

Revista muzeeelor

2/2005



Revista
mazeelor 2/2005

**Revistă editată de Centrul pentru
Formare, Educație Permanentă și
Management în Domeniul Culturii**
cu sprijinul
Ministerului Culturii și Cultelor

*

Colectivul de redacție:
dr. Virgil Ștefan NIȚULESCU
Redactor-șef

Mihaela MURGOCI
Editor

Aurel BULACU,
macheta artistică

*

Redacția:
Calca Dorobanților nr. 99A, sector 1,
010561, București, ROMÂNIA
Telefon: (+4021) 230.08.37;
Fax: (+4021) 230.21.94

revistamuzeelor@yahoo.co.uk
virgil.nitulescu@cultura.ro
mihaela.murgoci@eastwestlinks.com

*

**Pentru abonamente
viramentele se fac în
cont lei: IBAN
RO44TREZ7015025XXX000347
Trezorerie, sector 1, București**

*

Sponsorizările, donațiile și orice alte
viramente vor purta specificația "Pentru
Revista Muzeelor"

*

ISSN 1220-1723

*

20 lei

editorial

- 5 MUZEELE
- O CHESTIUNE DE MANAGEMENT CULTURAL,
Adrian MAJURU

expoziții

- 7 VICTOR MORARIU
- ISTORIC ȘI OM DE CULTURĂ AL BUCOVINEI.
VALORIFICARE EXPOZIȚIONALĂ,
Marcel CATRINAR

- 29 O ISTORIE A CELOR FĂRĂ DE ISTORIE
Cronica unei expoziții neconvenționale
31 mai – 31 octombrie 2005
Muzeul Municipiului București,
Adrian MAJURU

- 45 *ZOOLOG PRINTRE RUINE*
- O EXPOZIȚIE INEDITĂ LA
MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE
NATURALĂ „GRIGORE ANTIPA”,
Alexandra ZBUCHEA
Aurora STĂNESCU

muzeografie

- 50 ÎNTÂMPINAREA PUBLICULUI
LA MUZEUL NOGENT SUR MARNE:
UN EXEMPLU DE MUNCĂ
DE PROXIMITATE ÎN ÎMPREJURIMILE PARISULUI,
Olivier MAÎTRE-ALLAIN

- 65 MUZEUL DE ARTĂ VIZUALĂ DIN GALAȚI
- PRIMUL MUZEU DE ARTĂ
CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ,
Mariana TOMOZEI COCOȘ

- 73 CONTRIBUȚII LA ISTORIA MUZEOGRAFIEI ROMÂNEȘTI.
MUZEUL PAȘA DIN GALAȚI,
Viorica PISICĂ

- 76 MUZEUL ZAMBACCIAN
... L-AM CUNOSCUȚ PE MARELE COLECȚIONAR DE ARTĂ,
Romeo HAGIAC

cercetare

- ISTORIA ORALĂ ȘI MUZEELOR, 79
Mihaela MURGOCI
- PROVOCAREA MUZEOGRAFULUI - 83
UN STANDARD UNIC DE
DOCUMENTARE MUZEALĂ?,
Faith TEH ENG ENG
- ROLUL CERCETĂRII DE MARKETING ÎN 93
CUNOAȘTEREA COMPORTAMENTULUI
VIZITATORILOR UNUI MUZEU,
Alexandra ZBUCHEA
- ACREDITAREA MUZEELOR, 98
Irina OBERLÄNDER-TÂRNOVEANU

conservare – restaurare

- CONSERVAREA PREVENTIVĂ: O STRATEGIE EUROPEANĂ, 110
NEMES KOVÁCS Ernő
- ÎN VEDEREA ADOPTĂRII 112
UNEI STRATEGII DE CONSERVARE PREVENTIVĂ
Recomandare Vantaa, Finlanda 21-22 septembrie, 2000

premi

- PREMIILE COMITETULUI NAȚIONAL ROMÂN ICOM 117



MUZEELE - O CHESTIUNE DE MANAGEMENT CULTURAL

Adrian MAJURU

Cu ceva timp în urmă, revista Cultura a publicat o debateră cu tema „sunt muzeele o necesitate culturală?” Mai bine spus, care mai este necesitatea culturală în privința muzeelor? Supradimensionate în departamente, secții și birouri, muzeele s-au transformat fie într-o sterilă confruntare între șefi cu orgolii mărunte - ale căror arme de atac și contraatac sunt proiecte culturale făcute în grabă pe nervii subordonaților angrenați într-un heuripism lumpen-proletar -, fie au devenit un cavou milenar pentru neadaptăți. Produsul cultural, în ultimă instanță, însoțit de un variat expozeu antropologic, sociologic, patologic etc., se desfășoară, de fapt, nu prin produsul cultural specific fiecărei instituții, ci în interiorul acestor confruntări, iar vizitatorul mai bine ar fi invitat să studieze mulțimea de fizionomii măcinate de preocupări mici și orgolii pe măsură.

Muzeele devin o necesitate culturală din momentul în care oferă publicului restituiri ale vieții lui de azi, în detalii care scapă cotidianului alert sau reconstituiri, fie și fragmentare, ale lumilor de odinioară. Proiectele pot fi felurite. De la reconstruirea unei zile din viața unui om din secolul al XVII-lea, într-un ambient apropiat secolului al XVII-lea, chiar și cu tipul de muzică pe care o prefera, la conservarea celor mai apropiate intimități diurne sau nocturne, fără înlăturarea amănunțelor, cum se poate vedea la Muzeul Memorial Cezar Petrescu din Bușteni. Casa scriitorului oferă celui care nu l-a

cunoscut îndeaproape până și recipientul pentru cafea neconsumată sau pălăria lăsată pe servietă, într-un colț al biroului.

Apoi, mai este și povestea care trebuie să se istorisească singură, prin obiecte, dar nu într-un expozeu vitrinizat în totalitate. Dacă un imobil orășenesc din secolul al XVI-lea sau al XVIII-lea a fost o farmacie sau o manufactură, atunci el poate fi o mărturie din viața cotidiană a comunității prin restituirea fidelă a farmaciei și a manufacturii. Sunt multe exemple reușite în Transilvania. Modelul muzeelor de mici dimensiuni sau cu un excurs antropologic ar trebui să devină predominant. Viitorul aparține muzeelor mici cu maximum trei-patru anagajați de specialitate. Suficient pentru a hrăni marele public cu oferte variate. Precum în istorie, și în muzeografie, cunoaștem multe despre diurn și nimic despre nocturn. Un muzeu al nocturnului, de la folclor la viața de noapte într-un mare oraș ar fi un proiect interesant.

Suntem tot mai atrași de senzații. De ambientul care ne-a putea apropia de atmosfera unui secol încheiat de mult, lucru care se poate realiza prin diminuarea prezentului atât în ceea ce privește desfășurarea poveștii, cât mai ales în ceea ce privește popularea clădirii cu angajați care se vântură peste tot. Intrarea în trecut poate fi supraviețuită și altfel, fără a periclită expunerea, cel puțin în cazul muzeelor mici și a caselor memoriale.

Toată această succesiune de sugestii sunt în ultimă instanță o chestiune de management cultural și

credem că nu de specialiști ducem lipsă (75 de manageri culturali au dobândit de ceva ani buni această specializare), cât mai ales de punerea în practica decizională a experiențelor dobândite de aceștia. Ori, până în acest

moment, nici unul dintre cei 75 de manageri culturali nu se află într-o poziție care să determine schimbări relevante în managementul practicii muzeale.

VICTOR MORARIU – ISTORIC ȘI OM DE CULTURĂ AL BUCOVINEI. VALORIFICARE EXPOZIȚIONALĂ.

Marcel CATRINAR

Victor Morariu este o personalitate marcantă a vieții culturale din Bucovina, regiune care s-a aflat între granițele Imperiului Habsburgic și după această vremelnică stăpânire. Numele lui Victor Morariu este legat de importante evenimente istorice și culturale din spațiul sus amintit. Anul viitor se vor împlini 60 de ani de la trecerea în eternitate a profesorului doctor universitar Victor Morariu. El și-a dedicat întreaga sa capacitate intelectuală tinerilor elevi și studenți, predând încă din anul 1905 atât la Liceul de Băieți din Suceava, cât și la Universitatea din Cernăuți unde a desfășurat o laborioasă activitate academică.

Numele lui Victor Morariu îl întâlnim astăzi în diferite lucrări de specialitate¹, care îi citează ideile și opera, însă acestea sunt publicate în periodice, pe care le găsim în fonduri memoriale² sau biblioteci. Totuși, au fost autori care s-au preocupat de evidențierea rolului lui Victor Morariu în istoria și viața culturală a Bucovinei. O astfel de imagine ne este dată de Marin Bucur care, în lucrarea sa istoriografică, aduce referiri și despre profesorul bucovinean.³ Volumul II din colecția „Știința în Bucovina”, dicționarul „Scriitorii Bucovinei” și „Enciclopedia Bucovinei”⁴ îl includ pe marele germanist, istoric și om de cultură în paginile lor, oferind un medalion care nu are pretenția de-a fi exhaustiv. Vom încerca acum să creionăm o microsinteză având în centru viața și activitatea acestui om de valoare, folosindu-ne de o documen-

tație de arhivă și de bibliotecă pentru a depista cele mai importante informații despre gândirea ilustrului profesor.

Victor Morariu a fost apreciat de contemporanii săi, încercând să aibă un comportament decent cu semenii săi, fie că proveneau din structuri sociale inferioare, fie că aparțineau clasei superioare a societății. Săracii, țărani, intelectualii sau oamenii politici erau plasați în opinia lui Victor Morariu pe aceeași ierarhie a preocupărilor pe sale cotidiene, nefăcând rabat de la deontologia sa profesională. De-a lungul vieții sale a avut ocazia să participe la cele mai importante evenimente istorice din viața Bucovinei, ne referim aici, atât la perioada de ocupație austriacă,⁵ cât și la perioada de după Marea Unire din 1918, când Bucovina revine la țara mamă în urma voinței democratice exprimată de populația majoritară și minoritățile în Adunarea Națională din 15/28 noiembrie 1918 la Cernăuți⁶, însă pentru scurt timp.

S-a bucurat foarte mult de acele momente de unificare statală, dar s-a întristat atunci când printr-un joc mârșav Bucovina este luată de către sovietici în urma aplicării acordurilor germano-sovietice din Pactul Ribbentrop-Molotov. Suntem motivați să abordăm acest subiect, într-o manieră serioasă, deoarece Victor Morariu a fost pentru spațiul în care a trăit un exemplu de urmat, o personalitate omniscentă, care a lăsat în urma sa mărturie de necontestat despre orașul Suceava, despre Bucovina de dinainte și de după Unire Mare, despre literatura română și cea germană, ș.a.

I Petru Froicu, Eugen Dumitriu, *Știința în Bucovina. Ghid bibliografic*, vol II, București, 1983; Eugen Dumitriu, *Doi cărturari prieteni: Victor Morariu și Virgil Tepeanu*, în „Suceava. Anuarul Muzeului Județean”, IX-XII, 1984-1985; Marin Bucur, *Istoriografia literară românească*, București, 1973; Mircea Grigoroviță, *Victor Morariu – Viața*, vol I, manuscris nr., Fond documentar „Leca Morariu”, Complexul Muzeal Bucovina, Suceava, 44 file; Idem, *Victor Morariu-Opera*, vol. II, manuscris, Fond documentar „Leca Morariu”, Complexul Muzeal Bucovina, Suceava, 105 file; Idem, *Victor Morariu și viața cultural-religioasă bănuțenă*, în „Altarul Banatului”, Timișoara, I,

O preocupare mai laborioasă asupra acestei problematice o întâlnim la Mircea Grigoroviță care a lăsat în manuscris⁷ munca de cercetare privind viața și opera lui Victor Morariu.

Victor Morariu a fost primul fiu al publicistului preot Constantin Morariu, născut la data de 12 februarie 1881⁸ în comuna Toporăuți. Despre Constantin Morariu s-a scris mult, el a fost întemnițat de către administrația austriacă, împreună cu Ciprian Porumbescu, Zaharia Voronca, Eugen Sireteanu ș.a.⁹ Tatăl lui Victor Morariu s-a născut la Mitocul Dragomirnei¹⁰, a făcut parte din Societatea Academică „Arboroasa”, fiind ales secretar al acestei societăți. Această societate era formată din studenți teologi, însă în cadrul ei intrau și alți tineri intelectuali de la alte facultăți cum este cazul lui Ciprian Porumbescu, care mai târziu avea să se retragă definitiv.¹¹

La 20 august 1878 Constantin Morariu s-a căsătorit cu Elena Popescu, din Ceahor, mama lui Victor Morariu. În baza unui decret va fi instalat preot auxiliar, cooperador, pe lângă parohia Kalinowski, în comuna Toporăuți.¹²

Din manuscrisul fratelui său, Leca Morariu, aflăm ca mama lor, Elena, era sora lui Constantin I. Popescu, despre care s-a scris că a participat la războiul de independență (1877-1878), în urma căruia a căzut pe front, fiind primul erou român care și-a pierdut viața pentru eliberarea de sub dominația turcească.¹³ Acest patriot român „a înfruntat vicisitudinile vieții, învingând primejdiile”¹⁴ și împreună cu voluntarii transilvăneni și semenii săi „au fost mereu la datorie, în primele linii”, de asemenea, „ei au primit botezul focului chiar în cele dintâi lupte cu otomanii la Calafat.”¹⁵

Copilăria, Victor Morariu, și-a petrecut-o în comuna Toporăuți și la Pătrăuți unde „de copil...se vădise a fi un excepțional, văzându-l pe tatăl său muncind mereu și adesea până la

miezul nopții la „Deșteptarea”, copilul Victor își făcuse și el o gazetută pe care singur o scria, el singur o ilustra...și tot singur o citea”¹⁶. Perioada copilăriei a cunoscut momente definitorii pentru personalitatea de mai târziu a viitorului profesor Victor Morariu. Citea cu un spirit critic piese de teatru, uneori se plasa în pielea personajelor și era „mereu în căutare de repertoriu”¹⁷.

Într-un articol semnat de Victor Morariu și citat parțial de Mircea Grigoroviță aflăm ca de mic copil era pasionat de teatru „câci eram (n.ns. Victor Morariu), ca și Goethe, mă rog! director de teatru de păpuși”¹⁸. Sursa de inspirație oferită de tatăl său prin biblioteca personală, unde deținea o importantă colecție a clasicilor români, avea să-l edifice și să-l facă să înțeleagă ce însemna pentru cei din jurul său Burdujeniul, „am dat, în colecția clasicilor români din biblioteca tatei, de comedia lui C. Negruzzi „Muza de la Burdujeni. Tata m-a lămurit că Burdujenii sunt un fel de Saragură a Sucevei, dar o Saragură scumpă fiind în același timp punctul de intrare în România liberă, scumpă inimilor noastre.”¹⁹

Tânărul Victor Morariu a primit o educație aleasă din partea părinților, trăind într-o atmosferă în care atenția cădea exclusiv pe lupta românilor bucovineni pentru eliberarea de sub stăpânire habsburgică. Patriotismul tatălui său l-a determinat să priceapă rostul și rolul românilor în istorie și implicațiile popoarelor vecine în politica internă a Principatelor Române.

În articolul „7 martie 1892”, Victor Morariu afirma „Eram băiat de 11 ani, dar îmi amintesc că vibram intens de însufletirea acelei frumoase lupte”²⁰

Între 1887 și 1891 a frecventat școala primară în satul natal, iar primele clase de liceu (1891-1896)

nr. 1-2, 1990; Idem, *Valoros cronicar al Sucevei*, în „Zori Noi”, Suceava, XLIII, nr. 12272, 16 martie 1989.

2. Fondul Memorial „Simion Florea Marian”. Suceava, deține o bogată colecție de perioade unde regăsim numele renumitului profesor. De asemenea în Fondul Documentar „Leca Morariu”, Complexul Muzeal Bucovina, Suceava, găsim o documentație consistentă referitoare la personalitatea ilustrului profesor.

3. Marin Bucur, *Istoriografia Literară românească*, București, 1973, pp. 293-401.
4. Emil Satco, *Enciclopedia Bucovinei*, vol. I-II, Suceava, 2004.

5. Mihai-Ștefan Ceașu, *Bucovina Habsburgică. De la anexare la Congresul de la Viena*, Iași, 1998, pp.49-59.

6. Flori Constantin, *O istorie sinceră a poporului român*, București 1999, pp.271-274.

le-a urmat la Cernăuți unde a fost un elev eminent, fiind premiat cu titlul de „primus inter pares”.²¹

Cu toate că avea calități de bun vorbitor de limba română, totuși unii profesori l-au etichetat drept „nevrednic” deoarece „bagateliza învățământul limbii române în chip scandalos”.²²

Din manuscrisul lui Mircea Grigoroviță aflăm despre evoluția școlară a elevului și viitorului student Victor Morariu²³, la Facultatea de Filozofie. În anul școlar 1896-1897 acesta a fost premiant în clasa a VI- a la Liceul din Suceava. În clasa a VII-a este eliminat doua semestre pentru niște afirmații de ale sale, făcute după ce-l cita pe Vasile Conta, și considerate „ateiste”.²⁴ Între 1897-1898 frecventează un liceu particular și în anul următor este premiant în clasa a VIII-a, moment în care va trece examenul de bacalaureat cu distincție.

Se înscrie la Facultatea de Filozofie din Cernăuți, unde printre pasiunile sale se înscriu cartea și muzica. Primele două semestre Victor Morariu studiază filologia clasică și apoi filologia modernă (germana, româna). În anul III de studiu, datorită stării sale de sănătate, nu frecventează cursurile facultății, retrăgându-se la părinții săi care între timp se stabiliseră la Pătrăuți pe Suceava.²⁵

Încă din anii studenției a atras atenția colegilor săi prin „temeinicile sale cunoștințe literare și generale”.²⁶ Devine membru în mai multe societăți și asociații culturale din acea perioadă, dintre care enumerăm: Societatea Studențească „Junimea”; Societatea „Școala Românească”, unde de la 1906 devine membru²⁷, Asociația „Armonia”; Societatea „Institutul Biblic Românesc”, unde președinte era preotul Constantin Morariu, iar în timpul primului război mondial Victor Morariu a fost secretar a acestei societăți. Societatea și-a propus „să tipărească o ediție populară a Noului

Testament și a altor părți din Biblie, precum și broșuri cu caracter religios moral, care să fie ieftine, ușor accesibile cititorului cu probleme financiare²⁸. Însă, sufereau de unele neajunsuri, deoarece a scăzut sentimentul religios, astfel încât comitetul societății a făcut nenumărate apeluri, publicate în revista „Candela”, articole semnate de Constantin Morariu și Victor Morariu, pentru a-i atrage pe enoriași spre biserică.

În anul 1905 și-a luat licența în specializările: limba și literatura română și limba și literatura germană și începând cu data de 1 septembrie același an este numit profesor suplinitor la Liceul din Suceava. Victor Morariu luptă intens și cu responsabilitate pentru apărarea limbii strămoșești, a obiceiurilor, a culturii și a valorilor naționale împotriva politicii de deznaționalizare dusă de administrația habsburgică.²⁹

Înființează, în anul 1904, revista „Junimea literară” împreună cu un grup de tineri intelectuali bucovineni: Ion I. Nistor, George Tofan, Liviu Marian ș.a. Ion I. Nistor avea să afirme într-un articol că „împreună cu Victor Morariu și neuitatul meu prieten George Tofan, după discuții aprinse, dădusem redactarea definitivă articolului program din primul număr al Junimii literare, care apărură la 1 ianuarie 1904. Cum însă vigilenta cenzurii austriece față de noi era excesiv de severă, ne ferisem să spunem pe șleau ceea ce urmăream cu editarea noii reviste, ci ne impuserăm oarecare rezerve”.³⁰

La Liceul din Suceava Victor Morariu și-a dovedit din plin măiestria de cadru didactic, fiind apreciat de elevi și părinți. A predat, în primii ani de profesorat, limba română, limba germană, limba latină, iar spre sfârșitul carierei didactice istoria și geografia. Totuși el rămâne în preocupările istoriografice ca o personalitate care, în afara faptului că a fost un bun germanist, a abordat și tematici de

7. Mircea Grigoroviță. *Victor Morariu-Viața*, partea I, mss. nr. 142.964, Fondul Documentar Memorial „Leca Morariu, Complexul Muzeal Bucovina, Suceava, 44 file. Idem, *Victor Morariu -Opera*, partea II, mss. nr. Suceava, Fondul Documentar Memorial „Leca Morariu, Complexul Muzeal Bucovina, Suceava, 105 file.

8. Idem, *Victor Morariu-Viața*, mss. nr. 142.964, Fondul Documentar Memorial „Leca Morariu, Complexul Muzeal Bucovina, Suceava, p.4. *Vezi și* „Anuarul Liceului „Ștefan cel Mare” Suceava, 1922-1923, p.52, de unde citează și Mircea Grigoroviță și care dă ca posibilă dată de naștere 31 ianuarie 1881.

9. Constantin Morariu, *Cursul vieții mele. Memorii*, Suceava, 1998, pp.XVII-XXIII. *Vezi și* *Dicționar al literaturii române de la origini până la 1900*, Iași, 1979, p.586.

istorie locală sau națională, fiind în același timp un om de cultură pentru spațiul bucovinean în care și-a petrecut o bună parte din existența sa pământeană.

Despre înclinația și iubirea lui Victor Morariu pentru istorie vom stărui în paginile ce vor urma, evidențind rolul distinsului profesor pentru istoria românilor și nu în cele din urmă pentru cultura locală. Lucia Costin, unul din ucenicii profesorului Victor Morariu afirma că anul 1905 a deschis o eră nouă și a reprezentat „o etapă generatoare în viața culturală a Bucovinei, iar unul dintre corifeii acestei noi epoci a fost și Victor Morariu.³¹ Sus numitul mai nota: „Pregătit cu un vast material științific, literar, erudit până în cele mai adânci rădăcini ale tuturor doctrinelor din domeniul celor două literaturi, română și germană, subtil în toată finețea și expresivitatea verbului, fin și atrăgător în pretenții față de noi ...iată idealul nostru...”³²

Despre activitatea didactică de debut și orele pe care Victor Morariu le-a predat la Liceul din Suceava întâlnim informații utile în manuscrisul lui Mircea Grigoroviță, care etalează fiecare disciplină și numărul de ore pe clase. De aici surprindem cu ușurință că limba germană era printre preferințele tânărului profesor, secundată de limbile română și latină.³³

Începând cu data de 1 noiembrie 1908 Victor Morariu devine profesor titular la Liceul din Suceava. Cerințele profesorului erau diverse, elevii claselor superioare erau supuși unor subiecte abil concepute și cu responsabilitate didactică. Înainte de primul război mondial exista obiceiul ca subiectele lucrărilor scrise să fie publicate în anuarul liceului din Bucovina, astfel încât se putea face o apreciere a nivelului de cunoștințe a elevului și a obiectivelor urmărite de profesor. Mircea Grigoroviță face o astfel de selecție a subiectelor de la

lucrările scrise care au fost preluate din Anuarul Liceului din Suceava, actualmente Colegiul Național „Ștefan cel Mare” Suceava.³⁴

Victor Morariu îi aprecia și îi stima pe înaintașii săi, uzitând de toată forța sa intelectuală pentru a-i evidenția pe aceștia. Fostul director al Liceului din Suceava, Ștefan Repta s-a bucurat de o apreciere deosebită din partea lui Victor Morariu, care într-un articol publicat în „Gazeta Bucovinenilor”³⁵ aducea elogii sus amintitului notând că acesta „știa să le opună rezistență hotărâtă și demnă”³⁶ tuturor celor care „se încumetau să se atingă de patriotismul românesc”³⁷. Mai mult Victor Morariu afirma că directorul Repta „regreta lipsa de educație pedagogică a profesorilor, lipsă datorată disprețului oamenilor de știință față de problemele acestea, crezul lor fiind: cine are știință are și aptitudini de-a învăța.”³⁸

Istoricul și omul politic Nicolae Iorga s-a bucurat de o stimă aparte din partea lui Victor Morariu. În „Amintiri burdujenene”³⁹ întâlnim citate în care ne sunt înfățișate unele evenimente din anul 1909, când „apostolul neamului”, cum era supranumit N. Iorga, a fost expulzat din zona monarhiei austro-ungare. În acest sens, Victor Morariu avea să afirme: „Nu rămâne decât să mergem noi la dânsul (n.ns. N. Iorga), la Burdujeni, dincolo de granița pe care inimile noastre n-au recunoscut-o”⁴⁰. Împreună cu tatăl său, câțiva intelectuali și profesorul Soroceanu s-au întâlnit cu N. Iorga la Mănăstirea Todireni, unde au avut ocazia să dezbată diferite teme de istorie și să discute problematica anexării nordului moldovei imperiului austriac, ironizând situația creată și improvizând etape din vremea administrației habsburgice.

Izbucnirea primului război mondial a însemnat pentru românii din regiunile ocupate posibilitatea revenirii la țara mamă. În timpul acestei

10. Constantin Morariu, *op. cit.*, p.XVI; Emil Satco, *op.cit.*, vol. II, p. 78.

11. *Ibidem*, pp.XX-XXI.

12. *Ibidem*, p. XXV.

13. Leca Morariu, *Victor Morariu (biografie)*, mss. nr. 158, Fondul Memorial „Simion Florea Marian”, Complexul Muzeal Bucovina, Suceava, 12 file.

14. Ion Coman și colectiv, *România în războiul de independență. 1877-1878*, București, 1977, pp. 364-365.

15. *Ibidem*.

16. Leca Morariu, *mss.cit.*, p. 2.

17. *Ibidem*.

18. Victor Morariu, 7 martie 1892, în „Glasul Bucovinei”, XXIV, nr. 5994, Cernăuți, 1913, p.3.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. Leca Morariu, *mss.cit.*

22. Victor Morariu, *Un mare dascăl Ștefan Ștefureac*, în „Gazeta

Bucovinenilor", București, II, nr. 8, 10, p. 3

23. Mircea Grigoroviță, *mss. cit.*, p. 11.

24. Leca Morariu, *mss. cit.*, p. 7.

25. *Ibidem*.

26. Mircea Grigoroviță, *mss. cit.*, p. 7.

27. Raportul Societății „Școala Românească” în Suceava prezintă Adunarea Generală la 5/18 noiembrie 1906, în „Glasul Bucovinei”, XXVI, nr. 3452, 1906, p. 19.

28. Mircea Grigoroviță, *mss. cit.*, p. 17.

29. Petre Dan, *Asociații, cluburi, ligi, societăți*, București, 1983, p. 157.

30. Ion I. Nistor, *Un popas la o răspântie*, în „Junimea literară”, Cernăuți, XXIII-XXVI, nr. 10-20, 1913, pp. 1-6.

31. Lucian Costin, *Din viețile scriitorilor. Folietoane, eseuri*, vol. I, București, 1992, pp. 41-46.

32. *Ibidem*.

conflagrații mondiale orașul Suceava s-a aflat în fața a doi stăpâni, de o parte administrația austriacă, de cealaltă parte Imperiul țarist, ambele dornice să ocupe acest spațiu.

În scrierile lui Victor Morariu regăsim momente din istoria Liceului de Băieți din Suceava în perioada 1914-1918, unde acesta relatează situația dramatică a școlii în timpul războiului.⁴¹ O perioadă scurtă de timp ocupă și funcția de director interimar al liceului (1 ianuarie - 1 februarie 1917).⁴²

După Marea Unire, Victor Morariu ia hotărârea ca Liceul de Băieți din Suceava să poarte numele marelui voievod, erou legendă al Moldovei medievale, și anume „Ștefan cel Mare”, titlatură care este păstrată și astăzi, fiind unul dintre liceele cu prestanță în județ. O perioadă liceul nu a funcționat, dar avea să-și deschidă porțile la 20 ianuarie 1919 într-un cadru festiv moment în care Victor Morariu remarca faptul că „acum începea era românească, era libertății culturale”.

Mircea Grigoroviță prezintă pe scurt programul pe clase al acestui liceu și activitatea didactică a profesorului Victor Morariu în perioada 1918-1931, când din „Anuarul Liceului Ștefan cel Mare” aflăm că acesta „a fost chemat la locul de cinste (n. ns. Universitatea din Cernăuți), unde îl reclamau temeinica pregătire și deosebitele aptitudini”.⁴³

La 28 ianuarie 1928 și-a susținut examenul de doctorat la limba și literatura germană și limba și literatura română cu teza „Începuturile nuvelei germane”, fiind declarat în aceeași zi doctor în litere. La 21 ianuarie 1929 este numit profesor suplinator la catedra de germană, înlocuindu-l pe fostul romanist Eugen Herzog, care sucombă în luna decembrie 1928. Imediat se publică catedra vacantă și în urma concursului organizat de Universitatea din Cernăuți, la care participă Victor Morariu, Karl Kurt

Klein și Oskar Netoliska este declarat admis Karl Kurt Klein, cu toate că Victor Morariu primise aprecierile comisiei de examinare.⁴⁴

În 1931 Victor Morariu a fost numit profesor la Universitatea din Cernăuți, cu ordin ministerial venit din partea ministrului învățământului de atunci, N. Iorga, care așa cum declarase „a soluționat chestiunea chiar din prima zi, așa cum dreptatea o cerea”. Începând cu anul 1934 devine profesor titular la Universitatea din Cernăuți, fiind felicitat de întregul colectiv didactic. La universitatea cernăuțeană a ținut următoarele cursuri și seminarii: „Romantismul german”, „Jean Paul”, „Din istoria și teoria nuvelei germane”, „Wieland”, „Herder”.⁴⁵ Se implică în viața academică ținând conferințe cu diferite teme, fie legate de germanistică, fie cuprinzând subiecte de cultură generală sau de limba și literatura română. A schițat și un viitor curs universitar „Subiecte românești în literatura germană” la care a ținut și o conferință, însă din păcate proiectul nu a fost finalizat.

Este pensionat la 1 septembrie 1941 dată de la care devine profesor onorar al Universității din București. Se reîntoarce în Bucovina în anul 1942 unde își reia activitatea culturală și academică la Cernăuți. De menționat, Universitatea din Cernăuți a fost desființată în urma ocupației rusești, continuând să funcționeze la Suceava numai Facultatea de Teologie, dar în 1941 se reîntoarce la Cernăuți.⁴⁶

Victor Morariu a fost pasionat și de muzică, manifestându-se în acest domeniu încă din copilărie. Leca Morariu nota: „violinist și deprins a dirija la coruri (mai ales acasă unde întreaga familie a lui Constantin Morariu, era oricând gata a se constitui în cor pentru a executa orice piesă de Ciprian Porumbescu), septimanul Victor Morariu își organizează un cor cu colegii săi de liceu”.⁴⁷ Victor Morariu a contribuit și la Rapsodia Română cu „O rază vestejită”, precum

și cu cvartetul Societății muzicale „Armonia”. A fost membru fondator al Societății „Ciprian Porumbescu”, contribuind cu o cotizație de 1.000 de lei. Din activitatea culturală Victor Morariu, ca și alți intelectuali, nu a beneficiat de nici un venit suplimentar. Cultura era standardul suprem spre care tindea cu dragoste, era o alinare sufletească la care ținea mult. Din respect și dragoste pentru semenii săi a îmbrățișat cultura lăsând uneori deoparte studiile de germanistică.

A locuit o bună parte din viață la Suceava, la Cernăuți era găzduit de fratele său Leca Morariu, care își avea locuința pe strada Munteniei, nr. 14.⁴⁸ După o scurtă ședere la București, se reîntoarce în Cernăuți, iar în urma izbucnirii celei de-a doua conflagrații mondiale părăsește provincia natală și se stabilește la Caransebeș, unde a fost găzduit de profesorul teolog dr. Dimitrie Cioloca. Aici își continuă activitatea culturală, apreciat fiind de locuitorii orașului.

Datorită bolii și faptului că era o fire bolnăvicioasă Victor Morariu trece în eternitate la 1 iulie 1946. Fratele său nota atunci: „iar cel din urmă pâlăit al dreptei lui ca om s-a săvârșit, după două săptămâni de ținuire la pat.”⁴⁹ A fost înmormântat la Biserica „Sfântul Ioan Botezătorul”, iar pe mormântul său, pe cruce, au fost gravate cuvintele: „Aici, în pământul ospitalier al Banatului, departe de Bucovina lui dragă, odihnește dr. Victor Morariu, fost profesor la Universitatea din Cernăuți și din București, adormit întru Domnul la 1 iulie 1946, în vârstă de 65 de ani. Fie-i veșnică amintirea!” Această cruce nu mai există, deoarece rămășițele pământești ale lui Victor Morariu au fost mutate în cavoul profesorului Alexandru Ieșan, la Sibiu.

În paginile care vor urma vom face o scurtă incursiune în opera celebrului profesor Victor Morariu. Opera lui este complexă și variată în

același timp, cochetând atât cu istoria, cât și cu filologia unde s-a remarcat prin ample studii și recenzii.

A colaborat la peste 40 de publicații din țară și din străinătate, cu studii de critică și istorie literară, lingvistică, pedagogie, istorie, folclor, traduceri și interpretări din limba germană, recenzii, biografii etc.⁵⁰, cele mai multe au apărut în publicațiile vremii⁵¹.

Este autorul a 17 lucrări de specialitate unde tratează din prisma unui bun cercetător și om de știință aspecte culturale și elemente de lingvistică germană dar și noțiuni de limba română. Dintre contribuțiile sale mai importante, rămase ca lucrări de referință, amintim: Călăuza istorică a orașului Suceava (1921), Novalis teoretician al romantismului (1924), Amintiri despre Ion Grămadă (1926), Pedagogia lui Jean Paul (1933), Vasile Bumbac (1940), Prima traducere a „Lucefărului” (1940).⁵²

Vom trece în revistă câteva din contribuțiile lui Victor Morariu privind istoria românilor, unde are mai mult recenzii. O recenzie mai amplă este cea referitoare la „Istoria războiului pentru întregirea României, 1916-1918.” de Constantin Chirișescu. În urma analizei acestei lucrări Victor Morariu afirma „Este o carte bună, patriotică, în sensul cel mai real, mai solid.” După primul război mondial, într-un articol, „24 ianuarie (1859-1919)⁵³, scris într-un limbaj accesibil cu o tentă populară, se face un rezumat al principalelor evenimente din istoria românilor de la unirea lui Cuza până la Unirea cea Mare din 1918. În 1919, Victor Morariu mai publică o recenzie despre o carte românească care tratează probleme de război, strategii și efecte militare pe termen lung și mediu, tipărită în America, de George Zamfir, „Războiul cel mare, vol. I – 1917.” Victor Morariu avea să remarce „Este o carte frumoasă, scrisă cu pricepere și muncă”.

33 Mircea Grigoroviță, *mss. cit.*, pp. 9-11.

34 *Ibidem*, pp. 11-12. Amintim aici o parte din subiectele lucrărilor date de Victor Morariu la unele clase de liceu: „Vanitatea ca venin sufletească”; „Maria Tereza și Caterina a II-a a Rusiei (paralelă)”; „Gânduri și impresii la vederea unei ruine glorioase”; „Însemnătatea lucrurilor mici”; „Frederic cel Mare și Iosif II (paralelă)”; „Însemnătatea șezătorilor pentru literatura populară”; ș.a.

35 Victor Morariu, *Din trecutul Liceului „Ștefan cel Mare” din Suceava*, în „Gazeta Bucovinenilor”, 11, nr. 23, p. 2.

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*.

39 Victor Morariu, *Amintiri Burdujenene*, în „Crainicul cetății”, Suceava – Burdujeni, I, nr. 2, p. 22.

40 *Ibidem*.

41 Victor Morariu, *Liceul din Suceava în timpul războiului mondial (1914-1918)*, în „Anuarul Liceului din Suceava”, 1921-1922, pp. 11-12.

- 42 Mircea Grigoroviță, *mss. cit.*, pp. 17-18.
- 43 „Anuarul Liceului Ștefan cel Mare”, 1930-1931, pp. 45-48. Vezi și Mircea Grigoroviță, *mss. cit.*, pp. 18-22.
- 44 Din comisia de examinare făceau parte: Alexandru Ieșan (președinte), Romulus Căndea, Dimitrie Marmeliuc, Ilie Bacinschi, Iorgu Iordan, Gustav Kisch (mambrii).
- 45 Mircea Grigoroviță, *mss. cit.*, pp. 25-26.
- 46 Idem, *Învățământul din Nordul Bucovinei (1775-1944)*, București, 1993, p. 140 și urm.
- Idem, *Din istoria culturii în Bucovina (1775-1944)*, București, 1994, pp. 56-57.
- Idem, *Universitatea din Cernăuți*, mss. nr. 142.966, Fond Memorial Documentar „Leca Morariu”, Complexul Muzeal Bucovina, Suceava.
- 47 Leca Morariu, *mss. cit.*, p. 10.
- 48 Mircea Grigoroviță, *mss. cit.*, p. 40.
- 49 Leca Morariu, *mss. cit.*

Victor Morariu s-a preocupat și de provincia ocupată de austrieci, Bucovina, semnând nenumărate articole și recenzii. În 1904, apare un articol semnat de profesorul Victor Morariu „Biserica din Pătrăuți pe Suceava”, unde ne prezintă, pe scurt, una din realizările ecleziastice ale lui Ștefan cel Mare. Primul studiu de nuanță bucovineană apare în 1904 „Făt- Frumos în grădina Sfintei Vineri. Feerie în trei tablouri de Constantin Berariu. Reflexii critice.”⁵⁴ Aici ne amintește de preluarea în proză și versuri a unor povești populare în care el aprecia că în viitor va trebui creat și un teatru liric, o operă românească cu Feți- Frumoși și ilene Cosânzene, cu toată atmosfera de poveste ce-i înconjoară.

Având un profund respect pentru trecutul cultural al românilor bucovineni, Victor Morariu s-a preocupat mereu de readucerea în memoria contemporanilor săi a unor figuri și fapte din trecutul bucovinei. Astfel el publică articolul „Lucruri uitate, oameni uitați” în care prezintă perioada de ascensiune culturală 1860-1870, rolul fraților Hurmuzachi în istoria și cultura Bucovinei, înființarea Societății pentru Cultură, o caracterizare a lui Aron Pumnul, câteva cuvinte despre Societatea arheologică, pe I.G Sbiera, și la sfârșit pe un prieten al românilor, italianul G. Vegezzi-Roscallo, care a tradus în limba italiană Hora Unirii⁵⁵.

O afecțiune deosebită a avut-o pentru eroul de la Cireșoia, publicând articolul „În amintirea lui Ion Grămadă. Crâmpoie din sufletul lui.”⁵⁶ Cu un condei din cele mai inspirate distinsul profesor ne-a dat un fragment din marea frescă a culturii bucovinene.

După moartea lui Gheorghe Bogdan-Duică, Victor Morariu publică un studiu dedicat acestuia⁵⁷ unde redă un tablou impresionant al situației românilor din Bucovina. Pe baza amintirilor lui George Mihuță, care ca

și tatăl lui Victor Morariu, se afla pe lista neagră austriacă, a fost scris articolul „Prigoana tricolorului românesc în Bucovina” Pentru a scăpa de pretenții s-a făcut un nou aranjament în tricolorul românesc: albastru-galben-roșu, iar cel al românilor din Bucovina: roșu-galben-albastru.

Multe din articolele și studiile lui Victor Morariu se referă la orașul Suceava⁵⁸. În 1921, publică „Călăuza istorică a orașului Suceava”, un ghid care cuprinde așezarea orașului și o privire istorică a monumentelor din zonă. În rândurile următoare redăm câteva subtitluri apărute în publicația „Glasul Bucovinei” și alte periodice ale vremii: Adunarea de cântece Ciprian Porumbescu din Suceava, Serbări și expoziții școlare, Serbări la Suceava, Serbarea de la Stupca, Doamna Vlahuță la Suceava, Serbare la Burdujeni, Inaugurarea muzeului de la Suceava, „Baba Hârca „ la Suceava, Un nou cor bucovinean, ș.a.

Menționăm încă o lucrare scrisă în colaborare, care arată apropierea lui Victor Morariu de orașul Suceava, Istoricul reuniunii muzicale-dramatice Ciprian Porumbescu din Suceava (1903-1938), cu o introducere despre mișcarea muzicală și teatrală din Suceava.

Înceiem această succintă prezentare a personalității lui Victor Morariu sintetizând o parte din rezultatele sale de-a lungul carierei de cadru didactic, istoric, germanist și om de cultură. Astfel avem de-a face cu o personalitate complexă care s-a implicat în mai multe domenii de activitate, contribuind efectiv la viața culturală și științifică a Bucovinei, bucurându-se de o deosebită recunoaștere din partea urbei.

Cu un caracter aparte, cinstit și onest, modest din fire, a reușit să atragă atenția contemporanilor săi care l-au gratulat și ori de câte ori exista ocazia îl evidențiază în cercurile științifice și culturale. Însă modestia după afirmația lui Mircea Grigoroviță „este

o calitate a oamenilor cu adevărat superiori, lipsiți de orice urmă de egoism”⁵⁹

Despre contemporanii săi a vorbit în lucrările, cronicile și reportajele sale, făcând referiri și la orașul în care și-a petrecut cei mai mulți ani din viață. Cu toate că s-a bucurat de o

apreciere deosebită, totuși nu a reușit să se strecoare printre amărăciunile vieții de zi cu zi, și uneori lucrurile nedrepte venite din partea semenilor săi nu l-au ocolit. Până în anul 1940 a rămas cetățean al Sucevei, locul în care simțea „un aer bucovinean”.

VALORIFICARE EXPOZIȚIONALĂ

VICTOR MORARIU – ISTORIC ȘI OM DE CULTURĂ AL BUCOVINEI

MEMORIU JUSTIFICATIV

Expoziția temporară își propune sublinierea meritelor culturale ale profesorului Victor Morariu. Am ales această secvență din viața culturală a Sucevei datorită contribuțiilor importante pe care Victor Morariu le-a adus în domeniul limbii și literaturii române, limbii și literaturii germane cât și a istoriei românilor. Am avut în vedere expunerea celor mai importante lucrări ale profesorului, sublinierea contribuțiilor sale științifice cât și a aprecierilor făcute de specialiști în presa vremii. Alături de acest material ne propunem ca expoziția să conțină obiecte personale ale profesorului dar și un bogat material complementar: fotografii, schițe. Pe lângă tematica propriu-zisă a expoziției prezentăm și măsurile care privesc conservarea obiectelor originale valoroase și principiile de organizare ale acestei expoziții.

Principii de organizare și conservare a materialului expus

Deoarece este vorba despre o expoziție temporară, acțiunea de organizare a expoziției va începe cu întocmirea unei liste care să conțină propuneri referitoare la obiectele ce vor fi expuse. Se vor avea în vedere, desigur, materialele care conturează cel mai bine activitatea profesorului Victor Morariu. Această listă va fi

supusă spre cercetare și aprobare unei comisii formate din muzeograf, conservatorul colecției, un specialist în domeniu, care își va da acordul în ce privește expunerea materialelor respective. Fiecare dintre membrii comisiei vor veni cu propuneri și argumente, în listă operându-se modificări până se va ajunge la concluzia că obiectele propuse îndeplinesc toate condițiile de expunere. După întocmirea acestei liste, urmează alegerea spațiului de expunere. Spațiul expoziției la care ne referim nu este unul concret, adică nu vizează o încăpere existentă în cadrul Complexului Muzeal al Bucovinei din Suceava. Spațiul este propus în funcție de numărul obiectelor, având o încăpere cu dimensiuni: 5,50 m/4,50 m și care îndeplinește următoarele condiții de conservare:

- să fie salubru;
- să prezinte stabilitate microclimatică bună: umiditate relativă de 50-60% și temperatură constantă;
- instalațiile de iluminat, încălzire, apă și canal să fie în bună stare;
- instalația de iluminat să fie dimensionată potrivit sarcinilor pe care le impune o expoziție. Din acest punct de vedere trebuie amintit faptul că lumina va fi combinată astfel încât să fie cât mai redusă;

50 Emil Satco, Ion Pânzaru, *Dicționar de literatură Bucovina*, Suceava, 1993, pp. 150-151. Vezi și Emil Satco, *Enciclopedia Bucovinei*, vol. II, Suceava, 2004, p. 82. 51 Amintim cele mai importante publicații unde Victor Morariu a semnat numeroase studii și recenzii: „Glasul Bucovinei”; „Calendarul Glasul Bucovinei”; „Codrul Cozminului”; „Calendarul Poporului”; „Gazeta Poporului”; „Junimea Literară”; „Crainicul Cetății”; „Viața Românească” ș.a. 52 Petru Rezuș, Prefață la vol. Leca Morariu. *De la noi. Povești, poezii și cimilituri populare*, București, 1983, pp. XI-XII. Vezi și Emil Satco, *op. cit.* 53 Victor Morariu, *24 ianuarie (1859-1919)*, în „Gazeta poporului”, I, nr. 7, 1919, pp. 1-2. 54 Idem, *Făt-Frumos în grădina Sfintei Vineri*, în „Junimea literară”, I, nr. 1, ianuarie, p. 35.

•să fie asigurată securitatea bunurilor expuse (de către supra-veghetori și sistem de alarmă);

•să îndeplinească toate condițiile privind prevenirea și combaterea incendiilor (dotare cu sesizoare de fum și stingătoare);

•încăperea expozițională să fie prevăzută cu un aparat de măsură a condițiilor de microclimat (termohigrograf).

După alegerea spațiului de expunere urmează proiectarea expoziției. Proiectul trebuie să indice locul materialelor în sala de expoziție, poziția și tehnica corectă în care acestea vor fi etalate. Elaborarea proiectului va fi făcută de aceeași comisie mai sus amintită. Următoarea etapă este scoaterea materialelor din depozit și pregătirea lor pentru expunere.

Muzeograful, organizatorul expoziției, este interesat în a cunoaște fiecare obiect în parte, pentru a putea alege modalitățile de expunere cele mai adecvate. Deoarece obiectele propuse pentru a fi expuse au, în general, dimensiuni mici, am ales ca modalități de expunere vitrinele, iar pentru materialul complementar, panourile. În vitrine lucrările vor fi expuse, pe cât posibil, în stare de repaus. De asemenea, în interiorul vitrinelor se urmărește, în același timp, ca lucrările să fie expuse în așa fel încât să ofere atractivitate. Din punct de vedere al conservării, se recomandă ca vitrinele să fie cât mai etanșe, pentru a nu permite variația de microclimat și pentru a împiedica intrarea și așezarea prafului. Etalarea obiectelor se va face numai în momentul în care s-au terminat toate lucrările de pregătire a spațiului de expunere, inclusiv montarea vitrinelor și a panourilor

TEMATICA EXPOZIȚIEI

VITRINA 1

Lucrări reprezentative despre viața culturală a Sucevei;

VITRINA 2

Alte lucrări reprezentative ale profesorului V. Morariu;

VITRINA 3

Lucrări din domeniul germanisticii pure;

VITRINA 4

Periodice care conțin articole semnate de Victor Morariu în domeniul istoriei Bucovinei, istoriei românilor, literatura română;

PANOU 1

- Familia lui Victor Morariu;

PANOU 2

- Imagini (fotocopii) din Suceava din anii 1934-1940;

PANOU 3

- Imagini (fotocopii) din Suceava cu târguri și monumente istorice;

PANOU 4

-Imagini (fotocopii) cu instituțiile în care a funcționat ca profesor Victor Morariu și corpul didactic din care a făcut parte);

PANOU 5

- Extrase din diferite periodice în care a publicat Victor Morariu și care conțin informații despre Bucovina în timpul ocupație austriece;

TABLOU

- Victor Morariu 1881-1946;

BIROU

- Obiect personal al lui Victor Morariu.

55 Mircea Grigoroviță.
Victor Morariu-Opera, partea II, mss. nr. 142.965, p. 43.
56 Victor Morariu. În amintirea lui Ion Grămadă, în „Calendarul Glasul Bucovinei”, IX, 1927, pp. 94-106.
57 Idem, Gheorghe Bogdan- Duică in Bucovina, în „Calendarul Glasul Bucovinei”, XIX, 1937, pp. 72-74.
58 Mircea Grigoroviță, mss.cit., p.56.
Vezi și Idem, Valoros cronicar al Sucevei, în „Zori noi ... XLIII, nr. 12272, 16 martie, 1989, p. 3.
59 Idem, mss. cit., p. 99.

PANOUL nr. 1

Familia lui Victor Morariu

1. Victor Morariu și soția (dimensiuni: 10cm. x 25cm.), nr.inv.172;

2. Familia preotului Constantin Morariu. În picioare de la stânga la dreapta: Leca Morariu, I. Toronțiu și V. Grecu; jos: V. Morariu, soția lui Toronțiu, Constantin Morariu și Aurel Morariu; (dimensiuni: 10cm. x 20cm.), nr.inv.171;

3. Victor Morariu- portret (dimensiuni: 50cm. x 30cm.), nr.inv.173;

4. Text - Victor Morariu a trăit în familie într-o atmosferă patriotică, urmărind cu atenție lupta românilor bucovineni împotriva jugului habsburgic: „Eram băiat de 11 ani, dar îmi amintesc că vibram intens de însuflețirea acelei frumoase lupte.” avea sa spună Victor Morariu. (dimensiuni: 8cm. x 17cm.);

5. Soția preotului Constantin Morariu, (dimensiuni: 30cm. x 15cm.), nr.inv.169;

6. Preotul Constantin Morariu (tatăl lui Victor Morariu), (dimensiuni: 20cm. x 15cm.), nr.inv.167;

7. Preotul Constantin Morariu și soția lui la Pătrăuți, (dimensiuni: 20cm. x 15cm.), nr.inv.170;

8. Soția lui Constantin Morariu la Pătrăuți; (dimensiuni: 20cm. x 15cm.), nr.inv.168.

PANOU nr. 2

Imagini din Suceava din anii 1934-1940

1. Uzina electrică din Suceava-1934, (dimensiuni: 15cm. x 25cm.), nr.inv.234;

2. Clădirea comunității evreiești și casa Dom Polski, (dimensiuni: 15cm. x 25cm.), nr.inv.786;

3. Imagine generală cu Mănăstirea „Sfântul Ioan cel Nou” de la Suceava, (dimensiuni: 15cm. x 25cm.), nr.inv.124;

4. Text - „Fiecare pic de pământ

de aici e istorie” Ștefan O. Iosif, (dimensiuni: 6cm. x 15cm.);

5. Text - Suceava loc istoric pentru Victor Morariu unde acesta și-a petrecut cea mai mare parte a vieții și unde a depus o activitate culturală și intelectuală, fără nici un venit material suplimentar, ci a fost o muncă gratuită pentru ridicarea artistică a sucevenilor. (dimensiuni: 10cm. x 20cm.);

6. Imagine parțială a Mănăstirii „Sfântul Ioan cel Nou” de la Suceava, (dimensiuni: 15cm. x 25cm.), nr.inv.379;

7. Gara Burdujeni, în stânga-1938, (dimensiuni: 15cm. x 25cm.), nr.inv.987;

8. Strada centrală, (dimensiuni: 15cm. x 25cm.), nr.inv.327.

PANOUL nr. 3

Imagini din Suceava cu târguri și monumente istorice

1. Atelier fotografic-1912, (dimensiuni: 15cm. x 25cm.), nr.inv.142;

2. Veche casă în care a locuit împăratul Iosif II, (dimensiuni: 15cm. x 25cm.), nr.inv.706;

3. O zi din viața cotidiană de la Burdujeni, (dimensiuni: 15cm. x 23cm.);

4. Text - Burdujenii Victor Morariu l-a întâlnit mai întâi în carte, când de mic copil a citit comedia lui C. Negruzzi „Muza de la Burdujeni”. „Tata m-a lămurit că Burdujenii sunt un fel de Sadagură a Sucevii, dar o Sadagură scumpă, fiind în același timp, punct de intrare în România liberă, scumpă inimilor noastre” - Victor Morariu. (dimensiuni: 8cm. x 20cm.);

5. Text - Mănăstirile și bisericile din Suceava vorbesc de renumiții voievozi ai Moldovei, care au adus faimă peste hotarele țării, cum ar fi: Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare și Sfânt, Petru Rareș, Alexandru Lapușneanu ș.a. (dimensiuni: 8cm. x 20cm.);

6. Cetatea de Scaun a Sucevei și panorama orașului Suceava, (dimensiuni: 15cm. x 25cm.), nr.inv.141;

7. Biserica „Sfântul Dumitru”, (dimensiuni: 15cm. x 25cm.), nr.inv.140;

8. Casa națională, 1934-1935, (dimensiuni: 15cm. x 23cm.), nr.inv.709.

PANOUL nr. 4

Imagini cu instituțiile în care a funcționat ca profesor Victor Morariu și corpul didactic din care a făcut parte

1. Corpul didactic al Liceului „Ștefan cel Mare”-1923, (dimensiuni: 20cm. x 26cm.), nr.inv.785;

2. Corpul didactic al Liceului „Ștefan cel Mare”-1928, (dimensiuni: 20cm. x 26cm.), nr.inv.378;

3. Liceul „Ștefan cel Mare”-1860, (dimensiuni: 50cm. x 20cm), nr.inv.190;

4. Universitatea din Cernăuți - 1934, (dimensiuni: 15cm. x 24cm.), nr.inv.191;

5. Text - Universitatea din Cernăuți a fost, până după primul război mondial, una din cele mai importante instituții de învățământ superior din Europa. Aici s-a format întreaga elită culturală bucovineană, cuprinzând toate etniile. (dimensiuni: 10cm. x 20cm.);

6. Liceul „Ștefan cel Mare” - 1934, (dimensiuni: 18cm. x 26cm.), nr.inv.260;

7. Corpul didactic de la Liceul „Ștefan cel Mare” - 1943, (dimensiuni: 18cm. x 20cm.), nr.inv.567.

VITRINA nr. 1

Lucrări reprezentative despre viața culturală a Sucevei

1. Victor Morariu - *Călăuza istorică a orașului Suceava*, Cernăuți, 1921(dimensiuni: 36cm. x 24cm.), nr.inv.7143;

2. Victor Morariu - *Agata Bârsescu și Bucovina*. Extras din revista „Făt-Frumos”, octombrie-noiembrie 1936, (dimensiuni: 30cm. x 20cm.), nr.inv.1936;

3. Victor Morariu - *Călăuza istorică a orașului Suceava și Monastirii Neamțului*, Cernăuți, 1921, (dimensiuni: 42cm. x 30cm.), nr.inv.2882;

4. „Foaia Societății pentru literatură și cultură română în Bucovina (1265-1869)”, Conferință ținută de prof.univ. Victor Morariu 8 și 15 Aprilie 1932, Cernăuți, 1932, (dimensiuni: 30cm. x 22cm.), nr. inv.2882;

5. Victor Morariu și Ștefan Pavelescu, *Istoricul reuniunii muzicale-dramatice „Ciprian Porumbescu” din Suceava(1903-1938)*, Suceava, 1939 (dimensiuni: 34cm. x 25cm.).

VITRINA nr. 2

Alte lucrări reprezentative ale profesorului Victor Morariu

1. Victor Morariu, *Din „testamentul” lui Teofil Lupu „un nedreptățit” Contele Bellegarde*”, Cernăuți, 1935, (dimensiuni: 33cm. x 15cm.), nr.inv.3015;

2. Constantin Morariu, *Versuri originale și traduse*, Cernăuți, 1924, (dimensiuni: 32cm. x 17cm.), nr.inv.7724;

3. Victor Morariu, *Povestea vulpii de Anton Naum și „Reineche Fuchs” de Goethe*, București, 1932, Victor Morariu, (dimensiuni: 33cm. x 15cm.), nr.inv.5951;

4. Victor Morariu, *Actualitatea lui Herder, Lecția de inaugurare la Facultatea de Litere*, București, 1940, (dimensiuni: 22cm. x 10cm.), nr.inv.7725;

5. Victor Morariu, *Semicentenarul „Deșteptarea” lui Constantin Morariu*, Cernăuți, 1943, (dimensiuni: 25cm. 14cm.), nr.inv. 2190.

VITRINA nr. 3

**Lucrări din domeniul
germanisticii pure**

1. Victor Morariu, *Novalis-teoritician al romantismului*, Suceava, 1924, (dimensiuni: 40cm. x 20cm.), nr.inv.5950;

2. Victor Morariu, *Prima traducere germană a „Lucașfârului”*, Cernăuți, 1949, (dimensiuni: 44cm. x 30cm.), nr.inv.3489;

3. Victor Morariu, *Începuturile nuvelei germane*, Cernăuți, 1928, (dimensiuni: 25cm. x 15cm.), nr.inv.5949.

VITRINA nr. 4

**Periodice care conțin articole
semnate de Victor Morariu în
domeniul istoriei Bucovinei, istoriei
românilor și literatura română**

1. „Gazeta Poporului”, Suceava, 1919-1920, (dimensiuni: 30cm. x 20cm.), nr.inv.2169;

2. Articol din „Făt-Frumos” despre documente bucovinene, Cernăuți, 1923, (dimensiunile revistei deschisă: 25cm. x 50cm.), nr.inv.5690;

3. „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, 1931, (dimensiuni: 50cm. x 40cm.), nr.inv.4531;

4. „Făt-Frumos”, nr.1, Cernăuți, 1923, (dimensiuni: 20cm. x 10cm.), nr.inv.2309;

5. Manuscrisul lui Leca Morariu (despre viața lui V. Morariu), se află la Fondul memorial-documentar Simion Florea Marian, nr.158, (dimensiuni: 10cm. x 25cm.), nr.inv. 2314.

ETICHETE

Panoul nr. 1:

1. Victor Morariu și soția (2,5cm. x 8cm.);

2. Preotul Constantin Morariu și familia (2,5cm. x 8cm.);

3. Victor Morariu-portret (2,5cm. x 8cm.);

4. Text-fără etichetă;

5. Soția lui Victor Morariu (2,5cm. x 8cm.);

6. Preotul Constantin Morariu (2,5cm. x 8cm.);

7. Constantin Morariu și soția la Pătrăuți (2,5cm. x 8cm.);

8. Soția lui Constantin Morariu (2,5cm. x 8cm.).

Panoul nr. 2:

1. Suceava-1934, Uzina electrică (2,5cm. x 8cm.);

2. Casa Dom Polski (2,5cm. x 8cm.);

3. Mănăstirea „Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava”- imagine generală (3cm. x 9cm.);

4. Text-fără etichetă;

5. Text-fără etichetă;

6. Mănăstirea „Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava”- imagine parțială (3cm. x 9cm.);

7. Gara Burdujeni-1938 (2,5cm. x 8cm.);

8. Strada centrală- Suceava (2,5cm. x 8cm.).

Panoul nr. 3:

1. Atelier fotografic- 1912 (2,5cm. x 8cm.);

2. Casă în care a locuit Iosif II (2,5cm. x 8cm.);

3. Cartierul Burdujeni (2,5cm. x 8cm.);

4. Text;

5. Text;

6. Panorama orașului Suceava văzută de la cetate (3cm. x 9cm.);

7. Biserica „Sfântul Dumitru” (2,5cm. x 8cm.);

8. Casa Națională 1934-1935 (2,5cm. x 8cm.);

Panoul nr. 4:

1. Corp didactic Liceul „Ștefan cel Mare” Suceava 1923 (2,5cm. x 8cm.);

2. Corp didactic Liceul „Ștefan cel Mare” Suceava 1928 (2,5cm. x 8cm.);

3. Liceul „Ștefan cel Mare” 1860 (2,5cm. x 8cm.);

4. Universitatea Cernăuți 1934 (2,5cm. x 8cm.);

5. Text (2,5cm. x 8cm.);

6. Liceul „Ștefan cel Mare” 1934 (2,5cm. x 8cm.);

7. Corp didactic „Ștefan cel Mare” 1943 (2,5cm. x 8cm.);

Vitrina nr. 1:

Despre Suceava anilor 1910-1940 (4cm. x 10cm.);

Vitrina nr. 2:

Lucrări din domenii diferite ale profesorului Victor Morariu (4cm. x 10cm.);

Vitrina nr. 3:

Despre literatura germană (4cm. x 10cm.);

Vitrina nr. 4:

Periodice semnate de Victor Morariu (4cm. x 10cm.);

Tablou:

Victor Morariu 1881-1946 (2cm. x 6cm.);

Birou:

Obiect personal al profesorului Victor Morariu (4cm. x 10cm.).

**COMPLEXUL MUZEAL BUCOVINA SUCEAVA
CAIET DE SARCINI**

I. Instituția organizatoare:

Complexul Muzeal Bucovina Suceava.

II. Instituții colaboratoare:

Muzeul de Istorie, Casa memorială „Simion Florea Marian”, Arhivele județene, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava.

III. Comitetul de organizare:

comisar de expoziție: muzeograf Catrinar Marcel;

membrii: muzeograful Petrovici Dan, Pânzariu Cristina;

conservator: Polocoșeru Tiberiu; arhitect (designer de expoziție):

Sandu Dana;

personal auxiliar: tâmplari, electricieni, îngrijitori.

IV. Departamente (secții) participante:

secții cu atribuții științifice: secția de istorie, secția de memoriale;

secția de conservare;

secția de restaurare;

secția (serviciul) de expoziție;

secția de relații cu publicul;

secția contabilitate;

secția (serviciul) administrativ.

V. Atribuții-secții și servicii:

1. Secții cu atribuții științifice:

Secția de istorie, Secția de memoriale: - colaborează la realizarea tematicii expoziției: Victor Morariu-istoric și om

de cultură al Bucovinei,

- avizează în cadrul Consiliului Științific al muzeului tematica expoziției;

- acordă consultanță de specialitate;

- realizează în colaborare cu membrii comitetului de organizare, materialele cu caracter științific (pliant).

2. Secția conservare:

•avizează din punct de vedere al conservării expunerea pieselor de patrimoniu; fiind vorba de carte și manuscrise conservatorul verifică și propune condițiile de iluminare și temperatură;

•elaborează și analizează fiecare piesă de patrimoniu, fișa de conservare, în ce stare de conservare sunt piesele și dacă sunt pregătite pentru expunere;

•propune în timp optim piese de patrimoniu pentru restaurare;

- efectuează periodic operații de verificare a stării de conservare a pieselor de patrimoniu aflate în expoziție;

- asigură transportul și manipularea pieselor de patrimoniu la spațiul de expoziție.

3. Secția de restaurare:

- efectuează operațiunile de restaurare și curățire a pieselor de patrimoniu;

- avizează în anumite cazuri oportunitatea și/sau durata expunerii pieselor de patrimoniu în cadrul expoziției;

- recomandă un set de măsuri de protecție generală și specifică privind unele piese de patrimoniu.

4. Secția(serviciu) de expoziție:

- avizează locația expoziției, care se afla în incinta Complexului Muzeal Bucovina- secția de istorie;

- întocmește proiectul grafic al expoziției;

- întocmește proiectele modulelor expoziționale (vitrine, panouri) și a expunerilor ambientale (unde e cazul);

- întocmește proiectul privitor la utilizarea surselor de iluminat (ce fel de lumină se folosește în cazul materialelor din hârtie sau dacă iluminarea se face asupra obiectului expus sau din tavan);

- elaborează un proiect al circuitului de vizitare prin care se asigură protecția exponatelor și securitatea vizitatorilor;

- proiectează și execută machetele pentru; materialele de promovare media (afișe, invitații);

- proiectează și execută machete pentru etichete.

5. Secția de relații cu publicul:

- redactează materialele de promovare media a expoziției (TV, radio, presă, internet);

- distribuie materialele de promovare instituțiilor abilitate (Direcția de Cultură și Patrimoniul

Cultural Național al județului Suceava, Prefectură, Consiliul Județean Suceava, instituții de învățământ preuniversitar și universitar, etc.);

- inițiază și menține legături permanente cu instituțiile media (televiziuni locale, publicații locale);

- inițiază și promovează relații cu sponsorii;

- organizează activități specifice de „public relation” și pedagogie muzeală pentru atragerea publicului pe întreaga durată a expoziției.

6. Secția contabilitate:

- avizează proiectele pentru devizele de cheltuieli;

- elaborează și avizează contractele de asigurare a pieselor de patrimoniu;

- elaborează și avizează contractele pentru executarea tipăriturilor (xerocopierea fotografiilor și a unor articole despre Bucovina scrise de Victor Morariu, ș.a.);

- elaborează și avizează contractele de transport în cazul custodiilor;

- solicită inventarierea și evaluarea pieselor de patrimoniu (unde este cazul).

7. Secția (Serviciul)

Administrativ:

- asigură igienizarea spațiilor expoziționale;

- verifică instalațiile de iluminat, încălzire, aer condiționat, antifracție și antiincendiu;

- asigură transportul auto;

- achiziționează materialele consumabile;

- execută operațiuni de manevrare cu caracter auxiliar;

- asigură utilizarea optimă a aparaturii electronice, computere, camere de filmat și video, aparatură foto, stații de sonorizare.

VI. Surse de finanțare:

•interne (dacă expoziția este inclusă în planul general de finanțare al instituției pentru anul respectiv), finanțare propusă: 90.318.000 lei

•externe:

Ministerul Culturii și Cultelor- 45.000.000 lei;

Direcția de Cultură și Patrimoniu Cultural Județean- 30.000.000 lei;

Fundația „Doamnele Bucovinei”- 25.000.000 lei;

SC. Bucovina Istorică S.R.L.- 25.000.000 lei.

**DESTINAȚIA
FINANȚĂRILOR**

•execuția modulilor expoziționali: 80.000.000 lei;

•execuția de tipărituri științifice: 10.000.000 lei;

•execuția de materiale pentru promovare media: 15.000.000 lei;

•plata unor cheltuieli de transport, cazare și masă (în funcție de situația concretă): 20.000.000 lei;

•execuția de panouri expoziționali: 50.000.000 lei;

•cercetare științifică: 5.928.000 lei;

•vernisaj expoziție: 2.350.000 lei;

•mochetă: 1.800.000 lei;

•execuția de fotocopii și xerocopii: 5.000.000 lei;

•execuția și tipărirea de afișe, invitații, pliante catalog: 25.000.000 lei;

•perdele: 240.000 lei.

VII. Forme de valorificare:

•itinerarea expoziției în alte instituții muzeale și instituții de învățământ;

•realizarea de video casete;

•utilizarea unor elemente științifice din expoziție în tematica și/sau structura unor expoziții ulterioare.

Pentru realizarea expoziției temporare: *Victor Morariu-istoric și om de cultură al Bucovinei* sunt

necesare fotografiile de diferite dimensiuni realizate astfel:

• Foto listare pe hârtie mată, tip poster;

• Laminare mată față-verso, folie 125 microni;

• Cașerare pe material cu miez poliuretanic tip Kappa, de 10 mm.;

• Suprafața totală: 9,5mp.

- Secvența „Familia lui Victor Morariu”- total fotografii diferite dimensiuni = 1,5mp.

La fiecare fotografie se adaugă pe fiecare latură câte 4mm.

- Secvența „Imagini din Suceava din anii 1935-1940”- total fotografii diferite dimensiuni=1,5mp.

La fiecare fotografie se adaugă pe fiecare latură câte 4mm.

- Secvența „Imagini din Suceava cu târguri și monumente istorice”- total fotografii diferite dimensiuni=1,5mp.;

La fiecare fotografie fotografie se adaugă câte 4mm.

- Secvența „Imagini din instituțiile în care a funcționat ca profesor Victor Morariu și corpul didactic din care a făcut parte”- total fotografii diferite dimensiuni=1,5 mp.

La fiecare fotografie fotografie se adaugă câte 4mm.

- Secvența „ Despre Bucovina în articolele semnate de Victor Morariu”- total fotografii diferite dimensiuni=1,5 mp.

La fiecare fotografie fotografie se adaugă câte 4mm.

- Tablou „Victor Morariu:1881-1946- total dimensiune 2mp, la care se adaugă 5mm.

Total suprafață fotografii: 9,5mp + rezervă 3mp;

TOTAL GENERAL=12,5mp.

**Întocmit,
Muzeograf- Marcel
Catrinar**

PROIECTUL TEHNIC

1. PROIECTUL DE GRAFICĂ:

Planul expozițional este proiectat pe o suprafață de 22,75 mp, cu module si panouri.

2. ELEMENTE DE MUZEOTEHNICĂ:

În spațiul de expoziție propus se folosesc vitrine de tip Mezzo, cu un singur nivel de expunere. Materialul vitrinei este din dur aluminiu eloxat (oxidare superficială) folosindu-se sticlă semicristal de 6mm. grosime. Spațiul și polița de jos este din pal laminat: spate îmbrăcat cu netex gri (PH neutru). Polița este din sticlă semicristal cu o grosime de 6 mm. Fereastra prevăzută cu perdele de in. Iluminarea spațiului se face cu lumină artificială, cu tuburi florescente la nivelul tavanului, conform normelor de conservare.

3. CONSERVARE:

Spațiul de expoziție trebuie să îndeplinească următoarele condiții de conservare: să fie salubru, să prezinte stabilitate microclimatică bună, instalația de iluminat să fie dimensionată potrivit sarcinilor pe care le impune o expoziție de acest gen unde predomină exponate din hârtie, umiditatea relativă să fie de 50-60%, să îndeplinească toate condițiile privind prevenirea și combaterea incendiilor, încăperea să fie prevăzută cu aparat de măsură a condițiilor de microclimat (termohidrograf).

*Lucrarea de față a primit, din partea Centrului pentru Formare, Educație Pemanentă și Management în Domeniul Culturii, premiul *Radu Florescu*, pentru cea mai bună lucrare de atestare în muzeologie.

panou nr. 1

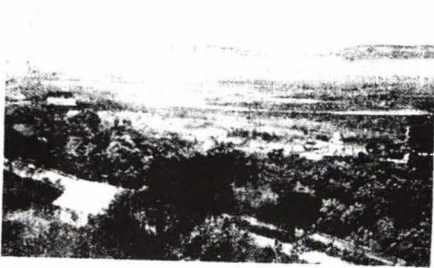


panou nr. 2

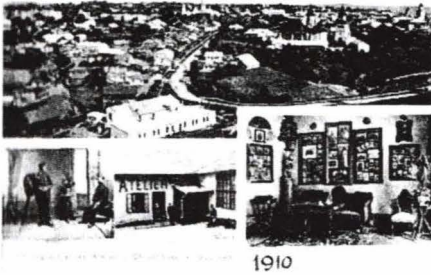


TEXT

TEXT



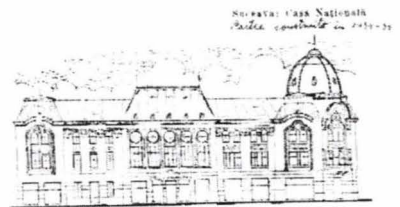
panou nr. 3



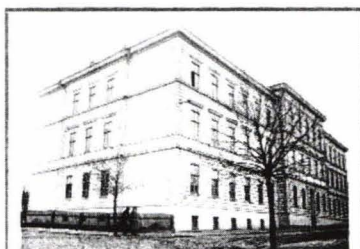
*Sahitai
la
Bucuresti*

TEXT

TEXT



panou nr. 4



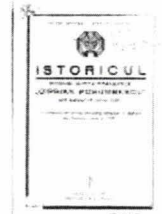
Suceava
Liceul ortodox-orient.
„Ștefan cel Mare”
înființat în 1860 sub
numele de K. K. Obergymnasium



TEXT



uîtrîna nr.1



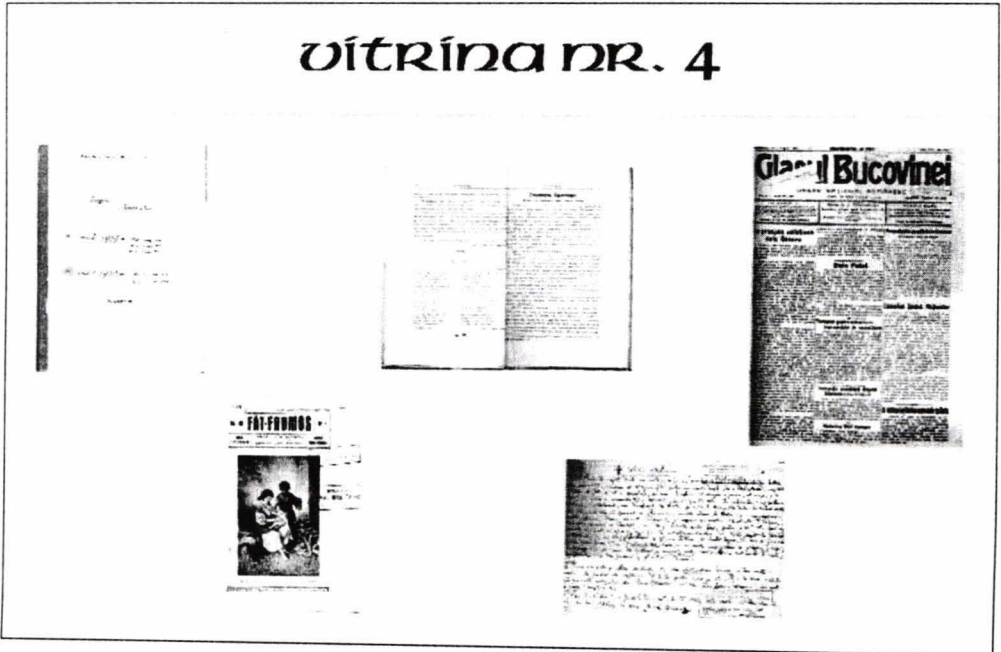
uîtrîna nr.2



uîtrîna nr. 3



uîtrîna nr. 4



O ISTORIE A CELOR FĂRĂ DE ISTORIE

Cronica unei expoziții neconvenționale

31 mai – 31 octombrie 2005

Muzeul Municipiului București

Adrian MAJURU

Istoria celor fără de istorie continuă să fie o temă de care istoricii încă se feresc. Este ocolită chiar și de funcționarii statului, care ar trebui să cunoască îndeaproape fenomenul social subteran. Ei ar trebui să reflecteze asupra fenomenului mizeriei sociale și al sărăciei educaționale, care se extinde progresiv către tot mai variate structuri ale societății românești, să descopere soluții.

Istoria celor fără de istorie vine de departe, de la o mare distanță de documentul istoric scris. Lumea lor a fost întâi circumscrisă de mitologie și folclor, apoi de cutumele și obiceiurile locurilor, și în cele din urmă de lumea supravegheată a statului care a încercat să ofere definiții, catalogări, iar apoi să impună restricții, control și supraveghere.

Proiectul de față se dorește a fi o pledoarie pentru istoria marginalului, pentru studierea și astfel ameliorarea destinului celor alungați în afara istoriei oficiale, frumoase, atent controlate.

Ceea ce ne-am propus în primul rând a fost să dovedim faptul că istoria marginalului este un domeniu de confluență și de interferență culturală, de intersectare cu istoria a unor variate discipline precum geografia urbană, sociologia, antropologia, medicina, literatura, etnografia, arta etc. Abordarea unui asemenea subiect înseamnă un efort constant de studiu interdisciplinar.

Lumea periferiilor sociale este o adevărată societate subterană, cu o evoluție paralelă față de aceea pe care

o cunoaștem cu toții, dar care poate determina în anumite circumstanțe istorice schimbări neașteptate, deformări culturale și spirituale de nebănuit. Cei din urmă vor fi cei dintâi. Această lume îngenuncheată la marginea societății nu trebuie ignorată, abandonată sau alungată din organismul social. Ea are propria-i ierarhie, propriile-i valori morale și chiar instrumente de organizare și de impunere a modelelor comportamentale fermentate în interiorul său. Este un adevărat organism social și cultural, care, în viitor, se poate ridica împotriva „realizaților”, a „normalilor”, pentru a-i supune unei noi ordini: anarhia.

Excluzii, sufletele ce aleg să trăiască altfel, sunt semenii noștri, care într-un scurt pasaj al vieții lor s-au prăbușit și nu s-au mai putut ridica. Poate că, acolo, în lumea subterană și nocturnă descoperi cu ușurință faptul că „destinul înseamnă locul și momentul în care te naști”. Însă ceea ce este mai monstruos, în spatele fiecăruia dintre noi, se simte uneori respirarea prăbușirii.

EXCLUȘII. UNELE SUFLETE ALEG SĂ TRĂIASCĂ ALTFEL

Bucureștiul - precum toate așezările lumii cunoscute - are un eșafodaj istoric construit pe două tipuri diferite de cartografieri istorice. Pe de o parte avem o hartă a spațiului, orizontală, cronologică, înregistrată de istoria clasică prin documentul scris. Pe de altă parte, există o hartă umană,

verticală, care intersectează cronologia și timpul în sensuri variate. Este cea mai grea perspectivă de abordat, definit și comentat, deoarece ea se referă la moduri de viață, comportamente, gesturi, preocupări, traume colective, structuri patologice și substructuri endemice legate de boli diferite, care la rândul lor au schimbat spectaculos viața oamenilor. Demersul de față dorește să restituie un București bidimensional, prin suprapunerea hărților amintite, astfel încât, să poată exista o privire de ansamblu asupra vieții noastre cotidiene. De unde neajunsurile, neputințele sau indiferența celor puțini față de cei mulți.

În afara hărții cunoscute și acceptate oficial de specialiști au existat câteva lumi necartografiate. Una dintre acestea continuă să fie spațiul sărăcimii, ignorat din totdeauna atât de oficiali, de cei puternici, dar și de istoriografie. O istorie a sărăcimii este deja un altfel de tip de spațialitate temporală. Sute de ani, săracii, diformii, piticii, ciungii, ologii, fulgerații etc, formau un grup uman care aparținea altor timpuri, eventual mitologice, deși locuiau în vecinătatea normalului și a prezentului.

Expoziția se desfășoară pe două paliere istorice: unul al spațiului și altul al umanului. Spații ale excluderii și ale mizeriei alăturate fenomenelor sociale, care tind să se extindă dincolo de circumscrierea mitologiei, în lumea normală, aparent controlată. Sărăcia, cerșetoria, alcoolismul, abuzurile autorităților, epidemiile cauzate de mizerie și o alimentație deficientă, vagabondajul, delinvența sunt repere sociale care îl separă pe individ de ceea ce catalogăm drept lume normală, pentru a-l arunca într-o lume cu reguli diferite.

Proiectele sociale ale doctorului Nicolae Minovici, din prima parte a secolului XX, s-au ocupat cu pre-dilecție de problemele lumii subterane, a periferiilor sociale. El ctitorește primul Serviciu Public de Salvare din

sud-estul Europei, în Bucureștiul anului 1906. Treizeci de ani mai târziu va crea pe lângă „Salvare”, Spitalul de Urgență și Școala Samariteană. Aici exista „Biroul Asistenței prin Muncă al Cerșătorilor din București”. A organizat și modernizat serviciul social al Azilului de Noapte, aflat în vecinătatea instituțiilor amintite. Toate acestea au fost distruse de comuniști la mijlocul anilor '80, când vechea mahala a Izvorului a fost pur și simplu excavată din istoria orașului București.

Doctorul Nicolae Minovici a ridicat la 1905, prima clădire din București cu destinație muzeală. Era un adevărat complex educativ, unic în România. Muzeul de Artă Națională deschis pentru public la 1906, era înconjurat de o fermă agricolă, ale cărei produse erau trimise „Biroului Asistenței prin Muncă al Cerșătorilor din București”. Lucrările științifice publicate de Nicolae Minovici, aduc lumină în spațiul tenebros al marginalului social: „Moda tatuajelor din România”(1898), „Studiu asupra spânzurării” (1905), Pericolul social al practicării ocultismului (1938) etc.

Întreaga sa activitate științifică este o adevărată antropologie a periferiei subterane. Aici nu mai este vorba de sărăcimea de odinioară, care avea mahalaua ei, o sărăcime diurnă, cunoscută și tolerată de normali. Ci este vorba de subteranul, nocturnul, o istorie a celor care-și ascund patologia sub un foarte subțire strat de normalitate. Deraierile de la normal sunt socializate parțial: alcoolismul, tentația de suicid, depresiile, ospiciul, morbidități de tot felul, apoi fauna canalelor dar și a cazinourilor, nu foarte diferite structural și psihologic. Doar circumstanțele diferă. Unii s-au născut altfel.

București - spații ale mizeriei & spații ale excluderii

Periferia Bucureștilor era un hibrid care se zbătea între sat și oraș, o curiozitate polimorfă, unde, prin



Institutul de
Medicina legală
Mina minovici

hazard, natura experimenta cele mai hidoase forme de supraviețuire. Copii făceau veritabile slalomuri printre epidemiile periodice de variolă, malarie, scarlatină, pelagră, asta dacă nu se nășteau tuberculoși, sifilitici sau rahitici.

Periferiile neurbanizate de odinioară, stăpânite de noroiul iernii și praful verii, se aflau sub controlul mardeiașilor și al cuțitarilor. La mahala se locuia înghesuit precum în blocurile-cazarmă de azi. Banii erau puțini iar mâncarea din cea dădea Domnul. Casele prin mahalalele nimănui erau construite „din furci bulgărite cu pământ amestecat cu paie tocate și acoperite cu tinichele, peste care erau așezați bolovani, ca să nu fie luate de vânt. Bucureștiul era un oraș mic așezat într-un sat mare” (Alexandru Ștefanopol).

Mahalalele de ieri au fost în mare parte excavate și înlocuite de cartierele muncitorești de azi; ambele sunt spații înghițite de amorțeală, anonim și sărăcie trăită simultan de mai multe generații. Blocul este o locuință experimentală de anulare a personalității fiecăruia dintre noi, o formă de intimitate colectivă, arătând precum „două sute de celule organizate în jurul a două pubele de gunoi fetid”(I. D. Sîrbu).

La periferie este întâlnită „truda sterilă de a imita cultura urbană adevărată. Produsele de cultură cele mai dizgrațioase, caraghiosul intelectual și estetic în formele cele mai umilitoare pentru specia umană, acolo se zămislESC, la mahala. Românii au avut, până spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, o cultură urbană cam de treapta celei apusene din veacurile X-XIV. Și, fără creștere normală, au sărit în al XIX-lea secol. Negreșit, fenomenele specifice culturii de mahala trebuiau să se arate cu deosebire în capitală, unde importul de cultură se făcea cu nemiluita” (Paul Zarifopol).

Medicina socială în România între 1906-1935

În 1934, dr. Nicolae Minovici „a rezumat descrierea atât de picturală ce face d-sa asupra aspectelor ce prezenta Capitala la 1906, nu atât prin lipsa mijloacelor asistenței sociale, cât mai ales din lipsa de organizare. D-sa a arătat ce poate face un singur om cu voință și pricepere, fiind un adevărat precursor al Ministerului de Ocrotire Socială care a venit în urmă.

Fiind solicitat de autorități, d-sa a adunat cu ușurință, cu ajutorul agenților forței publice miile de cerșetori și vagabonzi care mișunau pe toate

străzile capitalei și care constituiau sursa atîtor tulburări sociale, mai ales în fermentarea și alimentarea crimelor.

A făcut examinarea lor metodică om cu om, cu triplu punct de vedere medico-fizic, mental și social.

A supus la tratament pe cei bolnavi, a internat pe invalizi în azile, a pus la muncă pe cei valizi cum și pe nenumărații simulanți pe care i-a depistat cu un adevărat simț de maestru.

Cu bastoanele, cîrjile și tot felul de aparate ce întrebuițau simulanții încălzea dormitorul o iarnă întregă; cu ochelarii lor fumurii umplea coșuri întregi.

Fără mijloace oficiale, d-sa s-a bazat numai pe concursul societății pe care, grație simpatiei sale personale, a reușit să-l atragă și să-l pună la contribuție, obținînd mai multe mijloace chiar decît avea nevoie.

A organizat un Birou al Asistenței Sociale. Prin propagandă a reușit să întrunească un număr de membri, care dădeau contribuții benevole, primind în schimb serviciile asistenței (o insignă pusă la poartă lîngă sonerie, indică locuința membrului).

A organizat atelier de lucru, fermă agricolă, crescătorii de păsări, de ciîni, stupărie etc. pentru adulți.

A angajat pe minori în ateliere comunale, la Poșta Centrală, la Haug și la diferite ateliere și patroni, pe cei inapți pentru meserii i-a constituit în echipă de curățitori de magazine, de pomi etc.

A înființat un cămin pentru adăpostirea fiicelor-mame în preajma nașterii și după naștere – pînă la găsirea unei ocupațiuni.

Capitala respira ușurată de cohortele de cerșetori și vagabonzi – puțînd rivaliza cu cele mai îngrijite orașe de aiurea – lucru care a fost înregistrat elogios de cronicarii timpului.

În plus, Asistența Socială cu mijloacele de lucru și cu resursele adunate, a realizat și alte opere

speciale; astfel punerea de fintini de bronz și bănci pe șoseaua Kiseleff, îngrijirea arborilor de pe aceeași șosea, instalarea de coșuri pentru hîrtii etc.

Autorul stăruie asupra faptului că organizarea asistenței a fost concepută pe principiul valorii și capacității de muncă a individului, iar nu pe caritate. Cînd foștii cerșetori vedeau prosperitatea lucrului ieșit din munca lor, cerea voie să părăsească asistența, spunînd: decît să muncesc la d-ta, d-le doctor, mai bine mă duc să muncesc la mine acasă, pentru mine și pentru familia mea!

Al doilea principiu este că d.-prof. Nicolae Minovici nu a căutat să provoace antagonisme sociale întreprinzînd crearea de stabiliment de producție, care să facă concurență producției particulare, fiindcă d-sa a constatat că asemenea stabilimente costisitoare producînd astfel de conflicte – așa cum s-a întîmplat în Ungaria – n'au dat bune rezultate. Din contră, d-sa a făcut ca patronii și stabilimentele de producție existente să primească în sinul lor și să absoarbă ele singure elementele apte.

Nici pentru bătrîni care nu mai pot munci, d-sa nu concepe că face o operă de caritate, atunci cînd îi instalează în azile; ci socotește că aceia depunînd pînă atunci munca lor într-un fel sau altul pentru societate, aceasta la rîndul ei este datoare să-i întrețină, cînd nu mai pot munci; deci principii utilitariste isvorite din domeniul științei sociale pe care d-sa a știut să le aplice cu așa de bune rezultate”.

Revista „Sănătatea și viața fericită”, anul XXXV, nr.2, aprilie 1935, București, pp. 59-60

Tache Lupea - «baronul» din Broșteni

În Bucureștiul contemporan beiului Manuc, în mahalaua Broștenilor din partea sudică a orașului, trăia Tache Lupea, unul dintre puternicii zonei. Acesta cotropise o bună parte din mahala, rotunjindu-și

proprietatea în dauna statului, dar și a locuitorilor. Din „ulița Broștenilor” (astăzi str. C. Rădulescu Motru), porneau spre vest două ulițe luate în stăpânire de Tache Lupea. Una se numea „ulița lui Tache Lupea” (astăzi str. Mocăncuței) – care-i tăia moșia în două - unde locuiau „clăcașii lui Tache Lupea” și „ulița moșnenilor”, vechi „hotar cu locul acestora cotropit de Lupea”.

Casa lui Tache Lupea apare pe hartă asemeni unui castel fortificat cu foisor de apărare, cum numai boierii foarte bogați aveau. Era așadar o autoritate locală, substituită ilegal celei în drept, autoritatea domnească. Pe proprietatea lui Tache Lupea se afla și biserica Manu Cavafu.

Profitând de anarhia socială, un alt personaj din zonă și-a extins ilegal proprietatea peste terenurile locuitorilor. Numele lui: Enache Sitaru. Care erau trăsăturile de caracter ale unora ca Tache Lupea și Enache Sitaru în Bucureștiul anului 1802? Erau cu siguranță niște seniori feudali, care au profitat de neantizarea socială și a structurilor statului pentru a-și mări averea. La începutul secolului XX, omul politic Nicolae Filipescu a descris procesul de feudalizare a socie-

tății românești în interiorul unui stat socialist: „în statul socialist mulți vor râvni la funcțiile de inspectori, foarte numeroase în toate planurile de organizare socialistă. Neapărat este mai plăcut să supraveghezi pe alții decât să muncești tu însuși. Funcțiile subalterne care cer mai multă muncă, vor fi părăsite întrucât răsplata e aceeași, statul dînd tuturor cît le trebuie ca să trăiască”. Dar cum vor fi acești „inspectori ai muncii” peste numai o generație? Ei bine, „închipuți-vă un senior feudal, un baron din Evul Mediu, mai tiranic decât acești inspectori ai muncii, care vor hotărî nu numai partea ta de muncă, dar și felul de muncă ce ți se impune și cu biciul te vor sili să-ți împlinești partea de muncă!” (Nicolae Filipescu). Câtă asemănare între activistul politic din perioada 1948-1989 și aceia ca Tache Lupea și Enache Sitaru din 1802! O realitate a Evului Mediu, care a penetrat timpurile, din cauza unei societăți aflate într-o perpetuă bulversare a valorilor morale și culturale. Aceste moduri de a trăi, după voia împrejurărilor, generează o sărăcie progresivă la baza piramidei sociale și o ariditate intelectuală la vârful ei.

Despre simboluri ascunse

„Ce este un tatuaj? O amuletă permanentă, o bijuterie vie pe care n-o poți scoate pentru că face parte din trup. Trupul a devenit bijuterie și împărtășește tinerețea inalterabilă a bijuteriei. (...) Cât despre sufletul celui tatuat, participă și el la virtutea de neșters a tatuajului pe care o traduce în limbajul său, preschimbând-o în fidelitate. Un tatuat nu trădează pentru că trupul lui îi interzice să o facă. El aparține pe vecie imperiului semnelor, semnalelor și semnăturilor. Pielea sa este logos” (Michel Torunier).

Printr-o temeinică analiză, Dr. Nicolae Minovici a arătat la 1898 faptul că „tatuajurile nu intră în obiceiurile poporului român. Ele au

Plănsa I



Tatuaj
Regele și
Regina pe
pieptul unui
deținut

fost importate de străini, și anume de greci”, fiind „întrebuințate în scop estetic, terapeutic sau medical, religios, războinic, profesional, familiar” și numai „imitația, lipsa de ocupație și îndemnul operatorilor, alături de lipsa de cultură a tatuatului au servit drept cauze la răspîndirea tatuajului la noi în țară”.

Dacă tatuajul a fost cândva un „logos” ascuns celorlalți, (în zilele noastre tatuajele sunt mesaje publice, cu multiple semnificații) de mult era menit pentru a fi arătat într-o intimitate atent pregătită, o formă de comunicare, care excludea limbajul vorbit, pentru un altul articulat pe simboluri, atunci el poate releva faptul că există un tip comun de emoție și afectivitate la unii dintre noi, indiferent de traseul social sau profesional.

„DE CE, DOAMNELE MELE?”

Într-o seară de toamnă târzie a anului 1848, la Palatul Domnesc din târgul Bucureștilor a fost organizat un bal în onoarea lui Fuad Efendi, comandantul trupelor turcești trimis să urmărească mișcările revoluției valahe. Alături de marile familii boierești, la bal au participat și câteva „grizete”, dame de companie. La final, întreaga asistență masculină a serei, a ales o „grizetă” drept regină a balului, „fapt care a atras supărarea cucoanelor, că au fost invitate la un loc cu grizetele”. Fuad Efendi a răspuns, reușind un subtil și realist excurs asupra realităților: „De ce, Doamnele mele? Și ele erau frumoase! Și ele jucau bine! Și ele se purtau cu bună cuviință! Ba încă pe dînsese nimeni nu le-a auzit să se fi supărat pentru că erați d-Voastră în bal!”.

Bucureștiul a fost și încă mai este „o carte de vise” pentru aceea care nu-l cunoaște și nu-i de mirare că aici „orice femeiușcă visează catifea, trăsuri și palate deși nu are ce mânca acasă”, încă din 1842, dacă ar fi sa-l cităm pe puritanul Wilkinson. Eleganța



Tatuaj
Un deținut spre
eșafod

vestimentară, manierele, gustul pentru unele valori culturale nu erau și nu sunt străine damelor de companie, asemuirea lor cu înalta societate fiind atât de apropiată încât cu mare greutate puteau scăpa unui cunoscător. De pildă, pe Calea Victoriei, de la nașterea ei „modernă” după 1877 și până în zilele noastre, „pot fi văzute damele de stradă, care – ca pompă și fast – se întrec cu femeile din cea mai bună sus pusă societate” (Sandor Verres, 1887).

Problema socială nu decurge din această redusă și aparent ascunsă minoritate feminină cosmopolită, care la rândul ei, are un rol clar definit, ca o cutumă milenară: diversificarea și rafinarea consumatorului masculin, investitor permanent în progresul vestimentar și al accesoriilor care-l pun în valoare.

Fenomenul care scapă de sub control este acela al femeilor împinse de sărăcia materială și socială, la o practică pe care nu o doresc și sfârșesc prin a se obișnui cu un mod de viață traumatizant. Nu toate sufletele aleg să trăiască altfel, marea majoritate sunt obligate să o facă din cauza unui mecanism social care nu funcționează pentru binele fiecăruia.

„Tata Moșu”

Biografia unui hoț de buzunare

Pe când, sastisit de societatea românească, Caragiale pleca într-un exil definitiv în spațiul civilizată și ordonat al Berlinului, la periferia Bucureștilor, în imundele favelas care formau cartierul Veseliei, a văzut lumina zilei un destin, al cărui traseu îl vom urmări în rândurile de față. Periferia Bucureștilor era un hibrid care se zvârcolea între sat și oraș, o curiozitate endemică, unde, prin hazard, natura experimenta cele mai hidoase forme de supraviețuire. Copii făceau veritabile slalomuri printre anualele epidemii de variolă, malarie, scarlatină, pelagră, asta dacă nu se nășteau tuberculoși, sifilitici sau rahitici.

„Dezastrul afectiv” al copilăriei

Ion Ștefănescu s-a născut într-un astfel de mediu, pe care l-a definit mai târziu ca pe un „dezastru afectiv”. Certurile părinților au fost din totdeauna o obișnuință a modului de viață, iar pe la cinci ani, băiatul era „trecut din mână în mână”, cu o iubire

neîmplinită față de mamă și o ură progresivă față de tatăl imoral. Dezorientarea afectivă a continuat când tatăl s-a recăsătorit imediat după divorț, furia adolescentului de-acum manifestându-se atât de violent încât tatăl, „nu a putut să se salveze decât refugiindu-se într-o curte vecină. «Nu știu ce sar’ fi întâmplat atunci», povestește Tata-Moșu, cu un fel de regret, care și acum (la 40 de ani n.m.) se vede destul de clar că îi apasă sufletul”.

Curând, mama îl va abandona și ea pentru un măcelar din mahala; copilul de atunci l-a reținut în memorie pe tatăl său vitreg, drept „bruta care varsă sânge”. Este momentul când, copilul, lăsat pe seama bunicilor, și a maidanelor cu marametiș și șucari ai micilor furțișaguri, capătă porecla de „Tata-Moșu”. Deși fraged la vârstă, era tăcut, introvertit, ascuns, adesea cu un comportament care trăda o maturizare forțată, dar perpetuu nereușită. Vagabondajul, viața de maidan îi va dezvolta cu rapiditate „germenul revoltei sociale”. Jocurile cu ceilalți



*mă numesc Tata Moșu,
sunt rugat să fiu Hoț de buzunare*

mardeiași de vârstă „erau toate o școală de pregătire profesională delictuală”. Jocul lui preferat era „de-a hoții și vardiștii” astfel încât, atunci „când făcea pe vardistul prindea în cel mai scurt timp pe hoți, când făcea pe hoțul, era imposibil să fie prins de vardiști!” De fapt, toată copilăria sa, Tata-Moșu „și-a petrecut-o pe maidanuri, jucându-se de-a hoții și vardiștii, joc, în care a dovedit chiar de la început o aptitudine înnăscută, combinată mai târziu cu o specializare de școală superioară!” Deși a finalizat cu greu școala primară și a fost dat apoi la liceul Lazăr, a trebuit să abandoneze din motive pecuniare, cauzate de certurile violente dintre mama sa și măcelar. Acesta a fost contextul când intervine...

Primul mentor: Vlad „Dracul”

„Furam de ici de colo, ne adunam mai mulți și făceam furturi, dar dintre toți eu eram cel mai abil, cel mai îndrăzneț, căci de multe ori grație inteligenței și iuțelei mele scăpam când eram urmărit” povestește Tata-Moșu. Datorită acestor capacități, șugarul mahalalei, poreclit Vlad „Dracul”, îl va lua alături și vor deveni parteneri în „afaceri”. În paralel cu furtișagurile, Tatat-Moșu lucra ca zugrav, dorea să înceapă o viață nouă cândva, într-un viitor pe care-l aștepta să se nască. Pentru că Tata-moșu excela în bandă, Vlad „Dracul”, temându-se că locul său va fi luat, îl va compromite pe posibilul său rival. Tata-Moșu cunoaște astfel pentru prima oară experiența închisorii.

„Calapod” salvatorul și vremurile tulburi ale războiului

Închis la numai 15 ani pentru 10 zile, Tata-Moșu s-a convins de faptul că, penitenciarul poate fi consumat precum „un loc de distracție unde poți să-ți faci noi prieteni sau să te întâlnești cu vechile cunoștințe”. Furturile au continuat, cu mici pauze de revenire la „viață cinstită”. În anul 1915 este denunțat însă de un membru al bandei și deplasat la Văcărești. Avea

17 ani. Aici îl cunoaște pe „Calapod”, cu care evadează în timpul retragerii armatei române în Moldova. Ajunși în stradă, pierduți în degringolada care cuprinsese întreaga societate românească, Tata-Moșu și „Calapod” au dat prima „lovitură” la Episcopul Sofronie Vulpescu, „căruia i-au furat mitra episcopală, cruci, bijuterii și o sumă de bani de aproximativ 15 000 lei, pe care au împărțit-o frățește. El și-a îngropat o parte din bani împreună cu mitra, pe care a demontat-o de pietrele scumpe”. În 1918 le-a căzut victimă un funcționar de la care au furat 40 000 lei; și-au schimbat hainele în wagons-lits-ul acestuia, dar când să se strecoare prin tranșee au fost prinși de o patrulă germană, care i-au dus la Focșani la Comandatură. Aici au spus că erau refugiați dar pentru că nu aveau acte au fost amendați cu 50 de lei și 10 zile de închisoare la Penitenciarul din Focșani. Eliberați apoi, au găsit refugiu în Iași, de unde au revenit după război la București.

„Nu poți fura așa, la întâmplare!”

În hainele schimbate în wagon-lits-ul funcționarului, Tata-Moșu uitase și actele. Urmărit de Siguranță a fost prins din nou și închis la Văcărești în 1920. Într-o seară, alături de alți deținuți care erau escortați de la Tribunal la penitenciarul Văcărești, Tata-Moșu a reușit să rupă convoiul și să scape prin fugă. Au urmat sute de spargerii ingenios construite, având de-acum banda sa. În bandă se afla o adolescență, care se angaja pe la diferiți comercianți. În câteva zile, banda afla tot ce se găsea de valoare în magazin iar spargerea era ca sigură. Dormind într-o noapte la mama sa, aceasta l-a denunțat iar dimineața „s-a trezit cu toată poliția la capul lui. A fost legat cu mâinile la spate, i s-a confiscat revolverul”, dar o prietenă a reușit să-i strecoare în buzunarul de la spate un șis, cu care, în drum spre poliție și-a tăiat sforile și după ce a dat doi pumni celor doi sergenți, a luat-o la fugă.

Aceștia au tras și l-a rănit în spate. S-a prăbușit la pământ și s-a făcut mort. Agenții constatând „decesul” l-au lăsat în paza unei santinele și au plecat să anunțe secția de poliție. Paznicul știind că este mort, nu i-a acordat nici o atenție. La un moment dat, Tata-Moșu, făcând o efortare supraomenească a sărit de lângă santinelă peste un gard și s-a ascuns într-o rezervă de țitei”. Era din nou liber!

„Furam ca să trăiesc, furam de mizerie”

Viața lui Tata-Moșu a continuat în aceleași reperi. Niciodată în cariera lui nu a putut fi prins în confruntări directe, ci doar prin trădări ale concubinilor, ale unor rude, sau ale rivalilor de bandă. A reușit să evadeze din majoritatea detențiilor, căci „nu toți proștii pot să fure” spunea Tata-Moșu. Prins din nou abia în 1934, Tata-Moșu a fost supus unor analize sociologie și psihologice foarte minuțios pregătite. În timpul cercetărilor și-a justificat modul de viață astfel: „se fură în societatea de azi de la un capăt până la altul, iar hoții adevărați nu vin nici măcar în vizită la pușcărie, aci găsiți însă pe aceia care fură o găină, o pâine sau o funie de ceapă; ei sunt țapii ispășitori ai tuturor vinovaților. Cât păgubesc eu societatea, întrucât furtul meu este o plagă sau o gangrenă socială, dacă împins de foame trebuie să smulg poșeta unei artiste? Știu prea bine că victima mea nu trăiește din meserie cinstită, aceasta mi-o confirmă luxul, pe care-l duce și briliantele, pe care le poartă. Toți acei titanozaori, la care noțiunea banului este extrem de vagă și pe care artista îi extorchează trăiesc pe socoteala societății, sunt mulți dintre aceștia, care n-au nici măcar timpul necesar pentru a-și număra proviziile, cu care îi înfruptă colectivitatea”.

Recunoaștem în cuvintele lui Tata-Moșu realitatea cotidiană pe care o trăim în prezent, neexistând practic o reducere a fenomenului infracțional, nici măcar în nuanțele intime ale

posibilelor soluții de redresare socială. Biografia lui Tata-Moșu nu este singulară, ea este multiplicată astăzi de sute sau poate mii de destine anonime, care trăiesc în familii măcinate de sărăcie, lipsite de afectivitate, în timp ce societatea nu este capabilă să organizeze antidoturi sau alternative pentru năpăstuiți; societatea creează doar confuzie prin indiferența legislatorilor și a factorilor decizionali, pentru care, „găinarul” de la periferie, poate fi oricând un „țap ispășitor” de care se poate scăpa ușor. Tata-Moșu a știut-o încă din adolescență, iar noi, astăzi, ne confruntăm cu această periculoasă realitate socială.

„CE-I ALCOOLISMUL?”

Este alcoolismul un generator de sărăcie? Pagubele cauzate de alcoolism sunt necalculate. În România anului 1897 „banii cheltuiți cu băuturile spirtoase, lucru de proastă calitate ce-l fac muncitorii buimăciți de beție, zilele de muncă pierdute, bolile, sinuciderile și accidentele de tot soiul, urmărirea și întreținerea criminalilor și a nebunilor, se ridică la sume fabuloase” afirmă un autor de la 1900. Pentru că „nu mizeria e cauza alcoolismului, ci alcoolismul cauza mizeriei”, el este „o adevărată primejdie pentru țara noastră”.

Alcoolismul este unul dintre pasajele unde se opresc cei mai mulți dintre nefericiții adaptărilor eșuate. Și adesea se opresc pentru totdeauna. Societatea civilă, prin factorii de decizie, nu reușește să aducă soluții de salvare a unora dintre noi, de la astfel de prăbușiri de moment. De fapt, lipsa alternativelor sociale sau profesionale sunt principalele cauze a înecării în alcool, pentru majoritatea celor care aleg acest subterfugiu existențial. Includem aici și drogurile.

ATUNCI CÂND „CELĂLALT ESTE INFERNUL”

Pentru oricare dintre noi, uneori, „celălalt poate fi infernul”: un șef anarhic, un coleg invidios, partenerul de viață lipsit de înțelegere și afecțiune. Dramele se petrec pretutindeni: la slujbă sau pe stradă, în autobus sau la sala de teatru, pe stadion sau în vilegiatură, într-un spital, ignorat de infirmiere și asistente sau la școală, într-o sală de clasă. Cum se consumă o astfel de dramă? Uneori, cel aflat în suferință ne-o destăinuie:

Ultimele rînduri ale elevei B.S., din clasa a VII-a profesională, București, 1936...

„Nemaiputînd suporta mizeriile și nedreptățile acestei vieți m-am decis la acest gest disperat. Și dacă coincidența va face să nu mor, chiar dacă m’ăși face bine recurg la acest gest. Am suferit poate prea mult. Am avut un ideal în viață. Să-mi termin studiile școlii profesionale complete. Nu mi-am putut însă realiza acest ideal din cauza unei absolvente, care nu mă putea suferi și care prin diferite mijloace izbutise să fie pedagogă. Întotdeauna eram pârâtă la cancelarie fără să fiu vinovată. O peniță dacă aveam în clasă sau un referat dacă-mi făceam la școală mă păra D-nei Directoare. Această pedagogă poreclită «Moțoc» de către colegele mele se numește Florica Logofetescu. Cu toate că sufeream în tăcere fără să-mi știe nimeni starea mea psihică, ghinioanele se țineau lanț de mine. În ziua de 10 ianuarie 1936 am plătit taxa școlară pe trimestrul al II-lea fără să primesc chitanță. A doua zi când m-am dus iar după chitanță, D-ra secretară căruia îi dădusem banii nu a mai vrut să recunoască că am plătit. Pentru mine a fost cea mai mare lovitură și simțeam din zi în zi, cum viața mea se stinge.

Gînduri sinistre mă urmăreau pînă în momentul de față. Acum pentru ultima oară mai am o singură dorință. Pe d-na Directoare Alex. Enăchescu a școlii profesionale T.I. o rog cu insistență să corecteze mai de aproape acest caz și va ieși în evidență nevinovăția mea. Iar banii ce se vor găsi rog să se oprească pentru infirmeria școlii. Nu vreau sub nici un cuvânt să rămîie în punga d-rei secretară. O mai rog să fie mai prudentă cu elevele să nu le mai pedepsească nefiind vinovate și să cerceteze cazurile mai de aproape.

Și cum mă sacrific după o lungă suferință de operație. Cel puțin dacă nu am fost eu fericită și nu am avut noroc în viață, doresc să aibă celelalte colege ale mele.

Pentru ultima oară îmi îmbrățișez scumpa mea mamă pe care o rog să-mi ierte gestul. Îmi sîrut pentru ultima oară scumpele mele colege, sora și fratele, toți prietenii și prietenele mele.

S.B.

cl. aVII-a profesională.”

Istoria celor fără de istorie rămâne un deziderat științific, un spațiu vast care se așteaptă explorat. El ne poate oferi răspunsuri despre tarele societății actuale și neajunsurile care se încăpățânează să ne reziste.

Inaugurarea expoziției *Exclușii*. Unele suflete aleg să trăiască altfel a fost precedată de un simpozion, la care au participat doctorul Vladimir Belîș (Institutul Național de Medicină Legală „Mina Minovici”, doctorul Nicolae Marcu (Societatea Română de Istorie a Medicinii) și doctor Constantin Enăchescu (Facultatea de Psihologie, Universitatea București).

A HISTORY OF THOSE DEVOID OF HISTORY

The history of those devoid of history is still a topic historians avoid to deal with. The subject was eluded even by the state employees who should have perfectly known the social underground phenomena should have found solutions, should have thought about the social misery and educational poverty progressively growing within various strata of the Romanian society.

The history of those devoid of history comes from very far away, from a remote distance considering the written document. Its world was at first circumscribed by folklore and mythology, then by local customs and circumstances, finally, the supervising world of the State tried to give definitions, to make classifications, then to impose restrictions, control, and supervision.

The present project intends to be a pledge for the history of the marginal, in order to study and thus render more human the destinies chased away from the official, pretty, carefully controlled history. In the first place, we aim at proving the fact that the history of the marginal is a domain of cultural confluences and interferences, a crossroad in the history of various disciplines such as sociology, anthropology, medicine, literature, ethnography, art etc. Dealing with such a subject involves a constant interdisciplinary studying effort.

The world of social peripherals is within itself a true underground society, with an evolution parallel to that of the events we know, but an evolution which may, under certain historical circumstances, determine unexpected and abrupt changes or unimaginable cultural or spiritual deformations. The last shall be the first. This world crouched by the side of the normal society should be neither ignored, nor abandoned or rejected from the social whole. It has its own

hierarchy, its own moral values, even its own instruments of organizing and imposing the behaviour patterns elaborated within its own operation processes. It is a real social and cultural organism which may occasionally rise against the "fulfilled" ones, against the "normal" ones, in order to submit them to a new order: anarchy.

The rejected, the souls who choose to live differently, are still our fellow men and women who, during some brief passage of their lives might have fallen, failing to rise again. Perhaps there, in their underground, nocturnal world, one can easily find out the fact that "destiny means the moment and place of one's birth". But the even more monstrous fact is, that each of us can, at times, feel the breath of failure right behind.

THE MINOVICI FAMILY

This is the story of a family and of the ideals it constantly followed. The beginnings of the Minovici family go back hidden within the mountains surrounding the Tetovo fair (Macedonia of today), where a young Aromanian decided to change his destiny. He crossed the Balkan Peninsula, with his sheep herds, and then he crossed the Danube, to Wallachia settling at first in Craiova. His name was Stefan Mina. Because he had entered Wallachia by the Serbian territory, the local authority made him a passport under a Serbian name, Minovici.

He was the grandfather of the Mina brothers, Stefan and Nicolae Minovici. For over two hundred years, the destiny of the Minovici family was tied with that of Romania. They became doctors, lawyers, chemists, military men, typographers, merchants, teachers, engineers; they all chose liberal professions so necessary to modernise a society

abandoned to an archaic and careless East. The Minovici family's legacy is both cultural and social.

BUCHAREST

-Spaces of Misery & Spaces of Exclusion -

The outskirts of Bucharest were a sort of a hybrid area twisted between town and village, some endemic curiosity where, by hazard, nature kept experimenting the most hideous forms of survival. The children had to make real slaloms between viruses and epidemics, every year - smallpox, malaria, scarlet fever, pellagra, that, if they were not born with consumption, syphilis or who were not rachitic.

The non-urbanised outskirts of yore, flooded by mud in winter and by dust in summer, were under the control of gang chiefs and throat cutters. They lived crowded, in the outskirts, like in the barracks-blocks of flats of today. They had very little money, and their food consisted in what would God allow. The houses in no-man's-land were built from "forks stuck in the ground and patched with clay mixed with chopped straw and covered with tin over which stones were fixed, to keep the tin from being blown by the wind. Bucharest was a small town settled in the middle of a big village." (Alexandru Stefanopol).

Most of the outskirts of yore have been excavated and replaced by what were to become the working class' quarters; both were spaces of numbness, anonymity, poverty experienced altogether by several generations. The *block of flats* is an experimental building aiming at annulling any individual personality, an attempt of collective intimidation, looking like "two hundreds of cells organized around two stinking garbage containers." (I.D.Sarbu).

In the outskirts we find "the sterile strive to imitate true urban culture. The most disgraceful (sub-)cultural products, the intellectual and

esthetically ridiculous attributes under their shapes most humiliating for the human being can be found there, in the outskirts. By the end of the 18th century, the Romanians still had an urban culture approximately equivalent to the Occidental one from the 10th - 14th centuries. And, without the benefits of a normal growth, they had to jump directly to the 19th century. Of course, the phenomena typical of the outskirts culture had to become manifest especially in the Capital, where culture was imported at a large scale." (Paul Zarifopol).

TACHE LUPEA

- "Baron" of Brosteni

Tache Lupea lived in Bucharest during the times of Manuc Bey; he was one of the powerful characters in the Brosteni suburb, in the Southern part of the town. He had occupied a great part of the area, illegally completing his property to the detriment of the state and of the local inhabitants. Two small streets started westwards, from the Brostenilor street (the C. Radulescu-Motru street of today), streets which had been occupied by Tache Lupea. One was called Tache Lupea's Street (today - Mocanutei st.), where Tache Lupea's "mercenaries" lived (a street which divided Lupea's estate in two parts), the other, and Mosnenilor street, old border line which separated their estates from that of Lupea. Tache Lupea's house appears on the map like a fortified castle with a defense tower typical of the architecture of the rich. So, he was a local authority, substituted to the legal one - that is, to the ruler's. Manu Cavafu's church was also located on Lupea's territories.

Another character illegally extended his estate in the area, taking advantage from the social anarchy. His name was Enache Sitaru. Which were the features of such people like Sitaru or Lupea, during the 1802 Bucharest?

They surely were sort of feudal landlords, who took advantage of the social dissolution and of that of some state structures, in order to increase their personal wealth. By the beginnings of the 20th century, the political man Nicolae Filipescu described the feudalizing process undergone within the communist society, as follows: "In the socialist state, many shall hunt after functions of inspectors; very numerous at all levels of the socialist organization. It is obviously more pleasant to keep an eye the others, than to work for yourself. The subdued functions shall be avoided, as the reward shall be the same, as long as the State offers each the needs for one's survival". But what shall these "work inspectors" look like, after one generation only? Well, "imagine a feudal landlord, a Medieval Age's baron, more tyrannical than these work inspectors, who shall decide not only about the share and amount of work you are bound to do, but also about the kind of work you should be obliged to do, and who shall whip you, to force you fulfil your work!" (Nicolae Filipescu) What a resemblance between the political activist of the years 1948-1989 and people like Tache Lupea and Enache Sitaru from the year 1802! A reality of the Medieval Age's, which penetrated the centuries, persists in time, because of a society permanently suffering from a perpetual upheaval of its moral and cultural values. This way of living, at the mercy of times, generates a progressive pauperization of those situated at the basis of the social pyramid, and an intellectual aridity at its peak.

ABOUT HIDDEN SYMBOLS

What is a tattoo? A permanent amulet, a living jewel one cannot take off, because it has become part of one's body. The body itself has become a jewel, and preserves the inalterable youth of a jewel (...) As for the soul of

the tattooed, it also participates in the irremovable virtue of the tattoo which it translates in its own language, turning it into fidelity. A tattoo shall never betray, because its body forbids it to do so. It belongs for ever to the empire of signs, signals and signatures. Its skin is logos". (Michel Tournier).

By a serious analysis, dr. Nicolae Minovici showed, in 1898, that "the tattoo custom is not typical of the Romanian people. They were imported from the foreigners, namely from the Greeks", being "used with an aesthetic, therapeutic or medical, religious, military, professional, familial aim", and only "imitation, unemployment, persuasion, from the part of the tattooer, and the lack of culture from the part of the tattooed were the causes which made tattooing spread in our country."

If the tattoo is a "logos" hidden to the others, created to be shown only during carefully arranged intimate moments, and a form of communication which excludes the spoken language, choosing another one articulated by symbols, then it can reveal the existence of a certain kind of common feeling and affection, present with some of us, regardless of the social or professional tract.

"WHY, MY LADIES?"

One late autumn evening of the year 1848, a ball was organized at the Princely Palace in the fair of Bucharest, in honour of Fuad Efendi, commander of the Turkish troops sent to watch the movements of the Wallachian revolution. A few "grisettes", demimondaines, took part in the ball, along with the members of great noble (boyars') families. In the end, a "grisette" was chosen as the "queen of the ball", a fact "which irritated the virtuous ladies, angry of being invited there along with the grisettes". Fuad Efendi answered their anger, by a subtle and realistic speech about the realities: "Why, my ladies?

They, too, are beautiful,! They, too, act well! They, too, have good manners! Only nobody heard them complain for having been invited along with You, matrons, to the same ball!"

Bucharest was and still is a "book full of dreams" for those who are not familiar with it, and it is no wonder that "here, every little female dreams of velvet, carriages and palaces, although she has nothing to eat at home." And that - even since 1842, if we were to quote the puritan Wilkinson. Vestment elegance, good manners, taste for some cultural values were not and have never been unknown to demimondaines, their likeness with the high life virtuous ladies being so strong, that a non-connoisseur could hardly tell the ones from the others. For instance, on the Calea Victoriei, after its modern re-birth in 1877, up to present days, "street women can be seen who, by pomp and luxury surpass even the ladies of the highest society." (Sandor Veres, 1887).

The social problem resided not in the existence of these reduced and apparently hidden feminine, cosmopolite minority, playing a well defined part as a millenary custom, that of diversifying and refining the masculine consumers, permanent investor in the vestment progress and in the embellishing accessories.

The phenomenon which escapes control is that of women being obliged to live a kind of life they do not want, because of their social and material poverty, ending up by getting accustomed to a traumatizing existence. Not all souls come to live like that by their own choice; most of them are obliged to do it, because of a social mechanism which does not function for everyone's well being.

"I WAS STEALING TO LIVE, BECAUSE OF THE MISERY"

While, exasperated by the Romanian society, Caragiale was leaving in a permanent exile to the civilized space of order which was Berlin, in the outskirts of Bucharest, in the filthy "favelas" forming the Veseliei (joy) quarters a destiny came to life.

Ion Stefanescu was born in a medium he was to define later as an "affective disaster". Soon his mother abandoned him, to be free to marry a butcher; the child of the time recalled the memory of this step-father as "the blood shading brute". It is the moment when the child was left at the mercy of his grandparents, free to ramble around vacant lands, in the company of buzzers and light fingered gentry, where he gained a surname: Tata-Mosu (the Old Father). The vagabond life on the vacant lands was to increase within himself "the germ of social revolt". The games with other little robbers of the same age "were, all of them, a school preparing professional delinquency." In fact Tata Mosu spent "his entire childhood on vacant lands, playing Hotii si vardistii, a game for which he proved real talents, since the very beginning, later combined with a high-school-like preparation!" Although he finished with difficulty the primary school and was then sent to the Gheorghe Lazar high school, he had to abandon studying, for pecuniary reasons caused by the violent quarrels between his mother and the butcher. That was the context in which interfered "Vlad-the-Devil", the outskirts' leader, who introduced him in the space of delinquency, from which there was no return.

Tata Mosu's life went on between the same coordinates. The authorities could never capture him during direct confrontations, but only by the betrayals of his lovers, relatives, gang rivals. He managed to escape almost all detentions, for "stupid people cannot steal", as he used to say.

During the authorities' inquiries he justified his way of life as follows: "everyone robs, today, from one end of society to another, but true robbers never arrive to jail, not even for a visit; here, you can only find those who steal a chicken, a piece of bread or an onion: they are the scapegoats for all the real guilty ones. What prejudice do I cause the society if I steal the bag of an artist? I know well that the victim does not live an honest life, and that is confirmed to me by the luxury she lives in, by the brilliants she wears. All these "tytanosaurs" who have an extremely vague notion of what money really means, and whom the artist is cheating, live on the society's accounts, and belong to that category of people who do not even have time to count their provisions this collectivity and regale on them."

We can still perceive in Tata Mosu's words the quotidian reality we are presently living, as there was no reduction of the delinquency phenomena, not even within the intimate nuances of some possible solutions of social recovery. Tata Mosu's biography is not a singular one, we can find it multiplied, today, through hundreds, perhaps thousand anonymous destinies living in poverty consumed families lacking affection, while society is unable to organize alternative antidotes for the misbegotten; society only generates confusion by the indifference of its legislative and decisional authorities, for whom the outskirts' thief can be, at any time, a scapegoat they can at any time easily get rid of. Tata Mosu has known this reality since his own childhood, and we are still confronting the same dangerous social reality.

"WHAT IS ALCOHOLISM?"

Is alcohol generating poverty? Nobody calculates the losses due to alcoholism. In 1897 Romania, "the money spent on alcoholic drinks, the losses caused by the object badly made

making workers dumb with alcohol, the lost working days, the disease, the suicides, all sort of accidents, the pursuit and maintenance of the criminals and madmen all rise to fabulous sums." (A. C. Cuza). "Because misery is not the cause of alcoholism, but alcoholism is cause of the misery", and it is "a true danger to our country".

Alcoholism is one of the obstacles stopping most of the unhappy ones who have failed in one way or another. And, frequently, they stop there for ever. By its decision authorities, the civil society, does not manage to bring in alternatives to save the temporary fall of some of us. In fact, the causer of alcoholism is often due to the lack of social or professional alternatives, for those who choose this existential subterfuge. We can include here drugs, as well.

WHEN 'THE INFERNO IS THE FELLOW MAN'

For any of us the fellow man can at times become the Inferno: some hierarchic chief, some envious colleague, the life partner lacking affection and understanding. Dramatic events can happen anywhere: at the office, in the street, in the bus, in a theatre hall, on a stadium, home or abroad, in a hospital, where one can be ignored by doctors and nurses, at school. How does such a drama go on? Sometimes, the suffering ones confess themselves:

The last words written by schoolgirl B.S., from the 7th class of the vocational school, in Bucharest, 1936...

"Unable to withstand the miseries and injustice of this life I have decided to commit this desperate act. Perhaps I have suffered too much. I had a life ideal. To finish my vocational school. I could not fulfil this ideal, because of a graduate who could not stand me and who, by various means, managed to become an educator here. She kept

denouncing me to the teachers' room although I was innocent. If I had one nib in the class, or if I prepared one paper in school, she would denounce me to the Head Mistress. This educator called Motoc by my classmates is called Florica Logofetescu. Although I was suffering in silence, without letting anyone know about my psychological state, my troubles would come one after another. On January 10th, 1936, I paid the school tax for the 2nd semester, without receiving any receipt. The next day, when I went back to get my receipt, the secretary to whom I had given the money did not admit I had given it to her. It was the greatest blow for me, and I felt day by day, my life fading off. Sinister thoughts followed me, up to the present moment. Now, for the last time, I have just one more wish. I ask Mrs. Alex. Enachescu Head Mistress of the Professional school, to closer investigate this case, and my

innocence shall come to light. And I wish that the money found to be given to the school sick room. I would by no means like it to remain in the purse of ms. secretary. I also beg the Head Mistress to be more attentive with the girls, not to punish them so easily and to take closer look at their problems, so that they should not be punished anymore, when they are not guilty of anything.

And now I sacrifice myself, after a long suffering from an operation. At least, if I did not manage to be happy, I wish all the happiness to my colleagues.

For the last time I give a hug to my dearest mother whom I beg to forgive my gesture. I embrace for the last time my dear colleagues, my sister and my brother, all my friends, boys and girls.

S.B.

7th class
Vocational School".

ZOOLOG PRINTRE RUINE

– O EXPOZIȚIE INEDITĂ LA MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE NATURALĂ „GRIGORE ANTIPA”

Alexandra ZBUCHEA
Aurora STĂNESCU

Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” este unul dintre cele mai vechi și mai prestigioase muzee din țară. Datorită specificului său, acest muzeu era recunoscut de către o mare parte a publicului larg ca fiind numai un muzeu pentru copii, care are menirea de a-i educa pe aceștia în domeniul zoologiei. Această imagine s-a modificat foarte mult datorită activităților și expozițiilor diverse pe care instituția le-a oferit publicului în ultimii ani.

Misiunea muzeului, asumată prin toate activitățile sale, este de a studia biodiversitatea, începând cu propriile sale colecții, și de a transfera cunoștințele astfel dobândite publicului larg, urmărind educarea, prin divertisment, a acestuia. Scopul muzeului este de a transmite informații privind atât fauna din România, cât și din lume, precum și de a atrage atenția asupra problemelor contemporane cu privire la protejarea mediului natural și conservarea habitatelor. Pentru a se atinge misiunea aceasta, ca și pentru a atrage un număr mai mare de vizitatori individuali, inclusiv din rândul adulților, programele publice ale muzeului s-au diversificat. De asemenea, s-a modificat și relația muzeu-vizitator: acesta este văzut ca un partener de discuții activ, dornic să se implice în activități diverse în timpul vizitei la muzeu.

Astfel au fost organizate programe educaționale care au o componentă foarte importantă de

divertisment, care solicită participarea vizitatorilor pentru o învățare activă și de durată. Printre cele mai populare programe anuale de acest gen menționăm *Întâlnirea de duminică* și *Festivalul de Pește* - dar și alte manifestări, de mai mică amploare, prezintă această nouă abordare. Aceiași politică impune și organizarea de evenimente asociate diverselor expoziții temporare (de exemplu conferințe, proiecții de filme, activități pentru copii), creându-se astfel premisele necesare ca publicul să fie mai interesat și să înțeleagă mai bine mesajele expozițiilor respective.

Tot pentru a se crește atractivitatea programelor muzeale și a expozițiilor prezentate publicului, dar și pentru a crește eficiența procesului educațional, manifestările publice ale Muzeului „Grigore Antipa” au în prezent nu numai caracter interactiv, ci și interdisciplinar. Astfel au fost organizate mai multe expoziții, cum ar fi cele din ciclul „Morpho”, realizate împreună cu artiști plastici tineri și consacrați, sau expoziția „Pești și pescari” din cadrul primei ediții a *Festivalului de Pește*. Aceasta din urmă, de exemplu, a urmărit prezentarea habitatului natural din Delta Dunării și a celei mai importante grupe de pești din această regiune, aflați în pericol în prezent – sturionii -, dar și familiarizarea publicului bucureștean cu viața pescarilor. Astfel a fost amenajată o secție de etnografie, în cadrul unui „cherhanale” refăcută în spațiul expozițional. Aici au fost

prezentate informații, imagini și înregistrări audio din arhivele Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” cu privire la legendele și credințele pescarilor legate de apă și pește.

Mergând pe această linie, în vara anului 2005, principala expoziție publică organizată la Muzeul „Grigore Antipa” este una cu totul inedită, realizată împreună cu Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” al Academiei Române: *Zoolog printre ruine*. Această expoziție, care în cursul anului 2006 va fi itinerată în alte țări europene, introduce vizitatorii în universul natural și uman al coloniei grecești de la Histria.

Publicul vizat de această expoziție este extrem de diversificat. Atât copiii și tinerii, cât și adulții găsesc informații diverse care corespund intereselor lor. De asemenea, această expoziție este importantă atât pentru românii interesați de fauna dar și de unele aspecte istorice, cât și pentru turiștii străini. Obiectivele urmărite sunt variate: prezentarea faunei specifice Dobrogei; înțelegerea de către public a modului în care mediul natural poate influența comportamentul și regimul alimentar al animalelor; informarea vizitatorilor muzeului cu privire la o serie de aspecte din biologia și ecologia unora dintre speciile de animale într-o modalitate plăcută care să faciliteze deopotrivă învățarea și relaxarea; familiarizarea și educarea publicului cu privire la istoria coloniei grecești de la Histria, precum și cu privire la dieta și alte aspecte ale vieții domestice în antichitate.

Vizitatorii muzeului vor fi surprinși nu numai de această tematică abordată într-un muzeu de științe naturale, cât și de designul neobișnuit al expoziției – ei vor pătrunde chiar în interiorul sitului arheologic. La Muzeul „Grigore Antipa” este refăcut

un colț al coloniei grecești din Ionia, care include o locuință tipică pentru perioada arhaică. Pe parcursul vizitei publicul va descoperi pe un substrat vegetal viu cele mai frecvente specii de animale din zona Histria, cele pe care orice arheolog sau vizitator al sitului arheologic le poate întâlni acolo. Vizitatorii vor afla care sunt principalele specii de animale – insecte, pești, păsări, mamifere etc. – care trăiesc în această parte a României, care sunt particularitățile lor biologice.

Din colecțiile științifice ale Muzeului „Grigore Antipa” sunt prezentate în expoziție atât animale naturalizate, cât și conservate în lichid. O parte din exponate a intrat în colecțiile muzeului cu mult timp în urmă, acum 100 de ani, pe vremea când Pamfil Polonic – celebrul topograf și grafician – colabora atât cu dr. Grigore Antipa, cât și cu arheologii faimoși ai epocii. Unele exponate au fost culese mult mai recent, în vizitele făcute pe teren de actualii cercetători ai muzeului.

Situată pe limita sudică a *Rezervației Biosferei Delta Dunării*, zona Histriei este locul în care vegetația stepică se îmbină cu cea tipică zonei pontice. Malurile nisipoase și sărăturate ale Lacului Sinoe, care mărginește vechea cetate a Histriei, reprezintă habitatul preferențial al plantelor arenicole și halofile. Diversitatea insectelor care-și găsesc găzduire și hrană în cadrul acestor asociații vegetale este foarte mare. Astfel, numeroasele ortoptere, himenoptere, heteroptere, coleoptere, lepidoptere, diptere etc. îți dau senzația de covor verde vibrant, la fiecare pas făcut prin ierburile care acoperă ruinele, zeci de insecte sar sau îți iau zborul speriate.

Excursia la Histria poate însă oferi și surpriza plăcută de a vedea sau de a reîntâni țestoasa dobrogeană sau

pe cea de baltă, stârci și egrete, pelicani și buhai de baltă, călifari albi și pietrari sau agerii ereți de stof. Iar dacă ești atent la pământul pe care calci, s-ar putea să vezi, e drept doar pentru câteva secunde, sclipirile de broșă ale vreunui gușter sau unduirile vreunui șarpe de stepă.

Cum Histria face parte dintr-o zonă protejată, toate speciile din fauna ei reprezintă subiectul multora dintre studiile zoologilor din țară și nu numai. De altfel, majoritatea speciilor de reptile, păsări și amfibieni semnalate de la Histria fac obiectul articolelor prevăzute în legislația națională și internațională de protecție a habitatelor și speciilor.

Cadrul natural, atât elementele de geomorfologie, cât și de biologie (vegetația și fauna), influențează viața comunităților umane. Expoziția dorește să arate care sunt aceste interdependențe. Un alt aspect analizat de expoziție este dieta în antichitate, cu alte cuvinte cum se hrăneau oamenii în cetățile și coloniile grecești. Probabil că mulți dintre cei care vor afla de această expoziție deschisă la Muzeul „Grigore Antipa” se vor întreba *de ce a fost aleasă Histria?* Există mai multe justificări pentru alegerea acestei locații: Histria este cea mai importantă colonie grecească de pe actualul teritoriu al României; scriitorii greci au fost printre primii care și-au îndreptat atenția asupra naturii și au încercat să înțeleagă mai bine biologia și comportamentul animalelor; insuficiența cunoaștere a acestui loc – a istoriei sale – atât de către străini, cât și de către români, în special de către copii, care sunt publicul tradițional al muzeului; faptul că viața coloniei ioniene de la Histria a fost influențată nu numai de evenimentele istorice, ci și de factori naturali, cum este colmatarea treptată a portului.

Histria este una dintre cele mai importante colonii grecești la Marea Neagră. Orașul este o colonie

milesiană, întemeiată la jumătatea secolului al VII-lea î.H. Descoperirile arheologice arată că această colonie a atins repede un stadiu ridicat de prosperitate, datorat, neîndoind, și comerțului cu produse grecești și indigene, pe care îl făcea pe mare cu alte așezări grecești. Amploarea acestui comerț este dovedită și de varietatea pieselor de ceramică descoperite la Histria, care provin din toată lumea greacă – unele dintre aceste piese sunt prezente și în expoziția de la Muzeul „Grigore Antipa”: vase șampilate de la Sinope și Tasos, ceramică milesiană, corintică ș.a. Din lumea greacă se aduceau, cu precădere, produsele fundamentale culturii și dietei grecești – vinuri și ulei de măsline – care erau aduse pe mare la Histria și de aici transportate mai departe, pe Dunăre sau pe uscat, în interiorul pământului getic. Colonia exporta în cetățile grecești bunuri de care acestea aveau mare lipsă – printre acestea, produsele alimentare sau de origine animală aveau, probabil, o mare pondere: grâne și miere; piei. O altă sursă de venituri foarte importantă pentru colonie era pescuitul în Dunăre și mare.

Importanța coloniei, ca și prosperitatea locuitorilor, a crescut în timp, astfel că în secolul VI a.Chr. aici se băteau vârfuri de săgeți cu valoare premonetară, un exemplar dintre acestea fiind expus la Muzeul „Grigore Antipa”. În secolele V-IV a.Chr. la Histria se emitea monedă proprie, de bronz și de argint. În expoziție sunt prezentate mai multe astfel de monede. Emblema cetății, prezentă și pe acestea, era vulturul pe delfin – fapt ce atestă încă o dată legătura foarte strânsă cu marea.

Nu numai activitatea comercială amplă este surprinsă în expoziție, ci și viața domestică. Așa cum am menționat, în spațiul expozițional este refăcută o locuință tipică pentru epoca arhaică. Aceasta avea pereții din chirpic, o singură încăpere de cca.

4 x 4 m, în care se afla și cuptorul rotund, folosit pentru prepararea hranei. Expoziția prezintă principalele tipuri de vase de ceramică utilizate în gospodăria greacă: amfore pentru transportul și depozitarea vinului, uleiului sau grânelor, platouri pentru pește, diverse cupe pentru mâncare și băutură. Printre cele mai spectaculoase vase prezente în expoziție se remarcă o cupă atică a micilor maeștri, datată 550-530 a. Chr., cu reprezentări zoomorfe în cadrul unei scene curioase – 2 cocoși supradimensionați și o găină, precum și personaje îmbrăcate cu chiton.

Prezentarea diverselor ustensile utilizate în bucătăria greacă este și un prilej de a prezenta publicului obiceiurile alimentare din antichitatea greacă. Nu este un secret pentru nimeni că pentru greci uleiul de măsline era atunci, ca și acum, esențial pentru gătit. Vizitatorii vor afla însă și lucruri inedite, cum ar fi faptul că în antichitate grecii nu cunoșteau, și deci nu consumau, lămâie și portocale. Acestea au fost importate în lumea mediteraneană în secolul III p. Chr.

În expoziția de la Muzeul „Grigore Antipa” au fost aduse peste 30 de piese reprezentative pentru cultura greacă hestriană, piese care aparțin colecțiilor Institutului de Arheologie „Vasile Pârvan”. Foarte multe dintre ele nu au fost niciodată văzute de către publicul bucureștean deoarece se păstrează în depozite, la Institutul de Arheologie sau la Muzeul Național de Istorie, altele au fost până acum expuse doar în cadrul expoziției de la Muzeul de la Histria.

Informații mai detaliate despre istoria cetății ioniene de la Histria, ceramica și inscripțiile găsite aici, cultura greacă, viața domestică și dieta în antichitatea greacă, precum și cu privire la cunoștințele despre natură în antichitate, despre habitatul dobrogean și fauna specifică se regăsesc în

catalogul expoziției. Acesta, ca de altfel și toate etichetele din expoziție, este bilingv, pentru a facilita înțelegerea informațiilor de către turiștii străini. De asemenea, catalogul expoziției prezintă detaliat toate piesele expuse în cadrul expoziției, fapt devenit o raritate pentru expozițiile din România datorită eforturilor financiare deosebite necesare. Realizarea expoziției și a manifestărilor asociate acesteia ar fi fost greu realizabilă fără susținerea partenerilor sufletești: Ambasada Republicii Elene în România, Asociația ACTOR, Universitatea Hyperion, Editura Emont, Emporiki Bank, Radio 21, TVR.

Pe lângă această expoziție inedită – atât prin tematică, cât și prin modul de prezentare a exponatelor –, vizitatorii Muzeului „Grigore Antipa” vor fi surprinși și de numeroasele manifestări asociate acesteia. Acestea se adresează atât copiilor, cât și adulților. Astfel, în luna iulie, dar și în septembrie vor avea loc cursuri de origami: *Olimpiada figurilor de hârtie*. Cursurile sunt susținute de Asociația Actor și vor dura două zile, timp în care copiii – și alți participanți – vor învăța să creeze din hârtie animale specifice spațiului dobrogean. În luna august, muzeul își invită vizitatorii la teatru. Studenții Facultății de Arte a Universității Hyperion vor prezenta piese lui Euripide: *Elektra* și *Troienele*. Tot în luna septembrie, când copiii se vor fi întors din vacanță, ei și părinții lor sunt așteptați la muzeu pentru o seară de basm: *Întâlnire cu zeii din Olimp*. Evenimentele menționate sunt numai o parte din surprizele pe care Muzeul „Grigore Antipa” le pregătește pentru vizitatorii săi.

Această expoziție, prin interdisciplinaritate, dar și prin manifestările variate asociate acesteia, poate fi un punct de referință în oferta culturală bucureșteană din anul 2005. Ea este recomandată atât de activitățile publice

diverse, cât și de faptul că la realizarea ei au contribuit specialiști din diverse domenii: zoologie, istorie și arheologie, astfel că valoarea sa științifică și calitatea informațiilor

transmise, respectiv potențialul său educațional, sunt ridicate. De asemenea, modul deosebit de prezentare a exponatelor poate fi un model pentru alte activități de acest gen.

ABSTRACT

The „Grigore Antipa” National Museum of Natural History undergoes an important process of changing its public image, as well as public offer. Due to its new exhibitions and programs, the museum is increasingly more considered as an open institution, dynamic and innovative, a space not only for science and education, but also of interdisciplinary interaction and entertainment, reaching children, youngsters, as well as adults. This new trend is sustained by the exhibition opened during the 2005 summer: *Zoologist among ruins*. The

topic of the exhibition might seem strange for a natural history museum, but it is justified by the messages of the exhibition: the fauna of Dobrudja, the knowledge regarding nature in antiquity, the history of the Greek colony from Histria, domestic life and diet in the Greek antiquity. The visitor of the exhibition will also enjoy the special display that reconstructs the actual archaeological site. During the summer various activities related to the exhibition are organized: origami lessons, antic theatre performances and many others.

ÎNTÂMPINAREA PUBLICULUI LA MUZEUL NOGENT SUR MARNE: UN EXEMPLU DE MUNCĂ DE PROXIMITATE ÎN ÎMPREJURIMILE PARISULUI

Olivier MAÎTRE-ALLAIN

Politicile de primire a publicului la muzeul Nogent, așa cum reies din acțiunile desfășurate de mai bine de zece ani, au fost rezultatul unor opțiuni operaționale, determinate în totalitate de istoria instituției. Altfel spus, alegerile operate au fost dictate de condițiile interne din cadrul instituției, iar teoretizarea acestor practici este mult mai târzie.

Introducere

Nogent-sur-Marne este o localitate cu caracter rezidențial, cu o populație de 28.000 de locuitori, situată în apropierea Parisului și scăldată de râul Marna. De-a lungul secolelor, ca și în alte localități din Ile-de-France, o comunitate de agricultori exploatau solul pentru a produce un vin acrișor, *le guinguet*, care era consumat în cârciumele țărănești situate în satele din apropierea capitalei, precum Bellville și Bercy, care au fost anexate Parisului în 1860. În perioada Vechiului Regim, nobili și burghezi parizieni dețineau în suburbii case de vacanță, amenajate cu grădini, uneori adevărate parcuri, care au lăsat urme în spațiul urban actual. Prezența acestor demnitari regali a lăsat numeroase urme în istoria și viața locală. Astfel, de exemplu, un ambasador al Franței a creat, în 1732, o *Compagnie d'arc*, încă activă.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în timp ce alte suburbii cunoșteau o dezvoltare industrială, localitățile din estul Parisului au optat pentru modelul rezidențial: pe alocuri,

parcelarea va redesena vechile domenii. Însă Nogent se va urbaniza ca urmare a tranzacțiilor individuale între cultivatori și noii sosiți: străzi îmbunătățite reiau urma drumurilor podgoriilor. În același timp, ca urmare a unei înfloriri a distracțiilor nautice și odată cu sosirea căilor ferate, cârciumele au părăsit Parisul pentru a se stabili de-a lungul țărmurilor Senei și Marnei, într-un peisaj pitoresc și câmpenesc. Pictorii impresionisti s-au inspirat mult din modul de petrecere a timpului liber în vest (Renoir, *La Grenouillere*), foarte puțin din estul parizian, care totuși își datorează renumele său în memoria colectivă cântecelor populare, printre care cel mai cunoscut, *Le Petit Vin Blanc* este cântat în întreaga lume francofonă. Astfel a devenit Nogent un loc emblematic pentru nașterea vacanțelor de masă. La sfârșitul secolului al XIX-lea, pentru a profita de repausul duminical, parizienii se înghesuiau în trenurile către suburbii și acaparau malurile râului: în cârciume mâncau și beau, cântau și dansau, jucau și se amuzau. Pe cheiuri, atracții variate contribuiau la animarea locului, în timp ce pe râu întrecerile de canotaj, cele nautice *a la lance*, concursurile de bărci înflorate sau iluminate lasă un pic de spațiu înotătorilor care asediază numeroasele locuri de scăldat. Vedem că este vorba aici de o ofertă completă de distracții, care se poate compara, cu riscul de a fi anacronici, cu parcurilor de distracție din zilele noastre. Acestă *Belle Epoque* pe țărmurile Marnei se va prelungi între cele două războaie mondiale și va trăi încă ore frumoase

în anii 1950. Însă poluarea râului, degradarea malurilor, evoluția modului de viață vor antrena, dacă nu sfârșitul acestei efervescente, cel puțin o diminuare a activității legate de râu; automobilul permite parizianului și locuitorului din suburbii să meargă din ce în ce mai departe. Observăm că tendința secolului al XX-lea o reproduce pe cea a secolului anterior: căutarea naturii și îndepărtarea de oraș, devenite posibile datorită dezvoltării succesive a trenului și a automobilului.

Crearea Muzeului Vechiului Nogent în 1962

În continuare vom lămuri importanța încadrării istorice; la începutul declinului țărmurilor Marnei, în 1949, se înființează la Nogent o societate istorică și de-a lungul a mai mult de zece ani; istoricii locali care au creat-o, sensibili la urmele trecutului, vor strânge tot felul de mărturii asupra istoriei orașului și malurilor Marnei. Această colectare, susținută prin voință municipală, va face posibilă crearea, în 1962, a Muzeului Vechiului Nogent. Muzeul reunește câteva obiecte semnificative ale vieții locale, în special ale dispărutei lumi a podgoriilor și a artizanilor locali. Altfel spus, colecțiile sale sunt în mare parte iconografice și fotografice, dar acest lucru nu plasează neapărat muzeul în tradiția franceză a colecțiilor de pictură sau de obiecte. Astfel creat, acest muzeu poate fi o referință pentru muzeele de istorie locală, pentru muzeele orașenești. Îmbogățirea colecțiilor va fi continuată sub conducerea primului conservator al muzeului. După moartea acestuia, Muzeul Vechiului Nogent a fost reînființat, în 1976, sub direcția unui nou conservator care va întreprinde o remarcabilă muncă de clasare și inventariere a colecțiilor. O nouă echipă preia conducerea muzeului în 1992, după o mutare care va plasa muzeul într-o locație puțin atrăgătoare și greu accesibilă pe o scară exterioră,

un pic respingătoare. Această locație a fost inaugurată în 1994.

O formulă reinnoită

O primă constatare a noii echipe: muzeul a rămas limitat la o audiență foarte restrânsă de-a lungul anilor. Imaginea sa este prea confidențială. Pentru a câștiga credibilitate este necesară mai întâi mărirea audienței, în mediul concurențial din Ile-de-France, unde varietatea și diversitatea ofertei culturale sunt atât de bogate.... Într-un context de restrângere a finanțelor publice locale, devenea un imperativ, o problemă de supraviețuire, să demonstrăm aleșilor locali că o dinamică centrată pe identitatea și istoria unui teritoriu justifică utilizarea banilor publici. Trei obiective anuale sunt atunci fixate:

- atingerea unui prag de 5000 de vizitatori
- fidelizarea publicului
- mărirea notorietății muzeului în orașele învecinate.

În căutarea unei audiențe individuale

Pentru atingerea obiectivelor evocate, echipa muzeului a definit câteva linii mari de acțiune:

- o politică de expoziții temporare
- o politică de comunicare

Până la începutul anilor 1990, muzeul se baza doar pe expoziții permanente, dedicate în totalitate istoriei locale, nerealizând decât câteva expoziții temporare. Îndepărtându-se de această abordare, echipa a redus expozițiile permanente (60 m²) la o treime din suprafețele disponibile și a rezervat două treimi din spațiu (120 m²) expozițiilor temporare, cu obiectivul de a realiza două expoziții în fiecare an. Treptat, a fost formulată o politică expozițională: primăvara și vara, o expoziție dedicată temelor legate de apă. În acest fel au fost expuse succesiv opere de artă (poduri, ecluze, baraje și canale), istoria

inundațiilor, utilizarea ludică a apei (înot și societăți nautice), mediile naturale particulare formate de insule. Toamna și iarna, muzeul se consacră evocării de teme regionale și, de câțiva ani, tratează raporturile complexe stabilite între capitală și suburbii. De o manieră simbolică, expoziția intitulată *Parisul în suburbii* inaugurează această nouă abordare. Această specializare vizează ca țintă două categorii de public: vara, toți cei interesați de malurile Marnei găsesc la muzeu expoziții în care se regăsește imaginea locului. Acest demers conduce, în plus, la o conștientizarea progresivă a identității teritoriului, identitate determinată în mare măsură de Marna. Iarna, muzeul încearcă să-și regăsească publicul interesat de tematicile regionale. Este, deci, un prim început de lărgire a audienței pusă astfel în practică.

În ceea ce privește politica de comunicare, muzeul a profitat de un context extrem de favorabil care a jucat un rol determinant în evoluția și în re-focalizarea sa progresivă pe Marna. La început, am constatat că muzeele nu atrăgeau deloc atenția mediei, deci, *a fortiori*, un mic muzeu din suburbii nu își putea face speranțe. Totuși, la începutul anilor 1990, cârciumele de pe țărmurile Marnei au reînceput o activitate care a atras atenția presei. În această perioadă o asociație de susținere a cârciumelor a întreprins o excelentă muncă de relaționare cu presa. În acest fel muzeul din Nogent a fost prezentat sistematic ziaristilor. Echipa muzeului a beneficiat de efectul modei cârciumelor și și-a însușit tehnicile profesionale indispensabile muncii - lungi, răbdătoare și dificile - de relaționare cu media. Instituția a beneficiat, astfel, de o atenție specială a presei, care a avut o incidență imediată asupra frecvenței vizitatorilor individuali. Această muncă de relații cu presa s-a dezvoltat apoi de manieră

autonomă, prin promovarea proprie a muzeului, care beneficiază în continuare de efectul cârciumelor. În august 2003, o pagină din *Le Monde*, consacrată împrejurimilor Marnei făcea referință la muzeu, antrenând contactul cu un jurnalist de la Radio France International.

Muzeul face apel la mijloacele tradiționale de comunicare: afișul și pliantele. Cea mai mare atenție a fost întotdeauna acordată realizării imaginilor vizuale, frumoase și semnificative, titlurilor alese cu grijă, calității imprimării. O parte importantă a bugetului de funcționare, aproape o treime, a fost consacrată acestui scop. Chiar dacă muzeul din Nogent nu a recurs niciodată la publicitatea comercială, echipa a putut, de-a lungul anilor, să constituie o rețea de difuzare a acestor mijloace de comunicare prin intermediul bibliotecilor municipale (inclusiv Parisul), serviciile arhivelor comunale, oficiile de turism și alte instituții culturale. Afișajul municipal joacă de asemenea un rol important.

Frecventarea muzeului de către vizitatorii individuali, în ceea ce privește cele trei obiective inițiale (5000 de vizitatori anuali, fidelizare, audiență geografică extinsă), este, de asemenea, evaluată: la intrarea în muzeu, vizitatorul este sistematic întâmpinat de către un membru al echipei care îi urează „bine ați venit”. Secvența primirii conține și câteva explicații privitoare la conținutul muzeului (expoziții permanente și temporare). Vizitatorii sunt apoi întrebați:

- Care este comuna lor de rezidență?
- Cum au aflat de existența muzeului?
- Dacă au mai vizitat muzeul?

Analiza datelor din primul semestru al anului 2003, făcută asupra unui eșantion de 2000 de vizitatori

individuali, este destul de reprezentativă pentru rezultatele din anii anteriori.

Originea geografică a vizitatorilor:

Nogent 18,09 % (a)

Alte localități (Departamentul Val de Marne) 57,09 % (b)

Alte localități (Regiunea Ile de France) 18,15 % (c)

Paris 06,67 % (d)

Nota bene: în organizarea administrativă franceză, regiunea Ile-de-France grupează Parisul, plus alte șapte departamente, printre care Val-de-Marne.

Audiența muzeului este exclusiv regională: vizitatori veniți din provincie sunt rari. Principala regiune de origine a vizitatorilor este departamentul Val-de-Marne: 75 % dintre ei vine de aici (a+b). Doar un sfert dintre vizitatori sunt originari din restul regiunii și aproape 7 % sunt parizieni care străbat sistematic suburbiile în lung și-n lat. După Nogent, Paris este cel de al doilea oraș de origine a vizitatorilor, la egalitate cu Le Perreux, orașul geamăn al Nogentului. Locuitorii din Nogent reprezintă mai puțin de 20 % din vizitatori.

Mijloace de comunicare:

Mijloace grafice (afișe, broșuri) 50,37 %

Presă și TV 49,63 %

Aceste mijloace de comunicare contribuie, într-o manieră aproape egală, la vizitarea muzeului și sunt consecința directă a politicii descrise mai sus. Relațiilor cu presa și instrumentelor tradiționale le este acordată aceeași atenție.

Fidelizarea vizitatorilor:

Vizitatori care au mai văzut muzeul Vizitatori care au venit pentru prima dată

Locuitori din Nogent	66,13%	33,87 %
Alții	39,33 %	60,67 %
Total	44,25 %	55,75 %

Aceste date sunt perfect coerente cu rezultatele analizate anterior: pentru locuitorii din Nogent raportul între cei care au mai văzut muzeul și cei care l-au văzut pentru prima dată este de 60/40, pe când pentru ceilalți raportul este de 40/60. Este suficient ca muzeul să atragă cu precădere mai mulți locuitori din Nogent pentru ca raportul global să se echilibreze la 50/50... Rezultatul actual arată că muzeul a reușit nu numai să-și creeze o identitate, în contextul unei oferte importante, ci și să-și fidelizeze practic jumătate din vizitatorii individuali.

În mod general, această analiză indică faptul că obiectivele vizate în termeni de notorietate, lărgire a ariei geografice de origine a vizitatorilor au fost atinse de o manieră reiterată de acum nouă ani. Pe plan cantitativ, obiectivul de 5000 de vizitatori anuali a fost aproximat, cu abateri în ambele sensuri. Anul 2003 se prefigura foarte bun, deoarece, la o primă evaluare, au reieșit 5000 de vizitatori pentru primele șase luni ale anului. De fapt, variația fluxului vizitatorilor individuali este ușor de explicat: este rezultatul televiziunii regionale. Un reportaj difuzat despre Ile-de-France a crescut sensibil procentul de vizitare a muzeului.

Însă, dincolo de aceste evaluări cantitative, experiența muzeului din Nogent este plină de învățăminte, primul dintre ele fiind importanța întâmpinării și a conversației. Într-o mare parte, publicul muzeului este de vârstă a treia. Este suficient să stai o vreme în preajma lor pentru a sesiza imensa nevoie de comunicare și de

interacțiune a acestor vizitatori. Primirea familiilor, mai ales a celor cu copii mici, nu este încă optimă, dar muzeul dispune de câteva mijloace (puzzel, hârtie și creioane colorate) care facilitează o vizită plăcută pentru toate vârstele. Echipa muzeului face un efort de a fi disponibilă, astfel încât să răspundă cât mai bine așteptărilor. Bineînțeles, pe parcursul săptămânii, echipa de dedică diferitelor munci specifice vieții muzeului. Această calitate a primirii publicului se poate observa mai ușor la sfârșitul săptămânii. Zeci de anecdote trăite la contactul cu publicul pot sta mărturie. În acest sens, muzeul contribuie la îmbogățirea relațiilor sociale. Și dacă fidelizarea vizitatorilor atinge cifrele citate mai sus, primirea publicului, o adevărată onoare a serviciului public, nu este străină de acest lucru.

Contactele strânse cu vizitatorii au, de asemenea, o incidență profesională directă. Dacă publicul muzeului își exprimă cu ușurință aprecierea pozitivă, el nu ezită să-și exprime și remarcile și criticile. Dacă este dificil de modificat expozițiile aflate în desfășurare, observațiile vizitatorilor hrănesc expunerile viitoare. Comportamentul vizitatorilor în incinta muzeului este, în aceeași măsură, o sursă de reflecție. Știm că studiile asupra audienței muzeelor sau expozițiilor au dus la stabilirea unor adevărate tipologii comportamentale. Tipul vizitatorului care ia sistematic la cunoștință de tot conținutul muzeului este repetat foarte repede. Vai de autorii textelor...dacă a rămas vreo greșeală de punctuație. Există și alte tipuri de vizitatori – „pești” – cei care alunecă în expoziție, sau „lăcuste” - ei sar de la un punct la altul. Dacă primul profil de vizitator, cel exigent, presupune rigoare și seriozitate în ofertă, comportamentul celorlalți reamintește că o expoziție nu e o carte, ci un parcurs liber, ales după bunul plac al vizitatorilor al căror prim interes nu

este neapărat cel de a cunoaște, ci de a descoperi, a se plimba și, uneori, a visa. Aceste lucruri au stimulat echipa ca să prevadă, de o manieră mai mult sau mai puțin sistematică, diferite nivele de lectură pe parcursul expoziției. Texte generale, aproximativ o duzină, ale căror litere au fost adaptate pentru lectura la distanță, sunt plasate pe console, ceea ce le dă o bună lizibilitate. Lectura lor trebuie să dea vizitatorului o viziune globală asupra subiectului tratat.

Este acordată o mare atenție termenilor considerați prea tehnici, care sunt eliminați dacă nu pot fi explicați. Documentele prezentate sunt însoțite de legende, uneori foarte detaliate, care dau posibilitatea de îmbogățire a „descoperirii”. Pe alocuri, texte izolate completează demersul. Regulile de redactare ale acestor două tipuri de mesaje sunt evident mai flexibile decât cele pentru textele generale.

Pentru bucuria elevilor

Calitatea prestațiilor destinate școlilor este o preocupare permanentă. Clasele pot beneficia de două tipuri de vizite. O primă abordare are drept scop sensibilizarea copiilor vis-a-vis istoria locală, la trecutul unor locuri pe care ei le cunosc. Aceste vizite sunt coordonate de responsabilul serviciului pedagogic, licențiat în această specialitate. A doua abordare privilegiază practica artistică, plecând de la colecțiile muzeului. Coordonarea este încredințată unui artist care cunoaște tehnicile pedagogice din domeniul plastic. Aceste exerciții artistice grupează lectura operelor, desenul și tehnicile sale diferite, și, în aceeași măsură, pictura. Cele două abordări se combină în funcție de obiectivele profesorilor. Aceștia pot, de asemenea, împreună cu artistul care animă aceste ateliere, să dezvolte adevărate programe pedagogice. Aceste programe se adresează copiilor din clasele primare, dar, în aceeași măsură, și celor de la

grădiniță. Serviciile pedagogice ale muzeelor pariziene nu acordă atenție copiilor mici, ceea ce oferă muzeului din Nogent un culoar original. Evident, oferta muzeului în domeniul pedagogic a fost plasată în contextul concurențial al acestor muzee pariziene. O politică de comunicare, adaptată la lumea școlară, eșalonată în timp și dezvoltată cu răbdare, a terminat prin a da roade. Crearea unui serviciu pedagogic, condus de un responsabil calificat, a contribuit, în mare măsură, la atingerea acestor obiective. Calitatea și proximitatea au permis în trei ani multiplicarea de trei ori a numărului de copii primiți de muzeu.

Evoluția frecvenței școlare (număr de copii):

1997- 1998	1401
1998- 1999	1519
1999- 2000	1632
2000- 2001	1505
2001- 2002	2711
2002- 2003	4361

Puternicul progres înregistrat începând de acum trei ani este o mărturie a înrădăcinării muzeului pe lângă comunitățile școlare locale.

Originea geografică a grupurilor de elevi:

	Nogent	Alte localități
2001-2002	54 %	46 %
2002-2003	51 %	49 %

Progresia înregistrată între acești doi ani școlari este practic egală: muzeul nu înregistrează doar o mărire a vizitării în rândul orașelor învecinate, ci și o creștere semnificativă a audienței sale în rândul profesorilor din Nogent. Foarte intensă vizitare în 2003- 2004 se constituie, fără urmă de îndoială, într-un maxim atins ca urmare a unei puternice campanii pe lângă profesorii din departamentul

Val-de-Marne. Astăzi, obiectivul este de a stabili vizitele școlare în jurul a 3000/3500. Este vorba, de asemenea, de a fideliza profesorii prin înnoirea produselor pedagogice.

Sensibilizarea publicului adolescent în vederea vizitării muzeului nu este un lucru ușor. Orarul școlar nu permite foarte ușor organizarea unei ieșiri școlare. Dar, pe parcursul anilor, muzeul a stabilit contacte cu profesorii din învățământul secundar (licee și colegii), care s-au concretizat în parteneriate interesante și adevărate proiecte pedagogice eșalonate de-a lungul anului școlar. Au fost înregistrate rezultate încurajatoare, fără să fi fost efectuate evaluări extinse. E de la sine înțeles că este o investiție de timp, foarte importantă, care deocamdată nu permite dezvoltarea acestor proiecte. În cadrul unui eveniment departamental, *le Festival de l'Oh* (joc de cuvinte de la *eau*- apa și *oh!*, interjecție de uimire), muzeul a participat la animarea unor croaziere pedagogice pe Marna, la care aproximativ 2000 de liceeni au participat. Muzeul *dincolo de ziduri* (*hors de murs*) pare a fi una dintre cele mai bune tehnici de sensibilizarea a acestei grupe de vârstă.

Înainte de masa de prânz ...

Frecvența turistică a malurilor Marnei nu mai are aceeași amploare ca în bunele timpuri ale secolului al XX-lea. Totuși, aura cârciumelor de țară în memoria colectivă i-a determinat pe patronii de autocare și pe ceilalți organizatori de excursii să programeze o zi de relaxare pe țărmurile Marnei: atracția este, bineînțeles, prânzul într-o cârciumă, prelungit cu o după-amiază dansantă. Pe parcursul anilor 1990, un operator de turism programa destul de sistematic vizitarea muzeului înainte de prânzul în cârciumă. Aceste grupuri, originare din Ile-de-France, reprezentau aproape 2000-2500 de vizitatori, între mai și septembrie.

Modificarea activității acestui operator de turism a determinat o diminuare a vizitelor de grup. Însă muzeul s-a făcut cunoscut și altor operatori de turism și poate conta din nou pe câteva sute de vizitatori din cadrul acestor grupuri. O campanie de comunicare care a vizat profesioniștii din turism, pe parcursul anului 2004, urma să permită o reînnoire a acestui public. Dar, dincolo de obiectivele cantitative care sunt indispensabile, condițiile particulare de primire a acestui public ne rețin atenția. Știm că în Franța aproximativ 30% din populație frecventează muzee: poate fi vorba de Muzeul Luvru, de Chateau de Blois sau de Muzeul Chataigne, descoperite pe parcursul vacanțelor...A devenit evident că în cadrul grupurilor primite sunt numeroși vizitatori puțin familiarizați cu lumea muzeelor. Acest lucru se percepe foarte bine în momentul în care conferențiarii (membrii echipei permanente) iau temperatura grupului. Sigur, o mare parte a acestor grupuri sosește bine dispusă, dar detectăm uneori o anume ezitare, atunci când nu este vorba de o rezervă vizibilă. Trebuie să îi familiarizăm, să îi liniștim și să găsim cuvintele pentru a arăta că vizitarea muzeului se vrea a fi, înainte de toate, un moment plăcut, ceea ce nu împiedică ghizii să invite la reflecție asupra istoriei petrecerii timpului liber. Acești vizitatori ne arată importanța comunicării și nu este un lucru rar ca aceste vizite să se transforme în discuții, în cadrul cărora conferențiarul devine un fel de animator care dă cuvântul onora și altora.

Concluzie

Această prezentare a muzeului se sprijină pe un pariu: a arăta că, într-un context dificil, o instalație care s-a dovedit progresiv de natură identitară își poate găsi public și îl poate fideliza. Este adevărat că atenția acordată conceptului de proximitate a fost fundamentală pentru a obține acest rezultat. Primirea publicului este, într-adevăr, centrul unui demers de calitate, cu care am vrea, la modul general, ca serviciile publice să fie, de asemenea, atente. Acestea fiind spuse, trebuie insistat asupra faptului că această proximitate cu vizitatorii și ceilalți utilizatori ai muzeului este resimțită prin mărturiile de stimă, prietenie și recunoștință ale publicului. Ca o altă consecință a acestei munci de proximitate, muzeul a reunit recunoașterea instituțională în Val-de-Marne și chiar mai departe. Această recunoaștere susține astăzi un proiect de evoluție a muzeului pentru a crea un centru de interpretare, amenajat în viitoarea Casă a Marnei. Această viitoare instalație situată pe malurile râului va mai cuprinde și un punct de informare turistică, un spațiu pentru evenimente, un spațiu în care va fi restaurată o cârciumă. Centrul de interpretare va putea prezenta de o manieră interdisciplinară diferitele fațete ale teritoriului: geografia și morfologia sa, flora și fauna, utilizarea apei și istoria culturală a petrecerii timpului liber. Învățămintele trase din contactele cu publicul, pe parcursul acestor ani, vor inspira considerabil practicile acestui nou pariu.

**Traducere
Camelia Drăghici**

L'ACCUEIL DES PUBLICS AU MUSÉE DE NOGENT- SUR-MARNE: UN EXEMPLE DE TRAVAIL DE PROXIMITÉ DANS LA BANLIEUE DE PARIS Olivier Maître-Allain

Les politiques d'accueil des publics au musée de Nogent, telles qu'elles se dégagent de l'action conduite depuis près de dix ans, ont été la résultante de choix opérationnels, totalement déterminés par l'histoire de l'établissement. C'est dire que les choix opérés ont été très amplement dictés par la vie de l'établissement et que la théorisation des pratiques leur est bien postérieure...

Introduction

Nogent-sur-Marne est une cité à caractère résidentiel, peuplée de 28 000 habitants, située dans la banlieue est de Paris et baignée au sud par la rivière Marne. Pendant des siècles, comme dans les autres villages de l'Île-de-France, une communauté de cultivateurs tirait parti du sol pour produire un vin aigrelet, le guinguet, qui était consommé dans les guinguettes situées dans les villages proches de la capitale, tels Belleville et Bercy, qui seront annexés par Paris en 1860. Sous l'Ancien Régime, nobles et bourgeois parisiens possédaient dans la banlieue des maisons de campagne, agrémentées de jardins, voire de véritables parcs, qui ont laissé leur trace dans l'espace urbain actuel. La présence de ces dignitaires de la Royauté a laissé de nombreuses traces dans l'histoire et la vie locales. Ainsi par exemple, c'est un Ambassadeur de France qui a créé en 1732 à Nogent une Compagnie d'arc, toujours active.

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, alors que certaines banlieues connaissent un développement de type industriel, des villes de l'est parisien s'orientent vers un modèle résidentiel : ici où là, le lotissement transformera

d'anciens domaines. Mais à Nogent, c'est davantage à la suite de transactions individuelles entre cultivateurs et nouveaux arrivants que la ville va s'urbaniser : les rues viabilisées reprennent le tracé des chemins de vigneron. Dans le même temps, à la suite d'un essor des loisirs nautiques, et avec l'arrivée du chemin de fer, les guinguettes abandonnent un Paris haussmannien, pour s'implanter sur les bords de Seine et les bords de Marne, aux paysages pittoresques et campagnards. Les peintres impressionnistes se sont largement inspirés des pratiques de loisirs dans l'ouest (Renoir La Grenouillère), très peu de l'est parisien, qui doit cependant son aura dans la mémoire collective à des refrains populaires, dont le plus connu, Le Petit Vin Blanc, est chanté dans toute la francophonie. C'est ainsi que Nogent devient, parmi d'autres, un lieu emblématique de la naissance des loisirs de masse. À la fin du XIXe siècle, pour profiter du repos dominical, les Parisiens s'entassent dans les trains de banlieue et s'emparent des bords de rivière : dans les guinguettes, on mange et on boit, on chante et on danse, on joue et l'on s'amuse. Sur les quais, des attractions variées contribuent à l'animation, alors que sur la rivière, les courses d'aviron, les joutes nautiques à la lance, les concours de bateaux fleuris ou illuminés laissent encore quelque place aux baigneurs qui investissent les nombreux établissements de bains. On voit qu'il s'agit là d'une offre de loisirs complète que l'on pourrait comparer, au risque d'anachronisme, à nos très contemporains parcs de loisirs... Cette Belle Époque des bords de Marne se prolongera pendant l'entre-deux-

guerres et vivra encore de belles heures dans les années 50. Mais la pollution de la rivière, la dégradation des berges, l'évolution des modes de vie vont entraîner sinon la fin de cette effervescence, du moins un sérieux ralentissement de l'activité liée à la rivière ; la voiture individuelle permet au Parisien et au banlieusard d'aller plus loin. On voit que le mouvement du XXe siècle reproduit celui du précédent : une quête de nature et d'éloignement de la ville, rendue possible par le développement successif du train et de l'automobile.

Création du musée du Vieux Nogent en 1962

La suite vient éclairer l'importance de ce cadrage historique ; à l'amorce du déclin des bords de Marne, en 1949, une société historique voit le jour à Nogent et pendant plus de dix ans, les historiens locaux qui l'ont créée, sensibles à la trace du passé, vont collecter toutes sortes de témoignages sur l'histoire de la ville et de ses bords de Marne. Cette collecte, soutenue par une volonté municipale, rendra possible la création, en 1962, du musée du Vieux Nogent. Le musée rassemble certes quelques objets significatifs de la vie locale, notamment du monde disparu des vigneronniers et des artisans locaux. Cela dit, ses collections sont très largement iconographiques et photographiques, ce qui ne place pas d'emblée ce musée dans la tradition française des collections de peintures ou d'objets. Ainsi créé, ce musée peut être référencé dans le cadre des musées d'histoire locale, des musées de ville. L'enrichissement de ces collections se poursuivra, sous la direction du premier conservateur du musée. Après sa disparition, le musée du Vieux Nogent est refondu, en 1976, sous la direction d'un nouveau conservateur, qui entreprend un remarquable travail de classement et d'inventaire des

collections. Une nouvelle équipe prend la direction du musée en 1992, après un déménagement qui place le musée dans un local peu amène et accessible par un escalier extérieur, quelque peu rébarbatif. Cette implantation est inaugurée en janvier 1994.

Une formule renouvelée

Premier constat pour la nouvelle équipe : le musée est resté confiné à une audience très restreinte pendant des années. Son image est trop confidentielle. Pour acquérir quelque crédibilité, il convient d'abord d'élargir l'audience, dans le contexte extrêmement concurrentiel de l'Île-de-France, où la variété et la diversité de l'offre culturelle sont autant de richesses pour ceux qui peuvent en jouir que de difficultés pour ceux qui souhaitent y participer... Dans un contexte de raidissement des finances publiques locales, il devenait impératif, question de survie, de prouver aux élus locaux qu'une dynamique centrée sur l'identité et l'histoire d'un territoire justifiait l'emploi des deniers publics. Trois objectifs annuels sont alors fixés :

- atteindre un seuil de 5 000 visiteurs
- fidéliser les publics
- élargir la notoriété du musée dans les villes voisines

A la recherche des publics individuels

Afin d'approcher les objectifs évoqués, l'équipe du musée a défini quelques grandes lignes d'action :

- une politique d'expositions temporaires
- une politique de communication

Jusqu'au début des années 90, le musée reposait uniquement sur des présentations permanentes totalement dédiées à l'histoire locale et n'avait produit que quelques expositions

temporaires. En s'éloignant de cette approche, l'équipe réduit les présentations permanentes (60 mètres carrés) au tiers des surfaces disponibles et réserve donc deux tiers de l'espace (120 mètres carrés) aux expositions temporaires, avec l'objectif de programmer deux expositions chaque année. Progressivement, une définition de la politique d'expositions se voit formulée : au printemps et en été, une exposition dédiée aux thèmes liés à l'eau. C'est ainsi qu'ont été successivement abordés les ouvrages d'art (ponts, écluses, barrages et canaux), l'histoire des inondations, l'usage ludique de l'eau (baignades et sociétés nautiques), les milieux particuliers formés par les îles. En automne et en hiver, le musée se consacre à l'évocation de thèmes régionalistes, et depuis quelques années, interroge les rapports complexes qu'entretiennent la capitale et sa banlieue. De façon symbolique, l'exposition intitulée Paris en banlieue inaugure cette nouvelle approche. Cette spécialisation vise en fait à toucher deux publics : en été, tous les curieux intéressés par les bords de Marne trouvent au musée des expositions d'interprétation du site. Cette démarche participe en outre d'une prise de conscience progressive que l'identité du territoire est amplement déterminée par la Marne. En hiver, le musée tente de rencontrer les publics intéressés par les thématiques d'histoire régionale. C'est donc une première amorce d'élargissement des publics qui est ainsi mise en œuvre.

En ce qui concerne la politique de communication, le musée a profité d'un contexte extrêmement favorable, qui a joué une part déterminante dans son évolution et son recentrage progressif sur la Marne. Au début, force a été de constater que les musées ne retenaient guère l'attention des médias, donc a fortiori, un petit musée de banlieue ne pouvait guère se faire

d'espoir. Cependant, au début des années 90, les guinguettes des bords de Marne ont amorcé un regain d'activité, qui a piqué la curiosité des médias. A cette époque, une association de soutien aux guinguettes a entrepris un excellent travail de relations presse. C'est ainsi que le musée de Nogent a été systématiquement présenté aux journalistes. L'équipe du musée a donc joui de l'effet mode des guinguettes et a pu acquérir les techniques professionnelles indispensables au travail – long, patient et difficile – de relations avec les médias. L'établissement a ainsi bénéficié de retombées presse qui ont eu une incidence immédiate sur la fréquentation des visiteurs individuels. Ce travail de relations avec la presse s'est ensuite développé de façon autonome, par la promotion propre du musée, qui profite cependant toujours de l'effet guinguette. En août 2003, une page du journal Le Monde, consacrée aux bords de Marne, référençait le musée et a entraîné un contact avec un journaliste de Radio France International.

Le musée fait appel aux outils traditionnels de communication : affiches et dépliants. La plus grande attention a toujours été apportée à la réalisation des visuels, images belles et significatives, titres choisis avec soin, qualité de l'impression. Une part importante du budget de fonctionnement, près d'un tiers, est consacré à ce poste. Bien que le musée de Nogent n'ait jamais eu recours à la publicité commerciale, l'équipe a pu, au fil des années, constituer un réseau de diffusion de ces outils de communication via les bibliothèques municipales (Paris compris), les services d'archives communales, les offices du tourisme et autres institutions culturelles. L'affichage municipal joue également un rôle important.

La fréquentation du musée par les visiteurs individuels, quant aux trois

objectifs initiaux (5 000 visiteurs annuels, fidélisation, audience géographique étendue) est ainsi mesurée : à l'entrée du musée, le visiteur est systématiquement accueilli par un membre de l'équipe avec un mot de bienvenue. La séquence d'accueil prévoit également quelques explications sur le contenu du musée (présentations permanentes et exposition en cours). Les visiteurs sont ensuite questionnés :

- quelle est leur commune de résidence ?
- comment ont-ils connu l'existence du musée ?
- sont-ils déjà venus ?

L'analyse des données du premier semestre 2003, qui porte sur 2 000 visiteurs individuels, est assez représentative des résultats des années antérieures.

Origine géographique des visiteurs :

- Nogent 18,09 % (a)
- Autres (Département du Val-de-Marne) 57,09 % (b)
- Autres (Région Ile-de-France) 18,15 % (c)
- Paris 06,67 % (d)

Nota bene : dans l'organisation administrative française, la Région Ile-de-France regroupe Paris et sept départements, dont le Val-de-Marne.

Les publics du musée sont exclusivement régionaux : il n'y a que marginalement des visiteurs venus de province. Le territoire principal d'origine des visiteurs est le Département du Val-de-Marne : 75 % des visiteurs en sont issus (a + b). Seul un quart des visiteurs est originaire du reste de la Région et près de 7 % sont des Parisiens qui sillonnent assez systématiquement la banlieue. Après Nogent, Paris est la deuxième ville d'origine des visiteurs, à égalité avec Le Perreux, ville sœur de Nogent. Les Nogentais représentent moins de 20 % des entrées individuelles.

Moyens de communication

Outils graphiques (affiches, tracts) 50,37 %
Presse et TV 49,63 %

Ces deux modes de communication contribuent de manière quasi égale à la fréquentation du musée et sont directement la résultante de la politique décrite plus haut. Relations presse et outils traditionnels sont considérés avec un soin égal.

Fidélisation des visiteurs

	Nogentais	Autres
Déjà venus	66,13 %	33,87 %
Primo-visiteurs	39,33 %	60,67 %
Total	44,25 %	55,75 %

Ces données sont en totale cohérence avec les résultats observés antérieurement : pour les Nogentais, le rapport entre « déjà venus » et primo-visiteurs se situe dans un rapport 60/40 et pour les autres dans le rapport 40/60. Il suffirait que le musée attire davantage les Nogentais pour que le rapport global s'établisse à 50/50... Mais le résultat actuel montre bien que le musée a réussi non seulement à se faire identifier, parmi une offre importante, mais également à fidéliser pratiquement la moitié de ses visiteurs individuels.

D'une façon générale, cette analyse indique que les objectifs visés en termes de notoriété, d'élargissement de l'aire géographique d'origine des visiteurs ont été atteints de façon renouvelée depuis neuf ans. Sur le plan quantitatif, l'objectif de 5 000 visiteurs annuels a été approché, avec des écarts dans les deux sens. L'année 2003 s'annonce très bonne puisqu'une première évaluation dénombre 5 000 visiteurs pour les six premiers mois de l'année. En fait, la variation dans les flux de visiteurs individuels est sans

Au plaisir des classes

La qualité des prestations destinées au monde scolaire a été un souci constant. Les classes peuvent bénéficier de deux types de visite. Une première approche a pour vocation de sensibiliser les enfants à l'histoire locale, au passé des sites qu'ils connaissent. Ces visites sont assurées par le responsable du service pédagogique, titulaire d'un diplôme universitaire spécialisé. La deuxième approche privilégie la pratique artistique, à partir des collections du musée. L'accueil est confié à une artiste, formée aux techniques pédagogiques dans le domaine plastique. Ces pratiques artistiques regroupent la lecture d'œuvres, le dessin et ses différentes techniques, mais également la peinture. Les deux approches se combinent au gré des enseignants. Ceux-ci peuvent également, en accord avec l'artiste qui anime ces ateliers, développer de véritables programmes pédagogiques. Ces parcours s'adressent aux enfants des classes primaires, mais également aux classes maternelles. Les services pédagogiques des musées parisiens n'accueillent pas ces très jeunes enfants, ce qui offre au musée de Nogent un créneau original. Bien évidemment, l'offre du musée dans le domaine pédagogique s'est placée dans le contexte concurrentiel de ces établissements parisiens. Une politique de communication adaptée vers le monde scolaire, échelonnée dans le temps, et développée avec patience, a fini par porter ses fruits. La création d'un service pédagogique, conduit par un responsable qualifié, a largement contribué à atteindre ces objectifs. Qualité et proximité ont permis en trois ans de multiplier par trois le nombre d'enfants reçus au musée.

Evolution de la fréquentation scolaire (nombre d'enfants)

1997-1998	1401
1998-1999	1519
1999-2000	1632
2000-2001	1505
2001-2002	2711
2002-2003	4361

La forte progression notée depuis trois ans témoigne de l'enracinement du musée auprès des communautés enseignantes locales.

Origine géographique des classes

	Nogent	Autres
2001-2002	54 %	46 %
2002-2003	51 %	49 %

La progression enregistrée entre ces deux années scolaires a été pratiquement égale : non seulement le musée enregistre une augmentation de la fréquentation issue des villes voisines, mais il accroît de façon significative son audience auprès des enseignants nogentais. La très forte fréquentation 2003-2004 constitue sans doute un maximum, conséquence d'une forte campagne auprès des enseignants du Département du Val-de-Marne. L'objectif est aujourd'hui de stabiliser la fréquentation scolaire dans la fourchette 3 000/3500. Il s'agit également de fidéliser les enseignants en renouvelant les produits pédagogiques proposés.

Sensibiliser les publics adolescents à la visite d'un musée n'est pas chose facile. L'organisation des cours ne permet pas très facilement une sortie scolaire. Mais au cours des années, le musée a noué d'utiles contacts avec des enseignants du secondaire (collèges et lycées), qui ont débouché sur des partenariats intéressants et de véritables projets pédagogiques échelonnés sur l'année

mystère : elle résulte de la télévision régionale. Un reportage diffusé sur l'Île-de-France accroît sensiblement la fréquentation.

Mais au-delà de ces nécessaires évaluations chiffrées, l'expérience conduite au musée de Nogent est pleine d'enseignements, au premier lieu desquels l'importance de l'accueil et de la parole. Pour une bonne partie (mais pas seulement), le public du musée appartient à la classe d'âge des seniors. Il suffit d'avoir été quelque temps à leur contact pour mesurer l'immense attente que peuvent avoir ces visiteurs pour la parole et pour l'échange. L'accueil des familles, surtout avec de jeunes enfants, n'est pas encore optimal, mais le musée dispose cependant de quelques outils (puzzles, papiers et couleurs, borne informatique) facilitant une paisible visite pour les différents âges. L'équipe du musée s'efforce de se rendre disponible pour répondre au mieux à cette attente. Bien entendu, en semaine, l'équipe se doit aux différents travaux propres à la vie du musée. Cette qualité de l'accueil est donc beaucoup plus facile à vivre en fin de semaine. Des dizaines d'anecdotes vécues au contact de ces publics pourraient en témoigner. En ce sens, le musée contribue, dans la proximité, à l'enrichissement du lien social. Et si la fidélisation des visiteurs atteint les chiffres cités plus haut, l'accueil, véritable honneur d'un service public, n'y est peut-être pas étranger.

Les contacts proches avec les visiteurs ont aussi une incidence professionnelle directe. Si les publics du musée expriment facilement leur appréciation positive, ils n'hésitent pas non plus à faire part de leurs remarques et critiques. S'il est difficile d'apporter des correctifs aux présentations en cours, les observations des visiteurs nourrissent les travaux futurs. Le comportement des visiteurs dans le

musée est également la source de réflexions. On sait que les études sur les publics des musées ou des expositions ont établi de véritables typologies comportementales. La figure du visiteur qui prend connaissance systématiquement de tout le contenu est facilement repérée. Gare aux auteurs des textes s'il est resté ne serait-ce qu'une erreur de ponctuation ! Les autres profils de visiteurs (poissons – ils glissent dans l'exposition – ou sauterelles – ils sautent d'un point à l'autre) incitent à la plus grande modestie. Car si le premier profil de visiteur, exigeant, suppose rigueur et sérieux dans le propos, le comportement des autres rappelle qu'une exposition n'est pas un livre mais un parcours libre, choisi, au gré de l'envie des visiteurs dont le premier intérêt n'est pas forcément celui de la connaissance, mais celui de la découverte, de la promenade et, quelquefois aussi, du rêve. Cela a incité l'équipe à prévoir, de façon plus ou moins systématique, différents niveaux de lecture dans le parcours de l'exposition. Des textes généraux, au nombre d'une dizaine, dont le corps est adapté à la distance de lecture, sont placés sur des consoles, qui leur procurent une bonne lisibilité. Leur lecture doit permettre au visiteur d'avoir une vue globale sur le sujet traité. Ces textes sont mesurés dans leur volume et font l'objet de relectures extrêmement attentives portant notamment sur les connaissances pré-requises à leur compréhension. Une grande vigilance s'exerce sur les termes estimés trop techniques, bannis s'ils ne peuvent être explicités. Les documents présentés sont accompagnés de légendes parfois extrêmement détaillées, qui offrent la possibilité d'enrichir la découverte. Et là, des textes isolés complètent le propos. Les règles d'écritures de ces deux types de message sont évidemment plus libres que pour les textes généraux.

scolaires. Des résultats très encourageants ont été notés, sans que des évaluations poussées n'aient été réalisées. Il va de soi que l'investissement en temps, très important, permet difficilement pour l'heure de développer ces projets. Dans le cadre d'un événement départemental, le Festival de l'Oh ! (jeu de mot sur eau et oh !, marqueur interjectif d'étonnement), le musée a participé à l'animation de croisières pédagogiques sur la Marne, auxquelles près de 2 000 collégiens ont participé. Le musée hors les murs semble être l'une des meilleures techniques de sensibilisation de ces classes d'âge.

Avant le déjeuner...

La fréquentation touristique sur les bords de Marne n'a plus la même amplitude que pendant les grandes heures du XXe siècle. Néanmoins, l'aura des guinguettes dans la mémoire collective conduit des autocaristes et autres organisateurs d'excursions à programmer une journée détente sur les bords de Marne : le point fort est bien entendu le déjeuner dans une guinguette, prolongé par une après-midi dansante. Dans le courant des années 1990, un tour opérateur programait assez systématiquement la visite du musée en prélude à la guinguette. Ces groupes, issus majoritairement de l'Île-de-France, représentaient près de 2 000 à 2 500 visiteurs, entre mai et septembre. Le changement d'activité de ce prestataire a entraîné une chute de la fréquentation des groupes. Mais le musée s'est fait reconnaître auprès d'autres professionnels et compte de nouveau plusieurs centaines de visiteurs relevant de ces groupes. Une campagne de communication ciblée auprès des professionnels concernés, dans le courant de l'année 2004, devra permettre un renouveau de ces publics.

Mais là encore, au-delà également des objectifs quantitatifs indispensables, les conditions particulières

d'accueil de ces publics retiennent l'attention. On sait qu'en France, 30 % environ de la population fréquente les musées : il peut aussi bien s'agir du musée de Blois ou du musée de la Châtaigne, découvert pendant les vacances... Il est devenu flagrant que parmi les groupes reçus, nombreux étaient les visiteurs peu familiers du monde des musées. Et cela se percevait très bien au moment où les conférenciers (membres de l'équipe permanente) prennent la température du groupe. Certes, une large partie de ces groupes arrive dans la bonne humeur, mais on mesure parfois un certain flottement, quand ce n'est pas une franche réserve. Il faut apprivoiser, rassurer et trouver les mots pour indiquer que la visite du musée se veut avant tout un moment plaisant, ce qui n'empêche pas les guides d'inviter à la réflexion sur l'histoire des loisirs. Là encore, ces visites montrent l'importance de la parole et il n'est pas rare que ces visites débouchent sur des séances de paroles où le conférencier devient une sorte d'animateur qui distribue la parole aux uns et aux autres...

Conclusion

Cette histoire du musée repose pratiquement sur un pari : montrer, dans un contexte difficile, qu'un équipement qui s'est révélé progressivement de nature identitaire, pouvait trouver ses publics et les fidéliser. Il est certain que l'attention portée au concept de proximité a été fondamentale dans ce résultat. L'accueil des publics est véritablement au centre d'une démarche de qualité, dont on voudrait que les services publics, d'une manière générale, soient aussi soucieux. Cela dit, il faut insister sur le fait que cette proximité avec les visiteurs et autres utilisateurs du musée procure un retour immédiat par les témoignages d'estime, d'amitiés, de reconnaissance qui montent de tous ces publics. Comme autres

conséquences de ce travail de proximité, le musée a aussi fédéré une reconnaissance institutionnelle sur le territoire du Val-de-Marne, et plus largement. Cette reconnaissance soutient aujourd'hui un projet d'évolution du musée pour en faire un Centre d'interprétation, aménagé dans la future Maison de la Marne. Ce futur équipement localisé sur les bords de la rivière comprendra également un point d'information touristique, un espace d'événementiels, un espace restauration / guinguette. Dans ce lieu de vie,

le centre d'interprétation pourra présenter d'une façon pluridisciplinaire les différentes facettes du territoire : sa géographie et sa morphologie, les questions de la flore et de la faune, les usages de l'eau et l'histoire culturelle des loisirs. Les enseignements tirés des années de contacts avec les publics du musée inspireront considérablement les pratiques de ce nouveau pari.

MUZEUL DE ARTĂ VIZUALĂ DIN GALAȚI – PRIMUL MUZEU DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

Inaugurat în anul 1967, în vechiul Palat Episcopal, Muzeul de Artă Vizuală din Galați este primul muzeu de artă contemporană românească și a fost conceput astfel încât să prezinte cele mai noi tendințe ale fenomenului plastic, destinație pe care și-o păstrează și astăzi.

Aproximativ 400 de lucrări existente în sălile de expunere și în aer liber, în parcul muzeului, constituie o

Mariana TOMOZEI COCOȘ

selecție dintr-un patrimoniu mult mai amplu, completat adesea cu un patrimoniu virtual, al artiștilor contemporani, cultivați cu consecvență în cele aproape 4 decenii de existență.

Muzeul deține și o valoroasă colecție de artă modernă românească, secolul XIX și XX. Cele cinci peisaje de Nicolae Grigorescu din colecția muzeului sunt un reper elocvent al virtuozității pictorului care a contribuit în secolul al XIX-lea la integrarea plasticii românești în orientările novatoare ale artei europene din acea epocă.

Lucrările lui Theodor Pallady și Gheorghe Petrașcu, expuse la parterul muzeului, exprimă universuri diferite: primul imaginează o lume a armoniei și echilibrului, transpusă în tonalități luminoase și rafinate, iar cel de-al doilea concepe o pictură a preiozităților cromatice, adânci, senzoriale, vibrante.

„Țărănci din Săliște” și „Țigănci din Dobrogea” de Ștefan Dimitrescu, lucrate în anii 1920, sunt apreciate pentru forța caracterelor umane portretizate cu mijloace proprii spațiului său plastic, ritmat de planurile cromatice. Nicolae Tonitza, membru al „Grupului celor 4”, ca și Șt. Dimitrescu, este reprezentat printr-un „Portret de băiat”, lucrare sugerând prin expresie și prospețime cromatică universul candorii infantile. Valorificând experiența cezanniană, Iosif Iser subliniază în „Balerină” (în imaginea alăturată) și în „Nud” plasticitatea volumelor, conferind culorii un rol constructiv. Ceva din experiența cezanniană reține și Nicolae Dărăscu,



în lucrările lui, unde domină totuși tehnica postimpresionistă, așa cum o arată și cele două piese din colecția muzeului („Santa Maria –Veneția” și „Casă la țară”). Zonei postimpresionismului îi aparține și opera lui Lucian Grigorescu, cu naturile moarte opulente, cu peisajele pline de atmosferă, lucrute într-o inconfundabilă armonie de galben - orange - verde și cu o pensulație vie, alertă („Natură moartă cu pepene galben”, „Strada”).

În compozițiile lui Camil Ressu – prestigios profesor al Academiei de Artă din București și organizator al vieții noastre artistice în perioada interbelică și chiar după aceea – rigoarea compozițională se îmbină cu expresivitatea formei și cu observația realistă („Înmormântare la țară”, „Peisaj de iarnă”, „La semănat”).

Dintre numele consacrate ale artei moderne românești, prezente în patrimoniul muzeului, nu-i putem uita pe Jean Al. Steriadi, Vasile Popescu, Ștefan Popescu sau Marius Bunescu, în opera cărora se corelează sensibilitatea pentru culoare cu sinteza formei.

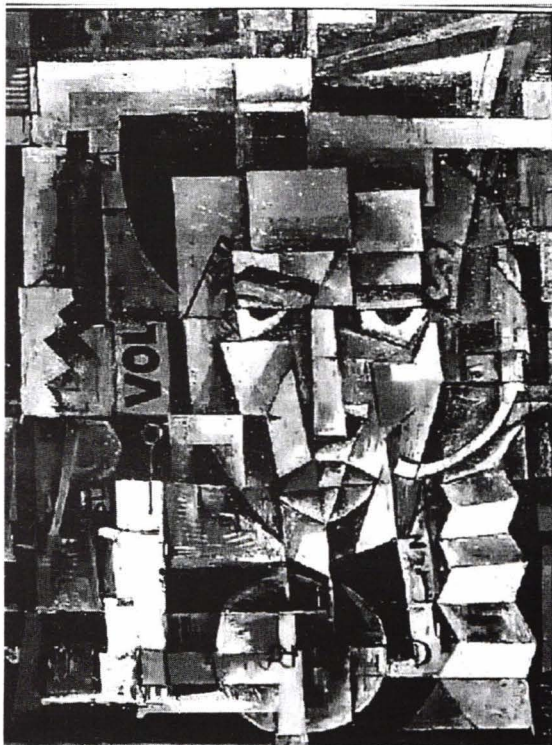
Pictura lui Henri H. Catargi îmbină un raționalism al organizării spațiale, cu semnificații simbolice ale motivelor alese, înrudindu-se spiritual cu arta lui Theodor Pallady. Alături de pictură, câteva nume de prestigiu ale sculpturii românești jalonează sălile muzeului - Dimitrie Păciurea, Ion Jalea, Oscar Han, Gheorghe Anghel, Corneliu Medrea, Ion Irimescu, Ion Vlasiu Vida Geza – cu volumele lor expresive, adesea monumentale și cu modelele lor sensibil.

Avangarda românească, apărută în prima jumătate a secolului XX ca ecou al transformărilor petrecute în arta europeană, dar și ca inițiativă ale unor personalități de excepție - Victor Brauner, Marcel Iancu, Hans Mattis Teutsch, Corneliu Michăilescu, M.H.

Maxy, Milița Petrașcu, Irina Codreanu, Margareta Sterian - este marcată de orientări cubiste, expresioniste, suprarealiste. „Portretul lui Ilarie Voronca” de Victor Brauner este reprezentativ pentru acea epocă și pentru perioada de început a creației artistului, care s-a orientat, ulterior, spre suprarealism, devenind unul dintre exponenții de seamă ai mișcării în Franța. Suita de lucrări „Flori sufletești” a lui Mattis Teutsch, care participă la manifestări importante ale expresionismului german, este concepută în ritmuri curbe, în tonalități puternice, dar bine armonizate, arătând opțiunea clară pentru estetica acestui curent, dar și pentru cea simbolistă.

Realizată spre mijlocul secolului XX, „Jaffa demolată” de Marcel Iancu – unul dintre fondatorii mișcării dadaiste de la Zürich, alături de Tristan Tzara – păstrează elemente stilistice care-l definesc pe autor prin dominanta constructivistă a compoziției.

Victor Brauner
-Portretul lui
Ilie Voronca;
ulei
pe
panza; 109/70
cm



Ion Alin Gheorghiu -
Simfonia albastră;
ulei pe
panza;
150/130 cm



Lucrările lui Corneliu Baba și Alexandru Ciucurencu, cei doi maestri care au format câteva promoții de artiști contemporani, conturând tendințe bine individualizate în școala românească de pictură, sunt prezente în sălile de la parter cu lucrări definitorii stilistic. Arta lui Corneliu Baba sondează tulburătoarele adâncimi ale sufletului omenesc, folosind cu inepuizabilă inventivitate procedee tradiționale ale picturii („Călcătoreasa”, „Nud”), în timp ce Alexandru Ciucurencu valorifică posibilitățile plastice ale culorii în compoziții unde sunt reunite vitalitatea și rafinamentul expresiei („Peisaj la Târnovo”, „Natură moartă cu flori”).

Din opera lui Ion Țuculescu, Muzeul de Artă Vizuală deține o bogată colecție, în special din perioada

totemică, a ultimilor ani: „Aur și cărbune”, „Duet”, „Sclipiri”, „Amintire policromă”, „Totem albastru”, „Viziune”, etc. O mare varietate compozițională caracterizează această lume semi-abstractă, unde tensiunile dramatice sunt transferate din zona narativului în cea a plasticității pure. Formele se ciocnesc, cresc pe suprafață, investite cu elocvența unor personaje stranii, concentrând energia unor trăiri intense, transpuse în ardentele acorduri expresioniste și dezvoltând astfel o bogăție a mijloacelor picturale, valorificată mai târziu în arta românească.

Printr-o viziune diferită se impun lucrările lui Dumitru Ghiță, deși universul rural, folcloric este, ca și la Țuculescu, zona de inspirație a



Ion Panaitescu-
Portrete; acvaforte;
80/65 cm.

pictorului. Ghiia transformă legătura afectivă cu locurile natale și cu creația populară într-o înțelegere subtilă a naturii și a formei plastice; modelate în volume stilizate ele capătă o forță telurică datorită tonalităților grave, saturate de brunuri, ocruți, roșuri și accente de violet și datorită texturii vibrante a pastei cromatice.

Cea mai însemnată parte a patrimoniului și a expunerii permanente a muzeului o constituie însă creația românească din perioada 1967 – 2000, din care vom selecta câteva personalități și direcții semnificative.

Considerată un element major, specific unei sensibilități îndelung modelate în timp, culoarea, modul ei de abordare, constituie unul din mijloacele de împlinire și afirmare ale picturii românești. Există o sinteză firească între acordurile cromatice îndrăznețe și formele având ca reper structurile naturale.

Astfel, seria „Vegetațiilor” lui Ion Pacea, realizate în anii 1970, constituie elaborări ale unor forme naturale, dar și ale elementelor decorative din scoarțele populare; concepute în

contraste cald-rece, închis-deschis, structurile se desfășoară alert pe suprafața lucrării.

Ion Alin Gheorghiu, una dintre cele mai reprezentative personalități ale artei românești, este prezent în muzeu cu lucrări din ciclul „Grădini suspendate”. Pictura lui se situează la confluența dintre figurativ și abstract; având ca reper lumea vizibilă, el creează adevărate metafore, a căror construcție plastică dă impresia de creștere explozivă, de expansiune organică susținută de dinamismul cromaticii.

Culoarea capătă valențe spirituale la Ion Nicodim, sau Virgil Almășanu în compozițiile lor, unde o cromatică decantată, vibrând pe suprafețe mari, configurează o poetică a spațiului vast.

Pictura lui Ion Sălișteanu este o vizualizare a vitalității, a captării luminii pe întinderea pânzei. Preferința pentru petele de alb-gri-negru, exaltate de accentele intense cromatic, este însoțită de gestualismul pensulației și de alternanțele între suprafețele mari și aglomerările de forme tensionate („Arhitectura gândului frumos”). În același context, Ilie Boca se distinge prin picturalitate și rafinamentul acordurilor de brun-gri-violet, în timp

ce Florin Mitroi imaginează o lume severă, lipsită de pitoresc, ușor stranie, în tonalități închise de culoare.

O pictură cu străluciri fove, păstrând legături mai mult sau mai puțin vizibile cu motivele care au inspirat-o, creează Vasile Grigore în compozițiile sale cu nuduri sau naturi moarte.

Conceptualismul marchează creația unor artiști cum sunt: Horia Bernea, Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu, Gheorghe Anghel.

Horia Bernea, una dintre cele mai complexe figuri ale culturii noastre, creator de mare forță și rafinement, repune în discuție în seria „Dealurilor” problema stilului devenit obiect de investigație, de cunoaștere a artistului. În ciuda exaltării senzoriale a imaginii prin tehnică, impresia generală este a semnificației ce transcende aspectul concret, dând o consistență emblematică motivului. În pictura lui Marin Gherasim, sacrul se dezvoltă prin intermediul semnelor provenind din ordinea geometrică a unor elemente arhitecturale medievale sau populare, cu trimitere la o spiritualitate străveche, autohtonă. Compozițiile lui Sorin Dumitrescu sunt imagini ce „evocă”, nu „reprezintă”; ele tinzând să creeze arhetipuri, structuri cu conotații metafizice („Portic”, „Hiperconceptie”). O interferență între sugestii ale observației directe, elemente simbolice provenind din culturile antice și interpretări abstracte este și pictura lui Gheorghe Anghel.

Una dintre personalitățile de anvergură ale artei românești a fost George Apostu, a cărui operă a avut un impact deosebit asupra evoluției sculpturii noastre contemporane. Compozițiile lui sunt o alternanță între aspectul frust și cel prelucrat al materialului, ocupând spațiul în ritmuri monumentale. Ele par să facă parte dintr-o lume cu legi proprii, sugerând prin acea relație om-natură pe care o evocă, o străveche cultură a lemnului. Din numeroasele lucrări semnate de

artist, aflate în patrimoniul muzeului, amintim „Nud”, „Lapone”, „Fluturi”, „Pescar”.

Reperetele brâncușiene ale acestei viziuni pot fi regăsite și la sculptori cum ar fi Ovidiu Maitec, Napoleon Tiron sau Gheorghe Iliescu Călinești, ale căror opere le întâlnim, de asemenea, în sălile muzeului, ocupând spațiul cu volumele lor ferme, bine articulate, de o mare expresivitate plastică.

Patrimoniul Muzeului de Artă Vizuală conține o bogată colecție de gravură românească din a doua jumătate a secolului XX, ilustrând convingător orientările stilistice și conceptuale din acest domeniu, unele din ele mai ușor de evaluat astăzi, datorită distanțării în timp. Corelând elemente expresioniste sau cu sugestii simbolice și experiența suprarealismului sau a abstracționismului, gravura contemporană românească folosește ca instrumente ale investigațiilor sale atât tehnicile tradiționale, cât și pe cele rezultate din contactul cu procedee ale tiparului, afirmându-se prin virtuozitatea profesională a creatorilor ei și printr-o mare capacitate de invenție plastică. Amintim câteva dintre personalitățile graficii contemporane românești reprezentate în colecția Muzeului de Artă Vizuală: Vasile Kazar, Corina Beiu Angheluță, Ala Jalea Popa, Ileana Micodin, Ion Panaitescu, Hortensia Puia Maschievici, Ștefan Iacobescu, Marcel Chimoagă, Wanda Mihuleac, Mircea Dumitrescu, Adrian Dumitrache etc.

Arta decorativă este prezentă în cele două săli monumentale ale muzeului, de la parter și de la etaj, destinate vernisajelor și manifestărilor artistice care practică frecvent interferența între artele vizuale, balet și muzica. Sunt expuse tapiseriile unor artiști consacrați, cum ar fi Ana Lupaș,

Ariana Nicodim, Elena Haschke Marinescu, Cela Neamțu, Șerbana Dragoescu, Șerban Gabrea, etc..

Cele mai importante donații care au îmbogățit patrimoniul instituției își găsesc un spațiu de expunere permanent în sălile muzeului: colecțiile „Georgeta și Costantin Arănescu”, „Idel Ianchelevici”, „Roth –Ionescu”.

Născuți în Galați și stabiliți în SUA după 1948, unde s-au afirmat în domeniul artei, Georgeta Arănescu (1910-1994) și fratele ei, Constantin Arănescu (1914-1966), realizează în creația lor o sinteză între tendințele expresionist –abstracte și elemente ale tradițiilor românești.

Sculptor belgian de origine română, Idel Ianchelevici (1909- 1994) a realizat o operă vastă, al cărui mesaj umanitar este susținut de o estetică a formelor monumentale și a unui modelaj sensibil, exprimând seninătate, echilibru și armonie.

Pictorița Lola Schmierer Roth (1893- 1981), a trăit cea mai mare parte a vieții în Galați, formându-se ca artistă în ambientul cultural al Vienei, Berlinului și Parisului de la începutul secolului XX. Opera ei asimilează tendințe ale postimpresionismului și ale unor curente de avangardă, exprimând o remarcabilă capacitate de invenție a imaginii plastice.

Expozițiile temporare românești și străine, organizate de-a lungul celor 38 de ani de existență, manifestările cele mai diverse dedicate iubitorilor de artă (ghidaje tematice, lecții de istoria artei, de educație estetică, concerte, tabere de creație, spectacole inspirate din istoria costumului, etc.) fac parte din viața specifică muzeului, imprimându-i un dinamism ce-l integrează în contemporaneitate, atât din perspectiva prospectării și valorificării patrimoniului artei contemporane, cât și din aceea a relațiilor cu publicul.

ABSTRACT

The first museum of Romanian contemporary art was inaugurated in 1967 in Galați, in an old palace (built at the beginning of the 20th century). Structurally the museum has been conceived to present the latest tendencies of the coming plastic phenomenon, this destination being preserved at the beginning of the new millennium as well.

Approximately 400 works of art existing in the exposition rooms but also in the park of the museum constitute a selection from a much more ample patrimony from the artists' studios.

The Museum of Visual Art has a valuable collection of works belonging to the inter-war creation (Theodor Pallady, Gheorghe Petrascu, Stefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza, Camil Ressu, Lucian Grigorescu, etc)

or to the Romanian vanguard (Victor Brauner, M.H.Maxy, Mattis-Teutsch, Marcel Iancu, etc). This collection is completed by some creations of the artists who have created a link between the art of the first and second half of the 20th century (Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu, Ion Tuculescu, Henri H. Catargi or Dumitru Ghiata).

But the works created between 1967 and 2000 represent the most important part of the heritage and of the permanent exhibition. The spirituality of the chromatic vitality in the painting of Ion Nicodim, Ion Salisteanu or Ion Alin Gheorghiu, the refinement in compositions signed by Octav Grigorescu and Georgeta Naparus or the sculptures full of expressive strength signed by George Apostu, Ovidiu Maitec, Napoleon

Tiron promote visual signification in the exposition space. The conceptualism of Horia Bernea, Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu, Gheorghe Anghel, the surrealism of Paula Ribariu, Vladimir Zamfirescu, Stefan Caltia, Sorin Ilfoveanu are some reference points in the permanent exhibition, but there are also deco art creations (Ana Lupas, Riti and Peter Jacobi, Serban Gabrea, etc.) or diverse structures of graphics (Wanda Mihuleac, George Leolea, Marcel Chirnoaga, Mircea Dumitrescu, Dan Erceanu).

The permanent exhibition is completed by important donations – “Idel Ianchelevici”, Belgian sculptor of Romanian origin and “Georgeta and Constantin Aramescu”, American artists born in Galati – which enrich the patrimony of the museum.

The museum has a dynamic structure through its exhibitions, micro exhibitions, symposiums and creation camps, which it promotes, especially through programmes addressed priority to the young creators, in order to catch the most significant orientations in art, from ideation and expression means point of view.

CONTRIBUȚII LA ISTORIA MUZEOGRAFIEI ROMÂNESTI. MUZEUL PAȘA DIN GALAȚI

Viorica PISICĂ

Prin Ordinul Ministrului Instrucțiunii Publice nr. 30641, din decembrie 1913, s-a aprobat înființarea unui muzeu școlar și regional la Școala primară de băieți nr. 6 din Galați (foto).¹ Inițiativa a aparținut inimosului institutor Paul Pașa și vrednicei sale soții, Ecaterina Pașa, precum și unui comitet coordonator. În cererea adresată ministerului, Paul Pașa precizează că există două săli de clasă disponibile la Școala nr. 6 și anexează o listă substanțială a bunurilor existente și una a principalilor donatori, printre care se numără sucursale gălățene ale unor bănci centrale, personalități locale și din afara orașului. Argumentele institutorului Paul Pașa au fost foarte solide, astfel încât analiza cererii și luarea deciziei pentru înființarea muzeului a durat din aprilie până în decembrie 1913.

Inaugurarea muzeului a avut loc la 22 iunie 1914, cu prilejul unei serbări școlare deosebite, la împlinirea a 40 de ani de la înființarea școlii.² La data inaugurării, valoarea bunurilor din muzeu era de 15.000 lei, toate din donații și subvenții.³

În baza unei documentări bine prezentate, la 15 iulie 1921 și la 30 decembrie 1922, Senatul României și, respectiv, Camera Deputaților au votat Legea prin care se recunoștea statutul de „Persoană morală” muzeului regional de la Școala primară de băieți nr. 6 din Galați.⁴

Cunoscător al regulilor de bază ale muzeografiei epocii sale, în noiembrie 1913 Paul Pașa cerea Primarului aprobare pentru introducerea gazului aerian, în perspectiva creării unor condiții de conservare corespunzătoare⁵, precum și pentru asigurarea bunurilor în valoare de 15.000 lei.⁶ Cererea de asigurare se va aproba abia la 20 septembrie 1915 pentru o valoare de 30.000 lei.⁷ Se poate observa în acest context dublarea valorii bunurilor în numai 2 ani.

Strângerea de obiecte cu valoare muzeistică a fost una dintre preocupările majore ale lui Paul Pașa.

La 1 februarie 1915, îi scria o scrisoare Reginei Maria în care solicita obiecte care aparțineau Regelui Carol I „Cel Înțelept”: „Vă rugăm Maiestate a da ascultare cererii noastre, făcută în

1 Muzeul de Istorie Galați, Arhiva documentară, Dosarul Pașa, filă inventar 15092

2 ibidem, f. inv. 15252

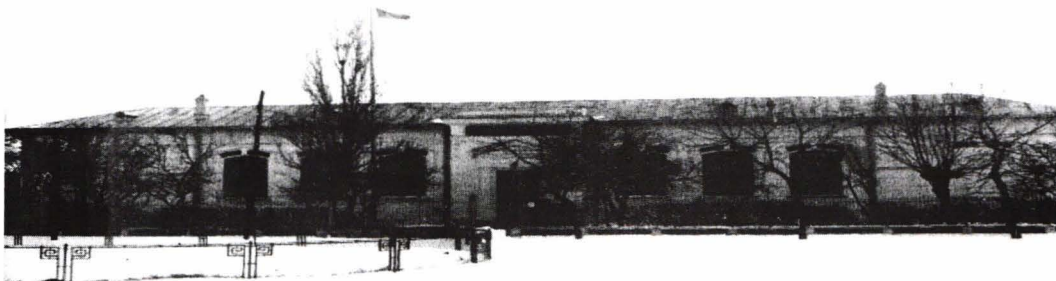
3 idem.

4 ibidem, f. inv. 15418

5 ibidem, f. inv. 15150

6 ibidem, f. inv. 15188

7 ibidem, f. inv. 15287



8 ibidem, f. inv.
15256

9 ibidem, f. inv.
15261

10 Muzeul de
Istorie Galați,
Arhiva
documentară,
Dosarul Pașa,
filă inventar
15483

11 ibidem, f.
inv. 15265

12 ibidem, f.
inv. 15409

13 ibidem, f.
inv. 15382

14 idem

15 ibidem, f.
inv. 15367

16 Muzeul de
Istorie Galați,
Arhiva
documentară,
Dosarul Pașa,
filă inventar
15374

17 ibidem, f.
inv. 15268

vederea interesului ce purtăm generațiilor ce ne sunt încredințate”.⁸ Administrația Domeniului Coroanei va expedia muzeului de la Școala nr. 6 din Galați cinci lăzi cu animale și păsări împăiate și diferite tablouri. În scrisoarea de mulțumire Paul Pașa va solicita din nou un obiect ce aparținuse Regelui Carol I.⁹

În corespondența avută cu Grigore Antipa, inimosul institutor solicită bunuri care aparțineau domeniului științelor naturale, care în timp vor sosi la Galați. În perioada următoare, Grigore Antipa se va număra printre vizitatorii muzeului.

Considerăm oportun să precizăm că institutorul Paul Pașa era membru al Societății Regale Române de Geografie.¹⁰

Trebuie evidențiată în mod special donația Doamnei Ana Spiru Haret, în memoria soțului ei, făcută în două tranșe, în mai și iulie 1915, formată din 1500 de volume și broșuri de diferiți autori, dar și lucrări ale lui Spiru Haret, precum și obiecte personale: o fotografie, un condei de birou, medalia „Spiru Haret” 1911, un tablou după Th. Aman.¹¹ În scrisoarea de mulțumire Paul Pașa o informează pe Doamna Ana Spiru Haret că obiectele au fost expuse într-un dulap special inscripționat „Donația Spiru Haret”, iar numele ei este scris pe placa de marmură a donatorilor, cu litere de aur.

În Buletinul Oficial al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice se tipăresc periodic publicațiuni de mulțumire față de numeroșii donatori.

Muzeul se afirmă pe măsură ce se dezvoltă, astfel încât este vizitat de personalitățile care trec prin oraș.

La 10 martie 1915, muzeul de la Școala de băieți nr. 6 din Galați a fost vizitat de I. G. Duca, ministru al Instrucțiunii Publice, care l-a apreciat în mod deosebit și a făcut următoarea declarație: „Aș fi fericit ca în fiecare capitală de județ să se înființeze câte

un astfel de muzeu școlar și regional”.¹² În perioada imediat următoare, membrii Comitetului de organizare a muzeului au fost decorați cu medalia „Răsplata muncii”, clasa I, iar Paul și Ecaterina Pașa au primit medalia „Bene Merenti”, clasa a II-a.¹³ Soții Pașa aveau medalia „Răsplata muncii” din vremea ministrului Spiru Haret. Cu prilejul vizitei, I. G. Duca a fost cooptat în comitetul muzeului, ca membru de onoare.

Efectele Primului Război Mondial s-au resimțit și la Școala de băieți nr. 6 din Galați, care, la 10 mai 1917, a fost lovită de un bombardament declanșat din Munții Bugeacului. În perioada următoare, în școală au fost încartiruite trupe rusești și ostași din Marina română, iar timp de 10 luni a funcționat un spital pentru răniții ruși.¹⁴ Muzeul nu a avut de suferit, ba chiar și-a îmbogățit patrimoniul cu materiale specifice.

După război toată societatea românească revine treptat la o viață normală iar muzeul continuă să se dezvolte.

În luna octombrie 1919, muzeul de la Școala de băieți numărul 6 din Galați este vizitat de savantul Nicolae Iorga, care își exprimă aprecierile și entuziasmul într-un articol din „Neamul românesc” (nr. 237 anul XIV, octombrie 1919), sub titlul „O oază de civilizație”, în care afirmă: „Cum a fost alcătuit acest muzeu e încă o minune a iubirii: animale împăiate, minerale, cusături, documente, manuscrise, cărți vechi, monede, arme, schije, bombe, uniforme, ziare, publicații, iar alături sala de conferințe și biblioteca. Și toate acestea nu numai pentru elevi ci și pentru un public larg.”¹⁵ La 30 octombrie 1919, i s-a propus lui Nicolae Iorga să fie membru de onoare al comitetului muzeului, propunere pentru care savantul mulțumește și acceptă.¹⁶

În anul 1919 biblioteca muzeului Pașa a avut 1094 cititori.¹⁷

Pentru activitățile care se organizau în cadrul muzeului și al bibliotecii se difuzau programe tipărite. Din ele aflăm că duminica după amiază se țineau conferințe pe teme de istorie, de morală, de religie, ori de sănătate.¹⁸ Anii trec, donațiile continuă, valoarea bunurilor din muzeu crește.

La 24 ianuarie 1921, soții Sofia și Th. Nicolau, proprietari din Galați, str. Mihai Eminescu nr. 32, au donat Decretul domnesc nr. 19 din 8 iunie 1856, dat de domnitorul Grigore Alex. Ghica al Moldovei, pentru numirea lui Alexandru Ioan Cuza în funcția de pârcaș al județului Covurlui, precum și mai multe monede vechi.¹⁹

În luna iulie 1922, M. Helder, mare bijutier din Galați, strada Domnească, a donat 75 de pietre prețioase și semiprețioase: ametiste, topaze, smaralde, opale, safire, turmaline, aquamarine, granate, rubine evaluate la suma de 20.000 lei.²⁰ În noiembrie 1925, Ștefan H. Ștefan, avocat, președintele Comisiei Interimare, a donat suma de 20.000 lei, din averea proprie.²¹

După astfel de donații, Paul Pașa solicita Ministerului Instrucțiunii tipărirea de publicațiuni de mulțumire în Buletinul Oficial, iar numele donatorilor era scris pe placa de marmură cu litere aurite.

În anul 1925, valoarea bunurilor muzeistice era de 3.000.000 lei.²² Cu prilejul vizitei din noiembrie 1923, doctorul C. Anghelescu, ministru al Instrucțiunii Publice, își exprima aprecierile deosebite prin numirea lui Paul Pașa în calitate de inspector general pe țară, iar celor doi soți Pașa li se acorda medalia „Bene Merenti” clasa I.²³ În perioada următoare doctorul C. Anghelescu a devenit membru de onoare al muzeului. Aceeași calitate o vor mai primi pe parcurs și alți vizitatori de seamă: savantul Simion Mehedinți, Grigore Antipa, A. S. R. Principele Nicolae.

Experiența bogată pe care o avea l-a determinat pe Paul Pașa să se adreseze Ministerului Instrucțiunii Publice cu un memoriu prin care se oferea să instruiască periodic doi-trei învățători din alte județe, veniți la Galați pe cheltuiala statului.²⁴ Până la 26 iunie 1922 se dăduseră sfaturi prin corespondență mai multor învățători din țară. Se dădea exemplu corespondența cu V. Ciurea din Fălțiceni al cărui muzeu ajunsese să fie cunoscut în toată Moldova.²⁵

Dar muzeul este viu prin numărul mare de vizitatori. Revizorul școlar al județului Covurlui planifica periodic elevii de la diverse școli între orele 14 și 16.²⁶ Mai multe școli din județele învecinate ori mai îndepărtate anunțau excursii la Galați și exprimau rugămintea de a fi primite să viziteze muzeul.

O evidență strictă între 22 februarie 1915 și 31 mai 1925 cuprinde peste 150.000 vizitatori din Galați, Brăila, Focșani, Buzău, Constanța, Sibiu, Ismail, Reni, Bolgrad, Cahul, Ploiești, Tecuci, Oradea și din Bucovina.²⁷ Cei mai mulți sunt elevi de la școlile normale, comerciale sau militare. Printre vizitatori sunt și profesori și elevi de la Varșovia ori de la Șiștov – Bulgaria, ofițeri ai Școlii Superioare de Ofițeri din București, ori generali de corp de armată, consuli ai altor țări acreditați în România.²⁸ La 29 noiembrie 1922, muzeul a fost vizitat de A. S. R. Principele Nicolae, iar la 18 Aprilie 1924 de A. L. R. Principele Carol și Principesa Elena.²⁹

Ultimele documente din Dosarul Pașa sunt datate martie 1927: acte de donație și scrisori de mulțumire. Dar muzeul este deschis în continuare, iar Paul Pașa este activ. Îl găsim în comitetul celor care strâng bani pentru o statuie a lui Alexandru Ioan Cuza la Galați și în Asociația „Casa Cuza Vodă”, pentru răscumpărarea și restaurarea casei.

18 ibidem, f. inv. 15389

19 ibidem, f. inv. 15387

20 ibidem, f. inv. 15412

21 ibidem, f. inv. 15466

22 idem

23 ibidem, f. inv. 15433

24 ibidem, f. inv. 15409

25 idem

26 ibidem, f. inv. 15375

27 Muzeul de Istorie Galați, Arhiva documentară, Dosarul Pașa, filă inventar 15459

28 ibidem, f. inv. 15409

29 ibidem, f. inv. 15466

ABSTRACT

Between 1913 and 1938 there was a museum in Galatzi whose status of moral person was recognized on July 15th, 1921 by the Romanian Senate and on December 30th, 1922 by the Chambre of Deputies. The museum was initiated by the school teachers Paul and Ecaterina Paşa. In 1938 the collection was donated to the museum that was inaugurated on January 24th, 1939 inside Cuza Vodă Mansion from Galatz and which has been displayed constantly since nowadays.

După 25 de ani de funcționare la Școala de băieți nr. 6 din Galați, la 20 februarie 1938, comitetul muzeului hotărăște să doneze întreaga colecție, în valoare de 5 milioane de lei, noului muzeu care se va inaugura la 24 ianuarie 1939 în Casa Cuza Vodă proaspăt restaurată.³⁰ Procesul verbal de donație cuprinde și recomandarea să fie păstrată memoria celor doi institutori Paul și Ecaterina Paşa, printr-o inscripție. Donația a fost aprobată de Ministerul Cultelor și Artelor la 26 februarie 1938, cu adresa nr. 8185/1938.³¹

Activitatea muzeală de la Școala de băieți nr. 6 din Galați se poate astfel constitui într-o pagină din istoria muzeografiei românești. „Dosarul Paşa”, care a constituit baza documentară a acestui studiu, se află în patrimoniul Muzeului de Istorie Galați și este inventariat filă cu filă în inventarul general.

30 Direcția Județeană Galați a Arhivelor Naționale, Fond Primăria Galați, Dosar 16/1939, fila 248

31 ibidem, f. inv. 230

MUZEUL ZAMBACCIAN

... L-AM CUNOSCUȚ PE MARELE COLECȚIONAR DE ARTĂ

Romeo HAGIAC

Era în anul 1948. Mă găseam în București, într-o perioadă foarte grea de după război: lipsuri, arestări, procese politice, etc. Cu câteva luni fusesem înlăturat din cadrele Marinei, admirator al Marinei engleze și simpatizant al partidelor politice. Pe atunci, cu astfel de calificative la dosar, era greu de găsit un serviciu, mai ales că, în afara meseriei de ofițer de Marină, nu aveam altă pregătire.

Șansa mea a fost o rudă, Adina Condurachi (sora academicianului Emil Condurachi), să fie custode la muzeul ce adăpostea colecția de artă donată cu un an înainte statului român, de către marele colecționar Krikor H. Zambaccian. Tocmai atunci se căuta pe cineva pentru postul de secretar. Cu sprijinul Adinei Condurachi am fost prezentat directorului muzeului Krikor H. Zambaccian. Principala sa condiție pentru angajare era ca persoana respectivă, pe lângă alte calități, să nu aibă o legătură cu domeniul artelor plastice, cerință pe care eu o îndeplineam. Astfel, în septembrie 1948, am fost angajat ca secretar al muzeului. Aveam 26 de ani. În afară de treburile administrative, principala sarcină a mea a fost contribuția la inventarierea prețioasei colecții, recent donate de ilustrul colecționar, o operă migăloasă ce presupunea studierea și descrierea tehnicii folosite, autorul, dimensiuni, etc. Toate datele erau transcrise în date și în registrele de inventar ale tuturor tablourilor și obiectelor din patrimoniul muzeului.

În acest fel, mi-au trecut prin mâini toate tablourile, desenele și mobilierul din colecția lui Zambaccian.

Acea perioadă a fost pentru mine o adevărată școală ce mi-a deschis o lume pe o care cunoșteam prea puțin, o lume de vis la care nu am renunțat niciodată. La aceasta a contribuit și lectura cărților de specialitate din biblioteca muzeului, donată odată cu colecția de artă. De la început am fost impresionat de personalitatea ilustrului colecționar și critic de artă, pasiunea cu care se implica în tot ceea ce însemna artele plastice în acea vreme, dragoste de frumos, generozitate față de artiști, spiritul critic și simțul extraordinar de a distinge și alege. Pentru colecția sa, cerea ceea ce era cel mai valoros din punct de vedere artistic. Cred că sunt puține colecții ca aceasta, în care toate obiectele de artă să fie de primă calitate, indiferent de autor.

În răstimpul în care am fost secretarul muzeului, am avut șansa de a asista la adevărate colecții de artă cu participarea iluștrilor maeștrii în pictură: Palady, Iser, Ciucurencu, Baba și alții. Era o revărsare de spirit extraordinară, o încântare să îi ascuți, de la verva ironică și boemă a lui Pallady, la seriozitatea lui Ciucurencu, sau la bonomia lui Iser.

Pe ultimul îl vedeam cel mai des, deoarece, în acel an 1949, picta portretul lui Zambaccian în sala mare de la parterul muzeului, lângă biroul în care lucram și eu. Aranjamentul era în

măsură să îl prindă pe colecționar cât mai mult timp pentru pozat.

De altfel mulți pictori l-sau imortalizat pe „Zambaccu” în portrete, în afară de Iser, de care am pomenit, au mai fost: Petrașcu, Ciucurencu, Baba și Pallady. Acesta din urmă m-a impresionat cel mai mult. Îl țin bine minte: înalt, zvelt, elegant în costumele sale originale și faimoasa sa pălărie turtită, afixa în permanență o frondă față de societate și de colegii de breaslă, exprimate în fraze lapidare, presărate de aforisme într-o franceză fără cusur.

Regret că nu am păstrat, în copie, însemnările pe care mi le solicita Zambaccian, are cuprindeau cele mai interesante subiecte în colocviile de seară și la care luam parte. Unele dintre acestea le-a folosit în cartea sa „Însemnările unui amator de artă”.

De curând fusese primit ca membru corespondent al Academiei Române. Onora această recunoaștere a calităților și activității sale pe tărâmul artistic, de colecționar generos, de critic și de Mecena prin conferințe, articole și pagini memoriale. Și erau diverse – de la „coloare” și formă, la prelegeri despre marii artiști contemporani pe care îi cunoscuse, mai ales cei din București și cei de la Paris. Nu era numai un erudit, era și un pasionat și fiecare expunere era o profesiune de credință.

În afară de conducerea muzeului, pe care o păstrase prin actul de donație, K. H. Zambaccian preluase și direcția magazinului „Romarta”, recent înființat, conceput inițial pentru comercializarea obiectelor de artă. Magazinul era amenajat pe Calea Victoriei, în locul fostei bodegi „Dragomir Niculescu”.

Prin profilul magazinului, colecționarului îi treceau prin mână, spre expertizare și evaluare, obiectele de artă oferite pentru achiziție de diversele persoane particulare.

Dacă printre acestea apărea vreo piesă interesantă, cu calități artistice

deosebite, o ducea acasă, la muzeu, pentru a o „gusta”. Practic, așeza obiectul proiectat pe peretele alb, fără ferestre, din dormitorul de la etaj, mobilat numai cu un pat dublu, o noptieră și un aparat de radio. În acest decor auster, Zambaccian îl privea câteva zile, după care îl expertiza și evalua și, dacă îl interesa, îl achiziționa. La fel proceda și cu alte oferte.

În acest mod colecționarul selecționa cu grijă, cu un simț extraordinar, tot ce era frumos și valoros și cumpăra obiectul, fără a fi influențat de personalitatea artistului.

Cu toate că fusese un bogat industriaș și a cheltuit o avere pentru colecția sa, K. H. Zambaccian era foarte cumpătat și econom. Locuia la etajul muzeului, întregul menaj făcându-l cei doi îngrijitori ai muzeului, o pereche de maghiari ardeleni plătiți de la buget. Masa pe care o servea împreună cu soția era frugală. Uneori luau masa în sufragerie – sala din muzeu în care pe perete erau expuse tablourile lui Luchian.

Nu țin minte să fi avut musafiri la dejun sau la cină. Față de noi, Adina Condurachi și cu mine, singurii funcționari ai muzeului, directorul K. H. Zambaccian avea o atitudine deosebit de caldă, niciodată nu a ridicat glasul la noi, sau să ne facă vreo observație. La rândul nostru, eram fascinați de personalitatea sa. Curând după angajare, am îndrăgit muzeul, tablourile expuse, am citit și m-am instruit suficient ca să fiu un bun ghid și să fiu apreciat de directorul nostru.

Din păcate, la 1 martie 1949, am fost concediat, postul fiind suprimat. Deoarece câștigasem experiență și aveam excelente referințe de la ilustrul K. H. Zambaccian, am fost rechemat după câteva luni la minister și angajat la 9 octombrie 1949 ca secretar la Muzeul de Artă și Arheologie de la Șosea (fost Muzeul Național „Regele

Carol I”), devenit ulterior Muzeul de Artă Populară a RSR, azi Muzeul Țăranului Român.

Am lucrat la acest muzeu timp de 13 ani ca secretar și apoi contabil șef (eram licențiat al Academiei Comerciale), până în anul 1961 când, luând o diplomă de inginer, am părăsit definitiv domeniul artelor.

Pentru mine întâlnirea cu K. H. Zambaccian a fost un punct de răscruce al vieții mele, căci mi-a descoperit o lume de frumos și înălțare sufletească, pe care o retrăiesc și acum.

În călătoriile mele prin Europa, nu a fost muzeu în care să nu intru căutându-i, în primul rând, pe impresioniști, cei pe care academicianul K. H. Zambaccian m-a învățat să înțeleg și să-i iubesc.

Am trăit în anii dictaturii comuniste drama desființării muzeului și risipirea colecției și a cărților din bibliotecă, dar am trăit și bucuria când, după evenimentele din decembrie 1989, muzeul a fost redeschis, păstrându-se viziunea marelui Colecționar.

ISTORIA ORALĂ ȘI MUZEELE

Mihaela MURGOCI

A tunci când rostim cuvântul *Aistorie* mulți dintre noi reconstituie mental un peisaj al cărților și documentelor, arhivelor și bibliotecilor, o imagine a locurilor considerate istorice, a personalităților importante ale vremurilor, a evenimentelor majore din trecutul omenirii. De fapt, istorie este tot ce se află în jurul nostru. Pentru că trebuie făcută o diferențiere între istorie, sau desfășurarea efectivă a timpului, și istorie, ca discurs uman, ca reprezentare mentală a realității.

Mult timp, discursul istoriografic a fost dominat de o viziune pozitivistă, în care nu își găseau loc decât evenimentele majore și oamenii faimoși, în care documentele istorice și cărțile erau singurele izvoare credibile, fiind considerate obiective. În fapt, criteriul „obiectiv” cu greu se poate aplica discursului istoriografic. Pentru că, așa cum spune istoricul Lucian Boia, istoria este o construcție intelectuală, nu un dat obiectiv. „Izvoarele – în egală măsură scrise, iconografice sau orale – nu sunt produse de *istorie*, ci de oameni, ele ne oferă de la bun început o istorie filtrată și tradusă, o lume de imagini peste care construim la rândul nostru alte lumi de imagini.” (*Jocul cu trecutul: Istoria între adevăr și ficțiune*, 1998).

Dacă pentru istoricii secolelor trecute evenimentul era partea centrală a discursului lor, tendința actuală de globalizare conduce la noi modalități de investigare a istoriei reale. Apariția antropologiei, studierea mentalităților și comportamentelor, a vieții cotidiene schimbă perspectiva interpretării trecutului. Istorie nu mai înseamnă

mari decizii politice sau indicatori economici – „izvoarele” devin tot mai diversificate, pentru că și noi ne-am diversificat preocupările. Istoria devine astfel o sumă de „istorii”, de la cele politice și economice, la povești ale unor oameni obișnuiți.

Diversificarea discursului, sau, mai bine spus, al discursurilor ține de profilul investigației pe care o facem și de perspectiva din care privim. Ce este mai important pentru istoria unei comunități - consemnarea deciziei politice sau economice luate de structura de stat căreia îi aparține, sau efectele acestei decizii asupra vieții cotidiene a respectivei comunități? Un eveniment mondial sau unul local, cu implicații mult mai directe asupra oamenilor acelei comunități? Percepția evenimentelor poate fi, la rândul său, o sursă istorică iar membrii comunității – martorii principali. De înregistrarea istoriilor „celor mici” se ocupă Istoria orală.

CE ESTE ISTORIA ORALĂ?

Istoria orală este un tip de discurs construit în jurul poveștii oamenilor necunoscuți, sau a unor grupuri care altfel ar rămâne neobservate. Este o alternativă la sursele istorice scrise, o metodă în cercetarea trecutului, în care memoria devine obiect al cercetării. Iar memoria este un instrument subiectiv atunci când înregistrează trecutul, experiențele trecute fiind întotdeauna modelate de prezent și de psihicul individual. Istoria orală poate să ne arate modul în care valorile și acțiunile individuale modelează trecutul și cum trecutul modelează, la rândul său, valorile și acțiunile prezente.

De-a lungul Istoriei, oamenii au învățat despre trecut mai întâi prin cuvântul vorbit. Într-o firească etapă următoare, generații întregi de persoane preocupate de înregistrarea evenimentelor considerate importante de ei au trecut la consemnarea relatărilor directe ale trecutului, deseori chiar atunci când actorii, împreună cu amintirile lor, urmau să părăsească scena vieții. De exemplu, la scurt timp după moartea lui Abraham Lincoln, în 1865, secretarul său, John G. Nicolay, și partenerul de la firma de avocatură a lui Lincoln, William Herndon, au strâns relatări despre cel de al 16-lea Președinte american, inclusiv interviuri, de la oameni care l-au cunoscut și au lucrat cu el. În mod similar, investigatorii sociali au obținut informații esențiale despre condițiile de viață și de muncă vorbind cu oamenii care erau direct legați de aceste condiții. Astfel, Pittsburgh Survey, o mișcare de investigații sociale aparținând Erei Progresiste¹, a început o cercetare ce avea ca scop educarea publicului în scopul realizării unei reforme civice. Această investigație s-a bazat pe informații obținute din surse orale.

Printre cele mai notabile încercări de a strânge relatări orale despre trecut sunt și miile de istorii de viață înregistrate de cercetătorii din cadrul Federal Writers Project [FWP] (Proiectul Federal al Scriitorilor), spre sfârșitul anilor 1930 și începutul anilor 1940. FWP, o agenție a New Deal Works Progress Administration, a strâns istorii de viață în scopul documentării asupra diversității experienței americane și a modului în care oamenii obișnuiți au făcut față Marii Crize. Publicarea lor însă nu a mai fost posibilă datorită reducerii bugetului federal american, precum și a reorientării priorităților politice ale SUA în apropierea Celui de al Doilea Război Mondial. Majoritatea acestor istorii au rămas în manuscris în

Biblioteca Congresului american. Cele mai cunoscute istorii strânse de FWP sunt cele ale foștilor sclavi, din Sud (Linda Shopes, *Making Sense of Oral History*, <http://historymatters.gmu.edu/mse/oral/oral.pdf>).

Deși considerate valoroase, aceste înregistrări nu pot fi clasificate „istorie orală” decât dacă definim termenul într-un context restrâns. Lipsa unor metode foarte riguroase, absența tehnicii audio-video moderne, aceste înregistrări bazându-se pe scrierea de mână a relatărilor, ridică un semn de întrebare asupra veridicității și credibilității lor.

Pentru istorici, istoria orală începe în anii 1940 cu Allan Nevins, profesor la Columbia University. Nevins a fost primul care a inițiat un proiect de istorie orală sistematică și disciplinată, înregistrând pe bandă magnetică, pentru păstrare și arhivare interviurile realizate. În timp ce lucra la biografia președintelui american Grover Cleveland, el a descoperit că asociații lui Cleveland au lăsat câteva înregistrări personale – scrisori, jurnale, memorii. Nevins însă a venit cu ideea de a intervieva și persoanele care l-au cunoscut pe președinte, aceste interviuri urmând a completa informațiile scrise. Astfel, el a realizat primul interviu în 1948, în New York, cu liderul civic George McAneny. Acest moment este „certificatul de naștere” atât al departamentului de istorie orală de la Columbia University, cât și al celei mai mari arhive de interviuri de istorie orală din lume, dar și al cercetării contemporane de istorie orală.

Ceea ce am prezentat mai sus nu este decât o scurtă trecere în revistă a rădăcinilor acestui tip de cercetare interdisciplinară. Pe scurt, istoria orală poate fi definită ca o conversație civilizată dintre doi oameni despre anumite aspecte ale trecutului considerate a avea importanță istorică și în mod intenționat înregistrată

¹ Era Progresistă a fost o mișcare de reformă ce a început în orașele americane în anii 1890 și a durat până în anii 1920. Reformatorii urmăreau schimbări ale politicilor de muncă și a celor fiscale, pe diferite nivele de guvernare. Inițial a avut succes la nivel local, apoi a ajuns la nivelul statelor americane și treptat la nivel național.

pentru a fi folosită în cercetări ulterioare. Conversația ia forma unui interviu, în care o persoană – intervievatorul – pune întrebări altei persoane – interviuatul. Întrebările derivă dintr-un anumit cadru de referință sau de interes istoric. Ele presupun obținerea unor anume răspunsuri de la interviuat, ce derivă din cadrul de referință al acelei persoane, de ceea ce consideră el sau ea ca fiind important pentru a-l comunica intervievatorului. Răspunsul interviuatului poate contura întrebările viitoare ale intervievatorului.

Critica ce i se poate aduce istorie orale, și anume subiectivitatea relatărilor, este absolut îndreptățită. Însă, așa cum am încercat să arăt de la bun început, a fi obiectiv este un relativ într-o lume a interpretărilor personale. Astfel, relatările pot contribui la imaginea generală a societății interviuatului, a evenimentelor la care a luat parte.

ISTORIA ORALĂ ȘI MUZEEL

Este istoria orală un domeniu interesant pentru muzee? În cele ce urmează, voi încerca să vă prezint pe scurt o experiență care poate fi considerată folositoare.

Toronto este un oraș plin de „nou veniți”, într-o măsură mai mare decât alte orașe din America. Valuri succesive de imigranți au sosit aici începând cu sfârșitul secolului 19. Astăzi mai mult de jumătate din populația de 3 milioane de locuitori a metropolei sunt născuți în afara Canadei. O astfel de diversitate culturală poate crea tensiuni, mai ales atunci când versiunea oficială a istoriei Canadei își concentrează atenția asupra francezilor și britanicilor. Fiecare om are însă dreptul de a-și cunoaște rădăcinile, iar acesta a fost scopul înființării unui muzeu care să își focalizeze atenția pe această diversitate etnică și culturală a orașului Toronto.

Muzeul de Istorie Orală aparține Societății Istorice Multiculturale din Ontario, o organizație non-profit, localizată în Centrul de Istorie Multiculturală, din campusul Universității din Toronto. (www.ohmuseum.ca)

Colecția Societății de Istorie Orală, una dintre cele mai mari din lume, conține peste 9.000 de ore de interviuri, de la membrii a 60 de grupuri etnice care locuiesc azi în Canada. Istoria orală a devenit cartea de vizită a Societății Istorice Multiculturale – un simbol al recunoașterii istoriilor imigranților ca un important material de arhivă, dar și al recunoașterii indivizilor din diferite comunități ca făuritori de istorie.

Dora Nipp, director executiv al Societății Istorice Multiculturale din 1998, a fost cea care a avut ideea înființării unui muzeu de istorie orală. Descendentă a unor imigranți chinezi, ea este avocat al drepturilor omului, având diploma de master în studii etnice și imigraționiste.

Muzeul de Istorie Orală din Toronto a fost deschis vizitatorilor în septembrie 2004. Sub îndrumarea Dorei Nipp, o echipă de voluntari și profesioniști au realizat o cale pentru rezidenții din Toronto de a asculta istoriile a peste 9.000 de oameni și de a le răspunde în mod interactiv. Această întâlnire cu istoria a fost posibilă datorită „stațiilor imaginației” construite de personalul muzeului, folosind softuri care îi ajută pe vizitatori să pătrundă în lumea imigranților. O lume a înregistrărilor audio în care imigranții explică de ce au luat anumite decizii. La aceste înregistrări se adaugă o colecție de 84.000 de imagini.

„Profesorii ne cereau resurse care să îi ajute să ridice un pod peste golurile existente între copii cu trecuturi diferite. Când ai copii care sunt imigranți recenți, cum prezinți cultura lor colegilor de clasă? Profesorii vroiau să depășească

stereotipurile, dar nu aveau resursele necesare.”* Înregistrările Societății de Istorie Orală s-au dovedit a fi răspunsul la această dilemă.

Deși aflate încă în procesul de perfecționare, „stațiile” de imaginație au fost analizate atent de către cei mai aprigi critici – copiii. „Ajutăm oamenii să învețe despre trecut prin intermediul celor care l-au trăit”, afirmă Nipp. „Iar copiii sunt fascinați de fotografiile alb-negru.”*

Proiectul Dorei Nipp încurajează respectul și toleranța. „Mulți spun despre Canada că este un experiment în diversitate care funcționează, dar ceea ce avem astăzi nu s-a construit ușor. Încă din copilărie am auzit istorii despre ceea ce comunitățile chinezești au fost nevoite să facă față – restricții și rasism-, dar au rezistat, creând spații în care au putut avea o viață decentă, în special pentru copiii lor. Cu cât cinstim aceste istorii, cu atât mai bine suntem pregătiți să ne confruntăm cu discriminarea astăzi.”*

Exemplul canadian nu este singular. În următorul număr al revistei vom prezenta proiectele de istorie orală concepute de muzee din România.

Însă, un prim pas în recunoașterea importanței istoriei orale pentru muzeele românești a fost făcut de către Centru de Formare, Educație Permanentă și Management în Domeniul Culturii, prin organizarea a unui curs de istorie orală. Prima parte a cursului a avut loc la Bușteni, în perioada 9-13 mai 2005, cea de a doua urmând să aibă loc în septembrie. Scopul cursului este de a evidenția importanța folosirii istoriei orale în cercetările muzeale. Pe această cale mulțumim Institutului de Istorie Orală din Cluj, domnului dr. Doru Radosav și domnului Cosmin Budeancă, precum și domnului dr. Adrian Majuru pentru sprijinul acordat în desfășurarea acestui curs.

* <http://www.rolexawards.com/laureates/laureate-83-nipp.html>

PROVOCAREA MUZEOGRAFULUI - UN STANDARD UNIC DE DOCUMENTARE MUZEALĂ?

Faith TEH ENG ENG

Vreau să încep cu prezentarea orașului Singapore, deoarece acest lucru ne-ar putea ajuta să înțelegem mai bine contextul care fixează problemele ridicate de standardele de documentare ale colecțiilor noastre de patrimoniu.

Singapore este o metropolă extrem de urbanizată și cosmopolită. Caracterizat de zgârie-nori, clădiri comerciale, peisaje și populație diversă, orașul este căminul a aproximativ 4 milioane de oameni. Datorită situației din apropierea ecuatorului, aici există mult soare tot timpul anului, cu temperaturi de 27°C la 35 °C și umiditate relativă al cărui nivel fluctuează de la 75% la 90%. Pentru a ne localiza pe hartă, ne aflăm în Asia de Sud-Est, la extremitatea sudică a Peninsulei Malay. Poziția geografică strategică asigură un canal important ce leagă Oceanul Indian în Vest cu Marea Chinei de Sud în est, făcându-l cel mai important port și centru comercial din Asia de Sud-Est. Suprafața totală a republicii este de 685 de km², cu o populație multirasială, constând în: majoritatea chinezi (77%), malayezieni (14%), indieni (8%) și euroasiatici (1%). Malayezieni sunt rasa indigenă. În mod virtual, toți locuitorii sunt descendenți ai imigranților din China, India și din alte părți ale Asiei de Sud-Est care, apoi, s-au mutat mai la sud de Singapore. Migrația în masă a avut loc imediat după fondarea orașului, în 1819, de către britanici. Singapore a rămas colonie britanică până la sfârșitul celui de al Doilea Război Mondial și a devenit republică în 1965. Lipsită de resurse naturale, comerțul și

activitățile legate de el au fost principalul suport economic al orașului Singapore până la jumătatea secolului al 20-lea. Astăzi, serviciile portuare, cele bancare și financiare, industria ușoară, ospitalitatea și, tot mai mult, serviciile de sănătate și educație contribuie la dezvoltarea economică a Singapore.

Privind demografia rezidenților din Singapore și activitățile de comerț febril care au avut loc în anii formării, cineva și-ar putea imagina diferite culturi, limbaj, arte și stil de viață pe care le-ar fi adus acești imigranți și schimburile ce au avut loc între primii rezidenți. Căsătoriile interrasiale erau comune. Activitățile comerciale nu au fost limitate la India și China. Comerțul în Asia de Sud-Est a deschis, de asemenea, oportunități de contacte cu alte culturi, religii, limbi și moduri de viață din această regiune. Fuziunea culturală din interiorul comunității este, astfel, una obișnuită. Ca și în alte părți din Asia de Sud-Est, rase diferite au dezvoltat versiuni proprii de cultură, tipuri de mâncare și chiar limbi. Datorită diversității populației în Singapore, libertatea religioasă este practică la scară largă. Avem în total șapte religii. Fiecare grup rasial are, într-o mare măsură, propria sa cultură distinctă. În afară de engleză, ca limbă principală și oficială, avem alte trei limbi oficiale și anume mandarina, malayeziana și tamil. Există, de asemenea, aproximativ alte nouă limbi materne, pe care le denumim „limbi native”, atunci când le folosim în documentarea colecțiilor. Cineva și-ar putea astfel imagina cât de complex și provocator este să faci documentarea

unui obiect folosit de diferite culturi și oameni în Singapore. Este plăcerea mea să vă împărtășesc cum, în calitate de custozii ai colecțiilor, tratăm aceste provocări în procedurile de documentare a colecțiilor noastre.

Centrul de Conservare a Patrimoniului (CCP), o instituție a Comitetului Culturii Naționale este însărcinat cu responsabilitățile de documentare, administrare și conservare a colecțiilor celor trei muzee naționale, Muzeul Național al Singapore, Muzeul Civilizațiilor Asiatice și Muzeul de Artă al Singapore. În CCP, managementul colecțiilor este asigurat de Departamentul de Inventariere, în timp ce Departamentul de Conservare se ocupă atât de aspectele de prevenire, cât și de cele de intervenție ale conservării. Depozitele centrale și laboratoarele de conservare găzduiesc o miriadă de colecții, de la lucrări de artă modernă, la antichități prețioase și cele populare. Înregistrările colecțiilor sunt create atât în format electronic, cât și pe hârtie. Pentru a facilita managementul colecțiilor și procesele de conservare preventivă, majoritatea artefactelor sunt catalogate și depozitate în funcție de compoziția materialului din care sunt fabricate, în camere de depozit cu climatizare diferită. Ocazional, atunci când este greu să te decizi asupra compoziției materiale a artefactului, de exemplu, tipuri de colecții amestecate, utilitatea originală a artefactului este determinantă în exercițiul de catalogare. Astfel de metode de catalogare ne-au servit bine până recent. Deși puteam să asigurăm o contabilizarea bună a inventarului și posteritatea colecțiilor aflate în grija noastră, eram, totuși, confrunțați cu probleme ce rezultau din cererile tot mai mari de acces la colecții, pe plan intern. Rădăcina problemei era standardul inconsistent de documentare folosit pentru aceste colecții și o funcționare descentralizată a procesului de documentare.

Din punct de vedere istoric, înainte de înființarea unei Unități de Colecții în 1991, care a devenit CCP în 1998, înregistrarea colecțiilor era făcută în moduri diferite, pe nivele variate de informare, pe parcursul procesului de documentare. Unele înregistrări de colecții conțineau informații bogate, dar multe erau fie incomplete, fie nu exista nici o informație. Tipurile de informații erau, de asemenea, diferite. Unele înregistrări aveau detaliile de achiziție, însă, în alte înregistrări, nu se regăseau asemenea detalii. Nu existau nici linii directoare clare referitoare la tipurile și nivelurile de informații ce urmau a fi înregistrate într-o achiziție și procesele de acces. Toate acestea se datorau absenței unor standarde de înregistrare în întregul proces.

Lipsa unui control al terminologiei și a unui lexicon potrivit colecțiilor noastre asiatice și locale este o altă problemă cu care ne-am confruntat. Toate colecțiile noastre sunt din Asia de Sud-Est. Muzeografiile erau confrunțați cu problema alegerii limbii, între cea nativă sau engleza. Suntem conștienți că este uneori dificil să descrii adecvat un obiect atunci când înlocuiești un cuvânt nativ, cu conotații culturale și ceremoniale bogate, cu un cuvânt în engleză. Însemnătatea obiectului se pierde dacă nu găsim un cuvânt potrivit pentru a-l descrie. Există multe exemple, însă pentru scopul acestei prezentări, doresc să dau drept exemplu patru tipuri de obiecte, pentru a-mi ilustra punctul meu de vedere. De exemplu, cuvântul malayezian '*keris*' are un înțeles total diferit comparat cu cuvintele din engleză '*dagger*' (pumnal) sau '*knife*' (cuțit), deși, din punct de vedere tehnic, toate descrierile sunt corecte. Să luăm un alt exemplu cuvântul englezesc '*Shrine*' (Altar) ori '*Temple Model*' (măcheta de templu) nu pot înlocui în mod adecvat cuvântul nativ "*Gopuram*". Ambele tipuri de obiecte sunt folosite

în context cultural, ceremonial și religios. Dacă nu folosim o descriere nativă pentru a descrie obiectele, contextul în care ambele obiecte au fost folosite se va pierde.

De asemenea, există mai multe modalități de a descrie un obiect. De exemplu, putem descrie o piesă textilă în funcție de funcționalitatea sa, materialele sau tehnica folosită în fabricarea sa. Putem denumi o fustă tubulară folosind termeni variați. Putem spune că este „o fustă tubulară”, „un sarong”, „o haină”, o „textilă” sau „haină vopsită”. Toți termenii sunt corecți. Provocarea este cum ne decidem în final asupra termenului folosit pentru a descrie obiectul. Procesul de selecție poate fi subiectiv și va avea un impact asupra funcțiilor de căutare ale oricărei baze de date de colecții, datorită opțiunilor largi în alegerea descrierilor valabile.

Este întotdeauna ideal ca un obiect să fie descris corect și concis. Pentru a face acest lucru, este necesară folosirea descriptorilor non-englezești, de exemplu limbile materne. Termenul cantonez *'cheongsum'* nu poate fi înlocuit, în mod corect, de cuvântul englezesc *'dress'* (rochie) sau de cuvintele *'Chinese long dress'* (rochie chinezească lungă), deoarece există mai multe tipuri de rochii chinezești, inclusiv costume purtate de femeile chineze. *'Cheongsum'* se referă la un tip specific de modă feminină chinezească.

Presupunând că ne-am decis să folosim acești descriptori nativi și nu avem nici o problemă în a-i înțelege, adică avem competențe lingvistice, problemele noastre, însă, nu se opresc aici. Nimeni din afara regiunii noastre este capabil să acceseze în mod efectiv colecțiile noastre datorită barierei lingvistice. Putem avea doar o audiență minimă, care are avantajele lingvistice. Această problemă nu se referă doar la audiența internațională, ci este relevantă și pentru cea locală, pentru că nu toată lumea folosește aceste limbi.

De asemenea, cu excepția malayeziei, folosirea alfabetelor în aceste descrieri native poate duce la o altă problemă, pentru că nu există un mod „oficial” sau „corect” de transcriere al acestor cuvinte. Este acceptat să aranjezi literele într-o formă cât de lungă posibil ca ele să sune cât mai aproape de pronunția termenilor nativi. De exemplu, pot să scriu *'cheongsum'* ca *'cheongsam'* cât de lung posibil ca să apară precum termenul din dialectul cantonez atunci când e pronunțat. Am citat limba malayeziană ca excepție datorită folosirii alfabetelor în scris, însă este foarte posibil ca anumite cuvinte malayeziene să fie ortografiate diferit, pentru că oamenii din diferite părți ale regiunilor din Asia pronunță diferit acești termeni malayezieni. De exemplu, putem folosi cuvintele malayeziene *'sarong'* sau *'sarung'* pentru a descrie o îmbrăcăminte tubulară. Ambele transcrieri sunt corecte. Toate aceste flexibilități și inconsistențe pot afecta funcția de căutare a bazei de date a colecțiilor. Căutarea înregistrărilor manuale este aproape imposibilă și extrem de ineficientă datorită volumului colecțiilor noastre. Avem peste 108.000 de artefacte în colecțiile noastre. Incluzând înregistrările create pentru părți individuale ale unui obiect, un număr estimativ de înregistrări manuale se ridică la în jur de jumătate de milion.

Ca o consecință a celor schițate mai sus, pașii spre îmbunătățirea standardelor de documentare a colecțiilor noastre au început în 1991 când a fost înființată Unitatea de Colecții. Colecțiile au fost în acel moment administrate în mod centralizat, ducând, astfel, la crearea primului standard pentru documentarea colecțiilor. Acest format de standard s-a dovedit a fi un ghid de documentare bun. 37 de categorii de artefact au fost, de asemenea, create pentru a facilita procesul de clasificare. Unele categorii de artefacte erau unice și aparțineau unui muzeu.

Fotografierea artefactelor în cadre de 35 mm a început în 1995, urmată de fotografierea digitală în 2003. Au fost făcute încercări de a controla folosirea terminologiei. Descrieri generice, de exemplu îmbrăcăminte, textile, ceramică, sculpturi, au fost folosite în locul termenilor de referință. Termenii nativi care serveau ca bază de documentare, au fost înregistrați doar dacă au fost furnizați de către curatori. Această inițiativă a îmbunătățit, de asemenea, procesul de evaluare a colecțiilor noastre. În 1998 a fost finalizată o bază de date electronică simplă pentru colecțiile noastre.

Totuși, în ultimii ani, datorită cererii tot mai mari de acces la colecții și noilor nevoi ale diferitelor muzee, baza de date electronică simplă a colecțiilor a devenit insuficientă pentru noile cerințe. Nu numai că a fost incapabilă să furnizeze datele administrative necesare muzeelor, ci funcțiile de căutare în această bază de date nu au fost eficiente datorită folosirii inconsistente ale standardelor de documentare preluate de la prima bază de date. Folosirea termenilor generici de referință în descrierea unui artefact nu a ajutat la facilitarea căutărilor utilizatorilor, deoarece au fost făcute prea multe înregistrări irelevante în data de baze a colecțiilor, atunci când a fost folosit un termen generic de referință în loc de descriptorii specifici pentru un obiect. Absența unei imagini digitale în baza de date a colecțiilor a făcut posibilă distincția pentru înregistrările irelevante. Muzeele au început să își creeze propriile lor baze de date pentru a-și acoperi necesitățile. Informațiile adiționale despre colecții, consecință a unor cercetări suplimentare, nu au fost integrate, ci salvate în diferite baze de date. Managementul cunoștințelor nu a fost efectiv și riscam să pierdem aceste conținuturi valoroase, datorită faptului că informația nu a fost integrată. Așa au fost făcuți primii pași spre îmbunătățirea standardelor de documentare a colecțiilor.

În 2003, Comitetul Național al Patrimoniului a pornit crearea unei baze de date de imagini digitale și a Sistemului Integrat de Management al Colecțiilor Muzeelor (Integrated Museum Collections Management System, prescurtat IMCMS). Dezvoltarea lui IMCMS a furnizat o excelentă platformă pentru Centrul de Conservare al Patrimoniului, iar muzeele au discutat modalitățile de a rezolva probleme legate sau cauzate de standarde de documentare inconsistente. A fost format un comitet, alcătuit din cei mai reprezentativi curatori și administratori din muzee, arhivari și personalul de resurse vizuale din CCP. În acest forum, am rezolvat următoarele probleme:

- Admiterea unui standard de documentare recunoscut internațional pentru colecțiile noastre pentru a facilita viitoare inoperabilități între sistemele de baze de date;

- Bazele de date ale colecțiilor, „de buzunar“, ale muzeelor, conținând informații valoroase despre obiect, inclusiv cele de conservare, depozitare permanentă și locația actuală a artefactelor, au fost integrate în IMCMS;

- Din punct de vedere administrativ, achizițiile și procesele de documentare ale artefactelor au fost modernizate. Datele colecțiilor au fost introduse direct în IMCMS, încă de la începutul procesului de achiziție, de către curatori care își cunoșteau cel mai bine colecțiile (și nu de către personalul angajat în introducerea de date în baza de date). Există, de asemenea, o măsură de responsabilizare și control;

- Am căzut de acord cu sugestia muzeelor de a reinstaura folosirea unor descrieri mai specifice în locul termenilor generici de referință din IMCMS. Acest fapt a avut ca scop facilitarea căutării în IMCMS;

- Muzeele și CCP au căzut de acord, de asemenea, asupra nivelului nostru de angajament, de a introduce

informațiile ce lipsesc din înregistrarea colecțiilor prin acțiuni potrivite, de exemplu, căutare și verificare;

Este nevoie de mai mult timp și un efort mai mare pentru a rezolva unele probleme imediate. Nu am fost capabili să rezolvăm următoarele probleme:

- * Dezvoltarea unui lexicon pentru Colecțiile noastre Asiatice;

- * Introducerea conținutului de căutare al tuturor informațiilor în IMCMS la zi. Aceasta mai ales pentru colecțiile de dinainte de 1991;

- * Verificarea integrității informațiilor ce au fost preluate din prima și din a doua bază de date în IMCMS;

În direcția necesității de a dezvolta un lexicon pentru colecțiile noastre din Asia de Sud-Est și cele locale, avem planuri de a stabili un lexicon al colecțiilor, în colaborare cu un grup format din muzeografi, arhivari și personalități ale lumii academice pentru a alcătui un astfel de lexicon. Recunoaștem că o bază de date nu poate funcționa la capacitatea sa maximă dacă terminologia și controlul sintactic nu sunt rezolvate.

În timp ce curatorii din muzee lucrează la cercetarea conținuturilor colecțiilor, Muzeele și CCP vor continua, de asemenea, să întărească conținutul colecțiilor în IMCMS, CCP tratând probleme legate de documentare și inventariere. Verificarea informațiilor înregistrate anterior este, de asemenea, parte a acestui exercițiu.

În orice standard de documentare a colecțiilor muzeale, documentarea vizuală este importantă. Ca parte a exercițiului, CCP este, de asemenea, însărcinat cu furnizarea imaginilor digitale cu rezoluție înaltă a tuturor artefactelor în IMCMS. Am introdus în jur de 50.000 de imagini digitale cu

rezoluție înaltă din baza de date, deja existentă, de imagini ale artefactelor în IMCMS. Cu aceasta, ne-au mai rămas în jur de 60.000 de artefacte ce urmează a fi digitalizate în următorii trei ani. Ne-a preocupat, de asemenea, problema copyright-ului pentru a preveni folosirea abuzivă a imaginilor colecțiilor.

CCP a avut, de asemenea, ocazia de a revedea standardele de documentare a colecțiilor din înregistrările noastre. Diferite standarde de documentare internaționale au fost studiate și adaptate pentru a se potrivi nevoilor și cerințelor noastre. Câteva exemple de astfel de standarde studiate sunt: Canadian Heritage Information Network (CHIN) (Rețeaua de Informații a Patrimoniului Canadian), (CIDOC) of ICOM, Art Information Task Force, Categories for the Description of Works of Art (AITF, CDWA); și Museum Documentation Association (MDA) a SPECTRUM. Informațiile colecțiilor care ar putea ajuta la facilitarea funcțiilor și proceselor de management ale colecțiilor noastre sunt incluse în noile noastre standarde de documentare. Ne-am aliniat standardele de documentare la IMCMS, care este în acord cu standardele Dublin Core.

Acest exercițiu nu a fost făcut în mod izolat. Tot personalul a fost implicat, de la planificare la implementare. Credem că acest lucru este important pentru a obține consistență. Toate procedeele au fost, de asemenea, documentate. Munca a început în februarie 2005 și ne-am concentrat asupra colecțiilor de dinainte de 1991, pentru că standardele de documentare pentru acest grup de colecții sunt mai dezorganizate. Există în jur de 48.000 de artefacte în această categorie. Vom prelucra restul colecțiilor anul următor.

Tocmai am pornit faza preliminară a implementării acestor pași pentru a îmbunătăți standardele de

documentare ale colecțiilor noastre și facem pași umili, dar practici, spre o primă investigare a nevoilor noastre. Sperăm să avem un standard de documentare clar și ușor de înțeles de către utilizatorii săi, astfel încât bogăția informațiilor din muzeele noastre să fie folosită și accesată și de

către alții. Viitorul plan este să lansăm IMCMS pe Internet, ca bază de date pentru colecții. Astăzi, mijloacele de acces ale publicului la colecții trebuie să atingă potențialul maxim. CCP și Muzeele Naționale își vor continua angajamentul în următorii ani pentru a fructifica acest plan.

**traducere
Mihaela Murgoci**

**A CUSTODIAN'S CHALLENGES:
A MUSEUM DOCUMENTATION STANDARD FOR EVERYONE?
EXPERIENCE FROM HERITAGE CONSERVATION CENTRE (HCC), SINGAPORE**

I would like to begin with an introduction on Singapore because it would help us better understand the context which sets the challenges to the documentation standards of our heritage collections.

Singapore is a highly urbanised and cosmopolitan city state. Characterised by tall skyscrapers, commercial buildings, landscaping and a diverse population, the city is the home to about 4 million people. Located near the equator, we get plenty of sun all year round with temperature ranging from 27°C to 35 °C and relative humidity level fluctuating between 75% to 90%. To locate us on the map, we are at the Southeast Asia region, off the southern tip of the Malay Peninsula. Its strategic geographic position provides an important channel linking the Indian Ocean to the West with the South China Sea in the East; making it the most important port city and commercial centres of Southeast Asia. The total surface area of the Republic is 685 sq km, with a multi-racial population consisting mostly the Chinese (77%), Malays (14%), Indians (8%) and Eurasians (1%). The Malays were the indigenous race. Virtually all inhabitants are descendants from immigrants from China, India and even migrants to other parts of Southeast Asia who then moved further south to Singapore. Mass migration took place soon after

the founding of Singapore in 1819 by the British. Singapore remained a British Colony until the end of the Second World War and we became a Republic in 1965. Being lack in natural endowment and resources, trade and its related activities had been the main economic support of Singapore up to mid 20th Century. Today, port services, banking and financial services, light industries, hospitality and increasingly, healthcare and the education services contribute to the economic development in Singapore.

Looking at the demographic of the settlers in Singapore and the vibrant trade activities that took place since its formation years, one could imagine the different cultures, language, arts and lifestyle these immigrants brought along with them and the exchanges taking place amongst the early settlers. Inter-marriages were common. Trading activities were not confined to India and China. Trading around Southeast Asia also opened opportunities for exposure to other cultures, religion, languages and way of life in Southeast Asia. Cultural fusion within communities is therefore common. Like all other inhabitants in other parts of Southeast Asia, the different races have developed for themselves their own version of culture, food and even languages. Because of the diversity of the population in Singapore, religious

freedom is widely practiced. We have a total of seven religions. Each racial group has to a large extent retained their own distinctive cultures. In addition to English as our first language and our working language, we have other 3 official languages, namely, Malay Mandarin and Tamil. There are also about nine other mother tongue languages, what we call "native languages" if we use them, in our collections documentation. One could therefore imagine how complex and challenging it is to document an object used by different cultures and people in Singapore. It is my pleasure to share with you how as keepers of collections, we deal with these challenges in our collections documentation procedures.

Heritage Conservation Centre (HCC), an institution of the National Heritage Board (Singapore) is tasked with custodianship responsibilities to document, manage and conserve the collections of the 3 National Museums, namely National Museum of Singapore, Asian Civilisations Museum and Singapore Art Museum. In HCC, collections management duties are undertaken by the Registration Department whereas the Conservation department takes care of both preventive and interventive aspects of conservation. Our purpose-built central repositories and conservation laboratories houses a myriad of collections from modern works of art, to precious and folk antiquities. Collections records are created in electronic and paper formats. To facilitate collections management and preventive conservation processes, most artefacts are categorised and stored according to their material composition in different climate-controlled repository rooms. Occasionally when it is hard to decide on the material composition of the artefacts, for example, the mixed media types of collections, the original functional intent of the artefact would

be the determinant in our categorisation exercise. Such categorisation methods served us well until recently. While we were able to ensure good inventory accountability and the posterity of the collections in our care, we were faced with challenges resulting from the increasing demands to access the collections both internally. The root of the problem was in the inconsistent documentation standards used for these collections and a decentralised function of the documentation process.

Historically, before the establishment of a Collections Unit in 1991, which became HCC in 1998 the documentation of the collections was done in various ways, with varying levels of information captured during the documentation process. Some collections records contained rich information but many were either incomplete or no information was captured. The kinds of information captured were also different. Some records had acquisition details but in other records, such details were not found. There were also no clear guidelines on the types and level of information to be documented in an acquisition and accessioning processes. All these were due to an absence of documentation standards in the entire process.

A lack of terminology control and thesaurus suitable for our Asian and local collections is yet another problem we face. All our collections were from the Southeast Asian region. Curators were faced with the difficult choice between using native (i.e. non-English) or English descriptors. We are aware that it is sometimes difficult to adequately describe an object if we replaced a native word with rich cultural or ceremonial connotation with plain English word. The meaning of the object is lost if we could not find a suitable word to describe it. There are many examples but for the purpose of this presentation, I would like to draw

examples from 4 types of objects to illustrate my point. For example, the Malay word '*keris*' gives quite a different meaning compared to English words 'dagger' or 'knife', although technically speaking, all descriptors are correct. Take another example, the English word 'Shrine' or 'Temple Model' cannot adequately replace the native word. "*Gopuram*". Both types of objects are used in cultural, ceremonial and religious context. If we do not use a native description to describe the objects, the context in which both objects were used would be lost.

Also, there are many ways we could describe an object. For example, we can describe a piece of textile accordingly to its functional use, the materials or the technique used in making it. We can call a tubular skirt using various terms. We can say that it is a "tubular skirt", "a sarong", a "garment", a "textile" or a "batik cloth". All terms are correct. The challenge is how we finally decide on the term to use for describing this object. The selection process can be subjective and would have an impact on the search functions of any collection database because of the wide options of choice descriptions available.

It is always ideal if an object is accurately and concisely described. To do that the use of non-English descriptor, for example, mother-tongue languages are required. The Cantonese term '*cheongsum*' cannot be adequately replaced by the English word 'dress' or words 'Chinese long dress' because there are many kinds of Chinese dresses, including Chinese costumes worn by Chinese women. '*Cheongsum*' refers to a specific type of Chinese ladies fashion.

Assuming that we have decided to use these native descriptors and we have no problems understanding them, i.e., we have the language proficiencies, our problems do not end here.

No one outside our region is able to effectively access our collections from our collections database because of the language barrier. We are only able to reach out to a handful of audiences who have the linguistic advantages. This problem is not just confined to international audience, it is also relevant locally because not everyone use all these languages.

Also, except the Malay language, the use of alphabets in these native descriptors could cause another problem since there is no 'official' or 'correct' way to spell these words. It is likely acceptable to arrange the alphabets in anyway as long as they sound like the native terms when pronounced. For example, I can spell '*cheongsum*' as '*cheongsam*' as long as they sound like the Cantonese dialect term when read. Having cited the Malay language as an exception because of the use of alphabets in writing, it is also highly possible that some Malay words are spelt differently because people from different Asian regions spell these Malay terms differently. For example, we can use the Malay words '*sarong*' or '*sarung*' to describe a tubular garment. Both spelling are correct. All these flexibilities and inconsistencies could affect the search function in collections database. Searching the manual records is near impossible and highly inefficient because of the volume of our collections. We have over 108,000 artefacts in our collections. Including records created for individual parts of an object, an estimated number of manual records one has to plough through is about half a million.

With the above challenges, steps to improve our collections documentation standards started in 1991 when the Collections Unit was formed. With the collections now centrally managed, the first standard for collections documentation was devised. This standard format provided a good documentation guideline to staff. 37

artefact categories were also created to facilitate the artefact classification process. Some artefact categories were unique to a particular museum. Photography of artefacts in 35mm-slide format also started in 1995 followed by digital photography in 2003. Attempts to control the relaxed use of terminology were made. Generic descriptions for example, garment, textiles, ceramics, sculptures were used instead of specific terms of references. Native terms which served as an elaboration were recorded if provided by the curators. This initiative had also improved our collections accountability process. A simple electronic database for our collections was also completed in 1998.

However, over the recent years, with the increasing demand to access the collections and the changing needs of the different museums, our simple electronic collections database became unable to meet these diverse needs. Not only was it unable to cater to the administrative needs of the museum, the search functions in this database was not effective because of the inconsistent use of documentation standards which was migrated from the first database. The use of generic terms of reference to describe an artefact did not help facilitate users' search because too many irrelevant records were called up from the collections database when a generic term of reference instead of specific descriptors given to objects is used. The absence of a digital image in the collections database makes distinction between records impossible. Museums started to create their own pockets of database to meet their needs. Additional information on collections from further research was not integrated but saved in different databases. Knowledge management was not effective and we risk losing these valuable contents when information is not integrated. Steps to

improve standards in collections documentation standards started.

In 2003, National Heritage Board embarked on a digital image database and the Integrated Museum Collections Management System (IMCMS). The development of the IMCMS provided an excellent platform for HCC and museums to discuss ways to solve the problems related or caused by inconsistent documentation standards. A committee comprising of representatives mostly curators and administrators from the museums, registrars and visual resource personnel from HCC was formed. In this forum, we were able to solve the following problems:

Agree on a internationally recognized documentation standard for our collection to facilitate future interoperability between systems or databases;

'Pockets' of collections databases containing valuable object information including conservation information, permanent storage and actual location of artefacts were integrated into the IMCMS;

Administratively, the acquisitions and artefact documentation processes were streamlined. Collection data were entered directly into the IMCMS from the beginning of the acquisition process by the curators (and not the hourly-rated data-entry staff) who knew their collections best. There is also a measure of accountability and control;

We are in agreement with the museums' suggestion to re-instate the use of more specific description instead of generic terms of reference in the IMCMS. This is aimed to facilitate the search function of the IMCMS;

Museums and HCC also agreed on our commitment level to patch up missing information in the collections records through appropriate actions, for example, research and verification;

More time and efforts are needed to solve some pertinent issues. We are not able to solve the below problems immediately:

Developing a thesaurus for our Asian Collections;

Bringing the research content of all data in the IMCMS to-date. This is especially for the pre-1991 collections;

Checking the integrity of the information migrated from the first and second collections database into the IMCMS;

In addressing the need to develop a thesaurus for our Southeast Asian and local collections, we have plans to set up a collections thesaurus working group comprising of curators, registrars and perhaps academics to work on this thesaurus. We recognise that a collections database could not function to its fullest capacity if terminology and syntactical control is unresolved.

While museums' curators work on researching the collection contents, Museums and HCC would also continue to beef up the collections content in the IMCMS, HCC deals with the documentation-related and inventory issues. Verification on the information previously recorded is also part of this exercise.

In any museum collection documentation standards, visual documentation is important. As part of the exercise, HCC is also tasked with providing high resolution digital images of all artefacts in the IMCMS. We migrated about 50,000 high resolution digital images from existing artefact image database into the IMCMS. With that, we are left with about 60,000 artefacts to be digitised in 3 years time. We also look into the issue of copyright to prevent the misuse of the images of collections.

HCC also took the opportunity to review collections documentation standards in our hardcopy collections records. Various international documentation standards were studied and

adapted to suit our needs and requirements. Some examples of these standards studied are Canadian Heritage Information Network (CHIN), (CIDOC) of ICOM, Art Information Task Force, Categories for the Description of Works of Art (AITF, CDWA); and the Museum Documentation Association (MDA)'s SPECTRUM. Collection information which could help facilitates our collections management functions and processes are included in our new documentation standards. We also aligned our documentation standards with the IMCMS, which is in compliance with the Dublin Core standards.

This review exercise was not done in isolation. All staff were involved from the planning to the implementation stage. We feel that this is important so that consistency could be achieved. All meeting proceedings were also documented. Work started in Feb. 2005 and our focus is on the pre-1991 collections since the documentation standards for this group of collections are more disorganised. There are about 48,000 artefacts in this category. We will on to work on the rest of the collections next year.

We have just started the preliminary phase of implementing these steps to improve the documentation standards of our collections and we are taking humble but practical steps to first look into our internal needs. We hope to have in place a documentation standard that is clear and easily understood by its users so that the wealth of information in our museums could be used and access by others. Our future plan is to have the IMCMS launched in the worldwide web as a collections resource base. Today, the avenues for public's access to the collections have yet to reach its full potential. HCC and the National Museums would continue our commitment to work on this in the next few years to bring this plan to fruition.

ROLUL CERCETĂRII DE MARKETING ÎN CUNOAȘTEREA COMPORTAMENTULUI VIZITATORILOR UNUI MUZEU

Alexandra ZBUCHEA

Misiunea oricărui muzeu ar trebui să aibă în vedere aspecte multiple, în special de ordin educativ și cultural, de și de cercetare științifică în domeniul său specific. Pentru a se putea realiza în mod eficient o astfel de misiune, este necesară atragerea unui număr mare de vizitatori și chiar obținerea colaborării acestora. În general, oamenii nu sunt suficient de atenți în timpul vizitării unui muzeu și nu participă la activitățile propuse de acesta, deci muzeul nu își poate atinge misiunea specifică, dacă nu consideră că acel muzeu le răspunde nevoilor, dorințelor și motivațiilor complexe pe care le au. Dacă un vizitator are o experiență plăcută într-un muzeu, el va fi mai interesat în ceea ce vede, va înțelege și va reține mai multe informații pentru o perioadă mai mare timp. De asemenea, el va împărtăși acea experiență prietenilor și va reveni la muzeu. Pentru a se realiza acest lucru este obligatoriu ca fiecare muzeu să cunoască îndeaproape comportamentul audienței sale, precum și factorii de influență.

Comportamentul consumatorului este o noțiune care încorporează aspecte numeroase și complexe (economice, psihologice, sociologice, antropologice etc.)¹. În cazul vizitatorului unui muzeu, instituția respectivă trebuie să cunoască în principal următoarele aspecte: conduita înaintea vizitei și factorii care o determină (*previzitarea*); conduita în timpul vizitei la muzeu, beneficierea de alte servicii oferite, dar și utilizarea

facilităților puse la dispoziție (*vizitarea*); precum și comportamentul după vizita la muzeu (*postvizitarea*).

Observarea și înțelegerea comportamentului consumatorului sunt dificile, necesitând o abordare interdisciplinară: economică, psihologică, sociologică, antropologică etc. În cazul beneficiarilor produselor și serviciilor oferite de către un muzeu sau o organizație similară teoriile legate de educație sunt extrem de utile pentru a le înțelege mai bine acțiunile și reprezentările mentale. În această situație toate cele 5 procese ale comportamentului (*percepția, informația, atitudinea, motivația și comportamentul efectiv*) sunt influențate de nivelul de cunoștințe și modalitatea de învățare a vizitatorilor.

De asemenea, în cazul muzeelor trebuie să se acorde o atenție specială vizitatorilor colectivi. De foarte multe ori organizațiile de tip muzeal sunt vizitate de grupuri de persoane. Acestea au caracteristici extrem de diferite (cum ar fi: componență, grad de formalizare), deci nevoi și motivații diferite. Uneori există omogenitate în cadrul unui grup, altelei nu.

Modul în care vizitatorul se simte în muzeu, cât de mulțumit este de oferta și atmosfera percepută influențează atât reacțiile ulterioare pe care le va avea vis-a-vis de muzeu și tematica sa, cât și înțelegerea și reținerea mesajelor transmise de către organizație. În timpul vizitei, consumatorii evaluează, mai mult sau mai puțin conștient, numeroase aspecte colaterale serviciilor

¹ Iacob Cătoi, Nicolae Teodorescu, *Comportamentul consumatorului. Teorie și practică*, București: Editura Economică, 1997, pp. 12 sq.; Virgil Balaure (coord.), *Marketing*, București: Uranus, 2000, pp.171 sq.

sau produselor oferite, cum ar fi: ambientul, ușurința de orientare, etichetele explicative etc. Acestea le influențează atât comportamentul efectiv din timpul vizitei, cât și percepția cu privire la muzeu, experiența avută și comportamentul postvizitare.

Calitatea experienței fiecărui vizitator trebuie să fie o preocupare centrală a oricărui muzeu. Aceasta nu este întotdeauna direct proporțională cu cantitatea și calitatea informațiilor transmise. Pentru a putea asigura o experiență satisfăcătoare, atât din perspectiva organizatorului programelor și serviciilor muzeale, cât și a vizitatorilor, este imperativ necesar să se cunoască ce îi interesează pe vizitatori, modul în care aceștia asimilează informațiile.

La evaluarea experienței avute, respectiv a muzeului și ofertei sale, vizitatorul are în vedere mai multe aspecte. Gama acestora poate fi foarte variată, depinzând de fiecare vizitator în parte. Cele mai întâlnite criterii de evaluare sunt: așteptările sale, imaginea despre muzeu și programul la care participă, spațiul fizic, exponatele, instrumentele de interpretare folosite (cum ar fi etichete, imagini, filme prezentate pe monitoare), serviciile auxiliare (restaurant, magazin de suveniruri).

De asemenea, este important pentru un muzeu să cunoască modul de învățare al vizitatorilor săi. Astfel el poate dezvolta programe care să ducă la atingerea obiectivelor sale de ordin educativ. Motivele pentru care și modul în care diferiți vizitatori învață variază foarte mult. Unii sunt interesați de subiect sau doresc să își îmbogățească cunoștințele, alții vor numai să-și satisfacă anumite curiozități sau vor să se distreze, iar pe parcursul acestui proces rețin și informațiile emise de către muzeu.

Cunoașterea vizitatorilor se poate realiza corespunzător numai prin studii complexe și variate, menite să reliefeze cu cât mai mare precizie particularitățile vizitatorilor fiecărui muzeu. Ca și în cazul altor tipuri de organizații, pentru orice muzeu cercetarea de marketing² este un instrument extrem de util, chiar indispensabil, pentru buna desfășurare a activității. Cercetarea de marketing realizată de muzee trebuie să fie o activitate formală, sistematică și continuă, care să se bazeze pe concepte, metode și tehnici precise de investigare cu ajutorul cărora să se realizeze specificarea, măsurarea, culegerea, stocarea, analiza și interpretarea informațiilor de marketing, în scopul cunoașterii mediului extern și intern al muzeului, comportamentului vizitatorilor și non-vizitatorilor, evaluării performanțelor instituției și ale personalului, pentru realizarea unor prognoze, identificarea oportunităților, a direcționării politicilor de marketing, precum și evaluarea alternativelor acțiunilor de marketing și a efectelor acestora.

Deoarece o cercetare de marketing poate viza aspecte numeroase și complexe, atât legate de comportamentul vizitatorului și caracteristicile lui, cât și de mediul de marketing al muzeului, organizația trebuie să delimiteze foarte bine obiectivele urmărite, locul de desfășurare, modul de realizare și frecvența cu care se realizează. Astfel tipologia cercetărilor poate fi foarte variată³.

Cercetarea indirectă, poate fi o primă formă de cercetare, care să stea la baza realizării altor studii, mai aprofundate. Ea se realizează pe baza informațiilor deja deținute despre vizitatorii muzeului, informații obținute și stocate pe parcursul timpului în bazele de date ale muzeului sau diferite documente interne. De asemenea, informații utile pot fi preluate din alte surse, externe: evidențe statistice, date

2 Iacob Cătoiu (coord.), *Cercetări de marketing*, București: Uranus, 2002, passim; Virgil Balaure (coord.), *op.cit.*, pp.117 sq.

3 *Ibidem*, Valerică Olteanu, *Cercetări de marketing*, București, pp.60-62.

deținute de alte organizații și asociații culturale, rapoarte și studii întocmite și publicate de terți. În urma cercetării indirecte se obține o radiografie a evoluției fenomenelor analizate până în prezent. De obicei, această cercetare este relevantă pentru studierea unor fenomene cantitative. Ea poate avea, de asemenea, și un caracter predictiv, urmărind stabilirea tendinței evoluției procesului cercetat și starea acestuia într-un anumit orizont de timp. Ea poate duce la înțelegerea de ansamblu a unui fenomen și formularea de ipoteze care să stea la baza unor cercetări viitoare.

Pentru detalierea anumitor aspecte, în special a celor de tip calitativ, se recomandă clarificarea lor prin *studii directe*. Acestea investighează, în beneficiul muzeului, în timp real diverse fenomene cultural-economice și mai ales comportamentul vizitatorilor. Cercetarea de teren se poate realiza de către un muzeu în modalități diferite: anchetă asupra unui eșantion reprezentativ, cercetare exhaustivă, interviu individual de profunzime, focus-grup etc. Alegerea celei mai potrivite metode este influențată de mai mulți factori, cum ar fi obiectivele urmărite, resursele disponibile sau caracteristicile vizitatorilor. În general, cercetarea de teren este mai dificil de realizat de către un muzeu, deoarece presupune costuri mai ridicate, o organizare specială a procesului de culegere și prelucrare a datelor, personal de specialitate de care, de cele mai multe ori, nu dispune un muzeu. Studiul direct al vizitatorilor muzeului prezintă însă și numeroase beneficii pentru organizație (se obțin date actuale și reale despre consumator, se poate urmări și înțelege practic orice problemă sau aspect legat de vizitatorii și mediul muzeului). Majoritatea cercetărilor directe realizate de către un muzeu sunt anchete de mică amploare și se desfășoară în incinta instituției. Studiile mai ample sunt de obicei încredințate unor

organizații specializate, care dispun și de infrastructura necesară realizării unor cercetări complexe și în afara instituției (de exemplu la domiciliul populației).

Pentru a se obține informații reale și utile, orice cercetare trebuie atent planificată și controlat procesul de realizare a acesteia. De asemenea, este importantă analiza datelor și înțelegerea corectă a situației, deoarece pe baza concluziilor se vor lua anumite decizii, se vor adopta și implementa politici și programe viitoare de acțiune. În lucrările de specialitate sunt identificate următoarele etape de realizare ale unei cercetări de marketing: identificarea problemei; definirea scopului și a obiectivelor; elaborarea ipotezelor de lucru; estimarea valorii informațiilor; alegerea surselor de informații; stabilirea modalității de culegere a informațiilor; proiectarea cercetării propriu-zise; recoltarea informațiilor; sistematizarea și stocarea datelor; prelucrarea preliminară a datelor; analiza și interpretarea, elaborarea concluziilor și propunerilor; și formularea raportului de cercetare

În organizarea unei cercetări de marketing și evaluarea rezultatelor obținute trebuie să se țină cont de posibila existență a unor factori care să vicieze datele. O categorie importantă a acestora sunt cei subiectivi, care sunt mai greu de controlat. Subiectivitatea are numeroase fațete. Ea poate să existe în toate fazele cercetării: stabilirea metodologiei, culegerea datelor sau interpretarea acestora. Chiar și redactarea raportului, fiind realizată tot de persoane, poate fi influențată de factori subiectivi, care să denatureze de fapt concluziile cercetării și prezentarea adecvată a propunerilor. De asemenea, subiectivitatea se poate manifesta la toate persoanele implicate în procesul de cercetare de marketing.

Metodele care pot fi utilizate pentru realizarea cercetărilor de marketing sunt foarte variate. Studiarea pieței și a vizitatorilor unui muzeu se face în mod sistematic numai de câteva decenii⁴. Cea mai des întâlnită metodă este observarea vizitatorilor și interviuarea unora dintre vizitatori la ieșirea din muzeu. De asemenea, multe studii au la bază chestionare distribuite la intrarea în muzeu, care sunt completate de către cei doritori și depuse la ieșirea din muzeu. De multe ori, aceste studii sunt nesistematice, nu se efectuează pe eșantioane reprezentative, nu au în vedere numeroase detalii care pot vicia corectitudinea rezultatelor obținute. Calitatea informațiilor obținute astfel variază foarte mult. Alte impedimente în realizarea unor cercetări de marketing sistematice și viabile în cadrul unui muzeu sunt costurile, cunoștințele tehnice sau reticența angajaților.

Obiectivele urmărite prin studii de marketing pot varia foarte mult, însă în numeroase situații ele se limitează la aflarea caracteristicile vizitatorilor (vârstă, venituri, frecvența vizitei etc.), date ușor cuantificabile. Este imperativ, însă, pentru administratorii și curatorii muzeului să aibă la dispoziție și alte date cum ar fi: nevoile, dorințele și motivațiile vizitatorilor; comportamentul vizitatorului; circumstanțele vizitei (când are loc aceasta, cu cine vin vizitatorii etc.); atitudinea față de muzeu și evaluarea acestuia de către vizitatori; sau diverse informații legate de cei care nu vizitează muzeul (motive, nevoi, imaginea muzeului în rândul acestora etc.). De asemenea, un obiect important pentru activitatea de cercetare a vizitatorilor ar trebui să fie evaluarea calității vizitei din perspectiva publicului (cât de mulțumiți sunt de vizită) și a muzeului (gradul în care și-a atins obiectivele față de vizitator, în ce măsură acesta a înțeles și reținut

mesajele transmise). De asemenea, trebuie realizate cercetări care să urmărească interesul, reacția, caracteristicile și comportamentul consumatorului față de alte elemente ale ofertei muzeului (cum ar fi conferințele, programele speciale sau chiar alte servicii și produse oferite, precum magazinul muzeului).

În ceea ce privește comportamentul vizitatorilor, studiile de marketing pot urmări două mari categorii de obiective, care țin de cunoașterea și înțelegerea următoarelor elemente: procesul individual de vizitare (procesul de informare; comportamentul și stilul de învățare; nevoile și dorințele; motivațiile; personalitatea; valori, credințe și atitudini; procesul decizional) și mediul caracteristic acestora (familia și grupul de referință; mediul cultural; mediul economic și social).

Tehnicile de cercetare a comportamentului vizitatorului care pot fi utilizate sunt foarte variate. Alegerea celei mai potrivite metode se face atât în funcție de obiectivele urmărite, cât și în funcție de condițiile organizatorice concrete (cum ar fi resursele disponibile). Metodele folosite pot fi de natură *cantitativă* sau *calitativă*. În primul caz se urmărește culegerea unei mari cantități de informații de natură numerică, precum și constituirea unor baze de date variate. În cazul al doilea, se urmărește obținerea de informații de profunzime, care să reliefeze cauzele fenomenelor constatate. Orice tehnică utilizată prezintă avantaje și dezavantaje. Ele trebuie de multe ori combinate pentru ca informațiile obținute să fie mai detaliate și mai bine înțelese, deci mai bine folosite în proiectarea și desfășurarea activității viitoare. Spre exemplu, o cercetare cantitativă poate fi dezvoltată prin realizarea unei cercetări de natură calitativă.

4 George E. Hein, *Learning in Museums*, London-New York, 1998, pp.41 sq.

Principalele metode utilizate pot fi:

- pentru cercetarea cantitativă: ancheta pe bază de chestionar; analiza cantitativă a diferite surse; experimentul; observația sistematică.

- pentru cercetarea calitativă: focus grup; interviu individual de profunzime; analiza calitativă a surselor secundare; observația participativă; (auto)biografiile.

În ceea ce privește cercetarea comportamentului consumatorului, primele studii realizate în muzee au fost de natură cantitativă și urmăreau exclusiv cunoașterea caracteristicilor

acestora. În prezent, în marile instituții muzeale, studiile calitative au o importanță din ce în ce mai mare, pentru că ele sunt cele care reliefează motivațiile vizitatorilor, arată cauzele care generează diferite situații și atitudini, dezvăluie mecanismele de gândire și acțiune ale vizitatorilor. În special, pe baza lor se pot depista atât aspectele pozitive, cât și cele negative privind muzeul și oferta sa, sau modul de evaluare a acestora de către vizitatori. De asemenea, rezultatele obținute prin aceste cercetări duc la luarea măsurilor optime pentru satisfacerea vizitatorilor și îmbunătățirea activității muzeului.

ABSTRACT

Any museum is competing nowadays with other types of organizations: cultural and educational as well as of entertainment (e.g. other museums, TV channels, theatres, cinemas, theme parks etc.). In order to remain competitive and to achieve its scientific and educational mission, any museum should present its visitors the offer they look for, but keeping its cultural message and

educational aims. This task is very difficult to reach, without knowing who the visitors are, what are they interested in, why do they visit the museum, why many people are not interested in the museum's offer and many other information. The visitors and non-visitors, as well as various groups interested in the museum's offer could be known by means of marketing research.

ACREDITAREA MUZEELOR

Irina OBERLÄNDER-TÄRNOVEANU

Legea muzeelor și colecțiilor publice nr. 311/2003 prevede că funcționarea muzeelor și colecțiilor publice din România este condiționată de acreditarea acestora (art. 17, 1)¹. Această prevedere nu se aplică doar muzeelor și colecțiilor publice care se vor înființa după apariția legii, ci tuturor instituțiilor existente. În România există în momentul de față circa 770 de muzee, secții muzeale și colecții publice². Ce rost ar avea acreditarea tuturor muzeelor în funcțiune? Să fie doar o simplă formalitate, un nou episod birocratic pe care trebuie să-l parcurgem oftând, inventând niște condiții de acreditare cât mai simple, pe care să le poată îndeplini toată lumea? Crede cineva că nu va fi acreditat vreunul din muzeele existente? De fapt, ce se dorește prin acreditare? Acreditarea ar trebui să aibă rolul de a verifica și certifica faptul că o instituție de patrimoniu îndeplinește condițiile minimale acceptabile pentru a pune în practică definiția muzeului sau colecției publice:

- muzeu - instituția publică de cultură, aflată în serviciul societății, care colecționează, conservă, cercetează, restaurează, comunică și expune, în scopul cunoașterii, educării și recreării, măturii materiale și spirituale ale existenței și evoluției comunităților umane, precum și ale mediului înconjurător.

- colecție - ansamblul de bunuri culturale și naturale, constituit în mod sistematic și coerent de către persoane fizice sau persoane juridice de drept public ori de drept privat. (Legea 311/2003, art. 2, a, b)

Prin urmare, instituția pentru care se solicită acreditarea trebuie să probeze că poate asigura păstrarea și conservarea colecțiilor, că oferă servicii publice de calitate și că are un management muzeal la standarde acceptate. Îndeplinirea acestor cerințe trebuie probată periodic și după acreditare, prin trimiterea unor rapoarte anuale de către muzeu și prin inspecție periodică de către specialiști desemnați.

Criteriile și normele metodologice de acreditare trebuiau să fie elaborate în termen de 60 de zile de la intrarea în vigoare a legii, adică pe la începutul toamnei 2003. Nu le avem nici azi (iunie 2005). Poate ne inspirăm de la alții.

Cum se face acreditarea muzeelor în alte țări? Acreditarea muzeelor la nivel național nu există în multe țări. De fapt, nu există în majoritatea. Înființarea și desființarea muzeelor se face la inițiativa unor universități, companii, instituții, fundații, autorități centrale, regionale sau locale. Există însă o largă recunoaștere a recomandărilor ICOM³ și există, de asemenea, asociații profesionale care veghează la respectarea unor standarde corespunzătoare pentru muzee⁴. Am analizat cum se face acreditarea în două țări cu tradiție recunoscută în domeniu: Marea Britanie și Statele Unite.

1 Textul complet al legii poate fi consultată pe Internet la adresa: <http://www.cimec.ro/Muzee/lege/index.htm>

2 Baza națională de date a muzeelor și colecțiilor publice, actualizată periodic de către CIMEC - Institutul de Memorie Culturală, poate fi consultată la adresa: <http://www.cimec.ro/scripts/Muzee/rel.asp>

3 Consiliul Internațional al Muzeelor, <http://www.icom.org>

4 Un studiu privind standardele acceptate în diverse țări a fost făcut de Consiliul Britanic pentru Muzeu, Bibliotecă și Arhive (MLA) în 2002, vezi Timothy Mason and Jane Weeks, *From Australia to Zanzibar: Museums Standard Schemes Overseas. A Research Project for Resource: the Council for Museums, Libraries and Archives*, 2002, http://www.mla.gov.uk/action/accreditation/accreditation_overseas.asp

1. ACREDITAREA MUZEELOR ÎN MAREA BRITANIE

Marea Britanie a fost prima țară din Europa care a instituit un sistem de acreditare voluntară a muzeelor și galeriilor, în 1988, intitulat *Museum Registration Scheme*⁵.

Obiectivele principale au fost:

- de a încuraja toate muzeele și galeriile să atingă un standard minimal acceptat în managementul muzeal, îngrijirea colecțiilor și serviciile pentru public;
- de a întări încrederea în muzee ca păstrătoare ale patrimoniului nostru comun și manageri ai resurselor publice;
- de a asigura o bază etică împărtășită de toate organismele implicate în păstrarea patrimoniului care răspund definiției de „muzeu”.

Importanța definirii standardelor minimale pentru operarea muzeelor și evaluarea performanței lor în raport cu aceste standarde a fost recunoscută în lumea muzeelor britanice încă de la începutul anilor 1980 ai secolului XX. Comisia Muzeelor și Galerieilor din Anglia (*Museums and Galleries Commission - MGC*) a acceptat să urmărească realizarea acestui plan împreună cu Asociația Muzeelor și Comitetul Consiliilor Muzeelor Regionale. Deciziile asupra aplicării sunt luate de un grup de profesioniști cu prestigiu recunoscut, care lucrează voluntar în Comitetul de Acreditare. Criteriile de acreditare sunt revizuite periodic, pentru a fi perfecționate și adaptate evoluțiilor din domeniu (revizuirii mai importante au fost în 1995 și 2003). Acreditarea muzeelor după un set de standarde este cea mai inovativă și mai influentă dezvoltare muzeală în ultimii 50 de ani. Este un indicator de performanță al instituțiilor muzeale. Principalii beneficiari ai acreditării muzeelor sunt cetățenii, care au astfel încrederea că vor primi servicii de calitate, acces la colecțiile

păstrate de muzeu și o garanție că donațiile lor către muzee vor beneficia de păstrare corespunzătoare.

1.1. Procesul acreditării muzeelor britanice

Muzeele nu sunt obligate să se acrediteze. Totuși, 90% dintre muzeele din Marea Britanie s-au acreditat voluntar. De la introducerea acreditării voluntare a muzeelor, peste 1850 de instituții au fost acreditate (din cele 2000 de muzee estimate). Un succes deosebit! Din aprilie 2002, programul *Resource* a înlocuit funcțiile MGC și este responsabil pentru menținerea standardelor muzeelor acreditate, inclusiv dezvoltarea acestor standarde și promovarea inovării și schimbării. Pentru că nimic nu poate rămâne bătut în cuie într-o lume în continuă și rapidă schimbare. Riscul ca un set de norme să devină la un moment dat o frână în calea evoluției este mare și de aceea este necesară o regândire periodică.

Acreditarea poate fi **provizorie**, adică acordată pe o anumită perioadă de timp, dacă muzeul care a solicitat acreditarea nu îndeplinește toate condițiile. Astfel, instituția beneficiază de o amânare, în timpul căreia poate să-și rezolve problemele. Acreditarea **deplină** nu este nici ea pentru totdeauna. Situația muzeelor acreditate este monitorizată în timp. Muzeele acreditate trebuie să completeze un formular de auto-evaluare anual (*Annual Information Return*), pentru a exista asigurarea că își păstrează standardele. Pentru muzeele cu acreditare provizorie, raportul anual este un prilej de a demonstra că au progresat în îndeplinirea standardelor pentru acreditarea deplină. Muzeelor care nu dovedesc că se mențin la standardele pentru care au fost acreditate li se poate retrage oricând acreditarea, prin retrogradare la statutul de acreditare provizorie sau chiar ridicarea acreditării. Aceasta se face întotdeauna pe baza unei analize

⁵ The Accreditation Scheme for Museums in the United Kingdom. MLA, 2005. <http://www.mla.gov.uk/action/00accreditation.asp>

atente a Comitetului de Acreditare și se comunică în scris, cu toate argumentele. Se întreține o evidență publică a muzeelor acreditate permanent sau provizoriu. Lista muzeelor acreditate este publicată și pe Internet.

Principalele beneficii ale acreditării sunt că ea atestă calitatea activității unui muzeu, este un prilej de a se depista deficiențele existente, dar și de a demonstra finanțatorilor instituției, publici sau privați, că aceasta îndeplinește standardele la nivel național. Doar muzeele acreditate pot primi granturi pentru proiecte de la programul *Resource*, de la Loteria Națională și de la alte programe și fundații, ceea ce constituie un stimulent important.

Muzeele acreditate primesc un **certificat de acreditare** (*Registration Certificate*), de obicei expus la loc de cinste în holul de intrare al muzeului. Am admirat un astfel de certificat în micul Muzeu al Științei Whiple din Oxford, muzeu cu doar două încăperi, aflate la etajul 1 al clădirii colegiului, dar fascinant prin calitatea colecțiilor și prin ingeniozitatea prezentării (**fig. 1** – intrarea în muzeu, **fig. 2** – aspect din muzeu, **fig. 3** – Certificatul de Acreditare expus în holul de intrare). Muzeul era nu numai acreditat, dar beneficia și de o recunoaștere suplimentară, fiind certificat ca deținător al unor colecții de valoare deosebită, certificat expus, de asemenea, în holul de intrare.

Prin sistemul de asistență între muzeele mari și mici, acreditarea a fost un proces benefic în cooperarea între muzee. Într-adevăr, în Anglia orice instituție care îndeplinește definiția ICOM a muzeului poate să solicite acreditarea, de la muzee naționale până la muzee sătești, întreținute de voluntari și amatori. Instituția nici măcar nu este obligată să aibă cuvântul „muzeu” în titlul ei.



fig. 1

Condițiile de acreditare sunt bazate pe definiția muzeului, pe regulamente și recomandări utilizate de mai multă vreme. Există cerințe suplimentare, mai severe, pentru acreditarea muzeelor naționale. Pentru a fi acreditat, un muzeu trebuie să îndeplinească următoarele criterii minimale:

- să aibă un statut (scris) corespunzător;
- să formuleze un scop clar al instituției, o politică, o strategie;
- să fie condus pe baza unor planuri;
- să asigure un nivel acceptabil de conservare a colecțiilor;

fig. 2



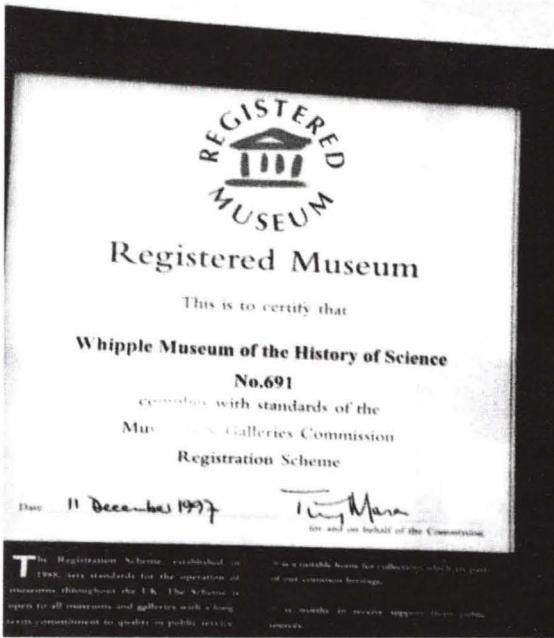


fig. 3

- să ofere servicii pentru public corespunzătoare naturii, mărimii și localizării muzeului;
- să asigure un acces permanent pentru public la recomandări muzeale profesionale (chiar dacă nu are personal propriu de specialitate permanent și lucrează cu experți colaboratori din afara instituției);
- să dețină o bază financiară acceptabilă
- să îndeplinească toate cerințele legale, urbanistice și de securitate.

Chiar dacă multe muzee britanice îndeplineau de multă vreme standardele minimale, acreditarea le-a dat ocazia să-și formuleze în scris politicile muzeale.

Solicitarea acreditării se face de către muzeu, în scris, prin completarea unui formular tip (*Registration Application Form*). Dacă instituția are mai multe muzee subordonate, se completează un formular pentru fiecare muzeu în parte. Formularele completate trebuie să fie returnate la cel mult șase luni după ce au fost

cerute de la Consiliul Muzeal Regional, care le verifică. Dacă sunt complete, acesta le trimite Comitetului de Acreditare, păstrând o copie. Informația transmisă este confidențială. Instituția parcurge patru etape în procesul de acreditare:

Autoevaluare – prin completarea unui chestionar amănunțit;

Acces gratuit la recomandări din partea unor specialiști pentru îndeplinirea criteriilor și formularea în scris a politicilor muzeului;

Evaluare de către colegii din Comitetul de Acreditare, numiți pe baza recomandărilor asociațiilor muzeale dintre profesioniști cu mare experiență și prestigiu. Pot fi cooptați și alți specialiști, pentru domenii anume care necesită expertiză, în funcție de profilul muzeului solicitant.

Rezultatul evaluării poate fi:

Acreditarea deplină – când muzeul îndeplinește toate criteriile;

Acreditare provizorie – când muzeul îndeplinește doar o parte dintre criterii dar dovedește dorința și determinare să rezolve într-un timp scurt problemele care nu satisfac standardele;

Respingere – când muzeul nu îndeplinește standardele. Muzeele respinse pot face apel la un Comitet de Apel în termen de șase luni după ce li s-a comunicat în scris respingerea.

În unele cazuri, acreditarea poate fi **amânată** dacă se consideră că nu sunt destule elemente pentru a lua o decizie. Procesul de acreditare durează mai multă vreme, nu este deloc formal și se face temeinic.

1.2. Condiții pentru acreditarea muzeelor britanice

Acreditarea se face pe baza unui ghid care precizează toate condițiile pe care trebuie să le îndeplinească un muzeu pentru a fi acreditat. Acestea sunt, în linii mari, grupate pe opt

capitole, corespunzătoare principalelor fațete ale unei instituții muzeale considerate esențiale: 1. Muzeul ca instituție; 2. Managementul muzeal; 3. Accesul la expertiza profesională; 4. Politica de achiziții; 5. Documentarea; 6. Îngrijirea colecțiilor; 7. Fața publică a muzeului; 8. Managementul financiar.

Să vedem, selectiv, care ar fi principalele criteriile pentru fiecare capitol:

Muzeul

Criterii pentru acreditare:

- Să corespundă definiției ICOM a muzeului. În cazul când muzeul are în titlu cuvântul „național”, trebuie să dovedească îndeplinirea condițiilor pentru un muzeu național, așa cum au fost ele prevăzute de Comisia Muzeelor și Galeriilor.

- Doar instituțiile care au o organizare, conducere și scopuri definite pe termen lung pot fi admise în programul de acreditare. Muzeele și colecțiile private nu pot fi acreditate dacă nu au o organizare instituțională.

- Colecțiile trebuie să fie permanente, indiferent pe ce cale se fac achizițiile.

- Să existe o evidență științifică a colecțiilor și obligația de a întreține inventare.

- O parte semnificativă din expozate să fie accesibile publicului și muzeul să fie deschis un număr rezonabil de ore pentru accesul publicului.

- Să existe preocupare de interpretare a colecțiilor prin cercetare, publicare și programe educaționale.

- Exponatele să fie autentice și să aibă o consistență materială.

- În muzeu să existe informație asociată bunurilor culturale din colecții privind originea, semnificația, istoria obiectului sau specimenului și modul cum a ajuns în muzeu.

- Muzeul să facă un serviciu public, ceea ce înseamnă să nu aibă profit și să nu distribuie dividende din venituri.

Managementul muzeal

Cerințe de acreditare:

- Să existe act de înființare și statut.

- Să facă dovada că sunt asigurate condiții pentru păstrarea colecțiilor pe termen lung pentru beneficiul publicului, că bunurile nu sunt supuse vânzării sau împrumutului pentru profit.

- Să aibă o structură organizatorică pentru managementul muzeului.

- Să existe o declarație privind scopurile instituției și politica de achiziții.

- Să beneficieze de asistență profesională corespunzătoare în politica și practica muzeului.

Accesul

la expertiză profesională

Cerințe de acreditare:

- Să aibă personal adecvat pentru îndeplinirea activităților muzeului (management, îngrijirea colecțiilor, servicii pentru public, securitate), plătit sau voluntar, cu contract permanent sau temporar.

- Să asigure acces la asistență profesională muzeală permanentă.

- Să asigure acces la asistență profesională pentru conservare permanentă.

Politica de achiziții

Cerințe de acreditare:

- Să considere colecțiile ca bunuri din domeniul public.

- Să formuleze o politică scrisă de achiziții și de scoatere din inventar, revizuită la fiecare 5 ani, care să

asigure că un muzeu acreditat este un păstrător pe termen lung al colecțiilor din domeniul public. Documentul trebuie să cuprindă: aria geografică și temporală a bunurilor ce urmează să fie achiziționate de muzeu; criterii, subiecte și teme de achiziție; limitări cauzate de spațiu, personal sau alte condiții care ar putea duce la o conservare necorespunzătoare a bunurilor.

- Să dovedească preocupare pentru verificarea proprietății bunurilor oferite spre achiziție, astfel încât să nu se achiziționeze bunuri care provin din trafic ilicit, jefuirea altor țări, din situri arheologice sau săpături ilegale și neștiințifice sau, în cazul speciemenelor naturale, care nu încalcă legi sau convenții naționale și internaționale privind speciile rare sau protejate.

Documentarea

Criterii de acreditare:

- Să întrețină o evidență științifică acceptabilă a colecțiilor și să aibă un inventar.

- Să se preocupe ca, într-o perioadă de timp rezonabilă, să fie eliminate rămănerile în urmă în evidența analitică a bunurilor, dacă acestea există.

- În privința documentării, orice muzeu trebuie să îndeplinească standardele de evidență stabilite la nivel național (prin *Spectrum: The UK Museum Documentation Standard*), cum ar fi:

- *Fiecare obiect care intră în muzeu trebuie să fie înregistrat, indiferent că este adus pentru identificare, împrumutat sau propus pentru achiziție (înregistrări de intrare și de ieșire).

- *Înregistrarea pe fișe a locului de păstrare și a mișcării obiectelor.

- *Inventar al bunurilor, pe hârtie sau informatizat, care să atribuie numere de inventar unice pentru bunuri și să cuprindă suficiente date de identificare și de gestiune.

- *Existența obligatorie a unei copii de siguranță a registrului de inventar, care se păstrează în alt loc. Dacă inventarul este pe calculator, se păstrează o copie de siguranță electronică și o copie pe un mediu alternativ (hârtie, microfilm), care să întrunească criteriile de calitate pentru arhivare a documentelor (de exemplu, calitatea hârtiei).

- *Toate obiectele trebuie marcate sau etichetate cu numărul lor unic de inventar, fără deteriorarea obiectului.

- *Sistem de regăsire a informațiilor: fiecare muzeu trebuie să întrețină indexuri ale colecțiilor, baze de date sau alte facilități de regăsire a informațiilor pe criterii altele decât numărul de inventar.

Înregistrarea împrumuturilor: fiecare împrumut trebuie înregistrat și verificat periodic.

Muzeul trebuie să pună la punct un plan de documentare a colecțiilor, cu termene precise, și să prevadă mijloacele umane și materiale adecvate pentru realizarea lui. Muzeele trebuie să tindă spre îndeplinirea standardelor de documentare a colecțiilor, în pofida restricțiilor care există uneori în ceea ce privește personalul sau resursele.

Îngrijirea colecțiilor

(conservare și securitate)

Criterii de acreditare:

- Muzeul să aibă prevăzute măsuri de asigurare a securității colecțiilor.

- Să se facă evaluarea periodică a stării colecțiilor și controlul mediului ambiant (temperatura, lumina, umiditatea, poluanți, evaluarea periodică a stării clădirii, controlul dăunătorilor).

- Să se înregistreze în scris măsurile de conservare și tratamentele efectuate.

- Să existe un plan de conservare pentru toate problemele care trebuie să fie rezolvate.

- Să existe un plan de asigurare a securității pentru foc, furt, vandalism, inundații, alte dezastre și de prevenire și limitare a efectelor acestora. Manualul va conține planul clădirii, sarcinile și răspunderile, condițiile de evacuare a colecțiilor.

- Să asigure paza și controlul accesului la colecții.

Fața publică a muzeului

Criterii de acreditare:

- Să aibă un program de vizitare adecvat, ca număr de ore și perioadă de deschidere, corespunzător locului și profilului muzeului.

- Să ofere servicii pentru public, în funcție de mărimea și specificul muzeului.

- Să ofere facilități minimale pentru vizitatori: toalete, răcoritoare, parcare, acces pentru persoane cu dizabilități, curățenie, amabilitate, confort și siguranță pentru vizitatori.

- Să aibă expunere permanentă.

- Să organizeze expoziții temporare.

- Să ofere diverse modalități de interpretare: ghidaj, filme, demonstrații, reconstituiri, publicare de cataloage, ghiduri etc.

- Să asigure facilități de studiere a colecțiilor pentru public și de depozitare deschisă, accesibilă.

- Să se preocupe de cercetare.

- Să ofere programe și servicii educaționale pentru diverse grupuri de public, diverse categorii de vârstă etc.

Managementul financiar

Criterii de acreditare:

- Să aibă bugete de venituri și cheltuieli cel puțin pe ultimii doi ani.

- Să existe o politică de alcătuire a bugetului care să acopere toate funcțiile specifice muzeului.

- Să asigure securitate pe termen lung pentru clădirile muzeului.

1.3. Criterii pentru muzee naționale

Muzeele „naționale” sunt finanțate de guvern și statutul lor este stabilit, ca atare, prin legislație. Dar și alte muzee își atribuie titlul de „național” pentru a sublinia un rol proeminent într-un anumit domeniu de patrimoniu sau subiect specific (cum se practică și la noi). Este și un element de atracție suplimentar pentru vizitatori. Se consideră că un muzeu național trebuie să fie cu mult mai sus decât standardele minimale pentru a justifica acest titlu, respectiv:

- Un muzeu care aspiră la titlul de național sau echivalent trebuie să aibă o politică și practică de a colecta bunuri reprezentative la nivel național și de importanță deosebită, împreună cu informația asociată acestora, iar colecțiile să fie gestionate corespunzător.

- Trebuie să aibă deja o colecție reprezentativă constituită și să expună pentru public o selecție reprezentativă pentru toată gama de subiecte pe care își propune să le acopere.

- Are un corp profesional propriu care poate oferi expertiză, recomandări și consultanță privind toată gama de piese din colecții și pentru toate subiectele acoperite de profilul muzeului, atât publicului, cât și altor muzee sau autorități centrale sau locale.

- Oferă posibilități de studiu și de cercetare pentru public.

- Oferă servicii de calitate corespunzătoare pentru vizitatori.

Aceste criterii se aplică și muzeelor care utilizează alte titluri din aceeași categorie de reprezentativitate cu termenul de național: *internațional, mondial, Europa, european, Marea Britanie, britanic, Anglia, englez, imperial, regal* etc.

1.4. Ce categorii de instituții nu sunt eligibile pentru acreditare ca muzee?

Următoarele categorii de instituții din Marea Britanie nu sunt, în principiu, eligibile pentru acreditare ca muzee:

- centrele de știință și planetariile;
- siturile naturale sau arheologice, clădirile și siturile istorice sau industriale care nu au o colecție muzeală asociată;
- instituții care expun specimene vii: acvarii, grădini zoologice și botanice;
- bibliotecile și birourile de înregistrare;
- spațiile pentru expoziții temporare;
- centrele de evidențe biologice și de mediu;
- centrele de evidență a siturilor și monumentelor arheologice;
- arhivele de filme, fotografice sau audio.

Chiar dacă nu intră în programul de acreditare, instituțiile din aceste categorii pot primi fonduri ca și muzeele acreditate dacă fac servicii ce țin de sfera muzeelor. De asemenea, pot primi granturi și subvenții instituții de pregătire a personalului, de conservare, de cercetare și de evidență de reputație recunoscută și care oferă servicii apropiate de cele ale muzeelor.

2. ACREDITAREA MUZEELOR ÎN STATELE UNITE

În Statele Unite acreditarea muzeelor este chiar mai veche decât în Marea Britanie și poartă specificul muzeografiei americane, oarecum diferită de cea europeană. Primul muzeu a fost acreditat în iunie 1971⁶. Este un proces voluntar, sub egida Asociației Americane a Muzeelor

(*American Association of Museums - AAM*). Acreditarea are semnificația de recunoaștere a excelenței în îndeplinirea celor mai bune standarde profesionale pentru muzee. Peste 750 de muzee au fost acreditate. Acreditarea se face de către o Comisie de Acreditare (*Accreditation Commission*). Muzeele care vor să fie acreditate plătesc o taxă de înscriere de circa \$400, menită să acopere costurile de evaluare. Toate muzeele participante în programul de acreditare plătesc o taxă anuală de participare. De asemenea, costurile vizitelor de evaluare și al întocmirii analizelor și completării documentelor sunt suportate de muzeul care a solicitat acreditarea.

Majoritatea muzeelor care au intrat în programul de acreditare (75%) sunt muzee singulare, dar există și complexe muzeale care mai multe secții, filiale, rezervații și alte componente, în aceeași localitate sau în locuri diferite.

Acreditarea se bazează pe două procese complementare: auto-evaluare, în raport cu niște criterii riguroase, și evaluarea colegilor. Auto-evaluarea durează circa un an din momentul înscrierii în programul de evaluare. Muzeul trebuie să completeze un chestionar de auto-evaluare, care poate fi de 50 de pagini sau mai mult. Pentru fiecare filială a muzeului se completează un chestionar separat.

După depunerea chestionarelor, Comisia de Acreditare evaluează documentele și, în cazul în care acestea sunt concludente, decide o aprobare provizorie (*interim approval*). Urmează obligatoriu vizitarea muzeului și a tuturor filialelor sale de către un Comitet de Experți, format din doi-trei membri, desemnat să evalueze muzeul. Dacă există dificultăți de a efectua vizitele din cauza existenței a mai mult de șapte filiale, foarte dispersate teritorial, aflate la distanțe mari unele de altele, se poate conveni

6. Informații generale despre acreditarea muzeelor americane la <http://www.aamus.org/programs/accreditation/accinfo.cfm>

asupra vizitării filialelor prin sondaj, la alegerea comisiei, cu notificare prealabilă. Pentru filialele care nu pot fi vizitate, comisia poate solicita documentare vizuală (filme video, fotografii suplimentare), iar personalul acestora poate fi interviuat telefonic și invitat la sediul central al complexului muzeal pentru discuții cu membrii comitetului de evaluare. Orice filială nouă, apărută ulterior acordării acreditării, va fi obligatoriu vizitată de către Comitetul de Experți.

2.1. Condiții minimale de acreditare a muzeelor americane

Pentru a fi acreditat, un muzeu trebuie să îndeplinească următoarele condiții:

2.1.1. Condiții legate de definiția muzeului

- să fie o instituție non-profit, organizată legal, ca parte a unei organizații non-profit sau parte a unei instituții non-profit sau a unei entități administrative;

- să aibă colecții și o expunere permanentă;

- să îndeplinească în esență un rol educațional;

- să aibă o declarație de misiune exprimată formal;

- să existe cel puțin o persoană din personal plătită cu normă completă, care să aibă experiență și cunoștințe muzeale, delegată cu autoritate;

- să aibă alocate resurse financiare suficiente pentru a desfășura activitatea muzeală permanent;

- să prezinte programe organizate cu regularitate, pe baza unui plan, să utilizeze și să interpreteze obiecte pentru public conform standardelor acceptate;

- să urmeze un program adecvat de documentare, conservare și punere în valoare a colecțiilor și/sau a bunurilor tangibile;

- să deruleze un program adecvat de întreținere și prezentare a exponatelor.

2.1.2. Condiții privind activitatea muzeului:

- să fie deschis pentru public de cel puțin 2 ani;

- să fie deschis pentru public cel puțin 1000 de ore pe an;

- să aibă un buget de activitate anual adecvat (de cel puțin \$ 25.000);

- să fi inventariat cel puțin 80 % din colecție;

- să poată demonstra că întrunește caracteristicile unui muzeu acreditabil⁷.

Procesul de acreditare durează în medie trei ani pentru un muzeu și este foarte riguros. Aceeași evaluare riguroasă se face la fiecare 10 ani. În Statele Unite pot fi acreditate de AAM și acvarii, planetarii, grădini zoologice, centre de știință și interpretare, situri istorice, instituții fără colecții proprii, dar care expun obiecte pentru public.

Nu există un set propriu-zis de criterii. Muzeele nu sunt acreditate după reguli fixe, egale pentru toate. Se recunoaște marea varietate a instituțiilor muzeale americane din punct de vedere al domeniului, mărimii, resurselor financiare, umane etc. De aceea, AAM a redactat un ghid general și un set de caracteristici pentru un muzeu acreditabil. Fiecare muzeu este evaluat ca un unicat, în contextul lui specific, din punct de vedere al îndeplinirii misiunii pe care și-a propus-o și al utilizării resurselor la standarde profesionale cât mai înalte.

Se cer, între altele, o serie de documente care să însoțească chestionarul de auto-evaluare: exemple din inventar, fișe științifice, fișe de conservare, de activități educative, lista expozițiilor și publicațiilor pe ultimii 5 ani, bugetele de venituri și

⁷ AAM, *Report on Museum Systems and the AAM Accreditation Program*, <http://www.aam-us.org/program/s/accreditation/musesys.cfm>, 2001.

cheltuieli, organigrama și statul de funcțiuni, rapoarte anuale, rapoarte de audit, plan de urgență pentru evacuarea personalului, vizitatorilor și colecțiilor, fotografii din toate spațiile interioare și exterioare ale muzeului, de la expoziții temporare și programe educaționale, documentul de adoptare a codului etic pentru muzee, planurile spațiilor etc.

Acreditarea se face în primul rând în beneficiul publicului, pentru ridicarea calității instituțiilor muzeale și recunoașterea rolului lor în societate.

3. CE ÎNVĂȚĂMINTE TRAGEM PENTRU METODOLOGIA DE ACREDITARE A MUZEELOR DIN ROMÂNIA ?

În baza de date a muzeelor și colecțiilor întreținută de CIMEC sunt înregistrate peste 770 de instituții. Conform legii 311/2003, am făcut acreditarea obligatorie pentru funcționarea unui muzeu sau unei colecții publice, indiferent de forma de proprietate. Ar rezulta, deci, că toate muzeele sau colecțiile care nu sunt acreditate trebuie să fie închise? Este bine ? Depinde, de la caz la caz. Un muzeu cu piese de patrimoniu importante, care nu dispune de condiții de conservare, pază și documentare, poate ar trebui închis și piesele preluate în custodie de o altă instituție. Un muzeu sătesc, care expune în două camere piese de port local, țesături și ceramică, donații ale localnicilor, cu valoare preponderent de istorie locală, trebuie mai degrabă ajutat să își asigure un minimum de condiții decât închis. Pagubele educaționale și identitare pentru comunitatea respectivă ar fi mai mari decât cele asupra unor bunuri de valoare culturală locală.

Decizia de acreditare sau neacreditare a unui muzeu trebuie luată relativ repede, pentru a le aduce în „legalitate”. Până la decizia de acreditare sau neacreditare, toate muzeele și colecțiile trebuie să

primească, din oficiu, o acreditare provizorie. Trebuie să ne punem câteva întrebări:

1. Este bine că am instituit acreditarea obligatorie? În țările unde se practică acreditarea, aceasta este voluntară. Muzeele sunt stimulate să-și ridice standardele calitative pentru a primi acreditarea la propria solicitare, pentru că aceasta le oferă un statut de prestigiu, le dă acces la fonduri din programe, le crește numărul de vizitatori și sponsorizările, donațiile etc. De ce să nu luăm acest exemplu?

2. Trebuie să facem din acreditare un proces rapid și, inevitabil, formal? Cui ar folosi? Am văzut că peste tot acreditarea implică niște etape, niște verificări, niște fonduri, iar procesul se poate întinde pe o perioadă de la 1 la 5 ani pentru un singur muzeu. Există apoi un sistem de monitorizare sever și permanent, cu raportări, inspecții. Suntem pregătiți pentru așa ceva?

Există o mare tentație să acredităm dintr-un foc, aproape din oficiu, toate muzeele naționale, regionale, județene și orașenești. Dar ne furăm singuri căciula! În perspectiva integrării europene, ne facem de râs „acreditând” situația existentă și punând multe din muzeele noastre, la care se vede cu ochiul liber că sunt sub standardele profesionale acceptabile, pe același nivel cu muzee - de la noi sau din alte țări - care fac mari și vizibile eforturi să-și ridice calitatea îngrijirii patrimoniului și a serviciilor pentru public.

4. CÂTEVA PROPUNERI ȘI CONCLUZII

1. Să elaborăm o **metodologie** de acreditare și criterii simple, riguroase și clare, pe baza experienței țărilor cu tradiție în această problemă.

2. Să înființăm un **organism profesional** dedicat pentru acreditare, format din câțiva specialiști de prestigiu profesional și moral impecabil (pot fi și pensionari), care să facă rapoarte pentru acreditare și propuneri Comisiei Naționale a Muzeelor. Acreditarea trebuie văzută ca un proces permanent de impunere și menținere a unor standarde calitative pentru muzee. Mă gândesc la un **Comitet de Acreditare** permanent, restrâns, eficient, format din 3-5 persoane cu un prestigiu profesional și moral inatacabil (eventual, nu din muzee). Acest Comitet de Acreditare să analizeze solicitările de acreditare, să inspecteze instituțiile și să ofere asistență și consultanță pentru muzeele interesate. Costurile de funcționare ale acestui organism pot fi împărțite între Ministerul Culturii și Cultelor și muzeele solicitante (care pot suporta, de exemplu, costurile de deplasare ale experților).

3. Mă gândesc, de asemenea, la invitarea unor **consultanți din străinătate**, care au fost activi în ICOM sau în muzee străine și asociații muzeale recunoscute. Experiența și obiectivitatea lor în evaluarea unui muzeu românesc ne-ar fi de un real folos, iar costurile nu ar fi prea mari, dat fiind că mulți dintre ei nu ar solicita remunerare pentru munca lor, ci doar asigurarea cheltuielilor de călătorie.

4. Să se acorde **acreditare provizorie** pentru toate muzeele care solicită aceasta și care dovedesc îndeplinirea unor criterii minimale, prin completarea unui **chestionar de auto-evaluare**, însoțit de copii **documente demonstrative** cum ar fi: Actul de înființare, Regulamentul de Organizare și Funcționare, Statul de Funcțiuni, planul clădirii, imagini din expoziții și depozite, Planul de prevenire și limitare a efectelor dezastrelor, exemple din inventar, exemple de fișe analitice de evidență, Programul de manifestări științifice și culturale din ultimii doi ani, Lista

publicațiilor proprii pe ultimii cinci ani etc. Acreditarea permanentă se poate obține după inspecții la instituție și trebuie monitorizată prin rapoarte anuale și verificări periodice.

5. Acreditarea ar trebui să fie un **proces voluntar**, stimulat, care să aducă reale avantaje muzeelor care fac efortul să obțină acreditarea pe merit, de exemplu restricții de participare la concursuri de proiecte pentru Fondul Cultural, la Premiile Patrimoniului și alte limitări care să facă acreditarea permanentă dorită cu ardoare.

6. Acreditarea să fie un prilej de **auto-analiză**, analiză a colegilor și de ridicare a calității muzeelor în toate privințele. Acreditarea deplină a muzeelor trebuie văzută ca un **proces în timp**, pe mai mulți ani, și nu ca o acțiune de bifat cât mai repede și oricum.

7. Muzeele propuse pentru acreditare trebuie să îndeplinească toate **condițiile** cerute și muzeelor din străinătate:

- statut;
- plan strategic de dezvoltare și achiziții;
- plan în caz de dezastre;
- plan de evidență;
- evidența științifică a patrimoniului (inclusiv fotografii);
- conservare, securitate, pază;
- servicii pentru public;
- expoziții și publicații pe ultimii 5 ani;
- structura corespunzătoare a personalului de specialitate;

Știm bine că avem muzee fără depozite salubre, fără evidență științifică, fără activități educaționale, fără nici un efort de ridicare a standardelor. Legea muzeelor și colecțiilor publice, cu modificările pe care le va suferi, trebuie să fie un motor pentru progresul acestui domeniu, care să privească spre viitor, spre ceea ce trebuie să devină muzeele noastre.

ACCREDITATION OF MUSEUMS

The Law of Museums and Public Collections No. 311/2003 stipulates that all existing and future museums and collections must be accredited. The application of this requirement is delayed until present. What should be the methodology and criteria for accrediting Romanian museums? Should that be a quick and formal action or a long and serious process to

raise the quality of museum activity? Should it be voluntary or mandatory? The author analyses how the accreditation of museums is done in other countries with tradition in this field: Great Britain (Museum Accreditation Scheme) and USA, and makes proposals for the methodology and criteria necessary for the accreditation of Romanian museums.

CONSERVAREA PREVENTIVĂ: O STRATEGIE EUROPEANĂ

NEMES KOVÁCS Ernő

Starea actuală a colecțiilor muzeale a fost generată de procese de lungă durată. Drept urmare a activității de achiziționare, dusă de instituțiile muzeale, de exemplu, cantitatea operelor de artă și a obiectelor a crescut semnificativ în ultimii decenii. Așa cum reiese din studiile realizate în alte țări, și în România putem vorbi de probleme generale legate de conservarea patrimoniului cultural imobil. În trecut, muzeologia a avut un rol crucial în monitorizarea, colecționarea și catalogarea obiectelor și operelor de artă. Metodele de întreținere și conservare în bune condiții ale acestor colecții însă, în multe cazuri, au rămas obiective secundare. Semnele de degradare, drept urmare a reacțiilor fizico-chimice ale obiectelor, pot fi identificate doar după un timp îndelungat. Managementul colecțiilor, în acest context, necesită o abordare diferită, bazată însă pe tradiții bine stabilite.

În ceea ce privește conservarea patrimoniului cultural, fiecare țară trebuie să se confrunte cu realitatea: timpul și resursele sunt din ce în ce mai puține, supraviețuirea colecțiilor fiind astfel pusă în pericol. Pentru prevenirea acestui proces, este necesară crearea unor metode și strategii eficiente, care să conserve durabil patrimoniul cultural.

Pentru a demonstra importanța conservării preventive, aș dori să aduc un exemplu: prin *managementul colecțiilor* înțelegem toate activitățile muzeale legate de colecții – planificările de scurtă și lungă durată –, având în vedere necesitățile obiectelor. Printre acestea, cea mai

importantă este conservarea lucrărilor de artă și a obiectelor din muzee, deoarece doar prin simpla prezență a obiectelor în aceste instituții, condițiile de supraviețuire ale acestora nu sunt asigurate. Dotările fizice ale depozitelor de obiecte trebuie formate în așa fel încât să existe spații corespunzătoare pentru depozitarea și conservarea obiectelor. Toate aceste activități sunt incluse în *conservarea preventivă*.

Evaluarea conservării preventive realizată de ICCROM între anii 1997-1999 a atins 86 de instituții și muzee europene, din 23 de țări. În cele mai multe cazuri a fost vorba de conservarea preventivă, într-un fel sau altul, activitățile fiind în general bazate pe concepții asemănătoare, așa cum aflăm din studiul realizat de Cristina Menagazzi (Menagazzi 2000). Tot din această evaluare putem afla dacă există sau nu o *legislație* corespunzătoare pentru conservarea preventivă. În această privință, ICCROM își are propriul rol în crearea structurii generale a legislației legate de conservarea preventivă, prin stabilirea criteriilor, luând în considerare aspectele legislative și culturale ale fiecărei țări.

Vantaa, 2000

Pentru conservarea patrimoniului cultural, în fiecare țară au fost create instituțiile necesare, și pentru că scopurile sunt identice și abordările sunt asemănătoare. La începutul mileniului, însă, a sosit timpul ca aceste strategii să fi unite, cu standarde bine definite și acceptate de toată lumea. Cunoașterea valorilor culturale reciproce aduce cu sine înțelegere,

toleranță, acceptare și asimilare. Acestea pot fi atinse doar în cunoștință de cauză. Necunoașterea însă poate duce la respingere, intoleranță, teamă și chiar naționalism.

Recunoscând aceste necesități, specialiști din 23 țări europene, reprezentanți ai domeniului muzeologiei și patrimoniului cultural, s-au adunat la Vantaa, în Finlanda, în anul 2000. Scopul acestei reuniuni a fost crearea unui document de importanță europeană. Bazându-se pe experiența fiecărei națiuni în parte, documentul, ca act de referință, a fost pregătit pentru a servi conservării patrimoniului cultural. Cele cinci teme abordate acoperă toate domeniile de influență, iar planurile de acțiuni asigură implementarea pe plan guvernamental, instituțional și educațional.

Conservarea preventivă este o metodă multidisciplinară în vederea reducerii pierderilor patrimoniului cultural, cu intenția de a servi publicul. Participanții întâlnirii și-au asumat răspunderea în răspândirea principiului conservării preventive și publicarea documentului în țara lor de proveniență.

Documentul a constituit baza planificărilor naționale în mai multe țări europene. Prin documentele disponibile ale conservării preventive, experiențele acumulate în acest domeniu (de exemplu: Planul Delta din Olanda, efectuat între anii 1990-2000, la care au participat 18 muzee naționale) și schimburile de experiențe au fost realizate programe naționale de lungă durată, care pot interveni în procesul de conservare a colecțiilor muzeale și în educația în această direcție.

Recomandările prezentate în document sunt concrete, practice și importante pentru toată Europa. Ele reprezintă continuarea tradițiilor conservării preventive ca temă de dezvoltare comună al patrimoniului European.

BIBLIOGRAFIE

- Balázs, György: *Collections Management and Preventive Conservation at the Museum of Ethnography in Budapest*. Néprajzi Értesítő, 131-143. Budapesta, 2001.
- Cassar, May: *Cost/benefits Appraisals for Collection Care. A practical guide*. London: Museums & Galleries Commission. London 1998.
- Corr, Susan: *Caring for Collections. A Manual of Preventive Conservation*. Dublin: The Heritage Council of Ireland Series. Dublin, 2000.
- Dijken, Koos van – Haart, Wim de – Broeke, Lara ten – Jansen, Evertjan – Stafleu, Marleen: *Management and Conservation in the Dutch Delta. The Delta Plan for the Preservation of the Cultural Heritage evaluated*. Zoetermeer, 2001.
- Lord, Gail Dexter – Lord, Barry (ed.): *The Manual of Museum Planning*. Museum of Science and Industry, Manchester – London, 1991.
- Lucassen, Jan – Onno van den Berg, Hans – Leuw, Riet de: *Dutch Museums and Cultural Diversity - Different Cultures, Mutual worlds*. Netherlands Museum Associations, Ministry of education, Culture and Science. Amsterdam, 1998.
- Menegazzi, Christina: *Preventive Conservation. Survey of European Museums and Services*. Report. ICCROM, 2000.
- Menegazzi, Christina – Satin, Tracy: *European Survey of Preventive Conservation Services and Museums. Results*. h. n. ICCROM, 2000.
- Nyström, Bengt – Cedrenius, Gunilla: *Spread the responsibility for museum documentation – a programme for contemporary documentation at Swedish museums of cultural history*. Nordiska Museum/SAMDOK/National Council for Cultural Affairs. Stockholm, 1982.
- Putt, Neal – Häyhä, Heikki: *European Preventive Conservation Strategy Project. A Project Report*. Vantaa: ICCROM, 2001.
- Putt, Neal – Satin, Tracy: *Teamwork for Preventive Conservation 2. Report for EC Raphael Programme Project 97/E/59*. ICCROM, 2000.
- Registration Guidelines. Registration Scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom*. 1995. London: Museums & Galleries Commission
- Teamwork for Preventive Conservation Pilot Project 1994-1997. ICCROM, 1998.

ÎN VEDEREA ADOPTĂRII UNEI STRATEGII DE CONSERVARE PREVENTIVĂ

Recomandare Vantaa, Finlanda 21-22 septembrie, 2000

FUNDAMENTARE

Pe lângă bogata tradiție a diferitelor națiuni, există o identitate europeană comună. Cultura și valorile fundamentale ale popoarelor din Europa sunt comune și există mai multe teme care unesc patrimoniul cultural european.

Mai mult ca niciodată s-au înmulțit acțiunile pentru unitatea europeană. Guvernele naționale au înființat de mult instituții similare promovând o politică comună în vederea protejării patrimoniului cultural. Având la bază dezvoltarea intelectuală și socială, muzeele Europei au intenția de a dezvolta o filosofie și o practică comună. Muzeele publice europene au fost înființate încă din secolul al XIX.-lea, și de atunci colecțiile naționale au devenit o sursă importantă pentru educația și zestrea intelectuală a publicului. Cu trecerea deceniilor, muzeele din întreaga Europă au brodat pe marginea conceptului producerii divertismentului, al creației și al progresului, dar au rămas și unite, în același timp, colecțiile lor devenind resurse și surse de cunoaștere.

Astăzi, muzeele sunt forțe reale ale politicii culturale europene. Ele întăresc acele tradiții sociale, culturale și științifice specifice tuturor națiunilor.

Folosite cu grijă, colecțiile oferă o bază stabilă muzeelor pentru construirea și întărirea societăților de care aparțin, precum și pentru întreaga societate europeană. Colecțiile oferă posibilitatea redescoperirii popoarelor, urmării migrațiilor, evoluțiilor și a acelor idei care au contribuit la crearea Europei și a întregii lumi. Acestea

înregistrează și sunt depozitarii creațiilor artistice și științifice, oferind bazele unui progres continuu. Ele creează un sens de apartenență și înțelegere, oferind o imagine de ansamblu care provine din cele mai vechi timpuri și care atinge cele mai recente și rapide schimbări ale societății prezente. Provocarea este să se conserve aceste colecții cu scopul de a aduce trecutul în prezent și de a îmbogăți viitorul.

Muzeele Europei sunt lideri în crearea conceptului și în inițierea practicii conservării preventive. Conservarea preventivă este o metodă multidisciplinară în vederea reducerii pierderilor patrimoniului cultural, cu intenția de a servi publicul. Conservarea preventivă constituie baza oricărei politici europene în protecția patrimoniului cultural.

Patrimoniul este fragil. Sursele de deteriorare ale patrimoniului fizic pot fi de mai multe feluri: războaie, catastrofe naturale dar și poluarea insidioasă a naturii, acțiunea insectelor, condiții de mediu sau vandalism. Conservarea preventivă reduce riscul și încetinește deteriorarea întregii colecții. În acest fel ea constituie baza fiecărei strategii de conservare, o modalitate eficientă și economică pentru asigurarea integrității patrimoniului cultural, care minimalizează în același timp necesitatea intervențiilor adiționale pe obiecte individuale.

Această strategie este pregătită de către reprezentanți din 23 de țări. Ea se bazează pe inovațiile națiunilor și presupune acumularea experiențelor larg răspândite în Europa. cu intenția de identificare comună a obiectivelor. În același timp se folosește de resurse în cel mai eficient mod cu putință.

Conservarea preventivă este internațională. Întotdeauna a existat tendința unei filosofii unificatoare, iar în prezent devine și mai importantă intenția de a face colecțiile accesibile publicului larg. Încă de la începuturile sale, conservarea preventivă s-a bazat pe schimburi științifice, pe circulația liberă a informației și a urmat în paralel dezvoltarea educației.

Națiunile europene au acumulat o experiență largă într-un cadru de concepte internaționale comune. Guvernele au avut un rol esențial în dezvoltarea structurilor juridice, administrative și educative ale muzeelor din întreaga Europă. Muzeele au început să includă conservarea preventivă în politicile și planurile lor generale. Grupuri interdisciplinare de profesioniști au început elaborarea metodologiei și tehnologiei de aplicare a conservării preventive.

Acest document întrunește contribuția remarcabilă a experților din 23 de țări și se referă în principal la conservarea preventivă în muzee. În același timp, el poate fi util în practica arhivelor, bibliotecilor și a altor instituții de profil. Participanții întâlnirii din Vantaa și-au asumat responsabilitatea în traducerea și promovarea largă a acestui document.

Acest document întrunește o contribuție profesională a diverselor națiuni, de la cele mai bogate, până la cele care tocmai au ieșit din război, de la cele cu experiență în conservarea preventivă, până la cele care abia acum fac primii pași în acest domeniu. Această strategie îmbină experiența din întreaga Europă, utilizând resursele cele mai prețioase și propune cea mai eficientă și logică dezvoltare. Sprijină întărirea relațiilor europene bazându-se pe calitățile de lungă durată ale fiecărei națiuni.

TEME STRATEGICE

Participanții întâlnirii de la Vantaa au identificat cinci teme cadru pentru planuri și acțiuni eficiente. Acțiunea legată de aceste teme este esențială în vederea conservării patrimoniului național și european. La fiecare temă sunt asociate planuri de acțiune care oferă o bază detaliată pentru cercetarea, analizarea și planificarea națională și instituțională. Aceste planuri de acțiune respectă în totalitate experiența și realitatea oricărui context dat.

1. CONDUCEREA

Guvernele preiau rolul de conducere în conservarea patrimoniului cultural și promovează dezvoltarea de strategii și planuri naționale.

Obiective:

Elaborarea unei strategii eficiente de conservare preventivă care urmează a fi aprobată de guvern garantând realizarea acesteia.

Stabilirea priorităților pentru strategia conservării preventive, bazate pe audite ale colecțiilor publice din muzee.

Profesioniștii din domeniul muzeologiei, împreună cu guvernele, trebuie să stabilească programe de acreditare sau de înregistrare pentru muzee, care să asigure în totalitate conservarea preventivă. Acestea trebuie să conțină standarde, indici sau contracte aprobate de muzee și guvern.

Trebuie să se elaboreze analize financiare și sociale pentru promovarea conservării preventive.

Se cere, de asemenea, să se stabilească și să se întrețină structuri de consultare pentru publicul larg, să se formeze și să se dezvolte strategii de conservare preventivă care sunt proactive și răspund exigențelor în schimbare.

2. PLANIFICARE INSTITUȚIONALĂ

Muzeele includ conservarea preventivă în planificările lor instituționale de lungă durată și folosesc metodologii consistente în conservarea preventivă.

Obiective:

Formarea unei politici instituționale în toate secțiile muzeelor care integrează conservarea preventivă și asigură bugetul necesar.

Planificarea instituțională se formează cu participarea fiecărei secții sau unități.

Planificarea instituțională să se bazeze pe cunoștințe temeinice privind conținutul, semnificația și condiția colecției, prin efectuarea unor investigații și/sau estimări de riscuri.

Conservarea preventivă în muzee va fi efectuată cu participarea grupurilor de profesioniști, specialiști calificați în diferite domenii de activitate, din cadrul și din afara instituțiilor colecționare.

Responsabili pentru conservare preventivă vor fi desemnați din cadrul angajaților cu descrierea sarcinilor de muncă. Șef responsabil va fi desemnat din cadrul executiv.

Linile generale și metodologia conservării preventive vor fi stabilite, inclusiv planuri pentru înlăturarea dezastrelor și alcătuirea de grupuri de acțiuni.

3. EDUCAȚIE, PERFECTIONARE

Toți cei care se preocupă de colecții au pregătirea adecvată și cunoștințele actualizate în domeniul conservării preventive, conform funcției și responsabilităților.

Obiective:

Pentru ca atât specialiștii în colecții - din cadrul sau din afara muzeelor - cât și liderii decizionali ai acestora să primească educația și informațiile necesare în conservarea preventivă sunt necesare următoarele:

- *Conținutul și cunoștințele fundamentale ale conservării preventive să fie definite și dezvoltate.*

- *Instruirea în cadrul instituției să fie promovată prin publicarea materialelor didactice în diferite limbi.*

- *Să se ofere periodic oportunități pentru aprofundarea cunoștințelor (CPD).*

Pentru a transmite cunoștințe în domeniul conservării preventive sunt necesare următoarele:

- *Conservarea preventivă să fie inclusă la nivelele adecvate în toate programele educative din domeniul patrimoniului cultural.*

- *Formarea și elaborarea programului de învățământ pentru conservarea preventivă și care urmează să fie folosit de către instituții de învățământ cu profil de conservare-restaurare.*

În vederea promovării cunoștințelor în conservarea preventivă este necesară:

- *Asigurarea posibilităților de specializare în conservare preventivă (de ex. cursuri postuniversitare și doctorale).*

- *Stimularea cercetării în conservarea preventivă.*

- *Crearea de programe educative pentru profesori în domeniul conservării preventive.*

4. ACCES LA INFORMAȚII

Toți cei care sunt preocupați de îngrijirea colecțiilor au dreptul de a avea acces la baza internațională de date în domeniul conservării preventive, în forme corespunzătoare nevoilor lor.

Planuri de acțiune:

Folosirea terminologiei recunoscute pe plan internațional.

Literatura și textele esențiale în domeniul conservării preventive să fie disponibile prin traduceri.

Editarea și promovarea unei bibliografii a publicațiilor și a altor informații accesibile prin bazele de date naționale și internaționale.

Asigurarea accesului la informarea tehnologică în cadrul muzeelor (internet, pagini-WEB), în scopul schimbului de informații în conservarea preventivă.

Identificarea acelor organizații care sunt responsabile cu menținerea informațiilor curente și cu relațiile internaționale.

Înființarea centrelor de resurse pentru deservirea mai multor instituții cu informații care includ baze de date din plan internațional.

Încurajarea schimbului de informații în conservarea preventivă prin asociații profesionale, conferințe, parteneriate și schimburi profesionale, finanțarea întâlnirilor naționale și internaționale.

Identificarea și luarea în evidență a consilierilor în conservarea preventivă prin cooperarea cu structurile profesionale existente.

5. ROLUL PUBLIC

Conștientizarea publicului privind rolul acestuia în conservarea preventivă.

Obiective:

Realizarea unor programe pentru colecții în vederea promovării principiului de responsabilitate comună a patrimoniului cultural, programe în care publicul are un rol activ.

Lansarea unor strategii de comunicare pentru diferite grupuri (grupuri de vârste, profesioniști din domeniul patrimoniului, autorități responsabile, politicieni, mass-media) pentru a atrage atenția asupra necesităților și beneficiilor conservării patrimoniului cultural.

Încurajarea fiecărei persoane interesate în conservare să participe în luarea deciziilor, formând astfel un simț al proprietății publice.

Trebuie afirmat faptul că în orice activitate legată de colecții, conservarea este esențială.

Trebuie promovat faptul că patrimoniul cultural poate fi înțeles și prețuit cel mai mult în întregimea lui.

RECOMANDĂRI PE PLAN EUROPEAN

Există acțiuni specifice recomandate pentru implementare pe plan european, pentru a promova progresul în cadrul fiecărei națiuni, acestea fiind totodată și subiectul colaborării imediate. Aceste acțiuni unesc și folosesc resursele europene, sprijinind evoluția fiecărei națiuni în parte. Ele sunt practice, fezabile, fiind totodată inovatoare și importante pentru toată Europa. Reprezintă continuarea tradițiilor conservării preventive ca temă de dezvoltare comună patrimoniului european.

Participanții întâlnirii de la Vantaa impun următoarele acțiuni:

Invitarea Consiliului Europei pentru alcătuirea unui grup de specialiști în vederea creării Cartei Europene pentru Conservarea Preventivă.

Crearea unei Strategii a conservării preventive pentru a fi adoptată de către Consiliul de Miniștri al Uniunii Europene și de către alte state membre ale Consiliului Europei.

Promovarea conceptului fundamental de grijă comună, cu angajamentul activ al politicienilor, profesioniștilor și al publicului, creând astfel un puternic simț al responsabilității comune pentru conservarea preventivă.

Facilitarea formării programelor și materialelor didactice cu folosirea resurselor existente.

Crearea ghidurilor cu ajutorul modelelor și experienței existente pentru planificări muzeale care trebuie să includă conservarea preventivă.

Asigurarea accesului egal la internet pentru fiecare muzeu din Europa.

Crearea unei infrastructuri instituționale cu scopul colectării și difuzării informațiilor legate de conservarea preventivă luând în considerare organismele existente cum ar fi ICOM, prin Grupul de Muncă în Conservare Preventivă al Comitetului Internațional de Restaurare și ICCROM.

Împărtășirea experiențelor privind conștientizarea publicului și a mass-mediei prin includerea evaluării acestor activități.

**Traducere de:
Drnd. Nemes-Kovács Ernő**

The full text of the Vantaa document has been published at the following internet site: <http://www.pc-strat.com>

PREMIILE COMITETULUI NAȚIONAL ROMÂN ICOM

2004

Comitetul Național Român ICOM a organizat, în anul 2004, cea de a cincea ediție a concursului pentru Premiul Comitetului Național Român ICOM, premiu care este acordat autorului concepției tematice a unei expoziții.

În 2004, juriul a fost alcătuit din: Romeo Avram, Rodica Chiriță, Marian Constantin, Lia Maria Dulgheru, Ligia Fulga, Alexandru Marinescu, Virgil Ștefan Nițulescu, Irina Oberländer – Târnoaveanu și Doina Păuleanu.

Au fost înscrise în concurs 11 expoziții (în ordinea înscrierii):

- *Casa-n casă*, de Georgeta Roșu, Magdalena Andreescu, Bianca Ciobanu, Cristina Constantinescu, Sorin Ioniță, Ion Blăjan, Mirela Cristea și Elena Topală, organizată la Muzeul Țăranului Român.

- *R. Schweitzer - Cumpăna*, de Zoe Apostolache – Stoicescu și Doina Rotaru, organizată la Muzeul Județean „Ștefan cel Mare“.

- *Comerț ambulant și meserii pe străzile bucureștene de odinioară*, de Lelioara Zamani, organizată la Muzeul Municipiului București.

- *Zodia Cumpenei*, de Doina Pungă, Gabriela Iov și Mihai Prepeliță, organizată la Muzeul Național de Istorie a României.

- *Aveyron – Tulcea. Rădăcini comune*, de Florin Topoleanu, Gavrilă Simion, Steluța Părău, Cristian Micu, Jean Delmas, Philippe Gruat, François Leyge și Alain Vernhet, organizată la Aveyron, Franța.

- *Lapidariu*, de Rodica Matei și Anca Lăzărescu, organizată la Muzeul Național de Artă al României.

- *Acvariul Complexului Muzeal de Științele Naturii Galați*, de Aurora Marcu și Gabriela Grigoraș, organizată la Complexul Muzeal de Științele Naturii Galați.

- *Barocke Sammellust*, de Alexandru C. Lungu, Maria Tudoran, Valentin Mureșan, Maria Ordeanu și Sanda Marta, organizată la München, Germania.

- *Chihlimbarul – știință, artă, legendă*, de Rodica Tiță, Mihaela Stănescu, Dumitru Murariu și Barbara Kosmowska – Cernowicz, organizată la Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa“.

- *Apa vie leac să-ți fie*, de Paula Popoiu, Doina Ișfănoni și Sanda Larionescu, organizată la Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti“.

- *Preziosi în România*, de Adrian Silvan Ionescu, organizată la Muzeul Municipiului București.

Juriul a constatat că toate cele 11 expoziții îndeplinesc condițiile de înscriere la concurs, între care: să fi fost deschise în anul 2003 și să fi avut drept autori ai concepțiilor tematice sau drept organizatori, membri ai Comitetului Național Român ICOM.

După încheierea dezbaterilor privind fiecare expoziție în parte, juriul a constatat că actuala ediție a concursului a reunit mai multe expoziții extrem de valoroase, fapt care a făcut ca luarea deciziei finale să fie foarte dificilă.

Juriul a hotărât să acorde o mențiune pentru valoarea culturală deosebită a expoziției *Barocke Sammellust*,

colectivului format din d-nul dr. Alexandru C. Lungu, d-na dr. Maria Tudoran, d-nul dr. Valentin Mureșan, d-na dr. Maria Ordeanu și d-na Sanda Marta, de la Muzeul Național Brukenthal.

Premiul Comitetului Național Român ICOM a fost acordat, *ex-aequo*, colectivului format din dr. Florin Topoleanu, dr. Gavrilă Simion, Steluța Părău, Cristian Micu, Jean Delmas, Philippe Gruat, François Leyge și Alain Vernhet, pentru expoziția *Aveyron – Tulcea. Rădăcini comune*, și d-nelor Rodica Matei și Anca Lăzărescu, pentru expoziția *Lapidariu*, inaugurată la 23 decembrie 2003, la Muzeul Colecțiilor de Artă.

Comitetul Național Român ICOM mulțumește, încă o dată, Asociației Producătorilor și Distribuitorilor de Echipamente de Tehnologie Informației și Comunicațiilor (APDEITIC) – sponsorul acestei ediții a concursului.

2005

Comitetul Național Român ICOM a organizat, în anul 2005, cea de a șasea ediție a concursului pentru Premiul Comitetului Național Român ICOM, premiu care este acordat autorului concepției tematice a unei expoziții.

În acest an, juriul a fost alcătuit din: Ionel Cândea, Radu Coroama, Lia Maria Dulgheru, Ligia Fulga, Adriana Ioniuc, Aurora Marcu, Virgil Ștefan Nițulescu, Doina Păuleanu și Georgeta Stoica.

Au fost înscrise în concurs 11 expoziții (în ordinea înscrierii):

• *Sub semnul cărții: între pasiune și destin*, de Mădălina Nițelea și Ani Constantin, organizată la Muzeul Național Cotroceni.

• *Argintărie dacică și celtică în secolele II – I a. Chr.*, de Alexandru Sașianu și Sorin Bulzan, organizată la Muzeul Țării Crișurilor.

• *Gheorghe Anghel*, de Dan Basarab Nanu și Anca Tofan, organizată la Muzeul de Artă Vizuală.

• *Cristian Bedivan*, de Alexandru Pamfil, organizată la Muzeul de Artă Vizuală.

• *Marilena Ioanid*, de Alexandru Pamfil, organizată la Muzeul de Artă Vizuală.

• *Lola Schmirer Roth*, de Mariana Cocos, organizată la Muzeul de Artă Vizuală.

• *Portret - Autoportret*, de Mariana Cocos, organizată la Muzeul de Artă Vizuală.

• *Holocaust 1933 – 1945. Curajul de a-ti aduce aminte*, de Lia Benjamin, Efraim Zuroff și Doina Pungă, organizată la Muzeul Național de Istorie a României.

Juriul a constatat că toate cele opt expoziții îndeplinesc condițiile de înscriere la concurs, între care: să fi fost deschise în anul 2004 și să fi avut drept autori ai concepțiilor tematice sau drept organizatori, membri ai ICOM.

După încheierea dezbaterilor privind fiecare expoziție în parte, juriul a constatat că, din păcate, nici una dintre ele nu îndeplinește condițiile necesare pentru conferirea Premiului. Totuși, juriul a hotărât să acorde trei mențiuni:

1. Colectivului format din d-na Lia Benjamin, d-nul Efraim Zuroff și d-na Doina Pungă, pentru valoarea culturală deosebită a expoziției *Holocaust 1933 – 1945. Curajul de a-ți aduce aminte*, vernisată la 23

ianuarie 2004, la Muzeul Național de Istorie a României, din București, cu sprijinul Centrului Simon Wiesenthal, din Israel.

2. Domnilor Alexandru Sașianu și Sorin Bulzan, pentru valoarea culturală deosebită a expoziției *Argintărie dacică și celtică în secolele II – I a. Chr.*, inaugurată la 18 mai 2004, la Muzeul Țării Crișurilor, din Oradea.

3. Domnului Alexandru Pamfil, pentru originalitatea expoziției *Cristian Bedivan*, deschisă în august 2004, la Muzeul de Artă Vizuală, din Galați.

Din păcate, dosarul expoziției „*Orașul – comoară*”. *Clujul în secolele XVI – XVII*, realizată de d-nul Tudor Sălăgean și de d-nele Melinda Mihály și Andrea Papp, la Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, a sosit prea târziu pentru a mai putea fi luat în considerare, fapt pentru care regretăm neîncluderea acestei expoziții în competiție.

PREȘEDINTE,

Dr. Virgil Ștefan NIȚULESCU

authors

Adrian MAJURU
adimajuru@yahoo.com

Marcel CATRINAR
marcelmuz@yahoo.fr

Alexandra ZBUCHEA
azbucnea@yahoo.com

Aurora STĂNESCU
auroras@antipa.ro

Olivier MAITRE-ALLAIN
revistamuzeelor@yahoo.co.uk

Mariana TOMOZEI COCOS
mariana_tomozei@yahoo.ca

Viorica PISICA
stelutapisica@yahoo.com

Romeo HAGIAC
revistamuzeelor@yahoo.co.uk

Mihaela MURGOCI
mihaela.murgoci@eastwestlinks.com

Faith TEH ENG ENG
TEH_Eng_Eng@nhb.gov.sg

Irina OBERLÄNDER-TÂRNOVEANU
Irina@cimec.ro

NEMES KOVÁCS Ernő
nke@rdslink.ro

40 de ani
de la apariția
primului număr