost expuse.

La Muzeul cantonal de arte frumoase din Lausanne, s-a desfășurat anul trecut cea de-a 5-a biennială internațională închinată tapiseriei,

* * *

JARDIN DES ARTS

Decembrie 1971

La Trondheim (Norvegia) s-a descoperit un zid de piatră care face parte dintr-un castel ridicat în timpul domniei regelui Magnus, în 1040.

Specialiștii consideră această descoperire ca reprezentînd cel mai vechi vestigiu al unei așezări regale scandinave.

* * *

Muzeul „Vieții valone” va fi instalat în sala restaurată a vechii mănăstiri a Fraților Minoriti (Liège, Belgia).

Bogata colecție, însumînd 3 000 de piese, va evoca modul de viață al valonilor, surprinzînd diverse ipostaze ale vieții lor materiale, familiale, sociale, politice, intelectuale și religioase.

* * *

Repusă de curînd în valoare, complet restaurată, construcția gotică a abației și mănăstirii dominicane din Krems (Austria) a constituit cadrul monumental al unei bogate expoziții: „100 de ani de artă în această cetate danubiană” care a cunoscut o primă înflorire la începutul evului mediu fiind centrul faimoasei „Școli dunărene”, în care au activat Wolf Huber, Jorg Preu, și care a dat barocului austriac pictori de seamă ca Martin Johann Schmidt.

Monumentalul catalog întocmit sub direcțiunea lui Hary Kuhnle, organizatorul expoziției, poate fi considerat un manual al artei din Krems.

* * *

Muzeul din Dijon a prezentat publicului o foarte frumoasă expoziție: „Bocitoriile în arta evului mediu european”.

112 sculpturi funerare din anul 1250 pînă în secolul XVI au fost expuse cu ocazia aceasta, împreună cu manuscrise și desene pe aceeași temă. Catalogul expoziției, alcătuit de P. Quarré, cuprinde un repertoriu al mormintelor sculptate cu „bocitoriile”, pe care le clasează topografic.

Repertoriul este însoțit de o bogată bibliografie, ceea ce îl face să fie o carte de referință deosebit de utilă și este ilustrat cu reușite fotografii.

* * *

Cabinetul de stampe de la Muzeul Uffizi a organizat o frumoasă expoziție de desene aparținând Galeriei Naționale din Canada.

Expoziția a fost punctul de plecare al unui catalog alcătuit de către un grup de specialiști, la un nivel științific, foarte util cercetătorilor.

* * *

Palatul Pitti din Florența a realizat o expoziție cu tema „Raporturile artistice și culturale dintre Florența și Anglia, începând din secolul XVI până în secolul XX”.

Catalogul expoziției poartă semnătura lui Mary Webster.

* * *

Între 30 noiembrie 1971 – 2 ianuarie 1972, Muzeul de artă din Indianapolis a deschis o expoziție consacrată artei grafice belgiene din „La belle époque”: 137 de lucrări (desene, acuarele, afișe) din anii 1892–1914, care marchează apogeul lui Art Nouveau. Lucrările poartă semnătura a 35 de artiști dintre care notăm: Gilbert Combaz, Adolphe Crespin, George Lemmen, Gustav Stevens, Théo van Ryselberge.

* * *

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Noiembrie 1971

Onorind amenajarea noii sale construcții, Römisch-Germanisches Museum din Köln va prezenta, odată cu faimosul mozaic al lui Dionysos, un alt ansamblu monumental de mare importanță: mausoleul lui Lucius Publicius, la reconstituirea căruia lucrează actualmente, sub conducerea inginerului Gundolf Precht, o echipă entuziastă de studenți în arheologie.

Se urmărește cu minuțiozitate reîmbinarea blocurilor de piatră tăiate și sculptate, dezgropate lângă Chlodwiplatz.

Monumentul comportă un soclu în trepte, două corpuri suprapuse animate de figuri în basoreliev, reprezentând un grup de fauni care vinează și un dans al nimfelor.

Inscripția de pe postamentul inferior ne amintește că Lucius Publicius era veteran în legiunea a V-a Alanda („Cicirilia” – aluzie la forma pannașului care distinge această unitate militară de alte unități ale armatei romane).

Se presupune că mausoleul ar fi anterior anilor 42 î.e.n., dată care consemnează fondarea Coloniei Agrippinensium.

* * *

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Decembrie 1971

Cu ocazia celui de-al IV-lea Congres internațional de studii celtice, Muzeul din Rennes a organizat anul trecut o expoziție consacrată problemelor lumii celtice, din epoca fierului.

270 de piese și documente au fost astfel reunite. Semnalăm dintre expozate ceramică (vase și fragmente), o importantă colecție de monede de aur și argint și stele funerare de importanță încă neapreciată.

Catalogul expoziției a fost realizat de către J. Y. Veillard, conservatorul muzeului breton.

* * *

Biblioteca Sainte-Geneviève din Paris a prezentat la sfârșitul anului 1971 o expoziție intitulată „Știința și astrologia în secolul XVI”.

Biblioteca conservă unul dintre cele patru orologii planetare care există încă în lume. Exemplarul aflat în Franța este cel mai vechi.

Capodoperă a orologeriei și aurăriei germane din primii ani ai secolului XVI, această piesă rară a fost modificată în 1553 de către Ornce Fine, profesor de matematică la Colegiul Franței și savant eminent, una dintre figurile reprezentative ale Renașterii.

Vizitatorii au mai putut admira în cadrul expoziției, instrumente științifice de mare finețe, manuscrise și documente, ilustrând această perioadă importantă din istoria științelor.

Analiză NER

SCHIMBUL DE PUBLICAȚII CU STRĂINĂTATEA

În existența unei publicații de orice profil, și poate cu atât mai mult în cazul uneia de specialitate, cum este „Revista muzeelor” se impune ca o necesitate cunoașterea la zi a punctelor de vedere actuale, proprii domeniului de cercetare – muzeografia, în cazul nostru – din întreaga lume.

Ca organ de presă – singurul, de altfel – care exprimă realizările muzeografiei românești, revistei îi revine printre obiectivele pe care le are și sarcina de a face cunoscute, prin materialele publicate, noutățile problematicii muzeografice

de la noi, ținând seama de ritmul înfăptuirilor de peste hotare.

Concretizând această cerință „Revista muzeelor” deși instituție relativ nou înființată, și-a propus și realizat importante schimburi de publicații cu străinătatea, solicitând diverse cărți, reviste periodice, albume, pliante, cataloage, broșuri, ghiduri sau foi de informare, toate aparținând unor muzee, biblioteci, anticariate și institute de diverse specialități, din numeroase țări.

În acest mod, în schimbul „Revistei muzeelor” — cunoscută și apreciată peste hotare — se primesc publicații din Anglia, Algeria, Austria, Belgia, Brazilia, Bulgaria, Cehoslovacia, Chile, Canada, Elveția, Finlanda, Franța, Italia, Iugoslavia, Mexic, Norvegia, Olanda, Polonia, R.D.G., R.F.G., Spania, Suedia, S.U.A., U.R.S.S. și Ungaria, ce constituie o bogată sursă de informare pentru specialiști, a tuturor evenimentelor din activitatea muzeelor.

Importante pentru confruntarea unor chestiuni teoretice, aplicate sau neaplicate la noi, și pentru compararea diverselor modalități de organizare a muzeului din alte țări cu situația prezentă în cadrul rețelei muzeistice românești, aceste publicații din străinătate devin o cale de accesibilitate către bogate izvoare științifice, culturale sau artistice, dând posibilitatea cunoașterii nivelului general de dezvoltare a acestui instrument de cultură, care este muzeul.

Fiecare muzeu, de istorie, artă, etnografie sau de științele naturii, pentru a-și menține și dezvolta stadiul de cercetare, restaurare și conservare, are nevoie de un schimb de opinii realizat prin parcurgerea unei bogate bibliografii de specialitate.

Din acest motiv, multe muzee din țara noastră își au și ele schimburi proprii de publicații cu instituții din străinătate.

Parte din aceste schimburi ale muzeelor vor fi făcute cunoscute spre informare în paginile revistei noastre, prin liste cu titlurile lucrărilor sosite din diferite țări, începând chiar din acest număr.

Fiind propuse pentru schimb țări din diverse colțuri ale lumii, se urmărește o amplă informare despre modul de păstrare a patrimoniului cultural și științific, specific fiecărei țări, cunoscând astfel tradiția acestora în constituirea unui muzeu, cât și inovațiile adoptate pe parcurs, uneori imprumutate în scopul unei comunicări cât mai complete cu generațiile actuale sau cele ce vor urma.

Atestând importanța organizării unui astfel de schimb de publicații ne propunem să semnalăm în revista noastră cărți sau cataloage mai deosebite sosite la redacție în cadrul acestei acțiuni, care de altfel stau la dispoziția cercetătorilor și muzeografilor din țară pentru a fi consultate.

Cu scopul utilitar de a cunoaște cât mai multe din problemele specifice sau de a constata și stabili numeroase puncte comune în sectorul muzeografiei, considerăm că discutarea unora dintre aceste publicații — prin recenzii, referate sau știri, după caz — va înlesni o încercare de clarificare a multor probleme teoretice aflate în stadiul de analiză, atât de necesară actualmente în această știință, muzeografia.

Aurora BĂDILĂ

LISTA PUBLICAȚIILOR DIN STRĂINĂTATE OBTINUTE PRIN SCHIMB ANGLIA (I)

Muzeul regional Hunedoara — Deva

- J.D. Cowen, The origins of the Flange — hilted sword of bronze in continental Europe, Londra, 1967.
- Sir John and lady Beazley gifts 1912 — 1966, Londra, 1967.
- Bulletin of the Institute of Archaeology, Londra,

4/1964
5/1965
6/1967
7/1968
8,9/1970

4. Treasures of the Ashmolean Museum, Oxford, 1970.

5. The Roman Baths of Bath, Oxford, 1970.

6. G.R. Watson, The Roman soldier, Bristol, 1970.

Muzeul de istorie al județului Prahova

1. Bowle, John: The English experience. A Survey of English history — from early to modern times, Londra.

Weidenfeld and Nicolson, 1971 — 1 exemplar.

Muzeul de științele naturii, Bacău

- Animal behaviour, Londra 1965.
- Animal production, Londra, 1959 — 1969.
- Heredity, Edinburgh, 1971.
- Journal of zoology, Londra, 1968.
- Notes from the Royal Botanic Garden, Edinburgh, 1968 — 1970.
- Quarterly bulletin, Londra, 1931.

7. The British Museum quarterly, Londra, 1969 — 1971.

8. Transactions and proceedings of the Botanical Society of Edinburgh, Edinburgh, 1968.

Muzeul militar central

- The Wellington monument.
- Special photographic exhibition.

Revista muzeelor

- Art Nouveau and Alphonse Mucha, Londra, 1967
- English sculpture 1720 — 1830, Londra, 1971.
- Queen Mary's art treasures, Londra, 1971.
- International ceramics, Londra, 1972.
- Victorian Church art, Londra, 1971 — 1972.
- Art and Archaeology technical abstracts, Londra, 1966, 1967, 1968 (incomplete)
- Keplra prints, Londra, 1970.
- English glass, Edinburg, 1964.
- Musical instruments as works of art, Londra, 1968.
- Handbook to the departments of Prints and Drawings and Paintings, Londra, 1964.
- Bulletin of the Institute of Archaeology, Londra, 1970.
- Amgueddfa. Bulletin of the National Museum of Wales, 1969, 1970, 1971 și 1972. (incomplete).

A. B.

Iuliu BUZDUGAN — Сотрудничество музеоведа и архитектора при организации современного музея (485) ● Valentina BUȘILĂ — Музей-посетители: некоторые аспекты из уезда Констанца (534) ● Ion GRIGORESCU — Относительно есеней научных сообщений (537) ● Джордже ИОНАШКУ — Музей Румынской Оперы (539) ● Тереза СИНИАЛИИ — Рисунок Паллади (545) ● Мария ЗИНЦ — Новые картины в Музее Брукенталь — Сибю (546) ● Дорана КОШОВИЦУ — Голландец у себя дома и за рубежом (549) ● Викторин ЧОЧИНУ — Памяти Октава Бэнчилэ (553) ● Клаудина КЛЕКА-ГЫРБЕА — Заметки о кельнской временной экспозиции (556) ● Диезку МАКСУТОВИЧ — По историческим музеям Албании (559) ● Джорджета СТОИКА, Валериу БĂРБЕЛЕСКУ — Музеи и коллекции коптского искусства в Каире (561) ● ХРОНИКА, РЕЦЕНЗИИ, ИНФОРМАЦИИ (564)

Iuliu BUZDUGAN — Collaboration entre le muséographe et l'architecte pour l'organisation d'un musée moderne (485) ● Valentina BUȘILĂ — Musée-public, aspects du district Constanța (534) ● Ion GRIGORESCU — Sur les sessions scientifiques (537) ● George IONĂȘCU — Le Musée de l'Opéra roumaine (539) ● Tereza SINIGALIA — Pallady, dessinateur (545) ● Maria ZINȚ — Nouveaux tableaux acquisitiionnés par le Musée Brukenthal-Sibiu (546) ● Dorana COȘOVEANU — L'hollandais chez soi et dans le monde (549) ● Victoria CIOCEANU — La commémoration d'Octav Băncilă (553) ● Claudia CLEJA-GÎRBEA — Notes sur une exposition temporaire de Cologne (556) ● Geleu MAKSUTOVICI — Visitant les musées d'histoire d'Albanie (559) ● Dr. Georgeta STOICA, Valeriu BĂRBELESCU — Musées et collections d'art copte du Caire (561) ● CHRONIQUE, COMPTES-RENDUS, INFORMATIONS (564)

Iuliu BUZDUGAN — Collaboration between the museograph and the architect for the organisation of a modern museum (485) ● Valentina BUȘILĂ — Museum-public, aspects from the district Constanța (534) ● Ion GRIGORESCU — About the scientific sessions (537) ● George IONĂȘCU — The Museum of the Romanian Opera (539) ● Tereza SINIGALIA — Pallady, the drawer (545) ● Maria ZINȚ — New paintings acquired by the Brukenthal Museum-Sibiu (546) ● Dorana COȘOVEANU — The Dutch at home and in the world (549) ● Victoria CIOCEANU — Commemoration of Octav Băncilă (553) ● Claudia CLEJA-GÎRBEA — Notes on a temporary exhibition in Köln (556) ● Geleu MAKSUTOVICI — Visiting the history museums of Albania (559) ● Dr. Georgeta STOICA, Valeriu BĂRBELESCU — Museums and collections of Coptic art in Cairo (561) ● CHRONICLE, REVIEW, INFORMATIONS (564)

COLECTIVUL REDACȚIONAL: Aurora BĂDILĂ, Valentina BUȘILĂ, Iuliu BUZDUGAN, redactor — șef adjunct, Mircea DUMITRESCU, Ion GRIGORESCU, secretar de redacție, Olga MĂRCULESCU, Tereza SINIGALIA, Margareta ȘIPOȘ

PREZENTAREA GRAFICĂ ȘI TEHNOREDACTARE: Gheorghe MATEI
COPERTA: Jean EUGEN





- Iuliu BUZDUGAN – Colaborarea dintre muzograf și arhitect în organizarea unui muzeu modern (485)
- Valentina BUȘILĂ – Muzeu-public, aspecte din județul Constanța (534)
- Ion GRIGORESCU – În legătură cu sesiunile de comunicări științifice (537)
- George IONĂȘCU – Muzeul Operei române (539)
- Tereza SINIGALIA – Pallady – desenator (545)
- Maria ZINT – Tablouri noi achiziționate la Muzeul Brukenthal – Sibiu (546)
- Dorana COSOVEANU – Olandezul la el acasă și în lume (549)
- Victoria CIOCEANU – Comemorarea lui Octav Băncilă (553)
- Claudia CLEJA-GIRBEA – Însemnări la o expoziție temporară kölneză (556)
- Geacu MAKSUTOVICI – Prin muzeele de istorie ale Albaniei (559)
- Dr. Georgeta STOICA, Valeriu BĂRBULESCU – Muzeu și colecții de artă coaptă din Cairo (561)
- Radu FLORESCU, Ioan OPRÎȘ – Perfecționarea muzeografiilor arheologice. Realizări și viziune (564)
- V. BUȘILĂ – O sută de ani de activitate muzeală la Oradea (566)
- S. ZDERCIUC – Sărbătorirea semicentenarului Muzeului etnografic al Transilvaniei (567)
- Viorel FAUR – Expoziția „120 de ani de la construirea Societății de lectură Oradea” (568)
- Ion DRĂGOESCU, Germina COMANICI – „Shqiperia Arkeologjike”, Tirana 1971 (568)
- Nicolae RĂDAC – Un tezaur de monede republicane romane descoperit la Rosiile – Vilcea (570)
- Al. DINU – Tezaurul de la Basarabi (571)
- George LAZĂR, Natalia MARCU – Muzeul școlar din comuna Tirsolț, județul Satu Mare (571)
- R. MACRI – Forme noi de activitate cultural-educativă în muzee (572)
- Aurora BĂDILĂ – Sfiri (572)
- Anais NER – Note de lector (574)
- Aurora BĂDILĂ – Schimbul de publicații cu străinătatea (575)