

REVISTA MUZEELOR

1/2006



REVISTA MUZEELOR

1 / 2006

**Revistă editată de Centrul de
Pregătire Profesională în Cultură**
sub patronajul
Ministerului Culturii și Cultelor
*

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

Mihaela MURGOCI
Senior Editor
DTP&Design

Alina ARHIRE
Traducator

*

Redacția:
Calea 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@revistamuzeelor.ro

*

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

30 RON

SUMAR

*

CONȚENT

Editorial

- 5 SUNTEM ÎN REȚEA, VOM EXISTA
Dragoș Eduard NEAMU

Muzeologie

- 9 CE ESTE, CE POATE FI, CE TREBUIE SĂ FIE UN MUZEU,
ASTĂZI!
Dr. Corneliu BUCUR

- 15 MUZEE ȘI ARHEOLOGIE - PERSPECTIVA UNUI
ARHEOLOG
Adina BORONEANȚ

- 21 MUSEUMS AND ARCHAEOLOGY - A VIEW FROM
THE ARCHAEOLOGIST
ADINA BORONEANȚ

Cercetare

- 26 TEHNICI MEȘTEȘUGĂREȘTI DE PRELUCRARE A
FIERULUI
Ioana DUCU
Ioana GHERGHESCU

Educația în muzeu

- 37 EDUCAȚIA FORMALĂ ȘI INFORMALĂ ÎN MUZEE
Alexandra ZBUCHEA

- 45 INFORMAL AND FORMAL EDUCATION IN MUSEUMS
Alexandra ZBUCHEA

Muzee

- 54 MUZEELE CITADINE: DE LA INSTITUȚII
ORĂȘENEȘTI LA UN NOU CONCEPT DE EXPUNERE ȘI
EDUCAȚIE
Federica VAROSIO

- 62 CITY MUSEUMS: FROM CIVIC INSTITUTIONS TOWARDS
A NEW CONCEPT OF DISPLAY AND EDUCATION
Federica VAROSIO

- 70 MUZEUL ORAȘULUI SKÖVDE - SUECIA
Curry HEIMANN
- 79 LOCAL MUSEUMS AS HISTORY WORKSHOPS.
A 'KUNSTKAMMER' FOR THE 21TH CENTURY?
AN EXAMPLE FROM A CITY MUSEUM IN
SWEDEN
Curry HEIMANN
- 86 PENTRU UN MUZEU AL NOCTURNULUI
dr. Adrian MAJURU
- 93 CUM SĂ CUNOAȘTEM ULEIUL DE MĂSLINE:
MĂSLINE, ULEI DE MĂSLINE ȘI MUZEUL
MĂSLINULUI DIN SPARTA
Silviu ANGHEL
- 100 HOW TO KNOW GOOD OLIVE OIL: OLIVE, OLIVE
OIL AND MUSEUM IN SPARTA
Silviu ANGHEL
- 1005 **Agenda Muzeelor**

SUNTEM ÎN REȚEA, VOM EXISTA!



Dragoș Eduard NEAMU

*Editorialul este justificat de apariția primei **Rețele Naționale a Muzeelor din România**, afiliată la **Networking of European Museum Organisations (NEMO)**, rețea care cuprinde orice formă de entitate muzeală și care s-a înființat pentru a „contrazice” o realitate dezamăgitoare: România era singura dintre țările membre sau candidate la U.E. care nu dispunea de o rețea națională a tuturor tipurilor de muzee.*

Afirmția poate să pară pentru mulți dintre cei implicați în sectorul muzeal una exagerată, dar modul cum sunt gândite și poziționate noile politici culturale europene vor rezerva surprize neplăcute pentru aceia care nu vor ține cont sau nu vor reflecta la respectivul avertisment. Logica este una destul de simplă. Instituțiile cu atribuții culturale din cadrul Uniunii Europene negociază mult mai ușor amendamentele legislative și strategiile culturale multi-anuale cu rețele care reprezintă în același timp interesele a zeci sau sute de entități muzeale sau de altă natură, decât să trateze individual cu fiecare muzeu în parte. În plus, un singur muzeu, în ciuda prestigiului său, poate fi o voce izolată și uneori nereprezentativă la nivelul impactului și al finalității urmărite. Exemplele sunt multiple. Nu de puține ori Consiliul Europei a avut nevoie de rapoarte ample legate, de exemplu, de mobilitatea colecțiilor și de schemele de garanții guvernamentale aplicate în astfel de situații. Pentru o evaluare și o asigurare privind valoarea și corectitudinea informațiilor furnizate, s-a apelat exclusiv la serviciile rețelelor pentru că acestea, prin prisma dinamicii și a rostului existenței lor, pot evalua mult mai rapid sau au deja analizate și centralizate informațiile necesare pentru raportarea pe o astfel de problematică.

La nivelul gestionării acestui demers, s-ar fi consumat infinit mai multe resurse și mai mult timp dacă s-ar fi mers pe calea contactului direct cu fiecare muzeu în parte, mai ales când studiul se dorea aplicat pe cât mai multe muzee din țările membre ale U.E. sau în curs de aderare. Nimeni nu își dorește să aleagă calea cea mai lungă, care ar putea provoca întâzieri cu efect negativ asupra actualității temei și asupra disponibilităților de finanțare.

Iată un argument suficient de convingător pentru afilierea la o rețea culturală care poate asigura existența viitoare a instituției interesate de un statut de acest gen.

Am făcut o introducere mai lungă pentru că era absolut necesar să vorbim mai pe îndelete despre importanța unei astfel de structuri, numită rețea, căreia i se acordă o atenție sporită din partea organismelor europene și nu numai. Ideea de rețea se asortează, la o scară mai mică, cu mult prizatul concept de globalizare. Ce altceva este o rețea dacă nu o formă de globalizare, în cazul de față, instituțională în care mai mulți operatori culturali din aceeași țară sau din mai multe țări s-au hotărât să se grupeze și să se susțină reciproc sub umbrela unei misiuni și a unei strategii comune. Toți își pun la bătaie resursele, informațiile și expertiza pe ideea „ce

este al meu, este și al tău”. Pentru aceasta însă, trebuie să respectăm regulile comune ale jocului și să fim judecați pentru activitățile noastre prin intermediul acelorași instrumente de măsură.

Vorbim de rețea, dar uităm să definim termenul. Ce este de fapt o rețea? Încă de la începutul anilor '80, uncori chiar și mai devreme, instituții cu același profil au înțeles că numai împreună vor putea să ofere soluții pentru evoluțiile politicilor culturale cu efect asupra lor sau vor putea colabora și schimba informații într-un mod eficient, pentru acumularea unor expertize și pentru structurarea unor oferte culturale durabile și valoroase. Aceste inițiative comune au devenit surse generatoare de idei și curente pe piața culturală europeană și s-au impus în relația cu instituțiile decidente, europene și naționale, printr-o politică de lobby¹ concentrată și permanentă.

Muzeele au început să dezvolte între ele structuri informale și formale pentru a lucra împreună mai eficient și pentru a folosi și gestiona oportunitățile deschise la nivel european în cultură. Aceste structuri au fost intitulate „rețele” și au început a fi acceptate ca parteneri de consultații esențiali pentru instituțiile europene, politicieni, guverne naționale, autorități regionale și fundații.

Rețelele se definesc, în termeni generali, prin împărtășirea de informații și idei, prin învățarea din experiența celorlalți, prin reflecția la nevoile și politicile culturale din sector, prin parteneriate, proiecte și activități comune, prin perspective și expertize ample asupra abordărilor din domeniul managementului. O definiție de sinteză,

relevantă pentru ideea de rețea, privește o astfel de construcție ca un sistem dinamic de comunicare, cooperare și parteneriat².

Uniunea Europeană și programele de finanțare ale Comisiei Europene încurajează formarea rețelelor, fapt care reiese clar din textul rezoluției din 21 ianuarie 2002: „Comisia Europeană și statele membre vor promova folosirea rețelelor existente sau a oricăror alte rețele care pot fi realizate în viitor (...) pentru a ușura cooperarea și pentru a face schimb de informații și bune practici la nivel european”³. Miza unei astfel de susțineri a fost una foarte mare și însemna o anumită poziționare privilegiată de forțe în relația cu autoritățile naționale și europene. Traducerea mai exactă a acestui raport este urmărirea prestigiului cultural și transferul masiv de capital prin programele și liniile operaționale de finanțare europene, pentru implementarea unor acțiuni și proiecte care se modulează pe direcțiile strategice comune, rezultate atât din preocupările organismelor finanțatoare, cât și din acelea ale respectivelor rețele.

Rețelele duc o bătălie nu numai pentru re poziționarea culturii pe un nivel rezonabil, atât timp cât s-a dovedit că poate genera dezvoltare economică și coeziune socială, dar și pentru asimilarea de fonduri care pot pune în mișcare acțiunii culturale valoroase sau de întreținere a unor tradiții culturale de prestigiu care, altfel, supraviețuiesc doar în memoria culturală (ex. reanimarea unei anumite școli de pictură din avangarda europeană). Ori toate aceste eforturi nu pot fi răsplătite decât prin concentrări ale unor forțe

1. Lobby reprezintă activitatea unei persoane sau a unui grup de persoane care încearcă în mod activ să influențeze legislația; orice reprezentant de organizație care dezbate o propunere legislativă cu un legiuitor, poate fi considerat lobbyist.

2. Definiție dată de către Anne van Otterloo and Michel Bassand, in 'Working Groups: Network Solutions for Cultural Cooperation in Europe', ed. Judith Staines, EFAI FEAP 1996;

3. Consiliul Uniunii Europene prin Rezoluția din 21 ianuarie 2002 asupra culturii și societății cunoașterii, pct. 8 (IV)

multiple, statuate de principii, scopuri și interese comune, care să exercite presiune pe aparatul administrativ și legiutor național și european. Rețelele culturale trebuie să-și justifice mandatul pentru care au fost împuternicite prin voința a zeci sau chiar sute de instituții sau indivizi.

În spatele deciziei Uniunii Europene de a lua în considerație aceste rețele culturale s-au ascuns ani întregi de presiuni și dezbateri privind importanța lor și modul cum acestea pot contribui cel mai eficient la dezvoltarea și promovarea culturii prin diferitele sale forme de manifestare. Manifestul rețelelor culturale europene, adoptat la Forumul Rețelelor Culturale Europene de la Bruxelles din 21 septembrie 1997, recomanda instituțiilor europene și guvernelor statelor membre să recunoască importanța acestor rețele culturale prin acțiuni de sprijinire reală și semnificativă care să ia în considerație contextul, nevoile și funcțiunea rețelelor. Creditat de către societatea civilă, rețelele culturale au utilizat această origine pentru a se identifica ca parte a acestei societăți, ca un organism care evoluează prin nevoia indivizilor de a interacționa, de a schimba informații și de a lucra împreună.

Reacția sensibilă la o astfel de legitimitate din partea instituțiilor europene și a statelor membre, a fost potențată și de platforma ideologică a rețelelor culturale, construite pe politici prioritare pentru Europa: coeziune europeană, sistemul de a facilita și stimula piața de muncă, pregătire profesională permanentă, diseminare europeană a informației etc. Cu toate aceste avantaje de partea lor, rețelele au cerut recunoașterea lor în contactele

profesionale pe toate palierele guvernamentale din cadrul instituțiilor U.E. și în cadrul statelor membre, oferirea unui mediu de dezvoltare și sustenabilitate adecvat și furnizarea unor finanțări structurale care să recunoască că rețelele sunt eficiente economic.

Pentru a putea pretinde un loc în această configurare europeană de strategii și politici culturale, pentru reprezentativitate și acces la fondurile care contribuie la dezvoltarea vieții muzeale, România trebuia să-și regândească intențiile și să-și asume alte responsabilități culturale decât cele cu care era obișnuită. În mare, când vorbim de responsabilitate sau regândire a priorităților culturale vorbim mai ales de jocul și eforturile depuse de grupuri de operatori culturali, atât timp cât, la nivel guvernamental, cultura luată în ansamblu e o prioritate 4 sau 5. Traseul de acomodare la noile tendințe debutează cu înființarea unor astfel de rețele culturale alcătuite din mai mulți indivizi sau instituții cu interese profesionale comune, care să se facă vizibile și să se promoveze eficient și insistent. Într-o a doua etapă se pot construi acele relații interesate, pe o logică a parteneriatului și al principiilor de fundraising, cu instituțiile statului, cu grupurile de interese, donatori, cu mediul de afaceri și cu organizațiile neguvernamentale.

Muzeul Național al Literaturii Române din București, împreună cu experți în managementul proiectului și în pregătire profesională în domeniu, au pus bazele primei rețele naționale a tuturor entităților muzeale pentru a exploata avantajele competitive ce decurg din munca într-un context

național și internațional (afilierea la NEMO), construirea flexibilității, difuzarea de informații și dezvoltarea unui know-how colectiv în interiorul unei rețele de largă acoperire. Această rețea are ca scop susținerea intereselor și identificarea metodelor de dezvoltare pe termen mediu și lung ale muzeelor, adaptate cerințelor europene din sector și monitorizarea permanentă a situației acestora. Obiectivele și activitățile vor respecta punctual cele patru mari teme majore identificate în strategie și anume patrimoniul cultural, turismul cultural în relația cu muzeele membre, dezvoltarea resurselor umane angajate în domeniu și acțiuni concrete de lobby. Strategia de promovare s-a orientat pe sesiuni de informare regionale (organizate pentru cât mai multe din cele opt regiuni de dezvoltare cunoscute pentru România) pentru atragerea unui număr cât mai mare de membrii în rețea, pe baza expunerii mecanismelor și a principiilor

de funcționare, însoțite de discuții formale și analize de situații legate de fezabilitatea unui astfel de proiect și de liniile de acțiune propuse. Rețeaua funcționează momentan informal, prima Adunare Generală de constituire legală urmând a fi organizată în luna mai a anului în curs. Între timp, se încearcă o acoperire geografică și o reprezentativitate cât mai mare, motiv pentru care campania de informare și atragere de noi membri va încerca, până la organizarea Adunării Generale, o mobilizare pentru regiunile de dezvoltare Centru, Sud-Est și Nord-Est. Muzeele membre ale Rețelei Naționale a Muzeelor din România vin momentan dinspre regiunile Nord-Vest, Vest, Centru (o parte), Sud și Sud-Est (o parte), după organizarea a două astfel de sesiuni informative în Arad (co-organizator Complexul Muzeal Arad) și Ploiești (co-organizator Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova).

CE ESTE, CE POATE FI, CE TREBUIE SĂ FIE UN MUZEU, ASTĂZI!

Dr. Corneliu BUCUR

Muzeul, în ansamblu și fiecare tip de muzeu în parte, funcție de **profilul colecțiilor** (de istorie, arheologie, etnografie, istorie naturală, de artă, sau de tehnică, etc.), de **sistemul de expunere** (pavilionar, în aer liber) sau de **concepția fundamentală a expoziției** (obiectuală sau de proiecție fenomenologică, monoetnică, pluri-etnică sau multiculturală, sincronică sau diacronică), constituie o problemă specială (teoretică sau practică), necesitând o tratare individuală. O abordare globală nu este în măsură să clarifice problema unei atari cazuistici, de o complexitate remarcabilă.

În locul unei teorii, de dragul teoriei, cred că mai utilă ar fi, pentru înțelegerea unui mod concret de abordare a unui asemenea caz, prezentarea **concepției noastre manageriale**, elaborate în anul 1990 și proiectată, într-o primă etapă, pentru perioada 1990-2005 (am ales această etapă funcție de semnificație excepțională a datei finale: aniversarea Centenarului Muzeului „Astra”), concepție prin care am urmărit **restructurarea funcțiilor muzeale** în perspectiva cerințelor mileniului trei, a integrării europene, a competiției internaționale, a cerințelor mereu sporite din partea publicului muzeal, în plan științific, educațional, cultural, recreativ și ca divertisment și distracție, pornind de la premiza că trebuie abandonat **conceptul vetust de „muzeu conservă”** sau „muzeu cimitir” și abordat **conceptul modern de „muzeu viu”**, interactiv care integrează: „muzeul-școală”, „muzeul-centru cultural”, „muzeul-amfiteatru”, „muzeul-universitate”, „muzeul-târg al valorilor tradiționale”, „muzeul-olimpiadă

școlară”, „muzeul-festival folcloric”, „muzeul-centru cinezic” pe profilul etnologic sau antropologic, în cazul nostru, „muzeul-parc” pentru loisir, etc.

Am pornit, în anul 1990, după un program (care, la rândul său, evidențiază progresele realizate, în etapa anterioară: 1980-1990, prin care am transformat **Muzeul Tehnicii Populare**, într-un **Muzeu al Civilizației Populare Tradiționale din România**).

Am beneficiat, în elaborarea noii concepții, de specializarea mea, în anii 1969-1970 în etnocinematografie (prin stagiul petrecut la Institutul de Film științifici din Göttingen-Germania), de asimilarea – favorizată de participarea la reuniunile ale Asociației Internaționale de Mulinologie și Asociației Europene a Muzeelor în aer Liber – conceptului revoluționar de „museum vivum”, în sfârșit, de înțelegera concepției modern-occidentale privind calitatea MUZEULUI de a fi un **centru cultural polivalent**, în sfârșit, de identificarea primelor semnale, îndosebi din Asia (Japonia, Coreea de Sud, Thailanda și Filipine) privind legiferarea unor programe naționale de protecție, cea mai înaltă prețuire și valorificare, prin educație și turism, a patrimoniului cultural imaterial, (spre exemplu, în cazul Japoniei, prin programul **Tezauru umane vii**, adoptat urgent și de noi, după 1990), asimilate de UNESCO prin Recomandarea de la Paris din 1989, privind importanța **patrimoniului cultural imaterial**, confirmat și consolidat apoi, de Convenția UNESCO din 17 oct. 2003.

În esență, **programul adoptat de noi**, în 1990 (prezentat în derularea și împlinirea sa prin editarea volumului „Cibinium 1990-2000”, apărut la Sibiu,

în anul 2000) conturează următoarele obiective:

1. Valorificarea superioară și diversificată tematic a colecțiilor, prin profilarea distinctă a fiecărei unități muzeale;

1.1. Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „Astra”, ca muzeu al istoriei civilizației populare românești, având la bază paradigma lui Franz Boas, părintele antropologiei universale: „pentru cercetător, important nu este să știe cum sunt lucrurile, ci cum au ajuns să fie ceea ce sunt”.

1.2. Muzeul Civilizației Transilvane „Astra”, ca muzeu de esență multiculturală (al reflectării condiționărilor culturale interetnice din Transilvania) și de reprezentare expozițională interdisciplinară, continuator, într-o concepție modernă, a Muzeului „Astra”.

1.3. Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder” (unicul de acest profil în țară), care valorifică, în premieră absolută, colecțiile aduse în sec. XIX din Africa și Orient, completate în ultimele decenii cu colecții din întreg universul.

1.4. Muzeul de Etnografie Săsească „Emil Sigerus” (conceput ca întâiul muzeu din România care valorifică, sintetic și secvențial, bogatul și valorosul patrimoniu de artă populară săsească).

1.5. Muzeul Culturii Populare a Rromilor (proiect în derulare, ce urmărește fondarea în țara noastră a primului muzeu dedicat etniei rromilor).

2. Asigurarea fiecărei unități muzeale a condițiilor proprii de depozitare a patrimoniului, de valorificare expozițională a colecțiilor, de

specializare (calificare superioară) a propriului personal, prin pregătirea doctoratului în științe, prin implicarea într-un sistem de relații internaționale, la un nivel de competiție și colaborare de pe poziții egale, prin participarea la proiecte comune.

2.1. Pavilion central și pavilion expozițional, în cadrul Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului

2.2. „Casa Hermes” (Piața Mică nr. 11), pentru Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder” (restaurată capital și valorificată din subsol, până în mansardă)

2.3. „Casa Artelor” (Piața Mică 21-22), în curs de restaurare, cu ajutorul fondurilor de la BERD și Ministerul Culturii și Cultelor (cu finalizarea în luna iunie), pentru **Muzeul „Emil Sigerus”** (care mai deține și subsolul de la imobilul din Piața Mică 12, unde am organizat Expoziția permanentă de cahle)

2.4. Proiectul revenirii în sediul inițial (Palatul ASTREI), în care a mai funcționat în perioada 1905-1950), ca „Muzeu al Asociațiunii” (cuvinte inscripționate pe frontispiciul edificiului, încă din 1905) a Muzeului Civilizației Transilvane „Astra”).

3. Organizarea Departamentului de Cercetare Științifică (astăzi cu 7 cercetători științifici) și realizarea unui amplu program de cercetare și valorificare științifică a colecțiilor, după normele aplicate în instituțiile de cercetare academică.

3.1. Catalogarea colecțiilor prin lucrări științifice de nivel european și în baza unor studii comparatistic-europene (după catalogul monumentelor din Muzeul în aer liber, a urmat Catalogul colecției de cahle - sub tipar - și

urmează „Catalogul icoanelor și obiectelor de cult” și „Catalogul științific al mijloacelor de transport”);

3.2. Continuarea editării volumului **Cibinium**, ca o culegere de studii și materiale de etnologie, muzeologie, conservare-restaurare, pedagogie muzeală, management și marketing cultural;

3.3. Pregătirea unor **teze de doctorat** și publicarea unor **tratate științifice** de nivel academic, prin valorificarea superioară a cercetărilor:

3.3.1. **Tratat de istorie a civilizației populare românești** (2 volume, 622 p., C. Bucur)

3.3.2. **Tratat de etnomuzeologie românească**, 2 volume, 540 p. (C. Bucur)

3.3.3. **Tratat privind istoria mijloacelor de transport din România** (2 volume, 700 p., V. Deleanu)

4. Organizarea unor **departamente paramuzeale de excelență** (de înaltă calificare profesională, cu o dotare tehnică performantă)

4.1. **Centrul de Informare și Documentare “Cornel Irimie”**, devenit “centrul nervos” central al instituției, autor de CD-ROM-uri, CD-uri, Touch-screen-uri, programe Web în engleză și română, autor al digitalizării colecțiilor și arhivelor etc.

4.2. **Laboratorul de restaurare – conservare** cu două structuri (și sedii) distincte: pentru monumentele din muzeul în aer liber și pentru patrimoniul mobil (cuprinzând 10 ateliere specializate). Din anul 2003 a devenit și **Centru pentru formarea și specializarea restauratorilor și conservatorilor**, în plan național

4.3. **Studioul „Astra Film”** (unic în sistemul muzeal național), realizator

al unor filme documentare despre toate manifestările culturale proprii, organizator al Festivalului Mondial al Filmului Documentar și Antropologic, care ne-a adus cca. 2600 filme de gen, în propria arhivă

4.4. **Centrul de PR, pedagogie muzeală, turism - marketing cultural și integrare europeană**, devenit un centru pivot al întregii instituții, inițiator al unor programe europene (“Școli și muzee pentru Europa”), de educare în spiritul formării unei conștiințe europene, pe baza cunoașterii patrimoniului muzeal, a unor programe de pedagogie muzeală – unice în țară, al unor strategii de valorificare turistică, cu impact național și internațional, cu tematici specializate pentru fiecare categorie de turiști, etc..

5. Încheierea unui **protocol cu Universitatea “Lucian Blaga”**, prin care Muzeul “Astra” devine un amplu “șantier” (ateliere și laboratoare) pentru practica universitară. Specialiștii muzeului activează, ca și cadre universitare asociate, la cele două facultăți (de Istorie și Patrimoniu și de Științe, Secția Sociologic-Etnologic), iar șefii de promoție sunt în mod regulat, angajați în muzeu.

6. **Specializarea serviciilor turistice** cu accent pe valorificarea superioară a tuturor resurselor și valențelor muzeului: cazare (53 locuri), servirea mesei în cărciumă, hanuri și birt, tradiționale (monumente originale reciclate funcțional în muzeu), transportul în muzeu cu minicarurile, cu trăsurile și săniile trase de cai sau plimbările cu lotcile pe lac, slujbe religioase și cununii la bisericile-monument din muzeu, spectacole folclorice pe scena de pe lac, cu amfiteatru în aer

liber, proiecții de filme în pavilionul de la intrare, ghidaje electronice în limbi străine etc. etc.

7. Organizarea, în tot sezonul estival, a unor **ample manifestări folclorice** în cadrul programului **“Tezauru umane vii”**, prin cele șapte programe specializate (Târgul anual al creatorilor populari, cu Galeriile de artă populară, Olimpiada Națională “Meșteșuguri artistice tradiționale”, Academia Artelor Tradiționale, Festivalul Național al Tradițiilor Populare și simpozioanele internaționale pe tema patrimoniului cultural imaterial).

8. Organizarea frecventă de **anchete și sondaje sociologice** pentru investigarea publicului real (vizitator) și virtual, pe cele mai diverse teme privind relația lor promuzeală, urmate de adoptarea programelor și mesajelor la solicitările și dorințele publicului.

9. Organizarea, cu mare frecvență, a **reuniunilor științifice și culturale internaționale**, prin cooptarea Muzeului ASTRA în structurile organelor internaționale, continuată prin participarea la cele mai importante reuniuni internaționale ale UNESCO, ICOM, ICOMOS, IOV ș.a.

10. **Mediatizarea amplă și diversă a muzeului**, prin toate sistemele clasice și moderne (panouri mari la intrările în oraș, panouri și săgeți indicatoare pe tot traseul auto, urban, de acces în muzeu, firme diversificate la toate sediile și porțile de acces în muzeu), publicații de cea mai largă circulație (pliante, afișe, cărți poștale, albume, ghiduri), filme documentare, programe de prezentare și valorificarea, tot mai intensă, a patrimoniului și programelor prin sisteme și mijloace electronice (site-uri pe Internet, touch-screen-uri, etc.).

Ceea ce este de subliniat, în mod esențial, e faptul că acest proiect a fost conceput ca un **program durabil**, permanent optimizat (spre ex. după amplele lucrări, recente, de RK la sistemul de iluminat din muzeul în aer liber, urmează ca, în acest an, să inaugurăm, iar de anul viitor să permanentizăm, vizita nocturnă). Reușind performanța de a ne apropia de cifra de 100.000 vizitatori pe an și 6,5 miliarde lei încasări anual, Muzeul ASTRA a devenit instituția preferată a sibiienilor, noi găsind cele mai diverse sisteme și tarife protecționiste pentru atragerea publicului de toate vârstele (“Asociația Prietenii Muzeului „Astra” este o realitate viabilă și un model de „fraternizare” între muzeu și publicul urban și din comunele județului) și nicidecum în plan secund, una dintre instituțiile muzeale extrem de apreciate pe plan internațional. Completăm acest profil de activitate cu sublinierea importanței deosebite acordată tuturor manifestărilor internaționale pentru „Capitala culturală a Europei, în anul 2007”, Muzeul „Astra” pregătind 21 de proiecte eligibile, cu un real impact internațional.

Dacă ni s-ar cere o rețetă de succes de principiu, pentru un destin optimist al Muzeului ca instituție a secolului XXI, aș reduce-o la câteva idei: să trăiești în prezent, cu ochii ațintiți în viitor, să-ți asumi condiția propriei identități culturale, ca cea dintâi condiție pentru dobândirea legitimității universale, să-ți faci cu pasiune meseria, ridicându-ți permanent cota științifică și culturală la nivelul superior al ultimelor descoperiri și inovații, în domeniu, dar și pentru a răspunde optimal exigențelor publicului, să conștientizezi că tu

(muzeul tău) ești poarta de intrare a întregii lumi în România și fereastra de privire a lumii întregi prin imaginea propriei culturi. În fond, totul este atât de simplu! Doar că presupune un travaliu imens, continuu și un consum

de energie fizică și psihică uriaș, pentru a învinge prejudecățile și invidiile, obstrucțiile și greutatele obiective. Dar ce altceva ai de făcut, dacă ți-ai ales această dură (dar frumoasă) „meserie”?

WHAT'S A MUSEUM IS AND WHAT CAN AND MUST BE NOWADAYS !

Abstract

The paper discusses and approaches in particular the case of “ASTRA” Museum from Sibiu, concerning its managerial conception that changes the museum into a polyvalent cultural centre, the task of nowadays museum.

The paper sets the criteria and the framework for the development of such a museum, “ASTRA” Museum. Each museum has to be approached individually, no matter how we analyze it, on the whole or apart, in accordance with its collections, the location of exhibition (open air or pavilion) or the fundamental conception of the exhibition. The nowadays museum has to manage in accordance with the 21st century requirements, the European integration, the international competition and the more and more diversified and increased wishes of the public. So the museum has to give up partly to its primary targets and aims and instead of an old-fashioned, boring and dull museum it has to turn into a modern institution, a living museum with polyvalent sides and thus it has to reshape its functions into: museum-school, museum-cultural centre, museum-amphitheatre, museum-university, museum-fair of traditional customs, museum- folk

festivals, museum-park, museum-film producer or museum- students' Olympiad.

Since 1990 “ASTRA” Museum has adopted and developed a managerial program that covers the years of 1990-2005 and which succeeded to reshape the museum into a polyvalent cultural centre. The objectives are multiple and interesting : the collections are turned into account in distinct museums according to their thematic diversity ; proper conditions for heritage storage for each museum, professional staff involved in international relations and projects, ready to be competitive ; organizing and developing a department of scientific research with well defined and high scientific standards of research programs. In this respect, worth to be mentioned are the works of the catalogued collections based on European comparative studies, publishing of volumes and treatises with studies and other materials on profile ; organizing and developing paramuseum departments: information and documentation centre, restoration-conservation lab, film studio, PR-cultural marketing and European integration department and educational, tourism departments ; mutual protocol between museum and

“Lucian Blaga” University, the beneficiaries are the students who can work in museum and later on be employed and the museum professionals work as associate partners at the university ; specialized and diversified touristic services and facilities as the public wishes are more and more demanding ; folk performances(fairs, festivals, Olympiad) during summer, most of them included in the international program “Human Living Treasures”, promoted by UNESCO and successfully implemented in our museum many years ago ; sociological inquiries and polls investigating the real and virtual

public, their wishes and relation to museum and adopt programs according to their requirements; as much as possible organizing international cultural and scientific meetings, so “ASTRA” Museum is involved and co-opted in international structures and can participate at different programs and projects ; advertising and promoting the museum using both classic and modern systems.

In conclusion it must be mentioned and underlined that this managerial program was conceived to be lasting and permanently able to be optimized and improved.

MUZEE ȘI ARHEOLOGIE - PERSPECTIVA UNUI ARHEOLOG

Adina BORONEANȚ

Articolul de față nu își propune să găsească o soluție la întrebarea cum ar trebui să fie reprezentată arheologia în muzee. El încearcă doar să atragă atenția asupra unor probleme majore care apar în expozițiile arheologice și să prezinte atât frustrările arheologului, cât și ale publicului în fața unor astfel de expoziții.

Rădăcinile problemei se regăsesc în percepția diferită a acestora asupra unor probleme precum importanța materialului arheologic, coerența „ipotezelor” din spatele lui, justificarea arheologiei ca știință și justificarea existenței muzeelor.

De aceea, să pornim dezbateră cu începutul:

Ce este Arheologia?

„Arheologia se referă la Fapte. dacă vrei Adevărul mergeți alături la departamentul de Filozofie” (profesorul Indiana Jones, dialog din filmul *Indiana Jones*)

Majoritatea arheologilor își petrec viața strângând obiecte pe care mulți le-ar considera ne semnificative, dacă nu chiar urâte: pietricele, fragmente ceramice minuscule, fragmente de os etc. Astfel de lucruri nu ar reține atenția vizitatorilor muzeelor pentru mai mult de câteva secunde, iar atunci nu ar fi cu admirație ci mai degrabă cu dispreț sau neîncredere. Dar pentru cel care le-a descoperit, adică pentru arheolog, ele sunt punctul în care începe discuția despre trecut. Întrebări ca „ce înseamnă toate astea”, „ce putem spune despre trecut pornind de la obiectele astea”, „de ce s-a întâmplat ceea ce s-a întâmplat” sunt printre primele care apar. Sunt apoi altele mai dificile: „ce rost are

să cercetăm trecutul”, „ce putem spune despre oamenii care au făcut obiectele astea”, „are cunoașterea trecutului vreă importanță pentru prezent”, „ce ne interesează cu adevărat despre trecut și cât putem afla”¹.

Această ultimă întrebare este probabil cea care marchează diferența cea mai adâncă între arheolog și omul de pe stradă. Pentru majoritatea oamenilor, arheologul este cineva ca Lara Croft, Indiana Jones, Sydney Fox sau Bibliotecarul, prin asta înțelegând un vânător de comori care acționează în locuri exotice. Puțini realizează însă că arheologia începe de fapt abia acolo unde aventura se sfârșește - cu interpretarea materialului, discuțiile despre semnificația artefactelor, analizele complicate de laborator etc.

Experința i-a învățat pe mulți arheologi că omul de pe stradă nu are răbdare să asculte discuțiile complicate ale arheologilor asupra interpretărilor trecutului. Majoritatea - fără să fie o mare surpriză - ar fi mult mai interesați să vadă măștile de aur descoperite de Schliemann la Troia decât să-i asculte pe arheologi dezbătând, pornind de la ele, organizarea socio-economică și politică în primul mileniu î.Hr. la Tepe-Hissarlik unde au fost găsite aceste măști.²

Cu toate acestea, ar trebui să existe o punte între activitatea reală a arheologilor și ceea ce vrea publicul să vadă. Trebuie să existe o cale de a-l convinge pe omul de pe stradă că înțelegând factorii care au determinat cursul istoriei umanității și natura diverselor culturi, apariția anumitor „pattern-uri” poate fi la fel de provocatoare și interesantă ca și goana

1. Robert J. Wenke, *Patterns in prehistory. Humankind's first three million years*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p.2-3

2. Idem, p.3

după comori. Cheia unei astfel de înțelegeri ar fi prezentarea nu numai a descoperirilor realizate în urma săpăturilor arheologice, ci și o versiune simplificată a legilor scrise și nescrise ale arheologiei. Oferindu-le oamenilor mijloacele de înțelegere îi va face să vadă mai bine întreaga cantitate de muncă care se ascunde în spatele cercetării arheologice.

Ceea ce este cel mai greu de conceput pentru mulți oameni este felul în care tot soiul de obiecte ajung să fie îngropate în pământ. În cazul unei expoziții muzeale, acest lucru poate fi prezentat prin câteva informații de bază despre procesele de formare a solului - nu neapărat un text ci, mai bine, o schemă sugestivă (de exemplu, Fig. 1)³ - ar rezolva problema.

Alte întrebări care sunt des puse de nespecialiști vizează „de ce anumite tipuri de artefacte sunt găsite și altele nu”, „de unde știm că lucrurile s-au întâmplat așa cum spunem noi - arheologii”, „de unde știm cât de vechi sunt lucrurile acelea”. În acest context, credem că o parte din expozițiile permanente ale muzeelor de istorie și/sau arheologie sau chiar în cadrul unor expoziții temporare ar trebui să se ocupe de astfel de aspecte, oferind informații de bază asupra: tipurilor de soluri și păstrarea materialelor, analogiile etnografice, arheologia experimentală⁴, metode de datare, etc. Unul dintre cele mai importante caracteristici ale expozițiilor permanente este chiar faptul că sunt permanente și deci nimeni nu trebuie să absoarbă toată informația la o singură vizită. Este în interesul muzeului ca oameni să aprecieze prezentările ca fiind

complexe, educative și interesante; și astfel să continue să vină. Iar aceasta ne aduce la a doua mare întrebare:

Ce este un Muzeu⁵ și care este scopul lui? Ofera oare răspunsuri la întrebări sau este doar o sumă de colecții? Care ar fi nivelul ideal de prezentare a materialului - cel academic sau cel „accesibil maselor”?

*Muzeu – instituția publică de cultură, aflată în folosul societății care colecționează, conservă, cercetează, restaurează, comunică și expune, în scopul cunoașterii, educării și recreării, mărturii materiale și spirituale ale existenței evoluției comunităților umane, precum și ale mediului înconjurător.*⁶

Dar muzeul este mult mai mult decât spune o simplă definiție - numai colecționare și expunere nu implică automat educație - este necesar ca muzeul să impresioneze și influențeze publicul pentru că numai astfel el își îndeplinește cu adevărat funcția⁷.

Anterior anului 1989, expoziția principală din muzeele de istorie⁸ viza prezentarea unei serii de evenimente naționale, cu un ușor accent uneori pe descoperiri arheologice de factură locală. Toate expozițiile principale porneau din paleolitic și pe măsură ce „evolau” oamenii parcurgeau neoliticul, epoca bronzului, epoca fierului etc., până în timpurile contemporane. Era o scară generală a evoluției, văzută ca o înșiruire de obiecte, de la piatră la ceramică și obiecte de metal. Era o versiune sărăcită a ceea ce Vasile Pârvan visase în 1921⁹.

Pârvan dorise înființarea unui muzeu național unic cu secții diferite pentru epocile istorice/arheologice, fondarea unui Institut de arheologie, a

unui muzeu etnografic, un muzeu de artă industrială și a mai multor muzee regionale. La momentul respectiv cercetarea arheologică se limita doar la descoperirea de noi situri și culturi, crearea unui repertoriu național, publicare de sinteze pe epoci bine delimitate. Popularizarea (azi 'relații publice'...) juca și ea un rol foarte important.

Dar ceea ce ar fi funcționat perfect acum o sută de ani nu mai poate fi destul în momentul de față și, din păcate, o mare parte de expozițiile arheologice arată exact la fel în ziua de azi (dar mult mai prăfuite...), ca și cu multe decenii în urmă când au fost inaugurate. Noile descoperiri își găsesc greu loc în vitrine în parte din cauza structurii inflexibile a expoziției, în parte din cauza spațiului limitat alocat în sălile muzeelor.

Muzeele, ca și oamenii, se schimbă în timp sau cel puțin așa ar trebui. Expozițiile necesită o îmbunătățire și o adaptare permanentă la noile teorii și metode existente în momentul de față în arheologie, precum și la interesele publicului. Este normal ca vizitatorii să nu mai aibă nici o reacție în fața acelorași oale prăfuite expuse în vitrină! Și, din păcate, asta este ceea ce majoritatea muzeelor au de oferit... Este principalul motiv pentru care expozițiile temporare atrag de departe un număr mai mare de vizitatori, fiind mai „proaspete și mai moderne”.

Una din chestiunile principale la reorganizarea unei expoziții ar trebuie să fie orientarea tematică și interpretarea materialului și mai puțin cea a unei depășite înșiruirii cronologice de artefacte.

Dar ce este de fapt un *artefact* dincolo de obiectul în sine? Cum arheologia este mult mai mult decât o simplă săpătură în căutare de curiozități, publicul ar trebui să poată vedea dincolo de simpla aparență a obiectelor, ar trebui să vadă alți oameni și să învețe despre comportamentul și viața lor. Arheologia nu este știința lucrurilor îngropate, ci este o știință despre viața oamenilor din timpuri apuse. Nu săpăm doar ca să umplem depozitele muzeelor cu noi și noi obiecte preistorice sau mai noi, ci ca să aflăm cât mai multe despre viața din acele timpuri. Și asta ar trebui să fie unul din primele lucruri pe care să le înțeleagă publicul când intră într-un muzeu.

În al doilea rând, nu numai obiectele ar trebui să se vadă într-un muzeu, ci și ideile și teoriile arheologilor, evident într-o formă simplificată. Ar trebui să se vadă că pot exista mai multe teorii asupra unui singur subiect, că nimeni nu este deținătorul adevărului absolut. Arheologia este o știință a ipotezelor, adevărul nu îl vom ști niciodată, așa cum spunea și Indiana Jones.

Partea bună a unei astfel de abordări ar fi că publicul ar judeca el însuși, ar putea alege între ipotezele prezentate pe cea care i se pare cel mai bine fundamentată, făcând astfel demersul arheologic atractiv, stimulant, dar și educativ în același timp.

Aș îndrăzni să dau un exemplu asupra modului în care lucrurile pot fi prezentate mai atractiv publicului, mai apropiat de ceea ce ne spune materialul arheologic decât ceea ce prezintă majoritatea muzeelor în ziua de azi.

Subiectul? Neolitizarea!¹⁰

8. Vom mai reveni asupra relației istoric - arheologie pe parcursul articolului.
9.V. Pârvan, *Problems of Romanian archaeology. Art and Archaeology*, Londra, 1926; Vasile Boroneanț, *Vasile Pârvan, fondatorul școlii românești de arheologie*, Carpica, 1972, p.7-21

Ceea ce vedem în majoritatea muzeelor este o etichetă inscripționată „Epoca pietrei” și o cronologie urmată de o etichetă cu „Neolitic” și altă periodizare sau o înșiruire de culturi. În epoca pietrei vedem numai pietre (și câteva oase....), dar rar măcar o încercare de a explica cum erau produse sau folosite acele unelte, în timp ce în neolitic vedem numai ceramică...

Ideea pe care o capătă vizitatorii ar putea fi că oamenii preistorici s-au dus la culcare în epoca pietrei și în ziua următoare s-au trezit în plin neolitic... Tot așa, pot presupune pomind de la vitrină că în timp ce în epoca pietrei oamenii duceau o viață grea, cu hrană puțină, petrecându-și tot timpul la vânătoare de mamuți și la cules de fructe de pădure, în neolitic dintr-o dată este hrană din belșug, nimeni nu mai moare de foame, animalele îi ajută pe oameni la munca câmpului, totul este roz, într-un cuvânt, evoluție!!!

Dar cum s-a întâmplat cu adevărat? Ce a determinat această trecere la domesticirea animalelor, cultivarea plantelor și chiar apariția ceramicii? Cum se face că a avut loc aproape simultan în părți diferite ale lumii? Viața populației neolitice este cu adevărat mai bună și mai ușoară, mai lipsită de probleme? A fost o ‚evoluție’ din toate punctele de vedere? Dovezile arheologice indică că această schimbare nu a fost nici atât de rapidă nici atât de veselă cum am crede, judecând după majoritatea muzeelor românești....

Publicului ar trebui să i se înfățișeze principalele teorii asupra originilor agriculturii: presiunea demografică, schimbarea climei, presiunea socială, etc. Ar trebui să i se dea argumente și să fie încurajat să

adopte una sau alta dintre teorii. Aceasta poate fi făcută, de asemenea, cu ajutorul unor scheme sau diagrame, nu numai prin text, crescându-se atractivitatea expunerii și facilitându-se înțelegerea mesajului. O mai mare preocupare pentru activitățile zilnice ale comunităților i-ar face pe vizitatori să înțeleagă că noi descoperiri aduc noi probleme – cerealele au zahăr și zahărul înseamnă carii; sedentarismul implică aglomerări de oameni, ceea ce facilitează împrăștierea bolilor, etc... E greu să cioplești unelte, dar e și mai complicat să faci ceramică...

Ajutând publicul său să înțeleagă toate acestea, muzeul îl va ajuta să vadă arheologia ca pe o știință a descifrării misterele, precum și ca o disciplină științifică. El va înțelege că arheologia este mai mult decât căutare de comori sau expunere de obiecte în muzee.

Ajungem astfel la a treia problemă importantă – imaginea pe care arheologii o au despre ei înșiși, despre natura muncii lor, despre legăturile lor cu muzeografia. În mod natural, următoarea întrebare ar fi **cine organizează / ar trebui să organizeze expozițiile arheologice?**

Este ceva obișnuit peste tot în lume ca muzeografia sau curatorii de colecții să participe la săpături arheologice. Din păcate, cazul românesc este unul trist: arheologia nu este o profesie, ci un titlu sau o calificare. Suntem cu toții cercetători, muzeografi, profesori de istorie și în același timp arheologi... Dincolo de serioasele implicații pe care le are pentru arheologie ca știință, există și efecte secundare, unul dintre ele fiind imaginea arheologiei, așa cum transpare ea din muzee.

10. Am ales acest subiect pentru că îmi este cel mai apropiat din punct de vedere arheologic....

Să fii muzeograf nu este nici mai bine, nici mai rău decât să fii arheolog. Este pur și simplu altceva. Muzeograful este ‚interfața‘ între mintea arheologului și percepția publicului. Muzeograful este cel care filtrează materialele, ideile și teoriile și le topește într-un produs finit atrăgător pentru public - expoziția. Acest ‚filtru‘ ajută la prezentarea simplificată a materialului arheologic, dar, în același timp, căutând să creeze niveluri de percepție diferite, să facă prezentarea stimulată și atractivă – iar asta este o artă! Este și o activitate care ocupă foarte mult timp. Este greu pentru muzeograf să țină pasul cu tot ceea ce se întâmplă în lumea arheologică. Deci, arheologul și muzeograful ar trebui să concluzeze la realizarea expozițiilor.

Dacă arheologul este în același timp descoperitorul materialelor și creatorul expoziției, aceasta tinde să fie părtinitoare către o anumită idee sau teorie, prezentată de obicei ca unica sau oricum cea mai bună. Organizarea unei expoziții ar trebui să fie o muncă de echipă în care să se implice directorul muzeului, muzeograful, arheologul, eventual un designer al expoziției, conservatorul¹¹, etc. Aceasta va oferi o perspectivă obiectivă asupra lucrurilor - un aspect deosebit de important. Expozițiile trebuie să fie obiective!

O altă problemă importantă este cea a legăturilor dintre discipline. Tradițional în Europa, și deci și în România, arheologia a fost văzută ca o știință auxiliară a istoriei. Prin urmare, în mod natural, expozițiile de arheologie se organizează în muzee de istorie iar linia de demarcație între cele două discipline este invizibilă. Pare

desigur foarte normală această asociere, dar există și alte discipline care ar putea folosi informația și sprijinul arheologic.

De curând, Muzeul Național de Istorie Naturală ‚Grigore Antipa‘ din București a deschis o expoziție foarte interesantă intitulată ‚*Zoolog printre ruine*‘¹². A fost o încercare reușită de a aduce arheologia în contextul istoriei naturale, recreând viața și habitatul natural din jurul orașului antic grecesc Histria. În afară de înfățișarea în premieră a unor artefacte descoperite la Histria, expoziția vorbea și despre mediul natural de la Marea Neagră, dieta vechilor greci și obiceiurile alimentare la Histria. A încercat pătrunderea în viața cotidiană prin recrearea unei case arhaice tipice. În ajutorul factorului educativ a venit și un catalog bilingv însoțit de un CD. De ce nu pot exista mai multe astfel de prezentări interdisciplinare temporare în locul unui șir nesfârșit de vase restaurate, etichetate Neolitic sau Epoca Bronzului?

Și vorbind tot despre muzee și arheologie, există o mulțime de alte lucruri care pot fi făcute paralel cu expozițiile. Contrar tradiției românești de dinaintea celui de-al doilea război mondial, nu mai există conferințe publice pe subiecte arheologice care ar putea trezi interesul pentru această disciplină. Nu există filme documentare sau cu subiect științific produse la noi. Nici un muzeu nu are programe educative pe teme arheologice¹³ sau programe informative pe Internet¹⁴. Copiii, care ar putea fi ușor atrași către arheologie nu sunt un public țintă al muzeelor, din acest punct de vedere. Creșterea unui public educat nu ar face

11. Michael Belcher, *Exhibitions in Museums*, Leicester University Press, Leicester. 1991. p.78
12. A. Zbucnea, A. Stănescu, „Zoolog printre ruine - o expoziție inedită la Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa””, *Revista Muzeelor*, 2, 2005, p.45-49.
13 vezi programul dezvoltat de Muzeul Național de Arheologie din Atena la www.culture.gr
14. vezi **Windows to the Past** dezvoltat în 1997 (acum aproape 10 ani!!!) de către Muzeul local din Alexandria, statul Virginia, USA, www.oha.ci.alexandria.va.us/archaeology/
15. A. Zbucnea, op.cit., p.81

decât să ajute, în perspectivă, dezvoltarea muzeelor, printr-o cerere crescândă a nevoii de noi și noi expoziții. Ar contribui astfel și la îmbunătățirea serviciilor muzeelor și al aspectelor financiare¹⁵ la care cu toții suntem sensibili.

Într-un final...

Ca o persoană care nu lucrează într-un muzeu am puțină experiență practică în organizarea expozițiilor, dar nu îmi lipsește cea de organizare a colecțiilor. Consider că practica nu stă în picioare fără un sprijin teoretic.

Chestiuni precum ‚de ce avem nevoie de o anumită expoziție’, ‚cum ar trebui selectat și expus materialul arheologic’ (și la fel de important, ‚avem mijloacele financiare să o facem?’), ‚care este publicul țintă’, ‚care este mesajul pe care vrem să-l transmitem’, sunt foarte importante și fără a avea răspunsuri precise la ele, răspunsuri pentru care și arheologul trebuie să fie luat în considerație, organizarea unei expoziții coerente și educative nu este posibilă. Nu și-ar atinge scopul și ar fi deci inutilă.

MUSEUMS AND ARCHAEOLOGY - A VIEW FROM THE ARCHAEOLOGIST

ADINA BORONEANȚ

The present article is not trying to offer answers on what the representation of archaeology in museums should be. It merely attempts to pinpoint some of the main issues that occur when trying to exhibit archaeological artefacts and moreover, some of the frustrations that both the archaeologist and the public encounter when visiting such an exhibition. The roots of the problem originate in the different perception of the two 'participants' mentioned above: the archaeologist and the public, over issues such as the importance of the artefacts, the accuracy of the 'story' behind them, the goal/purpose of archaeology as a science and the goal/purpose of museums. Therefore, we should perhaps start with the very beginning:

What is Archaeology?

'Archaeology is about Facts; if you want the Truth go next door to the Philosophy Department!' - Professor Indiana Jones (dialogue from the film "Indiana Jones")

Most archaeologists spend their whole life gathering items that most people would regard as insignificant and even ugly: small bits of stone, potsherds of the tiniest sizes, bone fragments... This would not hold the eye of museum-goers for more than a few seconds and even then it would be in dismay, not in awe. But for the excavator itself this is the very backbone of the life he/she has chosen. It is from here that the inferring of the past starts. Questions as: what does it all mean, what can I tell about the past starting from these things and why it happened what it happened, are first to occur. Then come the tougher ones: what is the point of investigating the past, what can I tell about the people who

made these things, does the past have any relevance for the present? What does the past mean?¹

It is this last question that marks the deepest break between the archaeologist and the non-archaeologist. For most people, the image of the former is materialized by Lara Croft, Indiana Jones, Sidney Fox or the Librarian, that is, a relic hunter in exotic locations. Few non-archaeologists realize that archaeology actually starts where the adventure ends – with the interpretation of the material, the debates about the meaning of the artefacts, the intricate analyses in the labs. *Experience has taught most archaeologists that the non-archaeologist has little patience for the convoluted intricate analyses archaeologists go through when arguing with each other about what the past means. Most non-archaeologists, unsurprisingly, would be more interested, for example, viewing the gold masks that Schliemann found at Troy than listening to professional archaeologists debate the inferred socio-economic and political organizations of the first millennium B.C. town at Tepe-Hissarlik, where these masks were found².*

Still, there must be a bridge between what the archaeologists do and what the public wants to see. There must be a way of showing to the non-archaeologists that understanding the factors that determined the course of human histories and the nature of cultures, and explaining why certain patterns appeared, can be as interesting and provoking as hunting after real treasures. The key to this is to present to people not only the results of an archaeological excavation but the basic, simplified "rules and laws" of archaeology. Giving the people the tools

1. Robert J. Wenke, *Patterns in prehistory. Humankind's first three million years*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p.2-3

2. Idem. p.3

3. Brian Fagan, *Archaeology. a brief introduction*, Ninth Edition, Pearson Prentice Hall, 2006, p.205. Fig. 9.2.

will help them understand and appreciate better the whole amount of work behind the archaeological research.

What people find most difficult to apprehend is how did those artefacts end up buried into the ground. So, within a public exhibition, a few facts about site formation processes – not a complicated text but a suggestive drawing – would solve this problem³. Other questions I have often been addressed are – why only certain types of artefacts are found and others not, how can we tell it really happened the way we said it did, how do we know how old those things were. So, parts of the permanent exhibitions (or perhaps separate temporary exhibitions) should attempt to focus on these questions the public is interested in, with basic information on soil preservation, analogies in ethnography, facts about experimental archaeology⁴ and dating methods.

One of the best things about permanent exhibitions is that they stay there so nobody has to absorb all information at once and actually it is in the interest of the museum that people find things challenging and educative and keep coming again and again... And this leads us to the second main issue of the present paper:

What is a museum⁵ and what purpose should it serve? Is it a keeper of absolute knowledge, a collection of collections? What should the level of the presented information be: academic or mass-accessible?

The museum is a public cultural institution serving the society; who collects, preserves, researches, restores, communicates and exhibits, with the goal of acquiring knowledge, educating and re-creating the material and

*spiritual proofs of the existence and evolution of human communities and the environment*⁶ - is what the law has decreed.

But there is more behind it than a simple definition – collecting and exposing does not simply trigger education – the museum needs to reach its public and it is only this way that the goal of museum is fully accomplished⁷. And it is here that most museums with archaeological exhibition are at fault.

In Romania, prior to 1989, the main exhibition in a *history*⁸ museum was a chain of historical events of national coverage, sometimes with a light stress on local archaeological discoveries. All permanent exhibitions started with the Palaeolithic, then humans evolved, went through the Neolithic, Bronze Age, Iron Age. etc., and reached modern times. It was the general ladder of evolution, seen through a series of displayed artefacts, from stone, pot to metal items. It was a poor version of what Vasile Pârvan had dreamt of in 1921⁹.

Pârvan wanted the organization of a single national museum with various departments for the various historical/archaeological ages, the establishment of an Institute of Archaeology, an ethnographical museum, a museum of industrial art and several regional mixed museums. At that point in time archaeological research meant only uncovering more and more archaeological sites and creating a national catalogue, discovering more archaeological cultures, writing huge syntheses on well established and delimited archaeological ages. The ‘popularization’ (public relations today...) of the discoveries was also recognized an important role.

4 The National Museum of History in Budapest has produced a very good documentary experimental stone tool producing that runs in the prehistory department every half an hour...

5. Although some of the statements are general, the author refers mainly to archaeological/history museums.

6 The Law of museums and public collections, I. Oberlander, “Acreditarea muzeelor”, *Revista Muzeelor*, 2, 2005, p.98

7. A. Zbucea, “O viziune de marketing privind expozițiile muzeale”, *Revista muzeelor*, 1, 2005, p.81.

8. We shall come back to this further down this article.

But what was an important beginning a hundred years ago can no longer be enough today and unfortunately, most archaeology exhibitions are exactly the same as 50 years when they were first set up but, of course, a lot dustier. New discoveries are rarely incorporated, mainly because of the inflexible structure of the exhibitions and the fixed spaces allocated within the museum halls.

Museums, as people, should change as time goes. Their exhibitions need constant change and adaptation to the new theories and methods currently employed in archaeology. It is only normal that people are no longer thrilled to look at the same collection of dusty old pots in the windows... And unfortunately this is exactly what most Romanian museums have to offer... It is a fact that the temporary exhibitions attract by far a larger number of visitors, as they are fresher and more up-to-date.

So one of the main issues when re-organizing a permanent archaeological exhibition today is whether a theme oriented presentation and interpretation of facts should be thought of, or should we be content with the good (?) old fashioned mere chronology of artefacts?

But what is really an artefact? As archaeology is more than the simple excavation of items so the public should be able see the people and their behaviour behind the things in display. **Archaeology is not a discipline about buried stuff, it is about the life and behaviour of people in times long gone.** We are not digging just to bring to light more and more prehistoric or later objects but to learn what humans and their life was in those times. This should

be one of the first things the public should also learn about archaeology when entering a museum.

Secondly, the ideas and theories of the archaeologists should be transparent to the public and therefore a theory / explanation covering the basic facts should be presented, in a simplified form. There should also be made clear that sometimes there are multiple theories that fit the archaeological evidence. As Professor Indian Jones put it, archaeology can only present hypothesis but we shall never be sure about the truth.

The good part is that the public will be able to judge for themselves, choose the most convincing story to them, thus making the archaeological reasoning attractive and stimulating, contributing to their education and enlarging their knowledge.

I can think of at least one good example of how things should be presented different to the audience, more entertaining and closer to what the archaeological records revealed, than what museums have in store today on the subject of the neolithisation¹⁰.

What we see in most museums is labels – Stone Age and a chronology next to ‘Neolithic’ and a chronology. In Stone Age we see of course only stone tools (no hints usually on how those little pieces of rock could have been used by prehistoric people), in Neolithic we see mostly pottery everywhere. One can get the idea that people went to bed into the Stone Age and the next morning the Neolithic had come over them.... We also infer that the Stone Age people lived miserable lives, full of hardships and little food, spending their whole day hunting and pecking berries, while

9.V. Pârvan, *Problems of Romanian Archaeology. Art and Archaeology*, London, 1926, V. Boroneant, *Vasile Pârvan fondator al școlii românești de arheologie*, Carpița, 1972, p.7-11

10. I have chosen this example as it is one I am most familiar with.

during the Neolithic all went rosé... crops to harvest, plenty of food, animals to help people with their work, in one word, evolution!!!

But how did it really happen? What did trigger this change to the domestication of animals, cultivation of plants and yes, use of pottery? How come it happened almost simultaneously in different parts of the world? Were the 'Neolithic' people really living better and healthier lives than the hunter-gatherers? Is evolution that simple? Archaeological evidence show nowadays that the change wasn't that fast and definitely did not bring only joy...

So, the public should be presented the main theories that might have triggered the origins of agriculture: demographic pressure, climate change, social stress, etc., given the arguments and encouraged to take sides for one or the other of the hypothesis. This can also be done more attractively through pictures and diagrams, not only through text.

More insights into people's everyday activities, diet, health would make the visitors understand that new discoveries bring new problems: eating cereals means sugar and sugar means caries, sedentism means agglomerations of people and this leads to easier spread of diseases, etc. Making stone tools is hard but making pottery is even harder...

Helping people understand all these makes archaeology really a mystery solver as portrayed in the adventure movies, and also a discipline providing answers to valid scientific questions in the same time. And the public would see that there is more to archaeology than digging and smuggling treasures from tombs and caves...

Presenting things this way takes us to a third main issue: the way archaeologists see themselves and the nature of their work, their links to the museum curators. So, naturally, the next question would be: **who organizes/should organize the archaeological exhibitions?**

It is not unusual anywhere in the world for museum-curators to participate in archaeological digs, but the Romanian case is a particularly sad one: archaeology is not a profession but a 'title' or a 'qualification'. We all are researchers, museum curators, history teachers or professors and yet we can all be archaeologists – and that in the same time!!! Apart from the serious implications for the archaeology as a discipline, this has also secondary effects, one of them being the way archaeology is presented to the public in museums.

Being a museum-curator is neither better nor worse than being an archaeologist, it is something else. A museum curator is the 'interface' between the archaeological mind and the public. It is the one who filters the material, ideas and theories and moulds them in a finite product – one that appeals and makes sense to the public eye – the exhibition. This 'filter' helps to present the archaeological material simplified and yet at different levels of perception, it makes it attractive and stimulating – and that is an art! But it is also a time consuming activity.

Both archaeologists and museum curators should provide their expertise in putting together exhibitions. If the archaeologist is the excavator and the planner the exhibitions more than once tend to be biased towards a certain hypothesis presented the as the absolute

11. Michael Belcher, *Exhibitions in Museums*, Leicester Univ. Press, Leicester, 1991, p.78

truth. Organizing an exhibition is a team work, where quite a number of people get involved: the director of the museum, the curator, the archaeologist, the designer of the exhibition, the conservator, etc.¹¹ a more objective perspective will be gained upon facts and this is of major importance. Museum exhibitions should be objective!

Furthermore, scientific disciplines do not stand by themselves. They intertwine and support each other. Traditionally, in Europe and hence, Romania, archaeology was seen as an auxiliary of history. So, archaeological exhibitions naturally existed in history museums and basically one can never tell when we pass from archaeology to history.... Of course it seems more natural to associate the two, but other disciplines could also use the support and information archaeology has to offer.

Recently, the "Grigore Antipa" National Museum of Natural History in Bucharest organized an interesting exhibition 'A zoologist among ruins'. It was a successful attempt to bring archaeology into the world of natural history, recreating the ancient life and habitat of the Greek city of Histria.

Apart from presenting people a series of first time exhibited artefacts discovered at Histria, it also talked about the natural environment in the Danube Delta, the diet of ancient people and the food habits in Greek antiquity, it showed the everyday life of people through the recreation of a typical archaic house. Helping with the educational process was the bi-lingual catalogue of the exhibition and a CD. Why can't we have more of these multi-disciplinary temporary exhibitions, instead of a

never-ending succession of restored pots with labels saying 'Neolithic / Bronze age pottery'?

And talking about archaeology and museums, there is much more that can be done parallel to the exhibitions themselves. Contrary to our tradition prior to WWII, nowadays there are no public conferences on archaeological subjects that could arouse public interest, there are very few documentary films locally made (we are not discussing National Geographic...), no museums have educative programs on archaeological themes¹² or computer learning programs¹³. Children, who could be easily attracted to archaeology, are not a main targeted public. Growing an educated public would only lead to a diversity of new exhibitions (perhaps some of them 'imported') and thus contribute to the quality of the museum services. Also, apart from the growing prestige would also improve the financial aspects¹⁴, because, as we well know, everybody needs money, museums included.

Final remarks

As a non-museum worker I have little experience with organizing exhibitions in real life. But the practical would never stand up by itself without the back-up of the theory. Things like: why do we need this particular exhibition, how would the archaeological material be selected and displayed (and do we have the financial means to do it well?), what is the targeted public, what message do we want the public to get, all are important questions and without having straight answers to them an archaeological exhibition could never reach its goal and it would fail and be pointless.

12. see the programs of the National Archaeological Museums of Athens at www.culture.gr

13. see *Windows to the Past* developed in 1997 by the Museum of Alexandria, Virginia, USA at www.oha.ci.alexandria.va.us/archaeology
14. A. Zbucea, op.cit. p.81

TEHNICI MEȘTEȘUGĂREȘTI DE PRELUCRARE A FIERULUI

Ioana DUICU
Ioana GHERGHESCU

1 Jacques Le Goff, *Civilizația Occidentului Medieval*, București, 1970, p. 282.

2 A se vedea pentru perioada medievală Ștefan Olteanu și Constantin Șerban, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în Evul Mediu*, București, 1969, p. 413;

3 În această prezentare nu vom opri asupra tehnicilor de prelucrare a săbiilor, puștilor, armurilor, ele constituit un domeniu aparte.

4 Am luat în considerare tehnicile care s-au folosit cel mai frecvent pentru realizarea lor și de asemenea, pentru îmbinări, am ales varianta îmbinărilor cu nituri, chiar dacă în majoritatea cazurilor de îmbinare s-au folosit și îmbinările la cald: spre exemplu la cuiere, pirostirii etc. în ceea ce privește obiectele de cult, am avut în vedere în special crucile cu îmbinări prin nituire, chiar dacă în această grupă sunt și sfeșnice, candelabre a căror îmbinare este la cald

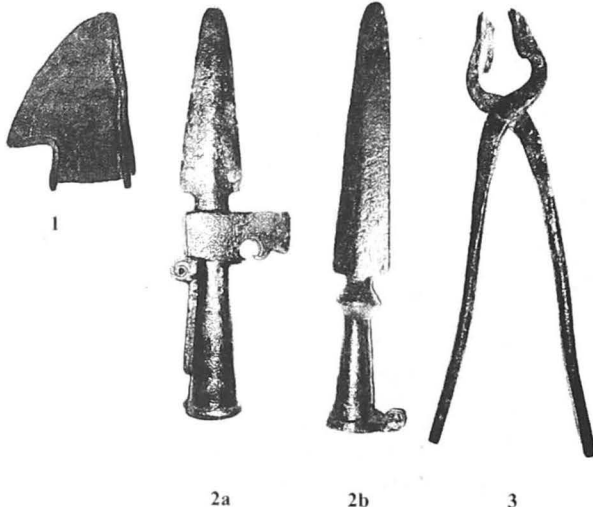
Una dintre cele mai relevante comparații ale importanței fierului față de alte metale și în special față de cele prețioase, a realizat-o încă din secolul al XIII-lea, franciscanul Barthelemy l'Anglais, în enciclopedia sa *De proprietatibus rerum*, unde a formulat: *Din multe privințe fierul este mai folositor decât aurul, deși oamenii nesățioși râvnesc aurul mai mult decât fierul*¹. Meșteșugul prelucrării fierului nu a putut avea și nu are un caracter casnic datorită complexității, a dificultăților prelucrării materiei prime și a obligativității însușirii de către meșteri fierari a unor cunoștințe tehnice cu totul speciale.

De-a lungul istoriei, timpul de specializare în domeniul prelucrării fierului a variat, dar această perioadă, conform informațiilor oferite de scrierile păstrate, nu a fost niciodată sub

2 ani, ba mai mult au fost perioade în care ea ajungea la 3 ani². Tehnicile dezvoltate în mod empiric și transmise din generație în generație, multe dintre ele cu titlul de „secret al meseriei”, au condus la obținerea de arme³, unelte și felurite obiecte necesare activităților curente ale comunității.

Făcând o analiză sumară a uneltelor și obiectelor produse din fier, având în vedere operația predominantă de realizare sau ceea ce le conferă o notă specifică⁴, acestea au fost grupate în 5 categorii, la care am luat în considerare, în primul rând criteriul tehnic, după cum urmează:

Grupa 1 – Obiecte care se caracterizează prin necesitatea aplicării tratamentului termic: Cuțite de plug, sape, seceri, satâre, cuțitoaie, cuțite, cosoare, foarfeci, clești⁵



1. Cuțit de plug, com. Năruja, jud. Vrancea, 4/4 sec. XIX, 30 x 45 cm., Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti";

2. a. Lance de vânătoare, jud. Mehedinți, 4/4 sec. XVIII, L = 29 cm; lama: 18 x 4,5 cm. Colecție particulară;

b. Lance de vânătoare cu mic topor, jud. Dolj-Mehedinți, 1/4 sec. XIX, L = 20 cm; lamă: 9 x 3 cm, Colecție particulară;

3. Clește, jud. Ilfov, 4/4 sec. XIX, L = 38 cm; fălci: 8,5 x 4 cm. Colecție particulară;



4. Seceră, com. Ostrov, jud. Constanța, 4/4 sec. XIX, L = 30 cm, Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti";

5. Cosor, jud. Dolj, valea Dunării, 1/4 sec. XVIII, L = 15 cm, Colecție particulară;

6. Cuțit, jud. Dolj-Mehedinți, 4/4 sec. XIX, L = 27 cm; tăiș: 15 x 3 cm, Colecție particulară;

7. Cuțitoaie, com. Sălcuia, jud. Alba, 47 x 18 cm. Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti"

Grupa 2 – Obiecte rezistente la șocuri: Ciocane, instrumentar de mină (țapină, târnăcop), plugul de fier, partea metalică de la car, potcoave, scoabe etc.;



1.a

1. Topor percutor, jud. Ilfov, 4/4 sec. XIX, 18 x 3 cm, Colecție particulară;



1.b

2. Bardă cu cap de lovire, Transilvania de Sud, 1/2 sec. XVIII, L = 19 cm, lamă: 16,5 x 5 cm, Colecție particulară;



2



3

3. Potcoavă pentru boi, Moldova, 2/2 sec. XIX, 15,5 x 6,5 cm., Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti"

4. Potcoavă pentru cai, jud. Tulcea, 2/2 sec. XX, 14 x 12 cm, Colecție particulară

4



5 Cleștii, chiar dacă nu au tăiș, necesită o operație de durificare a fălcilor, acesta fiind motivul care ne-a determinat să-i poziționem în această grupă etc;

Grupa 3 – Obiecte a căror îmbinare este realizată prin nituire:

Ferecățuri de uși, încuietori, balamale, cuiere, unele tipuri de „mâțe”, curse pentru animale, pirostria, clopote, cercuri de butoi sau de roți, obiecte de cult etc.;



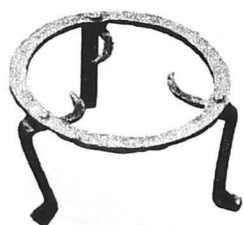
1



2



3a



3b

1. Candelabru, biserica Răpciuni, jud. Neamț, D = 80 cm; h = 35 cm, Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti";

2. Cuiier, com. Drăghiceni, jud. Olt, 68 x 16,5 cm, Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti";

3. Pirostrie, com. Dumbrăveni, jud. Suceava, D = 26 cm, h = 16 cm, Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti";

4. Încuietoare de poartă, com. Drăghiceni, jud. Olt, 52 x 3,5 cm, Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti";

5. "Mâță", com. Sălciua, jud. Alba, 1/4 sec. XX, 30 x 12 cm, Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti".

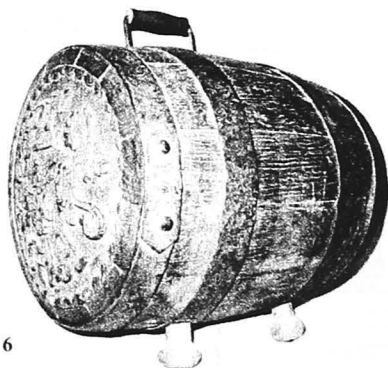
6: Butoiaș, Oltenia, 3/4 sec. XIX, D = 16 cm, leerc = 2 cm, Colecție particulară;



4



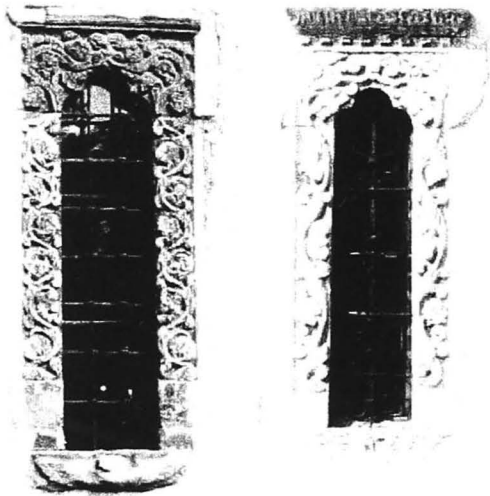
5



6

Grupa 4 - Obiecte a căror îmbinare este realizată la cald:

Lanțuri, grilaje de ferestre, opaite, frigări, scări de șa, pinteni, vârfuri de săgeți (facem referire doar la cele de vânătoare)⁶;



1

a b



2



4



3



5

1. a. Grilaj de fereastră, biserica Colțea, București, 1701, 141 x 33 cm.

b. Grilaj de fereastră, biserica Berca, jud. Buzău, 1694, 150 x 33 cm.

2. Opaite, com. Secu, jud. Dolj, 2/4 sec. XIX, D = 13 cm, h = 28 cm, Colecție particulară;

3. Lanț de vatră, com. Drăghiceni, jud. Olt, L = 254 m, Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti"

4. Piedică pentru cai, com. Dumbrăveni, jud. Suceava, L = 62 cm, 5 zale x 8 cm, Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti"

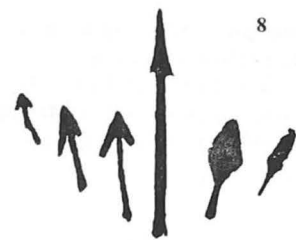
5. Frigare, com. Drăghiceni, jud. Olt, L = 110 cm, l = 10 cm., Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti"

6 Vârfurile de săgeți, prin tehnica de bază în care sunt realizate, ar fi trebuit introduse în grupa a doua, dar ținând cont de faptul că ele au dimensiuni net inferioare acestora și că tija lor este manșonată și de cele mai multe ori răsucită, am considerat mai indicată poziționarea lor aici.



6. Piroaie, jud. Vâlcea și Gorj, 2/4 sec. XVIII, Colecție particulară;

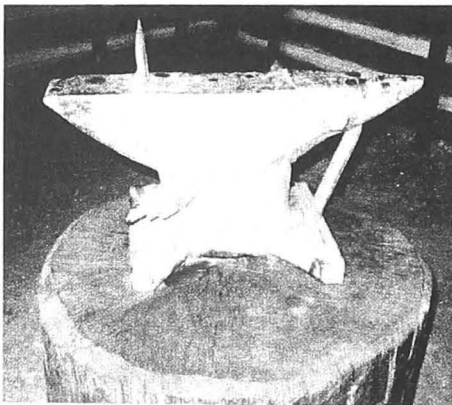
7. Scară de șa, Craiova, 3/4 sec. XIX, Colecție particulară



8. Vârfuri de săgeți de vânătoare, jud. Dolj, valea Dunării, 3/4 sec. XVIII, Colecție particulară

Grupa 5 – Obiecte turnate:

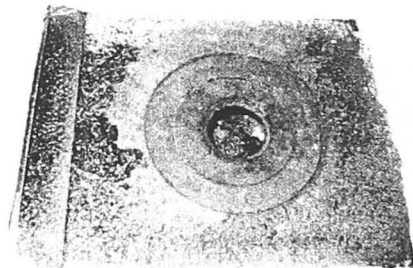
Nicovale, plite de sobă⁷, tuciuri, fiare de călcat etc.



1



2



3

7 În ceea ce privește plitele, ele sunt turnate, dar cercurile lor, unele sunt turnate, altele sunt lipite la cald.

8 Unelte cu o muchie tăioasă sau având la un capăt un model în relief.

9 Realizate doar într-un capăt sau în ambele, au fost și ele simple sau ornamentale;

pentru o prezentare detaliată a lor a se vedea Dinu C. Giurescu, Andrei Pănoiu, *Feronerie veche românească*,

București, 1967, p. 30 și următoarele.

1. Nicovală, com. Botuș, jud. Suceava, 2/2 sec. XIX, Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti"

2. Fier de călcat, com. Năruja, jud. Vrancea, 2/2 sec. XIX, 19 x 11 x 14 cm, Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti"

3. Plită de sobă, com. Dumitra, jud. Alba, 34 x 31,5 cm., Colecția Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti"

Prezentarea tehnicilor folosite în procesul de prelucrare meșteșugărească a fierului a fost structurată în funcție de temperatura la care se realizează fiecare dintre acestea.

A. PRELUCRĂRI LA RECE

(aceste tehnici au loc la temperatura mediului ambiant sau cu ușoare încălziri datorită interacțiunilor – frecărilor – dintre obiectul prelucrat și unealta de lucru).

Această grupă cuprinde operații ca: *modelarea prin „ciocănire”, tăierea, stanțarea, găurirea, incizarea, îndoirea, răsucirea, îmbinarea la rece* adică *nituirea*; toate se folosesc, în special, pentru prelucrarea benzilor, barelor subțiri, tablei și sârmei.

Ciocănirea constă în lovirea repetată a fierului cu ciocane de diferite mărimi și forme pentru obținerea unor suprafețe concave, îndoirea marginilor, întinderea unor suprafețe etc., în general pentru modelare. Această tehnică, la prima vedere simplă, aproape banală, necesită o pricepere și o măiestrie din partea meșterului fierar cu totul specială, având în vedere că suprafața ce urmează a fi obținută trebuie să fie aproape netedă, deci loviturile nu pot fi nici prea puternice dar nici foarte slabe, iar raportul dintre intensitate și distanța dintre punctele de lovire trebuie să fie cât mai echilibrat.

În ceea ce privește tehnica *tăierii* și *stanțării* (două tehnici de deformare plastică la rece) acestea se realizează în vederea îndepărtării surplusului de material, obținerii unor forme neregulate, dar și pentru a se imprima, sub presiune, decorul pe respectiva

piesă; instrumentele folosite pentru aceste tehnici sunt, în special, foarfecile și ștanțele⁸.

Orificiile cu rol ornamental și/sau funcțional erau sau sunt realizate prin *perforarea* materialului cu ajutorul domurilor, mandrinelor (unelte calibrate pentru lărgirea sau formarea găurilor din piese tubulare sau inelare), „bolțurilor” sau „priboiurilor” (unelte de perforat prin lovire constând dintr-o bară de oțel ușor, ascuțită la unul din capete).

Îmbinările la rece (*niturile*) sunt acele îmbinări realizate prin suprapunerea a două sau mai multe piese care astfel sunt legate între ele, în primul rând, cu ajutorul unui nit. Niturile, în funcție de scopul pentru care au fost realizate (funcționale doar sau și cu scop ornamental) au capetele turtite sau cu floare⁹, unele sunt polizate la filă sau realizate în relief. Uneltele folosite la efectuarea operației sunt ciocanele simple (pentru niturile cu cap turtit) și speciale (pentru realizarea florilor niturilor, dar și pentru protejarea celor deja realizate).

Incizarea (tehnică de ornamentație prin zgârirea suprafeței materialului) cu dalta¹⁰ și trasorul de diferite forme și mărimi, s-a practicat atât pentru ornamentare¹¹ cât și pentru imprimarea inițialelor sau a semnelor care identifică autorul¹².

B. PRELUCRĂRI LA CALD

În această categorie se încadrează operațiile de: *îmbinare, îndoire, răsucire, găurire*.

Aceste tehnici sunt folosite în special la piesele „masive” astfel că împreună cu tehnicile de prelucrare la

10 Uncaltă de oțel în formă de pană, adică în „V”. 26 T. S. Ashton, *Iron and Steel in the Industrial Revolution*, Manchester, 1924, p. 127.

11 În unele cazuri aveau și rol funcțional, cele realizate în „X” sau „V” pe mânecă aveau și rolul de a micșora alunecarea.

12 Această tehnică s-a realizat atât la rece cât și la cald, în care s-a folosit același instrument de lucru, drept pentru care am considerat că nu mai este necesar să-l amintim și la grupa de prelucrări la cald.

13 Folosită atât pentru realizarea unor unelte, de exemplu, securile ce se realizau dintr-o bară de fier, de secțiune dreptunghiulară care se îndoaia până ce capetele se uneau, apoi erau bătute împreună cu miezul până se obțineau un corp comun. Această tehnică a fost folosită poate, în primul rând, la realizarea săbiilor, pentru a se îmbina oțeluri cu calități diferite, atât prin suprapunerea de bare, cât și prin înfășurarea unei bare de oțel de o anumită calitate cu sârme de oțel de calitate diferită.

rece formează un ansamblu care permite obținerea unor tipuri multiple de obiecte din fier sau din aliajele acestuia cu carbonul (oțeluri).

Sudarea este operația de îmbinare nedemontabilă a două sau mai multe piese metalice, prin încălzire sau presare, cu sau fără adăugare de material.

Un procedeu pentru o astfel de îmbinare este acela în decursul căruia „bucățile de material ce urmează a fi lipite sunt bătute la cald cu ciocanul până formează corp comun”¹³.

Un alt procedeu de sudură este acela al îmbinării în formă de „S” și apoi bătut, pentru mărirea rezistenței prin dublarea suprafeței de contact.

Trebuie să menționăm un procedeu original de sudare care constă în lipirea bratierelor (părțile laterale ale tablei din care se realizau clopotele de tablă pentru vite) prin înroșirea în foc cu ajutorul boraxului¹⁴.

C. TRATAMENTE TERMICE

Tratamentele termice sunt procese tehnologice constând din încălziri, mențineri la o anumită temperatură, urmate de răcirii cu viteze diferite, care se aplică atât semifabricatelor, cât și pieselor metalice finite, în scopul obținerii unui complex de proprietăți cerute de nevoile practicii; acest fapt se realizează grație structurii modificate prin tratament termic.

Particularitatea caracteristică a tratamentelor termice, care le deosebește de alte procese tehnologice (turnare, deformare plastică la cald și la rece), constă în aceea că scopul lor este de a modifica proprietățile prin schimbarea structurii, fără a produce

vreo schimbare în forma și dimensiunile produselor.¹⁵

Călirea este tratamentul termic care constă în încălzirea oțelurilor în domeniul austenitic¹⁶, menținerea la temperatura respectivă pentru producerea transformării, urmată de răcire.¹⁷

Pentru călirea oțelului, una din metodele uzitate de fierări¹⁸ consta în faptul că răcirea pieselor se făcea în bălegar sau în urina vitelor.

Dorim să menționăm și o altă metodă de călire, folosită, spre exemplu, pentru o daltă: „se încălzește un deget (circa 2 cm) din lungimea dălții până la roșu, dar nu se ține să se înroșească prea mult. După care o afunzi imediat în apă rece și-o miști iute. Ea imediat se va înnegri. O pui pe o piatră de polizor până ce culoarea îi devine albă-argintie.”¹⁹; aceasta este o călire superficială (o călire pe adâncimi mici de 0,5 – 5 mm).

Călirea izotermă²⁰, realizată pentru îndepărtarea tensiunilor interne, se realiza în seu de oaie topit²¹, procedeu constatat că s-a realizat în secolul al XVIII-lea și consemnat în documentele din Bihor²².

Cementarea cu carbon sau carburarea²³ se realiza astfel: într-o baie de fontă fluidă realizată într-un creuzet pe vatra de foc sau în cuptor erau introduse bucăți de fier moale; în felul acesta fierul căpăta calitatea propriei oțelului prin difuzia carbonului în straturile superficiale ale piesei respective.

Pentru tratamentul termochimic de cementare o altă soluție era aceea de a îmbrăca unealta complet forjată și

14 Mihai Sofronie, *Prezentarea metalurgiei fieroase în Muzeul Tehnic Populare din Dumbrava Sibului*, în

Căminum, 1969 - 1973, Sibiu, p. 37.

15 Maria Rădulescu, *Studiul metalelor*, București, p. 168.

16 Austenita este soluția solidă interstițială de carbon în fier α ; pentru domeniul austenitic a se vedea diagrama Fe-Fe₃C.

17 idem, p. 205.

18 Ne referim atât la fierarii secolelor XIV - XV cât și la cei, foarte puțini la număr, care mai prelucrează fierul prin metode empirice.

19 Relatată de un meșter care se ocupă cu ascuțitul uneltelor tăietoare.

20 Reprezintă o călire în trepte dar aici prezentăm numai soluția primei răcirii, cea de a doua fiind în ambele cazuri făcută în aer.

21 În mod științific, răcirea se realizează în băi de plumb sau de săruri.

22 Aurel Chiriac, *Feronerie populară din Bihor*, Oradea, 1978, p. 58

passim.
23 Este un tratament termochimic care

fasonată cu fragmente de copită de cal, intestine de pasăre și așchii de fier. Totul se așeza într-un cilindru de lut închis la capete, care era încălzit până devenea alb incandescent (930 – 9500C); durificarea se realiza prin difuzia în pasta metalică a carbonului provenit din mangalul de mesteacăn²⁴; iar după răcire, unealta era scoasă din această cămașă și încălzită din nou, apoi cufundată în apă²⁵.

Protejarea părților ce nu urmau a fi cementate se realiza prin ambalarea prealabilă a acestora în argilă.

D. TURNAREA

În secolul al XIV-lea, mai întâi în Renania, s-a ajuns la ideea de a lăsa fierul topit să se scurgă într-o adâncitură realizată în fața cuptorului, numită conform traducerii din limba engleză „scroafă”, care își făta „purceii”²⁶ ei de fontă²⁷. Dintre tehnicile cele mai răspândite și ușor de folosit au fost cele ale turnării în forme de nisip și în tehnica „cerii pierdute”²⁸.

Toată această prezentare trebuie să cuprindă și o analiză economică asupra acestor tehnici, ea ducând la concluzia că prețurile de cost erau mici, determinate de următorii factori:

- simplitatea „construcțiilor” în care erau amplasate fierăriile;
- mijloacelor de producție, care în decursul istoriei prelucrării fierului nu și-au schimbat foarte mult forma și componența: cuptor, foi (foale), nicovală, ciocane de diferite mărimi, tocilă, dornuri, dălți etc. Unele schimbări au intervenit la instalațiile pentru prelucrare: foi (suflyante²⁹), ciocane, tocile (cuțite, polizoare)³⁰ dar și în ceea ce privește modul de

acționare: manual, prin călcare cu piciorul sau hidraulic³¹.

- substanțele folosite puteau fi obținute la prețuri foarte mici, sau unele dintre ele erau probabil fără cost (bălegar, urină de vite, copite de cal, intestine de pasăre)

Prezentarea lucrării a fost făcută fie la timpul trecut, fie la timpul prezent, pentru că am considerat că următoarele două întrebări trebuie să fie în atenția noastră a tuturor:

De ce ar merita păstrate aceste tehnici de prelucrare a fierului și cui ar folosi?

Considerăm că răspunsul ar avea următorul conținut detaliat:

- din punct de vedere etnografic, această activitate (de păstrare), ar determina salvarea unei tradiții atât de răspândită cândva la români, și nu numai, și a interferențelor înregistrate în decursul istoriei;
- ar însemna rememorarea și poate chiar reactivarea unor obiceiuri legate de această meserie;
- mediul înconjurător ar putea fi protejat grație materialelor naturale folosite în procesul tehnologic;
- folosirea acestor tradiții ar putea acoperi un sector al producției, acela de unicate sau serie mică;
- ar putea determina inițierea tinerilor cu vârstele cuprinse între 12 - 18 ani, atât în metodele tradiționale de prelucrare a fierului pentru o viitoare specializare, dar ar putea determina și o mai bună cunoaștere a istoriei și a interferențelor sociale.
- ar putea promova un dialog cultural și o cunoaștere reciprocă a culturii și istoriei popoarelor europene;

constă în modificarea compoziției chimice a straturilor superficiale ale pieselor metalice prin difuzia în aceste straturi a carbonului, difuzie care se produce la încălzirea pieselor în medii solide, lichide sau gazoase, active. (pentru mai multe detalii Nicolae Geru, *Metalogie fizică*, București, 1981, p. 307 și Șt. Mantea, N. Geru, T. Dulămiță, M. Rădulescu, *Metalogie fizică*, București, 1970, p. 405 și următoarele
24 În cvul mediu era folosit mangalul de foioase, mult mai bun decât cel de pin, preferat în toată epoca La Tenc.
25 Ștefan Olteanu, SMI Suceava, 3, 1973, p. 114.
27 Aliaj al fierului cu carbonul cu o concentrație între 2,11 și 6,67 %C; oțelul fiind aliajul fierului cu carbonul cu o concentrație cuprinsă între 0,067 și 2,11 %C.
28 Tehnică uzitată și în zilele noastre mai ales pentru lucrările de artă.
29 V. Butură, *Contribuții la studiul fierăritului în Munții Apuseni, în „Apulum”*, X, 1972.

30 K. Kos, *O tehnică de caracter arhaic: făcutul cutelor de coasă în zona Lăpuș*, în „Marmăria”, II, 1971.
31 o clasificare riguroasă: Comeliu Bucur, *Evoluție și tipologie în sistematica instalațiilor tradiționale din România*, în „Cibinium”, 1974 - 1979, Sibiu, p. 136.

- ar putea promova creativității și diseminării transnaționale ale culturii;
- ar putea conduce la recunoașterea rolului culturii în dezvoltarea socio-economică.

Acest fragment de cercetare al unui segment cultural pe care îl considerăm deosebit de important este poate în primul rând un discurs al inteligenței unei pătri sociale mult ignorate.

RESUMÉ

Une de plusieurs méthodes de classification des objets en fer c'est celle par rapport de mode de transformation. Faisant une succinte analyse des outils de travail et des objets de fer, ayant en vue l'opération prédominante d'obtenir on celle qui le conférer une note spécifique - celles-ci pouvant être groupées en 5 catégories:

I-er catégorie: Les objets qui se caractérisées par la nécessité d'un traitement thermique: les coutres, les croupes, les faucilles, les pinces, les ciseaux, les cisailles, les sécateurs, les forces :

II-ème catégorie: Les objets résistant aux chocs : les marteaux, les masses, les fers à cheval, les agrafes de montage, les rivelines, les pics.

III-ème catégorie: Les objets dont c'est réalisé assemblage par rivetés : les fermetures, les gonds, les portemanteaux, les pièges, les

sourcieres, les trépieds, les sonnailles;

IV-ème catégorie: Les objets dont c'est réalisé assemblage à chaud : les chaînes, les grilles - treillis placé devant les portes ou les fenêtres ;

V-ème catégorie: Les objets fondus (coulée) - Les objets dont c'est réalisé assemblage par coulage.

La présentation des techniques utilisées a été structure en rapport de la température auquel se réalisée chacun :

Transformation à froid - "coup de marteau", coupe, estampage, perforage, incision, pliage, torsion, rivetage ;

Transformation à chaud - assemblage, pliage, torsion, perforage ;

Traitement thermique - opération de trempe, cémentation (re-carbonisation), cémentation par l'azote, traitement de revenu ;

Coulage - en forme de sable, "cire perdue".

BIBLIOGRAFIE

- ***, *Arhivele Statului București*, M.S. 19, f. 46.
- ***, *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea*, Serie Nouă, Vol. I, (1801 – 1821), București, 2004
- ***, *Libertatea*, nr. 4647, 15 aprilie 2005.
- Bernal, J.D., *Știința în istoria societății*, București, 1964
- Butură, Valer, *Etnografia poporului român*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978
- Chiriac, Aurel, *Feronerie populară din Bihor*, Oradea, 1978
- Crișan, I. H., *Un depozit de unelte descoperit la Lechința de Mureș. (Plugul la geto-daci)*, în SCIV, XI, 2, 1960
- Crișan, I. H., *Un depozit de unelte descoperit în apropierea Sarmizegetusei (Grădiștea Muncelului)*, în StCom, 12, Arheologie – Istorie, 1965 și nr. 7 – 9.
- Daicovicu, Hadrian, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Cluj-Napoca, 1972
- Diaconu, Gh., *Contribuții la cunoașterea culturii medievale de la Suceava în veacurile XV – XVII*, în Materiale, VI
- Dordea, Ioan, *Aspecte din mineritul și metalurgia transilvană, în Din Istoria Metalurgiei Hunedorene (110 ani de la punerea în funcțiune a primului furnal de la Hunedoara, 1884 – 1994)*, Hunedoara, 1994
- Giurescu, Dinu C., *Feronerie Veche Românească*, București, 1967
- Pănoiu, A., Glodariu, Ioan, *Al doilea atelier de făurire de la Sarmizegetusa Dacică*, în *Din Istoria Metalurgiei Hunedorene (110 ani de la punerea în funcțiune a primului furnal de la Hunedoara, 1884 – 1994)*, Hunedoara, 1994
- Glodariu, Ioan, Iaroslavschi, Eugen, *Civilizația fierului la daci (sec. II î.e.n. – I e.n.)*, Cluj-Napoca, 1979
- Goff, Jacques Le, *Civilizația Occidentului Medieval*, București, 1970
- Matei, Mircea D., *Habitatul medieval rural din Valea Moldovei și din bazinul Șomuzului Mare*, Emandi, Emil I. *secolele XI – XVII*, București, 1982.
- Mohov, N. A. și colab., *Documente medievale românești din arhivele sovietice*, în Studii, XII, 1959, nr. 3
- Moraru – Popa, G., *Ipoteze noi în legătură cu originea fierului „dacic” de plug*, București, 1966
- Olteanu, Șt., *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în evul mediu*, București, 1969
- Șerban, Constantin
- Olteanu, Ștefan, *Societatea carpato-danubiano-pontică în sec. IV – XI. Structuri demo- economice și social-politice*, București, 1997
- Panaiteescu, Ing.P. N., *Tuciul, ferul și oțelul. O lecție din tehnologia metalelor*, București, 1920.
- Alep, Paul de, *Călătoria lui... în Țările Române*, în *Călători străini despre Țările Române*, București, 1976
- Popescu, D., *Exploatarea și prelucrarea metalelor în Transilvania până la crotopirea romană*, în SCIV, II, 2, 1951
- Prodan, Acad. D., *Producția fierului pe domeniul Hunedoarei în sec. XVII*, în *Anuarul Institutului de Istorie Cluj*, I – II, 1958 – 1959

Prodan, Acad. D., *Producția fierului pe domeniul Hunedoarei în secolul al XVII-lea*, în Anuarul Institutului de Istorie Cluj, tom I – II, 1958

Rosetti, D. V., *Un depozit de unelte, câteva ștampile anepigrafice și o monedă din a doua epocă a fierului*, în SCIV, XI, 2, 1960

Tamaș, Alexandru, *Economia fierului în Transilvania între anii 1750 – 1780*, în Din Istoria Metalurgiei Hunedorene (110 ani de la punerea în funcțiune a primului furnal de la Hunedoara, 1884 – 1994), Hunedoara, 1994,

Vieux, Maurice, *Lumea constructorilor medievali (Les secrets des batisseurs, Paris, 1975)*, București, 1981

EDUCAȚIA FORMALĂ ȘI INFORMALĂ ÎN MUZEE

Alexandra ZBUCHEA

Rolul muzeelor s-a schimbat în timp, de la susținător al dezvoltării naționale, la cercetător științific, la educator, la activist politic, la avocat al comunității etc. Toate aceste funcții sunt valabile și astăzi, și probabil că întotdeauna vor fi parte a filosofiei și activității publice a oricărui muzeu. Este rolul misiunii fiecărui muzeu de a stabili în mod clar care este scopul principal al respectivei organizații. Totuși, credem noi, funcția educativă nu va înceta niciodată să fie una dintre cele mai importante, indiferent de tipul muzeului și de dimensiunile colecțiilor sale. Unul dintre cele mai importante scopuri ale unui muzeu este de a educa publicul, precum și comunitatea pe care o deservește, în special în privința unor teme legate de natura colecțiilor sale, dar nu limitat la acestea. Educația interdisciplinară trebuie să fie un scop pentru toate muzeele.

Creșterea importanței rolului educațional al unui muzeu, ca și diversificarea mijloacelor de îndeplinire a acestuia sunt reflectate în primul rând de activitățile variate ale muzeelor (cum ar fi numărul și importanța sporită a programelor publice și educative, adresate unor audiențe diverse, programe asociate tuturor expozițiilor, de bază sau temporare). În al doilea rând, literatura de specialitate s-a dezvoltat atât în ceea ce privește numărul publicațiilor, cât și în ceea ce privește diversitatea punctelor de vedere exprimate (al muzografului, educatorului, al diverselor segmente de public, al comunităților deservite de muzee, etc). Temele abordate de aceste publicații sunt de asemenea foarte variate: importanța programelor educative pentru muzeu, interpretarea

colecțiilor, impactul asupra audiențelor, planificarea expozițiilor, proiectarea programelor educative etc.

În România, atât teoria, cât și practica în domeniu sunt limitate. Se pot da numai câteva exemple pozitive. Toate corespund unor muzee naționale, regionale sau județene cu colecții bogate și valoroase, cu o vizitare susținută și contacte diverse cu muzee și profesioniști din străinătate. Aceste muzee sunt amplasate în principal în București, dar și în Sibiu, Ploiești, Brașov, Cluj Napoca, Zalău, Tulcea sau Brăila. De asemenea se pot menționa și unele muzee mai mici și dinamice, dar impactul lor educațional este limitat datorită audienței restrânse. În ultimii ani, câteva muzee din întreaga țară și-au îmbunătățit activitatea publică și programele educative, dar încă trebuie făcute numeroase îmbunătățiri. Acest lucru este aproape imposibil fără un cadru conceptual bine definit și pregătirea personalului deoarece acesta nu are experiența necesară și nici acces la experiența teoretică și practică din străinătate.

Funcția educațională a muzeelor poate fi analizată din două perspective principale: din punct de vedere al marketingului (luându-se în considerare îndeplinirea misiunii, eficientizarea activității publice, caracteristicile și nevoile publicului țintă, controlul rezultatelor etc.); precum și din perspectiva comunității pe care muzeul o deservește (care este utilitatea socio-culturală a programelor publice și a colecțiilor respectivului muzeu).

Tema educației este foarte importantă deoarece muzeele din România (incă?) sunt recunoscute ca instituții educative (și centre de

cercetare). Ele sunt vizitate în scop educativ, dar impactul lor în ceea ce privește dezvoltarea cunoștințelor vizitatorilor, atât din punct de vedere cantitativ, cât și calitativ, este scăzut. Majoritatea muzeelor românești nu au o politică coerentă și consecventă privind rolul lor educativ, precum și cu privire la discursul public și a mijloacelor folosite pentru a se apropia de diferite categorii de public. Datorită modului de organizare și a atitudinii improprie față de modul de prezentare a colecțiilor și a relațiilor cu publicul, numeroase muzee nu atrag vizitatori prea mulți. Acest lucru amplifică problemele financiare cu care aceste instituții se confruntă și determină ca ele să nu își îndeplinească rolul cultural și educativ pe care ar trebui să îl aibă.

Multe dintre muzeele din România au o atitudine rigidă și învechită cu privire la rolul lor, la modul de prezentare a bunurilor culturale din colecții, precum și la modul de transmitere a valorilor culturale și etice asociate colecțiilor și tematicii specifice. Aceasta se datorează, printre altele unor politici neadecvate de management și marketing, a resurselor financiare extrem de limitate, a lipsei pregătirii personalului, chiar a experienței deficitare în acest domeniu, precum și corelației slabe între mesajul și activitățile muzeului și interesele comunității locale și a societății în general. Prin urmare este nevoie de o nouă abordare a activității în muzee. Un punct de plecare ar putea fi mai buna comunicare, în special printr-un discurs potrivit și eficient, care ar trebui să urmărească în mod implicit și explicit și obiective educative.

a. Discursul muzeal

Misiunea unui muzeu este, în general vorbind, de a colecta și conserva bunuri culturale, de a le interpreta, de a le expune și de a educa publicul în privința lor și contextul socio-cultural care le-a produs, de a contribui la bunăstarea comunității (Kotler, 1998: 29). Îndeplinirea misiunii unui muzeu este strâns legată de expozițiile organizate de acesta, de mesajele pe care le transmite, precum și de nevoile, așteptările și interesele vizitatorilor, de reacțiilor acestora la discursul muzeal.

Proiectarea și promovarea discursului muzeal ar trebui să fie o preocupare centrală a conducerii muzeului, precum și a fiecărui muzeograf. Nici un discurs nu este inocent deoarece poate să influențeze oamenii, să le modifice comportamentul și modul de gândire. Discursul muzeal oferă un context comportamental și realizează corelații cu o un orizont mai larg, oferă o mai bună înțelegere a vieții și societății. Muzeul are un discurs public care se adresează simultan mai multor categorii de public. În prezent, discursul este în corelație cu interesele comunității locale și are scop educațional. Mesajul este corespunzător și ușor de înțeles, deci eficient, nu în condițiile în care se ține cont de nevoile publicului, de caracteristicile și tendințele discursului modern în contextul societății postmoderne (Bauman, 2000; Roventa-Frumusani, 1999).

Discursul muzeal se bazează pe bunurile culturale din colecțiile instituției. *Muzeele oferă în mod continuu semnificații obiectelor pe care le gestionează, și modul în care acestea sunt expuse este unul dintre factorii*

care determină care dintre efectele pragmatice ale semnificațiilor asociate sunt transmise publicului. Deși muzeele nu sunt libere de judecăți de valoare, dar ele sunt într-o mare măsură cei care trasează direcțiile de evoluție în societate. Orice formă de prezentare a unui obiect, respinge ale aspecte ale interpretării, sau cel puțin le fac mai puțin evidente. Muzeele nu conservă numai bunuri culturale, ci și semnificații (Schouten, 1992: 286). Acest lucru ar putea să transforme muzeele și discursurile lor în subiect de controversă.

Discursul muzeal are o viață proprie și implică numeroase aspecte: politice, economice, sociale și culturale. Discursul este un proces în continuă dezvoltare, care ar trebui să fie cunoscut de muzeografi și cel puțin parțial controlat. O înțelegere mai bună a discursului muzeal implică să se știe și să se ia în considerație următoarele aspecte: cine transmite mesajul, către cine, când și cum se realizează aceasta. Un aspect extrem de important este contextul muzeului (clădirea, designul interior, iluminatul etc.) care susține discursul și se asociază acestuia.

Pentru a fi eficient în procesul de proiectare și transmitere a mesajele încorporate în discurs, trebuie respectate câteva principii și reguli. Un interes special ar trebui acordat modului în care se prezintă, protejează și promovează cultura și interesele comunității locale. De asemenea muzeul și discursul său ar trebui să fie un forum pentru opinii multiple (Steiner, 1995: 129-160). Discursul muzeal este codificat în modul în care bunurile culturale sunt expuse în cadrul expozițiilor.

În principal sunt două modalități de abordare a interpretării culturii materiale în muze: aceasta este sarcina exclusivă a muzeografilor; interpretarea și evaluarea exponatelor este în întregime subiectivă și depinde de vizitatori. În realitate, ambele aspecte ar trebui luate în considerație.

O prezentare clasică ar trebui să aibă un început, un conținut și un sfârșit; mesajul este perceput și experiența vizitatorilor este completă și inteligibilă numai după ce se vizitează toate cele trei părți care sunt, în cele mai multe cazuri, structurate cronologic (Pearce, 1987: 182). Orice expoziție este subiectivă, bazându-se pe selecția unor teme, obiecte și informații. Această selecție se bazează pe anumite practici științifice acceptate, pentru a fi cât mai obiective și a reflecta realitatea atât cât este posibil. Totuși, această selecție ar trebui să fie deschisă și altor perspective, adică nu ar trebui să se limiteze la o singură „voce”, ci la opinii multiple. Studiul și expunerea culturii materiale au propriile perspective de oferit, care pot fi diferite de cele ale unor grupuri de persoane. Aceste interpretări nu sunt corecte sau incorecte, obiective sau subiective, ci interesante, oferind experiențe intelectuale oricărui vizitator al muzeului (Pearce, 1987: 183).

Alte moduri de expunere pot fi tematice sau simbolice. Expunerea tematică sau funcțională are rolul de a expune cultura materială structurată pe câteva subiecte, asociate între ele în grade diferite, astfel încât prezentarea este mai complexă, se oferă mai multe perspective asupra unci teme, expunerea este mai atractivă și chiar mai ușor de receptat de către segmente

diverse de public. Prezentarea simbolică încearcă să sintetizeze cât mai mult posibil, prezentând numai artefacte semnificative cu minimum de interpretare. Această abordare urmărește să lase obiectele să vorbească singure și conferă vizitatorilor libertate totală de interpretare. Considerăm că această abordare este controversată. Artefactele prezentate aparțin, în majoritatea cazurilor, altor societăți și culturi, sunt produse în alte zone geografice și/sau alte epoci, deci sunt complet străine vizitatorilor. Mai mult decât atât, vizitatorii nu au în majoritatea cazurilor cunoștințele și abilitățile necesare să înțeleagă semnificațiile acestor bunuri, fără anumite indicații. În acest context, aceste expoziții ar putea să nu își îndeplinească rolul lor educativ, ci numai să inducă experiențe de tip emoțional-afectiv.

Rolul educativ al discursului muzeal este un element central atunci când se proiectează o expoziție. Acesta poate fi atins prin modalități multiple, atât în context informal, cât și formal, urmărindu-se diverse categorii de public: copii, adulți, grupuri cu nevoi speciale etc.

b. Educația informală în muzee

Sunt mai multe abordări privind educația în societatea contemporană, principalele tendințe acceptate fiind cele privind procese de învățare constructivist și interpretativ (Steiner, 2001). Profesioniștii din muzee ar trebui să le cunoască, să le înțeleagă și să le ia în considerație, împreună cu caracteristicile publicului vizat, pentru mai buna atingere a misiunii organizației. Un element central în

această ecuație este vizitatorul, cu nevoile și dorințele sale, experiențele și obiceiurile sale. El trebuie evaluat în contextul unei vizite la muzeu sau ca participant la un program public.

Educația contextuală pentru copii și cea pentru adulți sunt diferite. Mesajele și activitățile legate de procesul de educație formală, ca și de cea informală, trebuie să fie personalizate, adaptate conform publicului vizat. Educația informală și cea formală în muzee prezintă similarități și scopuri comune, dar sunt și diferite, în special în ceea ce privește instrumentele utilizate. Într-un muzeu, ele trebuie să fie în armonie, și să contribuie împreună la îndeplinirea misiunii cultural-educative a instituției.

Un studiu realizat la Centrul pentru Știință și Tehnologie din Austria a evidențiat șase modalități de învățare și interacțiune a vizitatorilor (Johnson and Reinne, 1995). Dacă extindem rezultatele cercetării la muzee, în general, aceste „reguli” sunt următoarele: vizitatorii doresc să se amuze și urmăresc experiențele plăcute; educarea nu este scopul principal al vizitei; rolul muzeografului este de a facilita înțelegerea exponatelor nu de a învăța; învățarea are loc atunci când vizitatorii relaționează experiențele din muzeu cu cele din lumea exterioară; analogiile facilitează înțelegerea; învățarea involuntară/colaterală, nelegată de intențiile expunerii se întâmplă adesea. Aceste tipuri de procese se pot întâmpla, cu un grad mare de probabilitate, în orice tip de muzeu și pentru mulți vizitatori, dar nu în toate cazurile. Fiecare muzeu / muzeograf ar trebui să știe și să

înțelegă modul dominant de reacție și învățare în cazul vizitatorilor săi.

Pretextul pentru educarea informală-contextuală este dat de artefactele expuse în cadrul expozițiilor de bază și a celor temporare. Toate exponatele sunt de două ori interpretate: o dată de către muzeograf și a doua oară de către fiecare vizitator. Ambele categorii interpretează artefactele, parte dintre ei în mod conștient, iar alții inconștient.

Muzeografi au un rol important în interpretarea colecțiilor, în proiectarea și transmiterea mesajelor, în îndrumarea publicului în timpul vizitei, etc. (Falk, Dierking: 1997; Lindauer: 2005; Xanthoudaki: 1998; Moscardo: 1999). Muzeografi trebuie să interpreteze artefactele deoarece acestea sunt expuse în afara contextului lor original, nu mai îndeplinesc funcțiile pentru care au fost create, deci majoritatea dintre ele sunt lipsite de semnificație pentru mulți dintre vizitatori. Orice obiect ar trebui să fie explicat, în mod direct sau indirect. Orice obiect reflectă o anumită istorie, obiceiuri diferite, are conotații culturale speciale; orice obiect se referă la un context care nu mai există (Xanthoudaki, 2003: 23-24). În multe cazuri, interpretarea bunurilor culturale expuse se face ca o prezentare explicativă prin intermediul etichetelor. Alte modalități de interpretare sunt cataloagele, cărțile, filmele documentare etc.

Este foarte dificil să se conceapă etichete adecvate. Care sunt criteriile care fac ca o etichetă să fie „adecvată”? Unele criterii se referă la design-ul și stilul lor, altele privesc conținutul etichetei. Menționăm numai cele mai importante elemente care ar trebui să fie luate în considerație când se proiectează

o etichetă. Primul lucru care trebuie avut în vedere este faptul că rolul etichetei nu este informativ, ci educativ. O etichetă adecvată este proiectată cu grijă, atât ca formă, cât și din punct de vedere al conținutului. Nu trebuie să fie mare, dar trebuie să fie suficient de mare pentru a fi citită cu ușurință de la o anumită distanță și să conțină atâta informație câtă este necesară pentru a îndeplini rolul său educațional. De asemenea, trebuie să se aleagă caracterele și culorile potrivite. Poziționarea etichetei este, de asemenea, un factor care ar putea influența interesul pentru aceasta.

Subiectul abordat de etichetă trebuie să fie prezentat într-o manieră interesantă pentru vizitator. Din nefericire, majoritatea muzeelor din România prezintă prin etichete numai date tehnice referitoare la artefactele cărora le sunt asociate. Ele sunt prea tehnice ca vizitatorii să dorească să le citească, sau descurajază în scurt timp citirea lor. Bineînțeles, datele științifice trebuie să fie prezentate, dar eticheta nu ar trebui să se limiteze la aceasta. Ea pune artefactul într-un context interdisciplinar, ea dezvăluie o societate trecută, o altă comunitate, credințe diferite. Ea este rezultat al cunoștințelor științifice diverse și a modului de înțelegere a societății. În acest fel, o etichetă este atât interesantă-atrăgătoare și transmite cunoștințe noi, generează idei, adică este educativă și interactivă.

În procesul de scriere a unei etichete, muzeograful trebuie să depășească anumite dificultăți. Una dintre acestea este faptul că utilizând terminologia științifică s-ar putea induce ideea de uniformitate și ar putea fi plictisitor pentru vizitatori. Pe de altă

parte, lipsa terminologiei științifice nu este de asemenea recomandată deoarece induce în numeroase cazuri o lipsă de flexibilitate în prezentare și face înțelegerea mesajului mai dificilă. În alte situații, utilizarea vocabularului colocvial actual ar putea duce la perceperea mesajului rapid, dar eronat în unele cazuri, ar genera impresii false și deci muzeul nu și-ar îndeplini funcția educativă. Textul trebuie să fie corect din punct de vedere științific, și ușor de înțeles și reținut.

Altă dificultate majoră în scrierea unei etichete este gradul de sinteză a cercetării științifice privind respectivul obiect și a tematicii adiacente. Textul trebuie să fie clar, scurt, corect științific, interesant și, dacă este cazul, interdisciplinar. Eticheta sintetizează și interpretează un volum mare de informații și evaluări privind respectivul artefact. Gradul de libertate pe care și-l asumă muzeograful când interpretează colecțiile influențează modul în care vizitatorii percep muzeul și colecțiile sale.

Nu numai bunurile culturale expuse și etichetele care le sunt asociate sunt suport pentru educația informală. Același rol îl au și audio-ghidurile sau alte forme de interacțiune și informare existente în cadrul expozițiilor. De asemenea un proces de învățare are loc atunci când vizitatorii interacționează cu personalul muzeului sau cu alți vizitatori. Muzeul ar trebui să încurajeze astfel de interacțiuni, schimburile informale de experiențe, gânduri și informații. De asemenea vizitatorii învață în timpul unor activități, precum evenimente sau happening-uri în muzeu. O formă

hibridă de educație informală, dar și formală în unele cazuri este teatrul muzeal.

c. Educația formală în muzee

Educația formală constă în proiectarea de / participarea la diverse programe educative, pentru diverse audiențe (copii, familii, minorități, turiști străini etc.) Scopul educativ al acestor activități este explicit, iar obiectivele principale ale participanților – adesea singurele obiective – sunt educative. Pentru multă vreme principala țintă a programelor educative au fost copiii, în general tinerii. În prezent, publicul programelor educative s-a diversificat. Muzele sunt locuri pentru învățare continuă (Soren, 1995), deci programele publice sunt adaptate acestui nou statut și așteptărilor societății contemporane.

Un studiu realizat în anul 1982 de către Moore evidențiază creșterea și diversificarea continuă a programelor educative ale muzeelor din întreaga lume, dar în mod special din Marea Britanie și Statele Unite. Cooperarea cu școlile a crescut impactul educativ al muzeelor. De asemenea autorul arată cum cooperarea muzeului cu designerii a schimbat modul în care este percepută o vizită muzeală. În același timp, personalul educativ a devenit mai important. Activitățile educative au inclus tot felul de activități formale și informale, vizând categorii mai diverse de public, chiar și copii mai mici de 5 ani (Moore, 1982).

În ultimele decenii, numărul și diversitatea programelor publice educative au crescut. Programe adecvate și eficiente sunt planificate numai dacă se ține cont și de diverse

științe socio-umane precum comunicarea, psihologia, pedagogia, sociologia și muzeologia. În acest fel, programele educative vor fi personalizate în funcție de comportamentul, interesele și cunoștințele publicului țintă. Astfel, programele vor fi mai ușor de înțeles și mai atractive, deci mai eficiente în privința rezultatelor „pedagogice”.

În România comunistă muzeele aveau relații mai strânse cu școlile și profesorii. Această colaborare era oarecum impusă de politica publică privind educația. Dar de cele mai multe ori colaborarea se limita la vizite ghidate și lecții în galerii. Alte forme de programe educative mai des întâlnire erau conferințele și prezentarea de filme documentare. Imediat după căderea regimului comunist, programele educative au intrat în declin datorită unor factori diverși: lipsa de interes a unor profesori, aspecte financiare, declinul general economic care a dus la un interes mic în cultură și educație ș.a.

În ultimii ani situația s-a schimbat, muzeele asumându-și în mod dinamic și atractiv rolul educativ. Unul dintre cele mai bune exemple este Muzeul Național de Artă al României. Programele educative oferite urmăresc să transforme vizita într-o experiență interesantă și plăcută, să determine participanții să revină, să îi determine să revadă unele expoziții astfel încât să-și îmbogățească cunoștințele și să descopere mereu perspective noi. Programele propuse de acest muzeu în anul 2006 sunt: vizite ghidate generale și tematice; programe educative pentru familie și școli; evenimente speciale; trasee-concurs în expoziții; vizitele de la ora cinci; rendez-vous-uri culturale

(Iacob, 2005). Diversificarea și dezvoltarea programelor educative și a celor publice determină și dezvoltarea departamentului specific al muzeului. De asemenea astfel se evidențiază nevoia de pregătire profesională de specialitate.

Același fenomen s-a întâmplat și la Muzeul Național de Istorie Naturală “Grigore Antipa”. Acesta organiza în mod tradițional prelegeri săptămânale, vizite ghidate la cerere și, ocazional, programe pentru școli. În ultimii ani oferta educativă a muzeului s-a dezvoltat atât cu programe anuale, precum „Întâlnirea de duminică”, „Școala entomologică de vară” sau – mai nou – „Musafirul de la ora 5”, cât și cu programe scurte, asociate diferitelor expoziții sau evenimente. Toate acestea necesită un mult mai mare efort organizatoric, atât din punct de vedere al resurselor umane, dar și financiare sau materiale. Fără îndoială că aceleași provocări organizaționale sunt specifice tuturor muzeelor care dezvoltă acum mai multe programe publice sau educative.

O inițiativă unică în România, după știința noastră, este publicarea în *Jurnalul Muzeului ASTRA* din Sibiu a unei secțiuni speciale, numită *Muzeul este o școală*, dedicată unor articole de tip educativ (www.jurnal.muzeulastra.ro).

Orice muzeu ar trebui să fie un centru focal pentru comunicare. Obiectivele sale sunt diverse și importante pentru binele societății, fiind una dintre principalele organizații care conservă, studiază și promovează patrimoniul cultural. Rolul muzeelor s-a schimbat în timp. Astăzi ele sunt / ar trebui să fie instituții educative importante, cu un rol vital în creșterea

înțelegerii atât a trecutului, cât și a prezentului, precum și a „celuilalt”. Aceste obiective pot fi atinse numai prin comunicare eficientă. Orice muzeu transmite mesaje către diverse audiențe și primește, mai mult sau mai puțin organizat, răspunsuri și alte reacții ale publicului. O comunicare mai bună, înțelegerea mesajelor și atingerea misiunii muzeului, inclusiv a menirii sale educative, în beneficiul publicului și societății, implică un discurs muzeal adecvat, în ceea ce privește instituția și colecțiile sale, dar și cu privire la fiecare expoziție și artefact prezentat publicului, precum și programe publice și educative corespunzătoare.

În ciuda importanței unui discurs coerent, precum și în detrimentul misiunii lor educative, multe dintre muzeele românești nu și-au constituit încă regulamente și strategii pe această direcție, nu urmăresc cu consecvență o anumită politică educativă. În multe cazuri, din cauza proastei organizări și gestionării a programelor educative, ele nu atrag un public prea larg. Acest lucru nu duce numai la probleme financiare,

ci și la neîndeplinirea rolului cultural și educativ al muzeelor respective.

Cu câteva excepții notabile în marile orașe, pe care nu le numim totuși din teama de a omite unele organizații care merită toată considerația, muzeele românești au o atitudine învechită cu privire la rolul lor, a modului în care sunt expuse bunurile culturale pe care le gestionează, precum și cu privire la modul de transmitere a valorilor etice și culturale. Unele dintre motivele pentru această situație sunt: management deficitar, lipsa unor politici de marketing adecvate, rezistență la schimbare din partea personalului, lipsa pregătirii adecvate a angajaților, lipsa experienței în acest domeniu, sau corelarea necorespunzătoare între misiunea muzeului și activităților sale cu interesele comunității locale și a vizitatorilor.

În această situație este nevoie de o nouă abordare a întregii activități din muzeu. Un punct de pornire pentru deblocarea acestei situații este mai buna comunicare, în special printr-un discurs potrivit și eficient, care ar urmări în mod implicit și explicit obiective educative.

INFORMAL AND FORMAL EDUCATION IN MUSEUMS

Alexandra ZBUCHEA

The role of museums has changed in time, from supporter of national development, to scientist, to educator, to political activist, to community advocate, to entertainer etc. In fact all these functions are still present, and will probably always be part of the public philosophy and activity of any museum. It is the role of each museum mission to state clearly which is the main purpose of its organization. Nevertheless the educational function never ceased to be one of the most important, no matter the type of museum or the richness of its collections. One of the main goals of any museum is to educate its public, the community it serves, especially in topics related to the nature of its collections, but not restricted to them. Interdisciplinary education has also become a goal for many museums.

The increasing importance of the educational role of the museum, as well as the diversification of the means used to reach it, are primarily reflected in various activities of museums (i.e. increased number and importance of educational or public programs for different audiences, related to all the exhibitions, permanent or temporary). Secondly the literature in the field seems to also increase in terms of number of books and other publications, as well as in terms of diversification of points of view reflected (e.g. curator's, educator's, of different segments of the public, of the community a museum is serving etc.) The topics analysed are also diverse: educational importance of museums, interpreting collections, impact on audiences, planning exhibitions and educational programs, and others.

In Romania, both theory and practice are poor. Just a few positive examples could be given. All of them are national or county museums, with large collections, a good visitation rate, and broader contacts with museums and professionals abroad, museums located mainly in Bucharest, but also in Sibiu, Ploiești, Brașov, Zalău, Tulcea, Brăila or Cluj Napoca. Some smaller and dynamic museums are also to be counted, but their educational impact is smaller due to their small audience. In the last years, several museums in other important cities also improved their public activity and educational programs, but numerous wide steps still have to be done. This is almost impossible without a proper conceptual framework in this field because most of the personnel of the Romanian museums have no access to worldwide experience in either theory or practice.

The educational function of museums could be analysed from two main perspectives: from a marketing point of view (taking into account the museum's mission, the efficiency of any public activity, the characteristics and needs of the targeted public, control of outcomes etc.), as well as from the side of the urban communities the museum serves (taking into account the importance of the collections for the local community as well as the socio-cultural significance of the museum's programs).

The topic of education through museums is very important because museums in Romania are publicly recognised as educational (and scientific research) institutions; people visit them mainly for educational

purposes, but the impact in terms of spiritual development and both quantitative and qualitative knowledge development is poor. Most of them lack proper policies regarding their educational role, as well as their discourse and means of relating to their publics. Because of their organization and the improper policies adopted, they do not attract too much public. This fact leads not only to financial problems but also they do not have the cultural and educational role they are supposed to.

The museums in Romania have an ossified attitude regarding their role, way of exhibiting the cultural artefacts they collect as well as transmitting cultural and ethical values. This is due among other factors to inappropriate management and marketing policies, insufficient financial resources, lack of professional training and even experience in this field, bad correlation between museum's message and activities with the interests of the local community. Therefore a new approach of the whole activity in a museum is necessary. A good starting point is better communication, especially through a more suitable and effective discourse, that should also aim implicitly or explicitly educational purposes.

a. The museum discourse

The general mission of a museum is to collect items of cultural value and interpret them, to exhibit the collections and educate the public about them and their cultural context, to contribute to the welfare of the community (Kotler, 1998: 29). The achievement of any museum's mission is therefore tightly related with its exhibitions and the messages it transmits, as well as with

the visitors' needs, expectations, interests and reactions to the museum's discourse.

Designing and promoting the museum discourse should be a central concern. No discourse is innocent because it can influence and transform people. The discourse offers a behavioural context and links to a wider world and a better understanding of life. The museum has a public discourse that addresses in the same time various audiences. Nowadays it is concerned with the interests of the local community and its ultimate role is educational. Reaching the people is achieved only by understanding their needs, as well as the characteristics and trends of the modern discourse in a postmodern society (Bauman, 2000; Roventa-Frumusani, 1999).

The museum discourse is based on the artefacts in its collections. *Museums continually provide meanings to the objects in their care and the way in which the objects are displayed is one of the factors determining which pragmatic effects of the meanings are transferred to the public. Thus museums are not free from value judgments, but they are to large extent normative trendsetters in society. Every form of display of an object rules out other aspects of interpretation, or at least makes them less obvious. Museums do not only conserve objects, they also conserve meanings* (Schouten, 1992: 286). This could make them and their discourse controversial.

The museum discourse has a life of its own and it involves various aspects: political, economic, social, and cultural. The discourse is a growing process, which should be known and at least

partially controlled. A better understanding of the museum discourse implies also to know and to take into account the following aspects: who sends the messages, to whom, when, as well as how. A very important issue is the museum context (building, environment, lighting etc.), which supports the discourse.

In order to be effective when designing and transmitting messages incorporated in a discourse, some principles and rules should be respected. Special interest should be given to presenting, protecting and promoting the local community, being a forum for multiple voices, speech codes or to the issue of political correctness (Steiner, 1995: 129-160). The museum discourse is encoded in the way artefacts are displayed within an exhibition.

There are mainly two views in approaching the way material culture is interpreted in a museum: (1) this is exclusively the business of museum curators; (2) the judgment and interpretation of the exhibits are entirely subjective and they depend on the visitors. In practice both processes should be taken into account. A classical display would have a beginning, a middle and an end; the message is perceived and the experience is complete only after visiting all three parts which are, in most cases, structured chronologically (Pearce, 1987: 182). Any exhibition is judgmental, being based on selection of topics, artefacts, information. This selection has to be based on scientifically proved practices, in order to be as objective as possible. Nevertheless, the selection should be

open to other perspectives, meaning that it should not be restricted to a single voice, but to multiple opinions. The study and exhibiting of material culture have their own insights and perspectives to offer. These are not right or wrong, objectively true or subjectively dubious, except in the crudest sense, but interesting, perceptive and intellectually exciting for any visitor (Pearce, 1987: 183).

Other approaches to exhibitions are thematic and symbolic. The thematic or functional approach aims to exhibit the material culture structured on several topics, more or less independent, that bring new insights making the presentation more complex, reachable and attractive for several segments of visitors. The symbolic approach tries to synthesise as much as possible, presenting significant artefacts with minimal interpretation. This approach aims to let the objects to speak for themselves and gives freedom of interpretation to the visitors. This approach is, in my view, highly controversial. The artefacts belong in most cases to other societies and cultures, they were produced in other places and other times, therefore they are completely foreign to the visitors. Additionally, visitors do not have, in most cases, the necessary knowledge and ability to understand their meanings without some "prompts" and indications. Thus such exhibitions could miss their educational role, inducing only emotional experiences.

The educational role of the museum discourse is a central point when designing an exhibition. It could be reached through multiple ways, in the context of informal education as

well as formal one, having different target publics: children, grown-ups, special groups etc.

b. The informal education in museums

There are several approaches regarding education in the contemporary society, the predominant trend being the constructivist and interpretative learning processes (Steiner, 2001). The museum professionals should know, understand and take them, as well as the characteristics of the public, into account in order to reach the museum's goals. A central issue is the visitor, its needs and desires, experiences and habits, in the context of a museum installation.

Contextual education for children and adults is different. The messages and activities concerning the informal as well as formal education process in a museum have to be tailored according to the aimed audience. Informal and formal education in museums has some similarities and common purposes but they are also different, especially when taking into account the tools they use. In a museum, they have to be in harmony and to lead together to the accomplishment of the museum's mission.

A study at the Science and Technology Centre in Australia pointed out six patterns of learning and interaction of the visitors (Johnson and Reinne, 1995). If we extend the results to museums in general, these statements are as follows: visitors want to have fun and look for this kind of experience; learning is not the main purpose of the visit; the role of the museum is to facilitate the understanding of the exhibits not to teach; learning occurs

when visitors relate experiences in the museum to those in the outside world; analogies facilitate understanding; incidental learning, unrelated to the intention of an exhibit, often occurs. These statements are likely to occur in the case of many types of museums and visitors, but not in every case. Each museum should know and understand the patterns dominant in the case of their visitors.

The support for contextual-informal education is given by the artefacts displayed in permanent or temporary exhibitions. All the exhibits are twice interpreted – once by the curators and the second time by the visitors themselves. Both groups interpret the artefacts no matter their intentions, but some are doing this consciously, others involuntarily.

Curators have an important role in interpreting the collections, in designing and transmitting messages, in guiding the public during the visit etc. (Falk, Dierking: 1997; Lindauer: 2005; Xanthoudaki: 1998; Moscardo: 1999). The curators have to interpret the artefacts because they are out of their initial context and they do not perform anymore the function they were meant to, therefore most of them are meaningless for most of the visitors. Any object should be explained, directly or indirectly. It reflects a certain history, various customs, cultural connotations; it refers to a context that no longer exists (Xanthoudaki, 2003: 23-24).

In most cases, the interpretation of each artefact is presented to the visitors, as an explanation, on a label. Other forms of interpretation are catalogues, books, documentaries etc.

Good labels are hard to write. What are the criteria that make a label "good"? Some criteria refer to its design and style; some others are related with the content of the label. We mention just the most important elements that should be taken into account when designing a label. The first idea taken into account should be that the labels' role is not informational but educational. A good label is carefully planned in terms of form and content. It does not have to be big, but it has to be large enough to be easy to read and to contain as much information as needed to fulfil its educational role. The fonts and the colours used have to be adequate. The position of the label is also a factor that could influence the rate it is read, as well as how interesting it seems to its readers.

The subject addressed by a label has also to be presented in an interesting manner. Unfortunately most of the Romanian museums, through labels, present only facts related to the artefacts they refer to. They are too technical and visitors are not eager to read them. Of course the scientific data have to be presented, but a label should not limit to it. It puts the artefact in an interdisciplinary context, it reveals a past society, or different beliefs of past or present communities, and it is the result as specific scientific knowledge and way of seeing the humanity. In this way a label is both interesting-attractive and transmits new knowledge, generates ideas i.e. it is educational.

When writing a label, curators have to overcome several difficulties. One of them is that using a specific terminology could induce the idea of

uniformity in time and no variance in space, and it could be also boring for most visitors. On the other hand, the lack of scientific terminology is also not recommended inducing in most cases a lack of precision in presentation and making the understanding of the message inaccurate or even more difficult. In some other situations, using contemporary colloquial vocabulary could lead to easy and distorted perception of the message would generate false impressions and the museum would not fulfil its educational mission. The text has to be scientifically correct and easy to understand and remember.

Another major difficulty of writing a label is the degree to synthesise the scientific research on the artefact and the related topics. The text has to be clear, short, scientifically correct, and interesting. Therefore, it interprets and synthesises a lot of information on the artefact. The degree of freedom that a museum assumes when interpreting collections influences the way visitors perceive that museum and its collections.

Not only the displayed artefacts and the labels associated to them are base for informal education in museums. The same role could have the informal interaction with the personnel of the museum or with the other visitors. Thus the museum should encourage such interactions, exchange of information and experiences. A visitor also learns during various activities, events and happenings organized in the museum. A hybrid form of informal, as well as formal education is the museum theatre.

c. Formal education in museums

Formal education consists in various educational programs, for different audiences (children, families, minorities, foreigners and others). The educational purpose of these activities is explicit and the participants' main goals and sometimes exclusive ones are educational. Children, in general young persons, have been for a long time the main target of these educational programs. In the present, the audience of the formal educational programs has diversified. The museums are places for long-life learning (Soren, 1995), therefore the public programs have adapted to this new situation and to the expectations of the contemporary society.

A research undergone in 1982 by Moore emphasised the steady increase and diversification of museum educational programs all over the world, but especially in the UK and the US. The cooperation with schools increased the educational impact of museums. But the author argues that the cooperation of museum and designers changed the way the visit has been experienced by the visitors. In the same time educational staff became more important. Educational activities took on more variety and embraced all kinds of formal and informal activities, involving a wider range of age-even under-fives (Moore, 1982).

In the last decades, the number and the diversity of educational public programs increased. Suitable and effective programs could be planned only taking into account several humanistic sciences, such as communication, psychology, pedagogy, sociology and museum studies. In this

way, the formal educational programs will address very specifically the behaviour, the interests and the knowledge of the aimed public. In this way, the programs will be easier to understand and more attractive, therefore more effective in terms of educational outcomes.

In Romania museums had close relations with teachers and schools during the communist era. This situation was more or less imposed by the public educational policy. But the relations were limited most of the times at guided tours and sometimes lessons in the galleries. Other forms of educational programs common for large museums were conferences, lectures and presentation of documentaries. Immediately after the fall of the communist regime, the educational programs declined from various reasons: lack of interest of teachers, financial aspects, general economic decline that led to less interest in culture and education etc.

In the last years the situation is changing again, museums assuming more dynamically and attractively their educational role. One of the best examples is the National Museum of Art of Romania. The educational programs offered aim to transform the visit in a pleasant and interesting experience, to make them come back, to determine them to see again a certain exhibition so as to deepen their knowledge and to discover new insights. The programs offered by the above mentioned museum in 2006 are: general and theme guided tours, educational programs for schools and families, special events, contest-tours inside exhibitions, five o'clock visits, cultural rendez-vous

(Iacob, 2005). The diversification and increase of the educational and public programs of the museum have determined the development of the dedicated department in the museum. It also stressed the need of especially trained personnel.

The same phenomenon experienced the "Grigore Antipa" National Museum of Natural History. It used to organise weekly public lectures, guided tours on request and occasional programs for schools. In the last years the educational offer of the museum increased with long-term programs such as the summer entomologic school, "The Sunday meeting" or "The five o'clock guest", and short term programs, associated to different exhibitions or events. No doubt that the same organizational challenges faced all the museums that developed their public and educational programs.

Unique in Romania is the initiative of the ASTRA Museum to publish in its online journal several articles dedicated to education, under the section *Museum is a school*.

Any museum should be a focal point within a community. Its purposes are various and important to the welfare of the society, being the main organizations that preserve and promote its cultural heritage. The role of museums has changed over time. Today they are / should be crucial educational institutions, with an important role in the growing understanding both of the past and present as well as of the otherness. These aims could be reached only through effective communication. Any museum transmits messages to different audiences and receives more

or less structured, answers and other reactions from the public. A better communication, understanding of the messages and reaching of museum's aims including the educational ones, for the benefit of the public, imply a proper museum discourse, both regarding the whole organization and related with each exhibition it mounts, as well as proper educational and public programs.

Despite the importance of a coherent discourse as well as educational role they have, most of the Romanian museums still lack a special policy in these respects. Because of their organization and the improper policies adopted, they do not attract too much public. This fact leads not only to financial problems but also they do not have the cultural and educational role they are supposed to.

With some noticeable exception, most of them placed in the largest towns of the country, the museums in Romania have an old attitude regarding their role, way of exhibiting the cultural artefacts they collect as well as transmitting cultural and ethical values. Some of the reasons for this situation are: inappropriate management and marketing policies, insufficient financial resources, lack of professional training and even experience in this field, bad correlation between museum's message and activities with the interests of the local community. Therefore it is necessary a new approach of the whole activity in a museum. A good starting point is better communication, especially through a more suitable and effective discourse, that should also aim implicitly or explicitly educational purposes.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Bauman, Zygmunt (2000), *Etica postmodernă*, Timișoara: Amarcord.

Bienkowski, Piotr (1994), *Soft Systems in Museums: A Case Study of Exhibition Planning and Implementation Processes*, în *Museum Management and Curatorship*, 13, pp.233-250.

Brown, Christine (1995), *Making the Most of Family Visits: Some Observations of Parents with Children in a Museum Science Centre*, în *Museum Management and Curatorship*, 14, pp.65-71.

Cochran Hirzy, Ellen (ed.) (1992), *Excellence & Equity. Education & the Public Dimension of Museums*, Washington D.C.: American Association of Museums.

Collins, Yipporah W. (ed.) (1995), *Musems, Adults and the Humanities. A Guide for Educational Programming*, Washington: AAM.

Diamond, Judy (1999), *Practical Evaluation Guide: Tools for Museums and Other Informal Educational Settings*, Walnut Creek: AltaMira Press.

*** *Excellence in Practice: Museum Education Standards and Principle*. AAM EdCom, în *Museum News*, May-June, pp.55-61.

Falk, J.H., Dierking, L.D. (1997), *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books.

Hein, George E. (1998), *Learning in the Museum*, London-New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean (ed.) (1999), *Educational Role of the Museum*, London-New York: Routledge.

Hughes, Catherine (1998), *Museum Theatre. Communicationg with Visitors Through Drama*, Portsmouth: Heinemann

Iacob, Angelica (2005), *Programe "pea lese" la muzeu*, în *Revista muzeelor*, 4, pp.9-16.

Johnston, David; Reine, Leonie J. (1995), *Perceptions of Visitors' Learning at an Interactive Science and Technology Centre in Australia*, în *Museum Management and Curatorship*, 14 (3), pp. 317-325.

Karp, I., Muleen Kriemer, C., Lavine, S.D. (1992), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington - London: Smithsonian Institution Press.

Kotler, Neil. Kotler, Philip (1998), *Museum Strategy and Marketing. Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*, San Francisco: Jossey Bass Publishers.

Lemerise, Tamara (1995), *The Role and Place of Adolescents in Museums: Yesterday and Today*, în *Museum Management and Curatorship*, 14, pp.393-408.

Lindauer, Margaret A. (2005), *From salad bars to vivid stories: four game plans for developing "educationally successful" exhibitions*, în *Museum Management and Curatorship*, 20, pp.41-55.

Moscardo, Gianna (1999), *Making Visitors Mindful. Principles for Creating Quality Sustainable Visitor Experience through Effective Communication*, Champaign: Sagamore Publishing.

*** Patterns in Practice. Selections from the Journal of Museum Education (1992), Washington D.C.

Lisa C. Roberts (1997), From Knowledge to Narrative. Educators & the Changing Museum, Washington: Smithsonian Institution Press.

Moore, Donald (1982). Thirty Years of Museum Education: Some Reflections, in The International Journal of Museum Management and Curatorship, I, pp. 213-230.

Pearce, Susan (1987), Exhibiting Material Culture. Some Thoughts on Interpretation and Legitimacy. in The International Journal of Museum Management and Curatorship, 6, pp.181-186.

Rovența-Frumulani, Daniela (1999), Semiotică, societate, cultură, Iași: Institutul European.

Schouten, Frans (1992), The Paradox of the Map. Semiotics and Museum Education, in Museum Management and Curatorship, 11, pp. 285-289.

Siebers, Horst (2001), Pedagogie constructivistă, Iași: Institutul European.

Soren, Barbara (coord.) (1995), Triangulation Strategies and Images of Museums as Sites for Lifelong Learning, in Museum Management and Curatorship, 14, pp. 31-46.

Stanescu, Aurora; Zbucea, Alexandra (2004), The world seen by us - a project of zoological and ecological education for pupils with sight problems by means of unconventional teaching methods, in Travaux du Museum National d'Histoire Naturelle "Grigore Antipa", vol. XLVI, pp. 373-383.

Xanthoudaki, Maria (1998), Educational provision for young people as independent visitors to art museums and galleries: issues of learning and training, in Museum Management and Curatorship, 17 (2), pp.159-172.

Xanthoudaki, Maria et al. (2003), Locuri de descoperit: Muzeele în slujba predării științei și tehnologiei, Ploiești: Edit Art.

MUZEELOR CITADINE: DE LA INSTITUȚII ORĂȘENEȘTI LA UN NOU CONCEPT DE EXPUNERE ȘI EDUCAȚIE

Federica VAROSIO

Muzeele citadine par să reprezinte o nouă provocare pentru dezbateră științifică din muzeologia secolului XXI. Aproape fiecare oraș din Europa va crea sau va reorganiza muzee despre istoria și patrimonial urban, canalizând toate eforturile în redefinirea rolului lor în societatea contemporană, mai ales în termenii experienței culturale și ai educației continue.

În orice caz, muzeele sunt extrem de dificil de definit și au rareori caracteristici comune; mai mult chiar, cu excepția unor situații relativ norocoase - muzee orășenești aflate în centre urbane bine cunoscute - acest tip de muzee au colecții limitate și personal redus; majoritatea fondurilor tind să fie direcționate către galeriile de artă, expoziții internaționale temporare sau către muzee naționale importante; în plus, o mare parte din vizitatori percep muzeele citadine ca un produs de nișă adresat mai ales academicienilor, produs care nu este tocmai interesant. „Spre deosebire de marile muzee de artă, arheologie și știință, care se găsesc în orașele noastre, muzeele despre oraș sunt deseori destul de mici, iar publicul nu înțelegea întotdeauna utilitatea lor.” [Hebditch 1995, p.7].

Toate aceste probleme ar putea să fie strâns legate de lipsa cronică, până în prezent, a studiilor dedicate muzeelor citadine. În comparație cu galeriile de artă, informațiile despre muzeele citadine sunt sporadice, provenind mai ales din materialele unor conferințe internaționale sau din câteva publicații monografice.

Necînțelegeri diverse au împiedicat atingerea unui acord cu privire la o definiție unică și universal valabilă a muzeului orășenesc: deseori a fost

confundat cu muzeul *civic*, mai ales aici în Italia, unde această tipologie tradițională este foarte comună, sau cu muzeele *arheologice* ori *de arhitectură*. Prin urmare, trebuie să analizăm caracteristicile principale ale acestor diverse expresii muzeale, subliniind diferențele majore față de muzeele citadine în situațiile lor prezente.

Muzeele *orășenești*, găzduite în general în clădiri istorice, colecționează opere de artă și antichități, care au caracterizat istoria orașului respectiv de-a lungul secolelor, precum picturi, machete, amuri, ornamente religioase, propunând expoziții care nu au drept scop prezentarea istoriei urbane în dezvoltarea ei secvențială, limitându-se doar la aranjarea obiectelor și descoperirilor într-o ordine cronologică ori stilistică.

Acestea sunt muzee care sunt dezavantajate de lungimea propriei lor istorii, dificil de modificat și cu siguranța prea puțin reprezentative pentru societatea urbană contemporană; unele din abordările stabilite de aceste muzee citadine timpurii nu mai sunt considerate, în prezent, drept utile, iar tendințele curente se distanțează de ideea de muzeu drept „cameră civică de trofee” care oferă celebrarea monolitică a unei epoci glorioase apuse. După cum a scris Cathy Ross, „într-o situație urbană modernă, porțelanul și mobila fină adesea necesită o reinterpretare radicală din punctual de vedere al istoriei sociale și chiar și atunci e posibil să nu prezinte prea mult interes.” [Ross 1998, p.116].

Spre deosebire de acestea, muzeele citadine propun o abordare mai completă a istoriei urbane, prezentând întreaga istorie a orașelor de la primele

așezări până la momentul prezent, incluzând aici aspecte din arheologia urbană, arhitectură, cultură materială și istorie socială. Mai mult chiar, sunt folosite modele, reconstrucții, fotografii și planuri pentru a prezenta dezvoltarea urbană și culturală a orașelor.

Diferența majoră ar putea fi însă găsită în tipul de expoziții: dacă muzeele orașenești și cele tradiționale tind să expună piese de artă, muzeele citadine nu prezintă multe obiecte de o înaltă valoare estetică, ci diferite sisteme de descoperiri, care ajută la reconstruirea vechilor contexte de trai. Obiecte destul de comune, așa cum sunt majoritatea artefactelor arheologice, asociate cu câteva obiecte de valoare, produc o perspectivă a vieții de fiecare zi, stimulând o relație mai facilă cu trecutul și permițând publicului să abordeze istoria ca o experiență personală; dar, în general, ele introduc o mare problemă – inexistența unei versiuni universal valabile a istoriei; dens populată cu personalități marcante și monumente impunătoare, nu există o singură definiție, ci un număr infinit de micro-istorii care pot fi recuperate doar prin câteva rămășițe materiale.

De fapt, arheologia „oferă o legătură cu trecutul și uneori cu un trecut cât se poate de diferit. Excavează adevăruri mai adânci decât cele din cărțile de istorie și ne prezintă viața oamenilor obișnuiți, nu doar viețile regilor și reginelor. Arheologia nu studiază doar clădiri și monumente mari de pe rutele turistice, ci mai ales case obișnuite, locuri de depozitare a deșeurilor, canalizări și morminte umile. Astfel, ne conferă un sens al identității și apartenenței.” [Thomas 2003, p.2]. Acesta ar putea fi de

asemenea rolul major al muzeelor citadine contemporane.

O mare parte din aceste neînțelegeri s-au datorat unor motive culturale și ideologice care stau la baza muzeelor citadine. La sfârșitul secolului al XIX-lea, muzeele citadine au fost create pentru a păstra patrimonial material al părților majore ale vechilor orașe care dispăreau în urma dezvoltării orașelor moderne. Descoperirile arheologice și rămășițele arhitecturale care au fost salvate de la distrugere și transformare au fost depozitate inițial în librăriile municipale, iar apoi în muzeele orașenești pentru a păstra memoria timpurilor pierdute. Același lucru s-a petrecut și cu muzeele orașenești italiene, care în faza inițială erau considerate muzele citadine, urmând exemplele *Musée Carnavalet* din Paris și *London Museum*.

Acum este, însă, evident că la baza acestor două tipuri există o diferență majoră în structura organizațională, muzeul orașenesc luând forma unui centru de cercetare cu rol educațional. Încurajând implicarea cetățenilor și a profesioniștilor, care la diferite nivele locuiesc și planifică orașul, muzeele citadine ar putea deveni o structură de coordonare a diferitelor activități legate de restaurare, sporirea și administrarea patrimoniului istoric urban.

În plus, muzeele citadine nu sunt simple muzele *arheologice*, chiar dacă arheologia urbană a ados un aport important la îmbunătățirea expozițiilor. Limitându-ne doar la muzeele arheologice, acestea au o misiune istorică limitată la o anumită perioadă din istoria unui oraș, mai ales acele perioade referitoare la originile primelor așezări sau la momentul de apogeu, și

nu au drept scop prezentarea istoriei complete a vieții zilnice, eliminând orice aspecte de contemporanitate.

Ultima neînțelegere a dus la confuzia dintre muzeele citadine și anumite noi propuneri de muzee *arhitectonice*, care expun mai ales evoluția arhitectonică a centrelor urbane: acestea împărtășesc cu muzeele citadine o abordare similară a documentării și prezentării dezvoltării urbane, folosind modele și reconstrucții, dar se limitează la domeniul arhitecturii și nu vizează alte aspecte care au contribuit la formarea orașelor contemporane.

La o privire mai atentă, toate aceste probleme reprezintă aspecte particulare ale muzeelor citadine și toate contribuie la crearea unei prezentări complete a istoriei orașului. Sinteza a tuturor acestor abordări schițează un cadru exhaustiv al muzeelor citadine; lățimea lor temporală, de la preistorie la timpurile prezente, presupune un fel de fuziune a acestora, iar expozițiile muzeală include arheologie și istorie socială, arhitectură și arte frumoase. Epoca modernă reprezintă un punct de cotitură: dacă perioadele precedente sunt reprezentate mai ales prin discipline arheologice, începând de la sfârșitul Evului Mediu alte forme de dovezi istorice au devenit disponibile, iar expozițiile muzeale au început să prezinte istoria socială și arta civică. Mai mult chiar, muzeele citadine contemporane și-au deschis ușile problemelor prezentului, societăților multietnice, noile tehnologii de comunicare, pentru a propune expoziții care să fie experiențe nu doar culturale și educaționale, dar și recreaționale.

În ultimii cincizeci de ani, de fapt, muzeele citadine au suferit importante modificări, luând forma unui serviciu public, oferit nu doar elitei, atacând și nevoile prezentului. Acestea au devenit complexe sisteme de comunicare, în care relația cu publicul joacă un rol major în procesul lor de actualizare, lăsând politicile colecțiilor la un al doilea nivel de angajament.

După cum a explicat și Max Hebditch, „muzeul orașenesc este un mijloc de comunicare în masă: mai multe persoane vor vedea o expoziție de carte, decât cele care vor cumpăra o carte echivalentă.” [Hebditch 1993, p.3].

În plus, recunoașterea complexității fenomenului urban și a diferențelor sociale și culturale prezente în orașele noastre a modificat în mod substanțial abordarea istoriei urbane de către muzee, incluzând nu doar trecutul, dar și aspecte diverse și multifacetate ale prezentului. Ele propun istorii care personifică mai mult ca niciodată probleme multiculturale și globale, care nu permit prezentarea unei singure versiuni și universal acceptate a trecutului.

Astfel încât, dacă definirea muzeului este o sarcină grea, din moment ce trebuie să expună istoria urbană, problema este și mai mare atunci când se încearcă definirea orașelor. „Nu există un singur „cuvânt” sau „imagine” a orașului, ci o multitudinea de milioane”, a scris Gaynor Kavanagh în introducerea sa la *Making city histories in museums (Crearea istoriei orașelor în muzee)* [Kavanagh 1998, p.2]. Orașele sunt situații complexe și multifacetate, ele sunt locuite și analizate din mai multe

unghiuri, adesea influențate de subiectivitate: experiențele personale și emoționale conduc la definirea orașelor în maniere diverse, fapt care determină tipul de relație care se stabilește cu ele. „Muzeul se găsește în mijlocul acestei situații, din care încearcă să găsească un sens al istoriei orașelor. Lucrează cu și prin viziunile orașului exprimate de istorici, geografi și arheologi; operează în interior și activitatea sa este înlesnită de climatul politic: istoriile exprimate prin juxtapunerea creativă a obiectelor, cuvintelor, sunetelor și spațiului; și primește o multitudine de versiuni alternative pe care publicul le aduce” [Kavanagh 1998, p.2].

Concluzia principală este că muzele citadine au un aspect multidisciplinar: alături de istoria urbană, arhitecturală, economică și socială, precum și de arheologie, domeniul de interes a fost lărgit la o serie de probleme de cercetare nu tocmai convenționale relaționate cu diverse expresii artistice a timpurilor prezente, cu abordări antropologice și etnografice, ș.a.

Muzele citadine se conturează ca niște instituții dinamice, al căror scop nu este doar cercetarea și prezervarea, dar și educația, spectacolul și îmbogățirea patrimoniului cultural al orașelor.

Diversele încercări de a propune o definiție a muzeelor citadine nu sunt exhaustive; singura manieră de a analiza și de a administra muzele citadine este, prin urmare, includerea tuturor aspectelor pe care acesta presupune; așa încât „un muzeu citadin poate fi un teatru, un centru comunitar, o bibliotecă, o universitate, o școală, un târg, o arhivă, o scenă, un centru de informare sau un

atelier, combinate în orice proporție care pare adecvată pentru orașul pe care muzeul îl deservește. Muzele citadine pot reflecta asupra schimbărilor, să informeze asupra dezbaterilor, să ofere noi experiențe, să îi implice pe cetățeni, să păstreze simbolurile...muzele citadine ar trebui să colecționeze orice se consideră a fi util. Deși obiectele necesită grijă și atenție permanentă, odată ce au fost achiziționate din “exterior”, în “interior” ele constituie mijloace importante pentru misiunea muzeului citadin” [Ross 1998, p.131].

Considerând acum situația din Italia corelată cu tendințele europene, trebuie să reliefăm câteva diferențe. Toate muzele europene dintre cele mai faimoase, chiar dacă variază mult unul de altul, implică foarte mult vizitatorii și autoritățile publice, angajându-se la crearea unei imagini a orașului adecvată timpului actual.

În Italia, tradiția bine stabilită a muzeelor, și mai ales predominarea muzeelor orășenești, nu a lăsat prea mult spațiu pentru dezvoltarea facilă și dispersia acestei noi propuneri. Aici aproape fiecare oraș de dimensiune medie sau mare are un muzeu dedicat conservării și păstrării artei și istoriei orășenești; originile acestor instituții datează de la sfârșitul secolului al XIX-lea când, în timpul stabilirii statului unitar italian, aproape fiecare comunitate urbană a urmărit salvarea identității sale istorice și artistice prin recuperarea și colecționarea descoperirilor și obiectelor de artă într-un muzeu civic sau într-o librărie.

În ultimul timp a devenit din ce în ce mai clar că pentru a rămâne în contact cu transformarea orașelor și a societății contemporane, muzele

italiene trebuie să ia anumite măsuri pentru a evolua și a se moderniza; după cel de al doilea război mondial muzeele orășenești au suportat schimbări importante, dar punctul de cotitură a survenit în ultimul deceniu.

Chiar dacă încercări timpurii de a deschide muzeele au avut loc la Milano și Roma în anii 1960, acestea au rămas strâns legate de principiile muzeale specifice muzeelor orășenești tradiționale, prezentând o colecție de istorie socială care nu avea nici o legătură cu orașul aflat în afara zidurilor instituției.

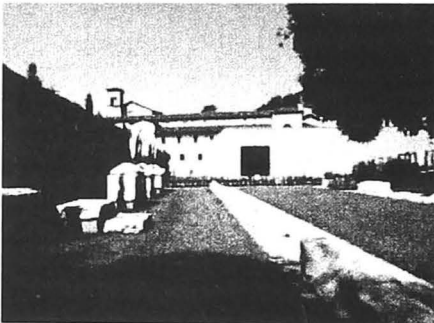
La aproape douăzeci de ani de la aceste începuturi, transformarea profundă a muzeelor orășenești în instituții moderne care vor răspunde noilor nevoi muzeale și educaționale devine o cerință. O serie de directori de

muzeu au început să discute despre noul tip de muzeu care va ilustra istoria și va duce la dezvoltarea orașelor dintr-o abordare mai completă, inclusiv ultimele informații care provin din arheologia urbană. Astfel încât, în ultimii ani, diferite consilii orășenești din Italia au sprijinit deschiderea de noi muzee dedicate prezentării istoriei urbane și asistăm azi la sporirea ocaziilor de dezbateri și studiu a muzeelor citadine și la un *boom* în deschiderea unor instituții orășenești renovate.

În 1998, în Brescia s-a deschis un nou muzeu al orașului numit - *Santa Giulia. Museo della Città*, care este probabil realizarea italiană cea mai completă a conceptului de muzeu citadin. Găzduit în incinta vechii mănăstiri *San Salvatore-Santa Giulia*, fondată în 753, conform ordinelor regelui Lombard Desiderio, pe rămășițele unei vile rezidențiale din epoca romană, oferă vizitatorilor o expoziție heterogenă, compusă din descoperiri arheologice și arhitecturale, mici piese de artă și materiale de mari dimensiuni, dar mai ales, oferă posibilitatea incomparabilă de a intra în contact direct cu materialele orașului antic, infrastructura și spațiile acestuia, prin soluții de expunere care aduc la suprafață stratificarea arhitectonică a clădirii medievale suprapuse peste structurile romane. Expoziția permanentă acoperă o perioadă de la sfârșitul mileniului 4 î. Hr. până la secolul al XIX-lea.

Muzeul citadin din Mantova, inaugurat pe 19 martie 2005 este probabil cea mai bună exemplificare a situației din Italia: este un muzeu „civic modern” care încearcă să combine

Foto 1 și 2:
Brescia, muzeul
citadin Santa
Giulia privit din
exterior (sus) și
o imagine din
ruta interioară a
muzeului: și
galeria
medievală (jos)

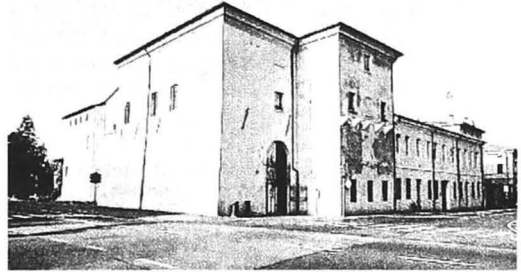


instituția civică tradițională secolului XIX cu o variantă mai actuală a muzeului citadin. Acesta expune în rezidența din secolul al XVI-lea a lui Francesco II Gonzaga, *Palatul San Sebastiano*, o selecție de materiale care provin dintr-o colecție care fusese expusă într-un muzeu civic creat în 1852, și repropusă pe baza noilor cerințe muzeologice. Muzeul citadin din Mantova prezintă cultura socială și artistică a orașului Mantova în timpul Renașterii sub aspectele sale publice și private, în contextul conducerii Gonzaga (1328-1627); este organizat în șapte secțiuni tematice, care nu urmează o ordine strict cronologică: acestea constituie o expoziție relativă scurtă, dar foarte exactă care privilegiază istoria curții Gonzaga, nefiind un comentariu complet despre dezvoltarea istoria a orașului Mantova.

Alături de aceste noi muzee citadine, alte orașe italiene sunt implicate în realizarea de noi proiecte, așa după cum se întâmplă în Carpi și Venția.

Planul de re-expunere al *Muzeului Citadin din Carpi* s-a născut dintr-o reevaluare a muzeului civic și folosirea clădirii istorice, care în ultimii cincisprezece ani a suportat importante schimbări referitoare la spații și destinații culturale, pentru a crea spații interne ale palatului care să redevină disponibile și pentru a da o destinație corectă imensului patrimoniu istoric și artistic, care datează din al XIV lea secol până în secolul al XX-lea.

Viitorul muzeului citadin din Carpi, a cărui inaugurare se preconizează a avea loc între 2007 – 2008, va fi organizat în galeria curții interne a *Palatului familiei Pio*, un

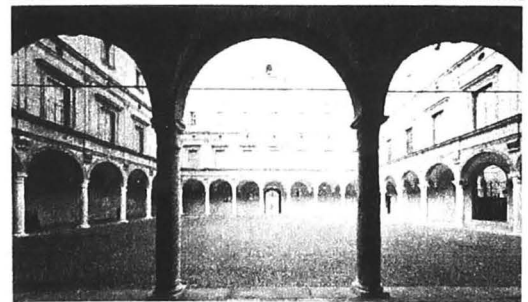
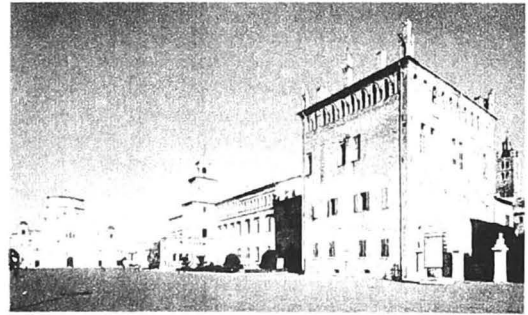


complex fortificat, de origini medievale, transformat la începutul secolului al XVI-lea într-un bogat castel renascentist de către prințul umanist Alberto III Pio. Va propune o călătorie până la timpurile prezente, etalând dezvoltarea de la primele așezări până la centrul urban.

Dincolo de acest plan de re-expunere al Palatului, a început, de

Foto 3. Muzeul citadin - Mantova, Palatul San Sebastiano

Foto 4. Carpi, complexul monumental al Palatului familiei Pio(sus) și curtea interioară (jos)



asemenea, și un proces de definire a sistemului de comunicare și a identității vizuale: trebuie să integreze informația didactică a rutei muzeului într-un concept mai larg al muzeului citadin și să îl facă mai vizibil din exterior, incluzând complexul arhitectonic al Palatului în structura urbană a prezentului.

În sfârșit, în Veneția un nou muzeu dedicat prezentării istoriei orașului prin arheologie face primii pași în organizarea muzeală: *Muzeul Arheologic al Orașului și al Lagunei* este un proiect coordonat de Comisia Arheologică a regiunii și va fi inaugurat până în 2010. Acesta va fi situat pe *Insula Lazzaretto Vecchio*, în partea de sud a Lagunei Veneția, aproape de Lido. Destinația anterioară a acestei insule, după cum sugerează și numele, era un spital pentru recuperarea victimelor de

ciumă: a fost primul lazaretto din Europa, deschis în 1423 pentru a izola și pentru a trata această boală contagioasă și pentru a caza oamenii și bunurile care veneau din Marea Mediterană; rolul lor s-a încheiat la începutul secolului al XIX-lea, iar acum toate clădirile care făceau parte din vechiul spital vor găzdui noul muzeu al orașului și al lagunei. Până în momentul în care întreaga insulă va fi afectată de lucrările de restaurare și instalarea facilităților, precum și de investigațiile arheologice, prin care se descoperă secvențe de morminte relevante pentru destinația istorică a acestui sit, unele din ariile arheologice afectate vor fi prezentate *in situ*, ca parte din ruta muzeului, prezentând dezvoltarea istorică și geologică a peisajului lagunei și așezărilor urbane în corelate cu antropologia populației venețiene.



Foto 5. Veneția, Insula Lazzaretto Nuovo și spațiile vechiului spital pentru bolnavi de ciumă, în care va fi organizat noul muzeu]

Acest nou muzeu va fi ramura principală a rețelei muzeale care se întinde în Lagună, reprezentând punctual de pornire pentru vizitarea unui muzeu peisagist mai larg care include și alte situri și insule dislocate pe teritoriu.

Concluzionând asupra situației italiene, putem spune că primul factor cert care reiese din crearea acestor noi muzee este că ele nu se nasc ca instituții independente, ci sunt implicate foarte mult în sistemul tradițional de muzee orășenești: aceste instituții trec printr-o transformare profundă pentru a deveni centre actualizate de documentare de istorie, în contextul său mai larg. Aceste instituții își exprimă voința puternică de a-și transforma expozițiile și misiunea în conformitate cu cerințele educaționale contemporane, mai ales cu privire la implicarea publicului.

Ideea care vine din această situație este, deci, că muzeul citadin din Italia se va transforma într-un „muzeu civic modern”: un muzeu civic care își reevaluează rolul său în oraș și dezvoltă o nouă relație cu cetățenii și vizitatorii în general; aceasta presupune prezentarea alături de colecțiile „moștenite” și a descoperirilor noi rezultate dintr-o nouă viziune despre procesul istorio-geografic, care se referă la cultural materială mai mult decât la admirarea esteticii artelor frumoase.

Muzeele orășenești moderne din Italia se mută dintr-un loc în care orașul

se reflectă prin multitudinea de bunuri și colecții ale burgheziei din secolul al XIX-lea la un muzeu citadin în care tiparul urban și societatea civică sunt explorate prin intermediul amintirilor, materialelor și imaginilor unei părți mult mai largi a populației. Caracteristicile comune acestor noi experiențe muzeale sunt, prin urmare, organizarea derivată din noile interpretări ale patrimoniului urban, modurile de expuneri inovative și folosirea noilor tehnologii de comunicare.

Aceste muzee sunt situate, în majoritatea lor, în clădiri istorice. Alegerea acestor locații este extremă de importantă și reflectă o dorință strategică de valorificare a patrimoniului urban imobil, fiind prezentate ca una din părțile cele mai importante ale colecțiilor. În această manieră, muzeele citadine moderne din Italia vor deveni o poartă pentru sisteme largi de muzee care include și alte instituții muzeale mai mici, pentru a prezenta orașul și patrimonial său material în totalitatea lor.

Acesta pare a fi punctul cheie al chestiunii muzeelor citadine: să iasă în exterior și să implice cetățenii, să facă din orașul cu toate aspectele sale controversate și fascinante parte a expoziției muzeale și să reconsidere rolul lor în managementul centrelor urbane prezente și în dezvoltarea formelor viitoare ale acestora.

CITY MUSEUMS: FROM CIVIC INSTITUTIONS TOWARDS A NEW CONCEPT OF DISPLAY AND EDUCATION

Federica VAROSIO

City museums seem to represent a new challenge for the scientific museological debate of the 21st century. Quite every town in Europe is going to establish or redisplay museums about urban history and heritage, addressing all their efforts toward the redefinition of their role in contemporary society, especially in terms of cultural experience and permanent education.

Anyway, city museums are extremely hard to define and they seldom share universal characteristics; moreover, excepting few luckier situations located in well-known urban centres, city museums have small collections and reduced staff; major funding tends to go preferentially to art galleries, to international temporary exhibitions or important national museums; furthermore, a big part of visitors refers to city museums as a niche product, addressed mainly to scholars and not particularly attractive. "Unlike the great museums of art, archaeology and science found in our cities, the museum *about* cities are usually rather small and the public do not always understand their purpose" [Hebditch 1995, p.7].

All these problems could be strictly related to the scarcity of studies till now addressed specifically to city museums. In comparison with art galleries, information about city museums is definitely scarce, coming mainly from international conferences' proceedings and few monographic publications.

So several misunderstandings prevent to reach a unique and everywhere accepted definition of city museum: mainly, it has been often confused with *civic* museums,

especially here in Italy where this traditional typology is very common, and with *archaeological* museums or even *architectural* ones.

We should therefore analyse the main features of these diverse museological expressions, underlining the main differences with city museums in their current situations.

Civic museums, generally housed in historic buildings, collect works of art and antiquities that characterized the civic history through the centuries, as paintings, views, armours, religious ornaments, proposing a display that do not intend to present the urban history in its sequential development but limits itself to arrange objects and findings usually in a chronological or stylistic order.

They are museums greatly disadvantaged by the length of their own history, hardly modifiable and definitely little representative of the present-day urban society; some of the approaches established by these early city museums are no longer seen as useful and the current trends are moving away from museums conceived as civic "trophy room" providing a monolithic celebration of the past golden age. As Cathy Ross wrote, "in a modern urban situation fine porcelain and furniture often need a radical reinterpretation in social history terms and even then may be of only limited interest" [Ross 1998, p.116].

City museums instead propose a more complete approach to urban history, displaying and telling the full story of towns since their first settlements to present-day time, involving more aspects as urban archaeology, architecture, material

culture or social history. Moreover they use models, reconstructions, photographs and plans to present urban and cultural development of towns.

But the main difference could be found in the typology of the exhibits: if civic and traditional museums tend to display pieces of art, city museums do not present few object of high aesthetic value but different systems of findings to reconstruct past contexts of life. Quite common objects, as the majority of archaeological artefacts, associated with few valuable items, produce a perspective of everyday life, stimulate an easier relationship with the past and allow the public to approach history by its own personal experience; but, overall, they introduce the big issue that a unique and always accepted version of history, crowded by important persons and big monuments, does not exist, but uncountable micro histories traceable only by few material remains. Archaeology actually, "gives us a link to the past, and sometimes a very different past. It digs deeper for truths not found in history books and tells us of the lives of ordinary people, not just kings and queens. It does not look only at great buildings and monuments of the tourist trail, but also at ordinary houses, at rubbish, sewage and humble graves. By doing so it provides us with a sense of place, of identity and of belongings" [Thomas 2003, p.2]. That could also be the major role of current city museums.

A big part in this misunderstanding has been played by some cultural and ideological reasons that lie beneath the origins of city museums. At the end of the 19th century city museums were born to safeguard the material heritage of big parts of the ancient towns that

were disappearing under the development of the modern capital cities. Archaeological findings and architectural remains rescued from destructions and transformations were put first in municipal libraries and then in civic museums to preserve the memory of lost times. The same happened for Italian civic museums, that in their first steps were really though as city museums, based on the examples of the *Musée Carnavalet* in Paris or the *London Museum*.

But it is now evident that at the basis of these two typologies lies a major difference in the organizational structure, the city museum taking the shape of a research centre with educational aims. Involving citizens and professionals, who different levels live and plan the town, city museums could become a kind of coordination structure for different activities connected with restoration, enhancement and management of the historic urban heritage.

Furthermore city museums are not simply *archaeological* museums, even if urban archaeology represented a major improvement in the organization of their exhibitions. Strictly speaking, archaeological museums pursue an historical mission limited to particular period of the town's life, mostly the one related to the origins of the first settlement or to the moment of main magnificence, and do not intend to present the whole history to present-day time, excluding totally every contemporary matters.

The last common misunderstanding confuses city museums with some new proposals of *architectural* museums, which exhibit mainly the architectural evolution of urban centres:

they have in common with city museums a similar approach to documentation and presentation of the urban development, by using models and reconstructions, but they limit their field of interest to architecture and do not take in consideration other aspects that contributed in shaping the contemporary towns.

To a better look, all these misunderstandings represent particular aspects of city museums and all contribute to create a more complete presentation of town's history. The synthesis of all these different approaches outlines an exhaustive framework for city museums; their temporal wideness, from prehistory to present-day time, presupposes a sort of fusion of all of them, and the museum exhibitions involve archaeology and social history, architecture and fine arts. Modern age acts as a turning point: if previous periods are mainly represented by archaeological disciplines, since the end of the Middle Ages other forms of historical evidence are available and museum exhibitions become more addressed to present social history and civic art. Moreover, current city museums open their doors to contemporary issues, to multiethnic societies, to the new communication technologies, in order to propose an exhibition that could be visited as a cultural, educational but even recreational experience.

During the last fifty years, actually, city museums have been undertaking important reassessments, taking more and more the shape of a public service, offered to a not elitist use and addressed to present-day needs. They became complex systems of communication

where the relationship with the public plays the major role in their process of updating, often letting collection policies on a second level of commitment.

As Max Hebditch expressed, "city museum is a mean of mass communication: more will see a "book on the wall" exhibition than will ever buy an equivalent book" [Hebditch 1993, p.3].

In addition, the acknowledgment of the complexity of the urban phenomenon and of the cultural and social differences present in our cities substantially modified the approach of museums towards urban history, involving not only the past but also the diverse and many-sided aspects of the present. They propose stories that personify more than ever multicultural and global issues, which do not allow presenting a unique and always accepted version of the past.

So, if defining city museum is a hard task, since they have to exhibit urban history the problem shifts to the severe difficulty one finds in defining what cities really are.

"There is not one "word" or "image" of the city but uncountable millions", wrote Gaynor Kavanagh in his introduction to *Making city histories in museums* [Kavanagh 1998, p.2]. Cities are complex and many-sided situations, they are lived and analysed under multiple aspects often influenced by subjectivity; personal and emotional experiences lead to define cities in different ways, strongly consequential to which kind of relationship one establishes with them. "The museum finds itself in the mist of these and other ways of making meaning within, and

histories from, cities. It works with and through the views of the city as expressed by historians, geographers and archaeologists: operates within and is enable by the political climate; expresses histories in the creative juxtaposition of objects, words, sounds and space; and meets a host of alternative versions that the public brings with them" [Kavanagh 1998, p.2].

The main conclusion is that city museums have a multidisciplinary aspect: in addition to urban, architectural, economic and social history and archaeology, the field of interest has been widened to a series of not strictly conventional research matters connected with the diverse artistic expressions of contemporary times, with anthropologic and ethnographic approaches and so on.

City museums are taking the shape of dynamic institutions whose main aims are not only research and preservation but also education, entertainment and enhancement of cultural heritage of towns.

All the different attempts proposed to define city museums are, at the end, not completely exhaustive; the only way to analyse and manage city museum is therefore to include all the aspects it could assumes: so "a city museum can be a theatre, community centre, library, university, school, fairground, archive, pageant, information centre or workshop, mixed in any proportion that seems most suitable for the particular city the museum serves. City museums can reflect on change, inform debates, celebrate experience, challenge misconception, presents new histories, provide new experiences, involve

citizens, preserve icons. ... city museums should collect whatever they find useful. Although objects demand endless care and attention, once acquired from "out there", "in here" they are powerful tools in the city museum's mission" [Ross 1998, p.131].

Considering now the Italian situation in relation to European trends, we have to point some differences out.

All the European most well-know city museums, even if very different one from the other, are deeply involved with visitors and public authorities and strongly committed in presenting an image of the city suitable for present-day time.

In Italy deeply established museum traditions and, overall, the predominance of civic museums, didn't leave place for an easy development and diffusion of this new proposal. Here almost every medium-sized town and big city has a museum dedicated to the conservation and the presentation of civic art and history; the origins of these institutions go back to the second half of the 19th century when, during the establishment of the Italian unitary state, quite every urban community aimed to rescue and preserve the material memories of previous periods and to safeguard its own historic and artistic identity by recovering and collecting findings and fine arts objects in a civic museum or library.

Now, it is becoming more and more clear that, in order to remain in touch with the transformation of the towns and the present-day society, Italian museums must find some measures of evolution and modernization; since the Second World War

civic museums have been undertaking significant changes but the most important turning point has been happening in these last ten years.

Even if early attempts of city museums opened during the Sixties in Rome and Milan, they remain still deeply tied to the museological principles of the traditional civic museum, presenting a social history collection scarcely related to the town outside their walls.

Nearly twenty years after these beginnings, to deeply transform Italian civic museums toward modern institutions that will answer new museological and educational needs becomes more and more a strong request. Several museum directors start to discuss about a new type of museum that will illustrate the history and the developing shape of towns in a more complete approach, including the latest information coming from urban archaeology. So, during these last years several Italian town councils are supporting the establishment of new museums addressed to the presentation of the urban history, and we have been assisting to increasing occasions of debate and study about city museums and to a sort of boom in the opening of renewed civic institutions.

In 1998 in Brescia opened the new museum named *Santa Giulia. Museo della Città*, that is perhaps the Italian most complete realization of a city museum. Housed in the premises of the ancient *Monastery of San Salvatore-Santa Giulia*, founded in 753 after the will of the Lombard king Desiderio on the remains of a residential villa of the Roman age, it offers to visitors an heterogeneous display, made up by

archaeological and architectural findings, small pieces of art and materials of great dimensions and, above all, it offers the incomparable possibility to enter in directed contact with the materiality of the ancient city, its road system and its spaces, by expositive solutions that bring to light the architectural stratigraphy of the medieval building and its superimposition on the roman structures. Its permanent exhibition covers the period from the end of the 4th millennium BC to the 19th century.

The *City museum of Mantua*, opened on 19th March 2005, is probably the best exemplification of the Italian situation: it is a “modern civic museum” that attempts to combine the traditional civic institution of the 19th century with a more up-to-date city museum. It displays, in the 16th century residence of Francesco II Gonzaga *San Sebastiano Palace*, a selection of material coming from the collection once exposed in the civic museum, established in 1852, redisplayed on the basis of new museological requirements. The city museum of Mantua tells the artistic and social culture of Mantua during Renaissance in its public and private aspects, in relation to the court of Gonzaga (1328-1627); it is organized in seven thematic sections that do not follow a strictly chronological: they constitutes a relatively short but very accurate exposition that privileges the history of the Gonzaga court rather than the full commentary of the historical development of Mantua.

In addition to these new city museums, in Italy other towns are

involved in the realizations of new projects, as happens in Carpi and Venice.

The re-displaying plan of the *City museum of Carpi* was born within a deep reassessment of the civic museum, in a wider vision about its mission and the use of its historic building, that during the last fifteen years has been involved in an important change in spaces and cultural destinations, in order to make several internal spaces of the palace again available and to give a proper destination to its immense historic and artistic heritage, that spans from the 14th to the 20th century.

The future city museum of Carpi, scheduled to open between 2007 and 2008, will be organized in the second order gallery of the inner court of *Palazzo dei Pio*, a fortified complex of medieval origin transformed at the beginning of the 16th century in a rich renaissance palace by the humanist prince Alberto III Pio. It will propose a journey to the discovery of the art, the culture and the society of Carpi from prehistory to present-day time, tracing the development from first settlement to the urban centre.

Beyond this re-displaying plan of the Palace, a process of definition for a system of communication and visual identity also started: it has to integrate the didactic information of the museum route with the wider concept of city museum and to make it more visible from the outside, including the architectonic complex of the Palace in the present-day urban pattern.

Finally, in Venice a new museum dedicated to the presentation of the city's history through archaeology is

now taking its first steps in its museographical organization: the *Archaeological Museum of the City and the Lagoon* is a project coordinated by the Archaeological Board of Veneto, scheduled to open by 2010.

It will be located in the *Lazzaretto Vecchio Island*, in the south part of Venetian Lagoon, near the Lido. The previous destination of this island was, as the name suggests, an hospital for the recovering of plague victims: it was the first lazaretto open in Europe in 1423 in order to isolate and to treat this epidemic disease and to accommodate people and goods coming from the Mediterranean Sea; this role ended at the beginning of the 19th century, and now all the buildings that formed part of the ancient hospital are about to become the home of the new museum of the city and the lagoon. By the moment the entire island is interested by restoration works of the buildings and the installation of facilities and by the archaeological investigations, which are discovering burial sequences relevant to the historic destination of the site. Some of these archaeological areas will be presented in situ as part of the museum route, that will present the geological and historical development of the lagoon landscape and of the urban settlement in relation with the anthropology of the Venetian population.

This new museum will act as the main branch of a museum network spread in the Lagoon and will be the starting point for the visit of a wider landscape museum that includes other sites and other islands dislocated in the territory.

Drawing a conclusion for the Italian situation, we can say that the first factor that clearly emerges from these new museums is that they are not born as independent institutions, but they are deeply involved in the traditional system of civic museums: anyway, these institutions are now undertaking a deep transformation towards more up-to-date documentation centres about urban history in its wider context. The strong will they express is to transform their expositions and their mission following contemporary education requirements, especially in terms of public involvement.

The idea that comes from this situation is therefore that the city museum in Italy is going to shape itself as a "modern civic museum": a civic museum that reevaluates its condition in town and develops a new relationship with citizens and visitors in general; that means that beyond the "inherited" collections, it presents recent findings resulting from a new vision of the historiographical process, more facing material culture than contemplating the beauty of fine arts.

Modern Italian civic museums are moving from a place in which the town is reflected through the accumulation of goods and collections coming from the

19th century bourgeoisie to a city museum in which the urban pattern and the civic society are explored through memories, materials and images of a wider part of population. The common characteristics of these new museum experiences are therefore an organisation deriving from new interpretations of the urban heritage, innovative displays and the use of the new technologies of communication.

These museums remain however mainly housed in historic buildings. The choice of this localization is extremely important and reflects a strategic wish of enhancement of the urban built heritage, presented as one of the main exhibit in the collection. In this way, Italian current city museums will act as gateways for wider museum systems that include other smaller institutions, in order to preset the city and its material heritage in its entirety.

This seems the key point of the question about city museums: to go out the museum walls to involve citizens, to make the contemporary city in all its controversial and fascinating aspects part of the museum exhibit and to start new fundamental consideration about their role in the management of present urban centres and in the development of their future shapes.

BIBLIOGRAFIE

City Museum. Dossier, 1995, in "Museum International", n. 187, pp. 3-45.

HEBDITCH M., 1993, Reflecting cities: an international symposium on city museums: a key-note address, in JOHNSON N. (ed.), Reflecting Cities, proceeding of the First International Symposium on City Museums, Museum of London, pp. 1-7.

HEBDITCH M., 1995, Museums about cities, in City Museum. Dossier, "Museum International", n. 187, pp. 7-11.

JOHNSON N. (ed.), 1993, Reflecting Cities, proceeding of the First International Symposium on City Museums, Museum of London.

KAVANAGH G. (ed.), 1996, Making Histories in Museums, Leicester University Press, London & New York.

KAVANAGH G., 1998, Buttons, Belisha Beacons and Bullets: City Histories in Museums, in KAVANAGH G., FROSTICK E. (ed.), Making City Histories in Museums, Leicester University Press, London & New York, pp. 1-18.

KAVANAGH G., FROSTICK E. (ed.), 1998, Making City Histories in Museums. Leicester University Press, London & New York.

MERSCH C. (ed.), 2002, Une histoire sans limites?: points de vue, points d'interrogation, points de suspension, le 5^e colloque de l'Association International des musées d'Histoire e le 3^e Symposium des musées de Ville, Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg.

ROSS C., 1998, Collections and Collecting, in KAVANAGH G., FROSTICK E. (ed.), Making City Histories in Museums, Leicester University Press, London & New York, pp. 114-132.

Second International Symposium on City Museums, 1995, Museu Història de la Ciutat de Barcelona.

THOMAS C. (ed.), 2003, London's archaeological secrets. A world city revealed, Yale University Press & Museum of London, London.

Web sites:

City museum of Brescia:
www.asm.brescia.it/musei

City museum of Mantua:
www.palazzosanesebastianomn.it

City museum of Carpi:
www.carpiem.it/musei

MUZEUL ORAȘULUI SKÖVDE - SUECIA

Curry HEIMANN

INTRODUCERE

Articolul de față pune în discuție un proiect de dezvoltare al unui muzeu local din Suedia. Proiectul a fost inițiat după o perioadă dificilă nu numai din punct de vedere financiar, dar și a crizei de credibilitate socială și are drept scop găsirea unor noi căi de a privi muzeele ca instituții publice, o cale pe care noi o numim *atelier de istorie*. Prin acesta înțelegem o nouă modalitate de organizare a colecțiilor, inspirată de conceptul *Kunstkammer*, mai multe expoziții și, cel mai important, un nou mod de a ne adresa vizitatorilor. Scopul nostru este de a promova un rol mai activ al vizitatorului, acesta fiind mai mult un partener al muzeului, și nu un simplu client. Acest nou rol al vizitatorului impune o schimbare a rolului nostru profesional, de curator de muzeu.

IDEEA DE MUZEU

Înainte de a prezenta proiectul *Atelier de lucru ale Istoriei* vreau să vorbesc despre ideea de muzeu în general, cu accent pe specificitățile muzeelor din Suedia. Muzeele ca instituții reflectă societatea din care fac parte. Ideea de muzeu se regăsește încă din perioada colecțiilor regalității timpurii și a principalității, așa numitele *Kunstkammer*, create pentru a dovedi legitimitatea unei familii sau a unei descendențe. Autoritatea unui muzeu constă în puterea sa de a selecta patrimoniul cultural al unei societăți precum și în privilegiul său de a interpreta obiectele aflate în custodia sa. Astfel, muzeele sunt descori instrumente ale puterii, în societăți totalitare.

Ideea de muzeu este strâns legată în Europa de conceptul de stat - națiune. Muzeele ca instituții publice au apărut în multe țări europene la sfârșitul secolului XIX. Uneori au fost corelate cu o căutare romantică a unei identități culturale, în perioada când s-au născut societățile industriale moderne. Similitudinile dintre muzeele moderne și *Kunstkammer* din vremurile apuse au fost demonstrate de Mogens Bencard. El aduce argumente împotriva tendinței de a trece cu vederea raționamentul ce stă în spatele *Kunstkammer* și de a le considera ca simple colecții de curiozități aleatorii. Conținutul acestor *Kunstkammer*, cu exemple de la Viena, Dresda și München, datând încă din secolul al XVI, varia în funcție de gusturile proprietarilor, dar aveau toate același scop: „să fie cuprinzătoare și enciclopedice, să constituie un microcosmos al întregii lumi, adunate sub un singur acoperiș. În plus, acestea au fost create pentru gloria prințului și a țării, având în același timp și un scop educațional.” (Bencard 1993). Începând cu 1820, muzeele de tip *Kunstkammer* au dispărut și noi organizații muzeale au fost create. Multe dintre cele mai importante muzee de stat europene au *Kunstkammer* drept o sursă de bază comună. Atât muzeele moderne, cât și muzeele de tip *Kunstkammer* oferă societății identitatea culturală a unei națiuni și au drept finalitate educarea atât a specialiștilor, cât și a publicului larg.

În secolul al XX-lea au apărut noi tipuri de muzee strâns legate de societatea locală, iar multe muzee au jucat un rol activ în dezvoltarea comunităților. Experiența muzeelor în aer liber din țările scandinave, muzeele

1 *Kunstkammer* -
notă traducător -
din germană,
cameră de
curiozități

cartierelor din Statele Unite, muzeele școlilor mexicane și ideea franceză de ecomuzee (muzeul Le Creusot, 1971) sunt toate exemple de muzee locale ca instrumente de dezvoltare socială și culturală.

Structura prezentă a sistemului muzeal suedez a fost stabilită în jurul anului 1940 prin crearea unui muzeu regional finanțat de stat în fiecare regiune administrativă. Alături de muzeele centrale existente și o întreagă varietate de muzee locale, ele formează structura de bază a muzeelor suedeze astăzi. În ultima vreme am observat că această structură începe să se dezintegreze. După intrarea Suediei în Uniunea Europeană și în urma schimbărilor provocate de societatea post-industrială din Suedia, rolul muzeului și finanțarea sa publică au fost puse sub semnul întrebării. Criza credibilității societății la nivel larg este precedată de realul sau iminentul faliment al muzeelor.

În ultimele două secole muzeele au fost instituții importante ale societăților europene. În majoritatea țărilor muzeele sunt organizate într-o structură ierarhică, în cadrul căreia cele mai multe metode de lucru sunt proiectate de instituții naționale mari, create adesea în secolul al XIX-lea.

MUZEELE DIN SUECIA

Structura muzeală suedeză este similară celei din multe țări europene. Muzeele sunt în general organizate într-o structură muzeală ierarhică, ceea ce creează situații foarte diferite pentru muzee din categorii diferite. Muzeele suedeze, și mă refer acum la statistici oficiale din 2003, în număr de 198 de muzee pot fi împărțite în trei mari grupuri. Prima

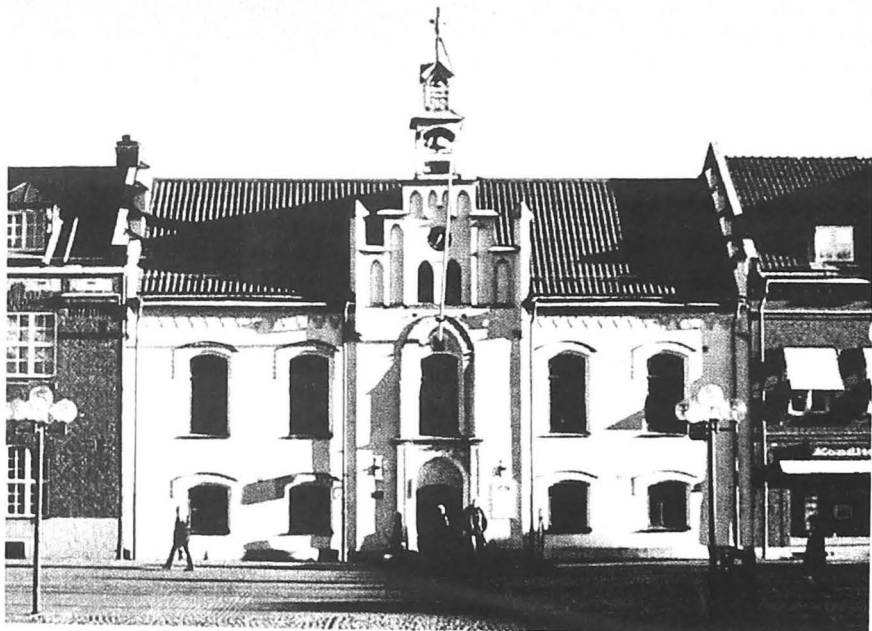
categorie este compusă din muzee de anvergură națională și care au un subiect anume, sunt caracterizate de cele mai multe ori ca 'muzee centrale sau naționale'. În această categorie se regăsesc – Muzeul Național de Artă, Muzeul de Istorie Naturală și Muzeul Național de Istorie. În total, 24 de muzee au fost catalogate ca 'muzee centrale', toate având finanțare statală aproape totală. Multe dintre acestea, fiind instituții destul de mari sunt plasate în regiunea capitalei, în sau în jurul Stockholm-ului. Un al doilea grup de muzee este cel al 'muzeelor regionale'. Diviziunile geografice existente care formează districtele reprezintă zona de acțiune a acestora. De obicei, au domenii de activitate cât se poate de extinse, fiind compuse dintr-un *melange* de istorie culturală și artă. Cele 25 de muzee regionale sunt parțial finanțate de guvernul central, însă cea mai mare parte a finanțării se obține de la administrațiile locale ale regiunilor. Ultimul și cel mai mare grup de muzee este format din circa 70 de muzee mici și mijlocii care sunt finanțate de autoritățile sau comunitățile locale.

Există mari diferențe pentru modul în care sunt acordate subvențiile financiare din sectorul public diferitelor categorii de muzee din Suedia. În anul 2003, cele 24 de muzee centrale și-au împărțit mai mult de 800 de milioane de coroane suedeze, cifră care poate fi comparată cu 70 de muzee locale beneficiind de jumătate din suma mai sus menționată. Aceste cifre ne demonstrează că politicile culturale suedeze încurajează dezechilibrul regional în Suedia, unde cele mai multe dintre instituții și resurse financiare și umane sunt localizate în vecinătatea

capitalei. În anul 2002, conform statisticilor oficiale erau 198 de muzee suedeze, 54 dintre acestea fiind localizate în Stockholm.

Prin urmare, discutarea rolului muzeului în societatea contemporană trebuie să clarifice tipul de muzeu și de resurse, atât financiare, cât și umane, de care dispune orice muzeu. Pentru public, acest dezechilibru este consolidat și de faptul că densitatea populației în Suedia este foarte mică. Urbanizarea, ca proces de migrare, a avut loc în Suedia cu întârziere față de restul țărilor europene. După cel de al doilea război mondial, acest proces a accelerat, dar Suedia încă nu avea decât câteva centre urbane cu o populație mai mare de 500 000 de locuitori. Această situație, cu o populație împrăștiată și o

structură muzeală foarte centralizată, a creat la sfârșitul anilor 1960 impulsul pentru crearea instituției 'Riksställningar' (în suedeză, expoziții mobile), cu scopul de a distribui expozițiile din Stockholm în întreaga țară. Baza ideologică a acestor politici o constituie mișcarea Partidului Democrat Social Suedez, care încă din anii 1930 a fost în favoarea unor soluții la scară largă, dintr-o perspectivă națională. O idee centrală a acestei ideologii este crearea unor oportunități egale pentru toată populația, indiferent de localizarea comunităților. Aceasta reprezintă o încredere profundă în instituțiile naționale și rolul instituțiilor culturale de 'expeditori' într-un proces de comunicare care era de fapt unidirecțional. Dar exista și o contradicție, deoarece ideologia



Vechea clădire a Primăriei, unde se găsea fosta clădire a muzeului

Partidului Social Democrat includea și aprecierea mișcărilor populare locale, mod în care era de fapt organizat și partidul. Manierele diferite de a percepe organizarea societății au creat tensiuni și au provocat dezbateri publice începând din anii 1970 cu privire la relația dintre comunitățile locale și puterea centrală de la Stockholm. Această dezbateră a dus la altă dezbateră care continuă până în prezent referitoare la relația dintre nivelurile central, regional și local ale administrației publice din Suedia, dezbateră care are importante implicații pentru sectorul cultural în general, și pentru muzee în particular.

MUZEEUL ORAȘULUI SKÖVDE – UN EXEMPLU DE MUZEU ÎN TRANZIȚIE

Multe muzee suedeze au experimentat în anii recenți o perioadă de revizuire a scopurilor și metodelor de lucru. Acest lucru se datorează în mare parte realităților economice, dar și schimbărilor de așteptări ale publicului. Acest articol se va concentra asupra unui muzeu dintr-un mic oraș suedez, care în ultimii doi ani a trebuit să își reconstituie scopul funcționării, tot ceea ce se făcea, de ce și pentru cine. Acest proces de schimbare a rezultat într-un proiect numit „Muzeul Orașului Skövde – un atelier al istoriei”, proiect pe care se axează acest articol. Procesul de tranziție poate fi de asemenea un exemplu de dezvoltare similar multor muzee mici.

Orașul Skövde este localizat în partea continentală a Vestului Suediei, la aproximativ 150 de kilometri de Göteborg, al doilea oraș ca mărime al Suediei. Orașul este un centru regional

dintr-o regiune rurală dominată de ferme și orașe mici. Skövde are o populație de 50 000 persoane, iar de la începutul secolului al XX-lea a fost dominat de regimente miliare și uzine industriale. În ultimii 40 de ani orașul, ca și întreaga țară de altfel, s-a schimbat foarte mult. Numărul total al populației a crescut mai ales datorită migrației din alte părți ale Suediei, precum și din străinătate. Astăzi, 15% din populație provine din alte țări. Cel mai mare angajator este Volvo cu trei fabrici de construire de motoare de mașini și de tiruri, cu un total de 5000 de angajați.

Muzeul orașului a fost fondat în 1924 de asociația locală de istorie, iar în 1952 a fost transformat într-un muzeu oficial, la directivele consiliului local. În prezent, muzeul face parte din categoria de muzee care primesc finanțare aproape exclusiv de la municipalitatea locală. Pentru mai mult de 50 de ani muzeul orașului a fost un muzeu local cât se poate de tradițional, punându-se accentul pe istoria orașului și folclorul său.

Expozițiile au fost foarte tradiționale, iar mărimea clădirii muzeului, cu doar 350 mp de spațiu de expunere, a făcut imposibilă prezentarea unui număr mare de obiecte. Majoritatea obiectelor au fost stocate în alte părți ale orașului și nu au fost expuse niciodată. Expozițiile s-au axat pe diferite meșteșuguri locale și istoria locală precedentă revoluției industriale. Expozițiile au fost foarte similare de-a lungul anilor, survenind foarte puține modificări. Modul de expunere era cât se poate de simplist, multă lume considerându-l chiar plictisitor. Acesta a fost unul din

motivele pentru care sprijinul pentru muzeu era în declin. Foarte puține persoane erau interesate de soarta muzeului. Vizitatorii erau mai ales oameni în vârstă și aparțineau în majoritate asociației locale de istorie. Muzeul, localizat în vechea clădire a Primăriei din secolul al XVIII-lea, era în multe aspecte foarte similar multor muzee locale mici din Suedia. Fiind un muzeu mic, avea puțini angajați cu studii superioare. Numărul vizitatorilor nu trecea pragul de 7000 – 10 000 de persoane pe an, mulți dintre aceștia fiind cetățeni locali, de naționalitate suedeză.

Cu trecerea anilor, nemulțumirea cu privire la situația muzeului a crescut. Au fost făcute propuneri de a extinde vechea clădire și a o destina persoanelor cu handicap fizic. A lipsit voința politică, chiar dacă a fost înființată o organizație de sprijin a prietenilor muzeului.

În anul 2001 a trecut printr-o criză economică care a avut grave consecințe. Muzeul orașului era doar una din multiplele instituții care a trebuit să scadă costurile prin metode drastice. Numărul angajaților a trebuit redus, iar pentru a scădea prețul chiriei, comitetul cultural a hotărât să închidă vechea clădire a muzeului. A devenit necesară concentrarea activității muzeului în



O expoziție din
vechiul muzeu
al orașului,
 imagine din anii
'60

clădirea de stocare. Această clădire era situată într-o veche întreprindere industrială aflată la marginea orașului, aici fiind stocate colecțiile de aproximativ 40 000 de obiecte. La momentul mutării, fostul director al muzeului a părăsit și el instituția.

Această situație completamente nouă a dus la problematizarea însăși existenței muzeului, discutându-se scopul acesteia.

A trebuit să începem să ne întrebăm ce făceam, din ce motiv și pentru cine desfășuram activitatea noastră muzeală. Această discuție a dus la inițierea proiectului pe care l-am numit „Muzeul ca atelier al istoriei”. Am aplicat și am primit fonduri pentru proiect de la o fundație culturală.

Punctul de pornire al proiectului a fost analiza rolului muzeului în societatea locală contemporană. Am descoperit că muzeul nu se adaptase societății care se afla într-o continuă mutație. Orașul Skövde trecuse printr-o schimbare radicală în ultima parte a secolului al XX-lea. Se mutaseră noi grupuri, atât din alte părți ale Suediei, cât și de peste hotare. Din această ultimă categorie făcea parte un număr destul de important de refugiați. Întreaga identitate a orașului se schimbaseră pe parcursul secolului al XX-lea, dar muzeul reflecta încă ceea ce se putea numi viața clasei de mijloc sau a burgheziei din orașul de secol al XIX-lea.



Clădirea de stocare, locația muzeului actual

Vechea clădire a muzeului, fost primărie, devenise la rândul ei un simbol al vechii vieți orășenești.

Mutarea din centrul orașului într-o fostă clădire industrială dintr-o zonă care acum devenise o arie comercială populară ne-a inspirat să ne remodelăm muzeul după un model mai comercial, plasând obiectele expoziției în centrul atenției. Cu toate acestea însă resursele financiare erau încă foarte limitate, astfel încât a trebuit să transformăm clădirea de depozitare într-un spațiu public fără a mai primi subvenții ulterioare de la consiliul local. Această modificare a fost totuși posibilă datorită fondurilor private.

Ideea de atelier al istoriei avea cinci mari implicații:

1. deschiderea colecției pentru a face accesibilă unui public cât mai larg

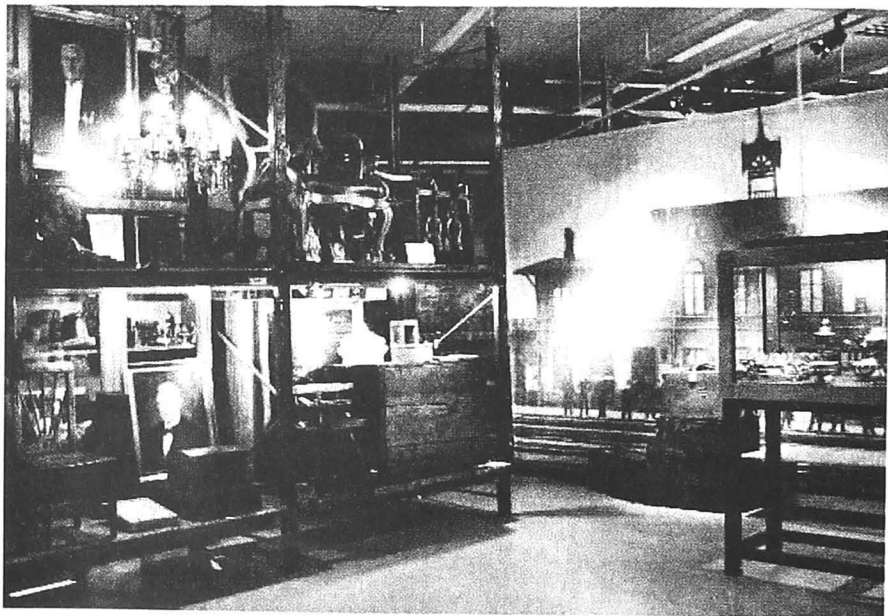
2. folosirea colecției în proiecte proprii vizitatorilor (clase școlare, grupuri de studiu)

3. prezentarea unui interes mai activ în deschiderea unor dialoguri cu societatea locală

4. plasarea activităților muzeale și a expozițiilor mai ales în aer liber

5. încercarea de a face ca muzeul să reflecte mai mult societatea contemporană, decât să fie un loc al nostalgiei

Părți ale noului muzeu au fost inaugurate în aprilie 2005, iar în intervalul de timp care a trecut de atunci am invitat în muzeu organizații, asociații non-profit, școli și companii pentru a începe un dialog și pentru a încuraja noi metode de utilizare a colecțiilor muzeale. Până la momentul actual, am fost prezenți și la diferite



Interiorul noului muzeu, camera de stocare.

manifestări care au reprezentat un forum pentru discutarea modului în care muzeul poate fi o platformă pentru contactul dintre diferite grupuri etnice, 10% din populația Suediei fiind născută în alte țări. A trebuit să depunem un efort special pentru a avea acces la diferite grupuri de persoane cu handicap. Noul muzeu oferă posibilități mult mai bune de acces la colecții. Avem, de asemenea, un grup de persoane care suferă de retardare mentală care lucrează în muzeu, oferindu-ne astfel posibilitatea de a transforma muzeul într-un loc semnificativ pentru aceste persoane.

Colecțiile noastre sunt resursa noastră majoră. Încercăm să utilizăm noul context, ceea ce fusese în precedent o locație de stocare. Simpla plimbare printre mii de obiecte, îi face pe oameni să devină interesați de cultura materială, precum și de viața persoanelor din spatele obiectelor.

Permițând accesul public la 40 000 de obiecte, arhive cu 10 000 de fotografii și alte documente avem un punct de pornire în discutarea modului în care putem folosi aceste resurse, într-un mod integral. Ca un muzeu de talie mică, cu un personal ce variază între 8 -10 persoane, trebuie să găsim noi metode de a deveni o instituție de interes în ochii publicului. Cred că trebuie să ne reorganizăm colecțiile, făcând ușor accesibile publicului majoritatea obiectelor. Obiectele valoroase și mai ales cele fragile pot fi puse în aranjamente speciale, restul fiind folosite în maniere mai active atât de către personalul muzeului, cât și de public.

Pe parcursul anului 2004, clădirea muzeului s-a schimbat și s-a ajustat

noului său scop. Acum avem spațiu de stocare, vom reorganiza treptat cei 1800 mp pe care îi avem la dispoziție, separând trei camere diferite. Prima cameră în care intră vizitatorul va fi axată pe istoria orașului, având și funcția de introducere în oraș și în muzeu. A doua cameră are funcția de a găzdui diferite expoziții temporare sau alte activități. A treia cameră se află în reconstrucție, iar lucrările de reamenajare sperăm că se vor completa pe parcursul anului viitor. Aici vom putea face mai accesibile arhivele, ca și majoritatea exponatelor muzeului. Aici vom încerca să creăm o versiune modernă a *Kunstkammer* secolului al XVII-lea. Drept consecință, noul muzeu reorganizat va răspunde noilor nevoi de colecții muzeale mai active și mai flexibile.

Deci ce am realizat până acum? Proiectul „Atelier al istoriei” dorește să schimbe rolul personalului muzeal, de la cel educațional și gata să împărtășească ceea ce considerăm că reprezintă cunoașterea esențială a muzeului, la un partener cooperant, care colaborează cu diferite grupuri din societate. Fiind vorba de un muzeu foarte mic, aceasta implică și încetarea încercării de a controla procesul în detaliu și chiar acceptarea pierderii unor obiecte! Deschiderea colecțiilor noastre nu este fără risc. Însă trebuie să acceptăm că uneori vom eșua atunci când cooperăm cu persoane care nu sunt familiarizate cu instituțiile muzeale. Va fi dificil, dar cred că va fi necesar pentru a face din muzeul nostru un partener interesant și vital în procesul de activare a orașului. Multor persoane din mediul rural suedez le lipsește experiența folosirii muzeelor. Deseori cauza se

găsește în lipsa educației și a în faptul că foarte puțini elevi vizitează muzeele. Această situație este total opusă celei din orașele mari. Implementând schimbările necesare în muzeul local, vom deveni un partener mai activ în stimularea unei cooperări mai apropiate între școli și muzeu. Pe parcursul anului trecut am inițiat și proiecte de cooperare cu case pentru oameni în vârstă, precum și cu diferite organizații și companii.

În acest articol am încercat să dau câteva exemple de modul în care am aplicat noile noastre principii. Dacă dorim cu adevărat să transformăm muzeele orășenești într-un centru de dialog civic trebuie, în opinia mea, să îi invităm pe oameni să creeze istorii și comentarii despre societatea contemporană plecând de la premisele lor și utilizând colecțiile și arhivele muzeale. Sunt convins că un dialog reflexiv cu instituții precum muzeele le poate oferi persoanelor șansa de a-și schimba viața de zi cu zi. Dar mai întâi trebuie să le oferim acces și să ne deschidem instituțiile.

Scopul meu în prezentarea unora din experiențele noastre a fost de a

discute parte din problemele, reflecțiile și metodele de lucru pe care le-am descoperit în procesul de transformare a unui mic muzeu, destul de amorf. Încercăm să obținem un muzeu care este deschis, flexibil și utilizabil ca un instrument al unui “atelier al istoriei”. Noile expoziții au fost inspirate în mare parte de vechiul concept de *Kunstkammer*; dar abordate într-un mod mai accesibil. Prin punerea sub semnul întrebării ceea ce a fost realizat în trecutul muzeului (precum și metodele noastre de lucru anterioare) am căutat noi metode de cooperare cu oamenii (atât indivizi, cât și organizații) din afara instituției noastre. Cred că acesta înseamnă că trebuie să ne redefinim rolul de custode muzeal. Trebuie să depunem un efort mai mare de a fi un partener care ascultă și mult mai puțin efort în încercarea de a educa audiența. Așa cum un bibliotecar te ajută să găsești literatura potrivită, așa și noi muzeografilor putem fi parteneri activi în ajutarea oamenilor să își descopere propria istorie, din jungla de artefacte, fotografii și diversele surse scrise găsite în muzeu.

LOCAL MUSEUMS AS HISTORY WORKSHOPS. A 'KUNSTKAMMER' FOR THE 21TH CENTURY? AN EXAMPLE FROM A CITY MUSEUM IN SWEDEN

Curry HEIMANN

INTRODUCTION

The article wants to present and discuss a development project in a local Swedish museum. The project started after a period of financial problems as well as a crisis in societal credibility with the aim to find new ways of looking at museums as public institutions, a way we have called "history workshop". By this we mean both a new way of organising collections, inspired by the old "Kunstkammer"-concept, and exhibitions and more important a new way of how we look upon our visitors. Our aim is to promote a more active role of the visitors, being more like a partner of the museum than a customer. The new and more demanding role for visitors will make it necessary to change our own professional role as museum curators.

A GENERAL BACKGROUND TO MUSEUMS

Before going into the "History workshop" project I will give a background to idea of museum in general and more specific to museums in Sweden. Museums as institutions reflect the society which they are part of. The idea of the museum can be traced back to the early royal and princely collections, the so called 'Kunstkammer', established to prove the legitimacy of a family or lineage. The authority of a museum is its power to select the cultural heritage of a society as well as its privilege of interpreting the objects in its care. Museums are thus often instruments of power in non-democratic societies.

The museum idea in Europe is closely linked to the concept of the

nation state. Museums as public institutions emerged as national institutions in many European countries during the late 19th century. They have sometimes been linked to a romantic search for a cultural identity in a time when modern industrial societies were born. The similarities between modern museums and the comprehensive 'Kunstkammers' of former days has been shown by Mogens Bencard. He argues against the tendency to overlook the rationale behind the 'Kunstkammers' and to consider them merely as haphazard collections of curiosities. The contents of these 'Kunstkammers', with early examples from the 16th Century in Vienna, Dresden and Munich, varied according to their owners' tastes, but basically they have the same aim: "to be comprehensive and encyclopaedic, to be a microcosm of the whole world gathered under one roof. Furthermore they were created for the glory of prince and country, while at the same time having an educational purpose" (Bencard 1993). Beginning in the 1820's, the 'Kunstkammer' museums were dissolved, and new museum organisations were created. Many European major state museums have the 'Kunstkammer' as one common basic source. Both modern museums as well as the 'Kunstkammer'-museums demonstrate to society the cultural identity of a nation, and intend to educate the specialist as well as the general public.

In the 20th Century new kinds of museums closely linked to the local society have emerged and many

museums have played an active role in community development. Experiences of Scandinavian open air museums, neighbourhood museums in the United States, Mexican school museums and the French ecomuseum idea (Le Creusot museum, 1971) are all examples of local museums as instruments of social and cultural development.

The present structure of the Swedish museum system was established around 1940, with the setting up of a state-supported regional museum in each administrative region. Together with the already existing central museums and a variety of local museums they make up the basic structure of Swedish museums today. More recently we see signs that this structure is losing its grip. After entering the European Union and following other changes in Swedish post-industrial society the role of the museum and its public funding has been questioned. The crisis in societal credibility is foreshadowed by the real or imminent bankruptcy of museums.

Over the last two centuries museums have been important institutions of the European societies. In most countries the museums are organised in a hierarchical structure, where most working methods are shaped out of the big national institutions often created in the 19th century.

MUSEUMS IN SWEDEN

The museum structure of Sweden is similar to most European countries. Museums are in general organized in a kind of museum hierarchy, which gives very different situations to museums in

different categories. Swedish museums, and I am now referring to the official statistics from 2003 which includes 198 museums, can be divided into three main groups. The first category consists of museums with a nation-wide ambition in a special subject, often characterised as 'central or national museums'. In this first category we find by example the National [Art] museum, The Museum of Natural History and The National Museum of History. A total number of 24 museums have been labelled 'central museums', all mainly paid by government funding. Most of these often rather big institutions are placed in the capital area, in or around Stockholm. A second group of museums are labelled 'regional museums'. Existing geographical divisions made up of the counties often bound their working-area. They normally have a very broad task mostly made up of a mix of cultural history as well as art. The 25 regional museums are partly financed by the government but the main part of the funding is covered by the local county administration. The last and largest group of museums is made up of 70 small and medium sized museums funded by local municipalities or communities.

There are big differences in how financial subsidies from the public sector are given to different categories of museums in Sweden. In 2003 the 24 central museums shared more than 800 million Swedish kronors, which can be compared to the 70 local museums sharing less than half of this sum. These figures tell us something about how the Swedish cultural policy reinforces the regional imbalance in Sweden where

most of the institutions and the financial and personnel resources are located in the vicinity of the capital. In 2002 there were 198 Swedish museums in the official statistics, 54 of them were located in Stockholm.

Discussing the role of museum in the contemporary society must therefore also make clear what type of museum and which resources, both financial and personnel, the particular museum possess. To the public this imbalance is reinforced by the fact that Sweden has a population, which is very much spread out over a vast geographical space. Urbanization as a process of migration occurred later in Sweden than in most other western European countries. After the Second World War it has accelerated but still Sweden lack more than a few urban centres with more than 500 000 inhabitants. This particular situation with a very outspread population and with a very centralised museum structure did in the late 1960's give the impulse to start the institution of 'Riksställningar' (=Swedish travelling exhibitions), which purpose was to distribute exhibitions from Stockholm to the rest of the country. The ideological basis of this policy is very much founded in the movement of the Swedish Social-Democratic Party, which since the 1930's has been in favour of large-scale solutions from a national perspective. A key idea to this ideology is to give equal opportunities to all people independent of where they live. A strong belief in national institutions and the role of the cultural institutions as 'senders' in a communication process which in many ways had only one direction. But as some sort of contradiction, the ideology

of the Social Democratic Party also included a belief in local popular movements, which was how the Party itself was organized. The different views of how a society was to be organized created tensions and gave rise to a public debate from the 1970's and onwards on the relation between local communities and the central power in Stockholm. This debate has also led to on-going debate on the relation between central, regional and local level in the public administration in Sweden. A debate, which also had great implications to the cultural sector in general and to museums in particular.

SKÖVDE CITY MUSEUM – AN EXAMPLE OF MUSEUMS IN CHANGE

Many Swedish museums have in recent years experienced a period of reconsidering much of the goals and methods in use in the museum work. Much has been due to changing economical realities but also a change in expectations from the public. This article will focus on a small city museum in Sweden, which during the last couple of years has been forced to rethink the whole purpose of running the museum, all what has been done, why and for whom. This process of change has resulted in a project named "Skövde city museum – a history workshop" which is the main focus of the article. The process of change can also be an example of a development similar in many smaller museums.

Skövde is located in the inland part of western Sweden, about 150 kilometres to the East of Göteborg, the second largest city of Sweden. The city is a regional centre in a rural region

dominated by farming and small towns. Skövde has a population of 50 000 and since the early 20th century it has been dominated by military regiments and industrial plants. During the last 40 years the city, as Sweden in general, has changed very much. The number of people has increased much due to migration from other parts of Sweden as well as from abroad. Today 15% of the population derive from foreign countries. The largest employer today is Volvo with three factories making car and truck engines, with a total of 5000 employees.

The city museum was founded in 1924 by the local history association and was 1952 made into an official city museum under the rule of the city council. Today the museum belongs to the category of local museums where almost all subsidies comes from the local municipality. For more than 50 years the city museum has been a very traditional local museum emphasising on the history of the city and its folklore.

Exhibitions have been very traditional and the size of the museum building with only 350 square meters of exhibition space made it impossible to show more than a very restricted number of objects. Most of the objects were stored in other parts of the city and were never put on display. The exhibitions had their focus on different handicrafts and local history from times before the industrial revolution. The exhibitions were kept very similar over the years with only a few changes. The displays were all over very simple and many people thought they were rather boring. This was one of the reasons why

the support for the museum was diminishing. Only a few people took interest in the museum. The visitors were mostly elderly and belonged to a large extent to the local history association. The museum, located in the former 18th Century town hall, was in many ways similar to many other small local museums in Sweden. As a small museum it had only a few employees with university degrees. The number of visitors was all the time only somewhere in between 7 000 -10 000 a year, mostly local citizens of Swedish birth.

In many years there was a growing dissatisfaction over the museum situation. Proposals were made to enlarge the old building and to make it available to disabled people. But the political support were lacking even though a supporting organisation of museum friends were started.

In the year 2001 the city experienced an economic crisis that had severe consequences. The city museum was one of many institutions that had to cut the expenses by drastic measures. The number of employees had to be reduced and to reduce the cost of rent, the cultural committee decided to close the old museum building. It became necessary to concentrate the museum work to the museum's storage building. This building was situated in a former industrial plant in the outskirts of the town and here most of the collections of about 40 000 objects were kept. At the time of the move the former director of the museum also left.

This totally new situation made it necessary to start discussing the purpose of the museum.

We had to start questioning what we were doing, for what reason and for whom we were doing the museum work. This discussion led to the starting up of the project we called "The museum as a History Workshop". We applied and received money for the project from a cultural foundation.

The starting point for the project was an analysis of the role of the museum in the contemporary local society. We found that the museum had failed to adjust itself to a changing society. The city of Skövde had changed radically during the later part of the 20th century. New groups had moved in, both from other parts of Sweden and from abroad. Among the latter group there are quite a few refugees. The whole identity of the city had changed during the 20th century but still the museum had been reflecting only what could be called the middle-class or bourgeoisie life of the 19th century town. The old museum building, the former city hall, was also in itself a symbol of the old city life.

Moving out of the city centre to a former industry building into an area that is now becoming a popular shopping area gave us inspiration to remodel the museum after a more commercial model making the exposition of the objects the main focus. But the financial resources were still very limited and we had to transform the storage building into a public space without getting any more subsidies from the city council. It was still made possible largely thanks to private funding.

The idea of the History workshop has five major implications:

- open up the collection, make them accessible to a larger public as far as it goes.
- let visitors (school classes, study groups etc) make use of the collections in their own projects
- take a more active interest in starting dialogues with people in the local society
- let museum activities and exhibitions to a larger extent take place outside the museum building
- try to make the museum reflect the contemporary society more than being a place of nostalgia

Parts of the new museum opened up in April 2005 and we have since then invited organisations, non-profit associations, schools and companies to the museum in order to start a dialogue and to encourage new ways of using the museum collections. To this day we have also been out at different occasions talking and discussing how the museum could be a platform for contact between different ethnic groups, 10 percent of the population in Skövde being born in another country. We have put special effort in reaching different groups of disabled. The new museum gives much better possibilities in giving access to the collections. We have also a group of mentally retarded people working in the museum that gives us a special opportunity to make the museum a meaningful place to them as well.

Our collections are our main resource. We are trying to make use of the new situation being in what was formerly a storage building. Just

walking around among thousands of objects make people interested in material culture as well as the lives of the people behind the objects.

Letting people see the 40 000 objects, the archives with 100 000 pictures and other documents is a good start discussing how we can start making use of these resources, together. As a small size museum with a staff varying between 8-10 people we must find new methods in trying to be something worth paying attention to by ordinary citizens. I believe we must dare to reorganize the collections, making most objects easily accessible to the public. Valuable and especially sensitive objects may be put aside or in special displays, the rest can be used in more active way both by the museum staff as well as by the public.

During last year the museum building has being changed and adjusted to its new purpose. In the figures you will be able to see what the collections looked like before we transferred it in the "History Workshop"-project. Now we have some kind of storage exhibition and we will over some time reorganise the 1800 square meters we have at our disposal making three different rooms. The first room the visitor approaches will focus on the history of the city and will also function as an introduction to the city and the museum. The second room is made to function in different temporary exhibitions or other activities. It is very flexible and easily changed. The third room is at the moment being rebuilt and will hopefully be finished during coming year. Here we will be able to make the archives as well as the majority of museum items more

accessible. Here we will try to make a modern version of the "Kunstammer" of the 17th century. As a consequence the new reorganized museum will be ready to meet the new needs of a more flexible and active use of the museum collections.

So, what have we achieved so far? The project History workshop wants to change the role of the museum staff, from being mostly educational and eager teaching what we believe to be the essential knowledge of the museum, to being more of a cooperating and listening partner, working differently with different groups in the society. Being a very small museum this also means to stop trying to control the process in detail and even accept some losses of objects! Opening up our collections is not done without taking a risk. We must accept that we sometimes will fail when we cooperate with people not used to museum institutions. This will be hard but I think it will be necessary making our museum an interesting and vital partner in the process of activating the city. Many people in Swedish countryside lack experience in how to make use of museums. Very often it has to do with lack of education and that few pupils from schools visit museums. This situation makes up a sharp contrast to the situation in the major cities. By making necessary changes in the local museum we will be a more active partner stimulating a closer cooperation between schools and the museum. During the last year we have also started cooperation projects with homes for elderly people as well as with different organisations and companies.

SUMMING UP

I have in this article tried to give some examples of how we have followed our new principles. If we seriously want to make the city museum a centre of civic dialogue we must, in my opinion, invite people to create histories and comments on the contemporary society on their own premises by the use of the museums collections and archive. I am convinced that a reflexive dialogue with institutions as museums can empower people to make changes in their everyday life. But first of all we need to let them in and open up our institutions.

My aim with presenting some of our experiences has been to discuss some of the problems, reflections and working methods we have come across when trying to reshape a small rather sleepy museum. We strive to achieve a museum that is open, flexible and

possible to use as a tool of a 'history workshop'. The new exhibitions that have been made are in many ways inspired by the old "Kunstskammer"-concept, but in a more accessible way. By questioning much of what has been done in the past at the museum (as well as our own earlier working methods) we are looking for new methods of cooperation with people (individuals and organizations alike) outside our institution. I believe that this means we must redefine the role of the museum curator. We must put more effort to be a listening partner and much less effort in trying to educate our audience. Like a librarian helping you to find the right literature we can as museum workers be active partners in helping people make their own history out of the jungle of artefacts, pictures and various written sources found in the museum.

BIBLIOGRAFIE

- Bencard, Mogens. 1993. *The Museums and the Order of the Universe*. *Nordisk Museologi*, 1993/1: pp. 3-16
- *Kulturrådet*, National statistics of Swedish Culture. Stockholm. 2003

PENTRU UN MUZEU AL NOCTURNULUI

dr. Adrian MAJURU

Unul dintre cele mai impresionante muzee este cu siguranță acela adăpostit de Institutul de Medicină Legală „prof. Dr. Mina Minovici”, înființat odată cu Morga Bucureștilor în anul 1892. Colecția muzeului a fost îmbogățită cu trecerea anilor, frații Mina și Nicolae Minovici aducându-și un aport esențial în catalogarea și expunerea ei într-un muzeu al nocturnului uman, al tenebrelor care străbat epocile istorice cu ușurința unui gând. Poate că animalele mitologice au existat în realitate iar personajele de basm, învăluite în fantasticul literar au respirat cândva aerul unei lumi aparent dispărute.

În anii interbelici cel puțin, muzeul Morgii bucureștene era clasat cel dintâi în Europa, atât prin varietatea, cât și prin bogăția depozitului. Era ca un panoptic din cele mai reprezentative, conținând tot ce este esențial și plastic în acest trist domeniu, în intimă colaborare cu el, deformările voluntare sau nu, în spirit mistic sau eroic, cum sunt, de pildă, castrările, complete și incomplete, ale acelei secte de origine rusească, pe care noi, bucureștenii, am denumit-o întotdeauna sub numele generic de „Muscali” și care au făcut, într-o vreme nu prea îndepărtată, gloria pieteii Teatrului Național, prin birjele lor de o strălucire cu lac mereu improspătat și apărând, pentru întâia oară, cu ochii noștri uimiți de această inovație de aureolă boierească, cu roțile cauciucate.

Trăiește, pe acest întins pământ, atâția exaltați, care, de dragul unei lozinci, al unei femei, sau sub tăria unui jurământ sau chiar și de simplu capriciu, își crestează, pe diferite părți ale corpului, câte-un semn, câte-o insișnă: figuri, nume, cruci, flori, cuțite, stele,

și un stoc abundent de fragmente de piele cu tatuaje din cele mai abracadabrante, pe-alocuri claie peste grămadă, atât e de înțesat maldărul, care stă vie mărturie de starea mentală a celor care au înțeles să-și aplice pe veci câte-un stigmat al cărui imbold rămâne o taină a lor proprie.

Mulaje de amprente de picioare se înfrățesc cu așa numitele „caractere profesionale”: genunchiul de dulgher, genunchiul și mâna de cizmar ... și tot aici se vedește fenomenul „polydactilie”: două mâini cu câte șase degete și, în aceeași categorie, picioare cu șase degete (ținute în borcane cu formol), având ca vecini direcți un picior de fetus mâncat de câine și un șir de urechi: ale banditului Gherasim, ale confratelui său întru ideologie, banditul Cocoș, precum și urechi deformate din cauza cerceilor. (Ar fi foarte educativ pentru mamele noastre să meargă să le vadă..., poate s-ar încita o propagandă salutară de desființare a obiceiului barbar de ciuruire a lobulelor bietelor copilite).

Își fac intrarea monstrozitățile: copii cu capul turtit, copii lipiți, copii fără buze, fără nas, femei cu sâni voluminoși, ca niște saci (hipertrofie mamară), femei cu barbă, fetița cu un corn de cinci centimetri în mijlocul capului; apoi mușcăături de șoareci pe cadavru, cari ar fi putut induce în eroare pe anchetatorul, leziuni produse de curentul electric (electrocutare) și, imediat, o tristă și lungă legiune de organe bolnave: ulcer la stomac, anevrisme aortice, rupturi spontane ale inimii, chist hidatic al ficatului, calcul renal, rinichi dublu în potcoavă, ulcer varicos al gambei, calcul al bășicii urinare, echimoze stomacale la un

nefritic, arteră pulmonară cu patru valvule, anevrism al aortei ruptă în trahee, vegetația cordului, otrăvire cu mercur (avort), aortită cronică, stomacuri deschise, ca să se vadă leziunile pricinuite de substanțe toxice, sau corosive (sodă caustică, acid azotic, acid sulfuric, acid clorhidric, sulfat de cupru, sublimat corosiv, acid oxalic), hemoragii cerebrale.

„Lăcomia strică omenia“: ne-o demonstrează pe deplin o colecție întreagă de piese anatomice de la persoane care s-au asfixiat cu diferite materii alimentare: bucăți de carne, boabe de fasole, castraveți, boabe de orz ... epiloguri ce răpun mai ales pe alcoolicii cari nu înțeleg niciodată să-și înfrâne sportul ingurgitării fără stavilă. Și, ca să nu se dezmintă eticheta nici în

secția aceasta, care ar părea străină de ea, câteva fotografii de crime celebre se întretes pe ici-colo, printre care amintesc pe cea din strada Modei, unde a fost sugrumată Maria Păsculescu. Dar de aici pășim adânc în miezul ce constituie substratul care a determinat crearea acestei dezolante arhive.

O expoziție de multilateralitate întristătoare, prin numărul instrumentelor de distrugere, te cufundă într-un abis fără fund: șnururi, lanțuri, cârpe, sârme, curele, frânghii, cordoane, lațuri, crâmpeie de cearșafuri, cari au servit toate, fie la spânzurare, fie la strangulare, în aproape toate cazurile de crimă sau sinucidere, autopsiate de Institutul Medico-Legal, în ultimii cincizeci de ani.



IML la 1900

Nu există nici un fel de legătură – observă neostenitul nostru informator – care să nu se fi întrebuițat în pârția aceasta a frângerii capătului vieții.

Pitită în încălceală, ca ascunzându-se de ochii lumii, atârnă cravata cu care nelegiuita progenitură Sile Constantinescu a avut tăria de suflet să sugrume pe aceea al cărei lapte matern l-a supt, ca hrană din inima și sângele ei, pentru o mlădiță blestemată.

În același rând, o vitrină ne cuvântează despre pruncucideri, atentate la pudoare, avorturi, poziții anormale ale fătului în uter și, în diferite leziuni de violență, precum și laringele unui copil asfixiat cu diferite corpuri străine de o mamă criminală. Și, fiindcă e vorba de asfixie, fractura oaselor

bazinului prin surparea unui mal ... aici a fost un accident, dintre acelea ce ne relatează, adesea, ziarele.

Alunecăm, acum, într-o cotitură, unde ni se înfățișează un grup de himene, cari evidențiază nenumăratele lor forme, și toate reale, nu opere ale unor măștri desenatori, căci au fost tăiate de pe cadavre, precum și aspectele rare pe cari le întâlnesc medicii legiști în cazuri de deflorări recente. La același capitol, o serie de utere cu feți la diferite vârste: de la embrionul de una-două luni, până la odrasla gata să fie născută. Colecția aceasta prezintă, în special, interes prin faptul că posedă un mănunchi de utere perforate, prin intervenția unor mâini nepricepute, la solicitarea nenorocitelor de a li se



Arhiva MMB.
IML la 1930.
Cladirea a fost
demolată între
1983

înlesni un avort; întâlnim tot aici sarcini extrauterine, precum și sarcini gemelare.

Sunt zurbagii, firi impulsive, gata oricând să provoace vărsări de sânge. Și constatăm urmele: leziuni făcute pe craniu sau alte organe, de corpuri contondente sau atâtea și atâtea instrumente înțepătoare sau tăioase. Astfel, întâmpinăm o înșirare nesfârșită de crani cu leziuni de violență, fracturi, zdrobiri, produse de o cărămidă cu care victima a fost lovită în cap, sau de o secure... ruptura bășicii urinare prin lovirea cu picioarele pe pânțele, fractură cu înfundarea temporalului drept, prin topor, fractură cu înfundare prin lovirea cu un box; toate cu sfârșit tragic. E de remarcat măiestria cu care sunt reconstituite craniile, astfel ca atât omul de știință, cât și profanul, să-și poată da seama perfect de localizarea liniilor de fractură.

Inventivitatea celor sătui de mizeriile morale sau materiale ale vieții e infinită. Nici o uncealtă nu li se pare de disprețuit. Minusculul briceag, oricât de minoră importanță îi atribuim noi, poate sluji și el la sfârșirea zilelor cu care ne-a blagoslovit Dumnezeu, cum ne-o dezvăluie aici rănile multiple perforate în regiunea precordială, datorite mărunței lame. Nu e, însă, tot același lucru cu briciul, care are, în această privință, o superioritate, vai, nediscutabilă. Și nu e nevoie, pentru aceasta, să ne-o întărească laringele rănit de atât de tăioasa sculă a meșterului frizer, căci mulți din noi au o frică instinctivă de ea.

O planșă mare ne readuce în memorie senzaționala sinucidere a familiei Filipovici prin asfixiere cu oxid de carbon (mangal). Au fost,

atunci, secerate toate cele zece persoane câte compuneau familia: tatăl, mama, bunica, două fete și cinci băieți. Nu numai Capitala, dar întreaga țară a fost cutremurată de această zguduitoare solidaritate în moarte.

Altă planșă ne duce înapoi la sângeroasele zile ale războiului, când, în Septembrie 1916, avioanele inamice făceau mereu incursiuni deasupra Bucureștiului, în lunga recoltare de victime.

Deodată, ni se deschide o privește care face să ne credem în magazinul unui armurier: în bogat etalaj arme de foc, pistoale, revolvere, carabine, puști de vânatoare, cari au servit la săvârșirea atâtor crime și sinucideri și aceasta numai în cursul celor peste o sută de ani de când își are ființa Institutul Medico-Legal. În directă înlanțuire cu ele, o cantitate compactă de corpuri contondente: bastoane, ciomege, precum și instrumente tăioase: cuțite, pumnale, săbii, iatagane, securi, cărora li se datorează cele mai fioroase crime din București și județul Ilfov.

Sunt încă proaspete în amintirea tuturor agitațiilor produse de frământările din epoca de alegeri legislative și comunale. Câte capete sparte, câte încăierări cu deznodământ sângeros, câte căsnicii văduvite de susținătorii lor, câți copii rămași fără tată, pe urma acestor harte barbare, de cari nu profitau decât instigatorii! Dacă răsunetul lor s-a potolit, au rămas însă corpurile delict: un pumn de retevele care se lăfăiesc, pânțecoase, dar devenite obiecte moarte, ca niște reminiscențe ale faimoaselor perioade electorale.

În plină frăție cu ele, ciocanul lui Găetan ne evocă tentativa de crimă, care

a stărnit atâta vâlvă, comisă asupra doamnei Leonida și care i-a adus o osândă de opt ani închisoare, de care a fost în parte grațiat. Iar în imediata vecinătate ne privește poza lui Ion Dumitru, zis Jean Dumitriu, din trei poziții, autorul atentatului împotriva reputatului om de teatru Alexandru Davila, pe care dacă nu l-a omorât, l-a adus însă în stare de infirmitate, provocându-i o hemiplegie ce l-a ținut în fotoliul de paralizic până ce a trecut în lumea dreptilor. Atât cuțitul asasinului, cât și teaca, sunt încadrate într-o ramă, spre mai buna atenție. Pușca cu țeava scurtă a faimosului tâlhar Pipa, poreclit „Ucigașul cârciumarilor”, îi ține vrednică tovărășie.

Ne așteaptă iarăși o falangă de craniu, acestea prezentând leziuni făcute de proiectile de revolvere și puști, în cazuri de crime și sinucideri. Ca piesă interesantă, o colivie de lemn cu care hotărâutul sinucigaș și-a îmbrăcat capul, înțepenind de ea un revolver, cu scopul ca, în timpul descărcării, gloanțele să nu devieze, ci să-și atingă, nezdruincinate, obiectivul, care era creierul său. Pentru istoricul acestor dureroase evenimente de fiecare craniu este așezat revolverul care a provocat dezastrul. În succesiune logică, ni se învederează fragmente de piele de la cadavre cu diferite orificii și răni produse de proiectile.

Trei manechine cu vestminte omenești își deapănă mut povestea. Unul ne grăiește de romanul unui domn din societatea înaltă, care, fiind găsit în agonie și cu pieptul sângerat de un revolver, al cărui pat răsare, acum, din buzunarul de sus al vestonului, a bânguit, în delir, numele unei femei. În primul moment, sub impresia, covârșitoare a acestui amănunt, ipoteza

a inclinat spre o crimă, indicând ca făptașă pe numita doamnă. Și cu siguranță că s'ar fi săvârșit o eroare judiciară dacă examenul medicului legist n-ar fi înlăturat-o prin constatarea că orificiile surtucului, vestei și cămășii, în punctul unde era rana, coincid în poziția pe care o are cineva când își răpește singur firul vieții. Aceeași concluzie a evidențiat faptul sinuciderii și la studentul ale cărui haine sunt agățate de al doilea manechin, precum și la țaranul pe care vrea să-l reprezinte al treilea manechin. Din tot acest complex s-a extras o ipoteză: importanța hainelor pentru determinarea poziției victimei și a traiectului gloanțului, în caz de crimă.

Studiul osemintelor poate fi un aport pretios la descoperirea crimelor. În albia râului Dâmbovița s-a găsit un schelet și, alături de el, un topor și o pereche de opinci. Investigațiile ce s-au întreprins, după examinarea oaselor, au ajutat la descoperirea unei crime săvârșite cu șapte ani mai înainte. În aceeași ordine de idei, o femeie și-a ucis părinții, i-a ciopârțit și i-a ars. Niște oase, găsite pe o vatră, lângă un munte, au îndemnat parchetul de Câmpulung-Bucovia, de care ținea regiunea respectivă, să le trimită Institutului Medico-Legal, spre identificare. Analiza a conchis că sunt oase de om. Instrucția pornită a scos la iveală criminala, care, judecată, a fost condamnată la muncă silnică pe viață.

Pe toate drumurile circulă, îndeosebi, țigănci cu copilași în brațe, căutând, prin ei, să suscite mila trecătorilor. Dar iată și scheletul unui copil de țigan, schingiuit de însuși părinții săi, cari, în monstruosul scop de a-l betegi și a-l pune, astfel, în

posibilitate să cerșească, i-au îndoit oasele de la picioare, schilodindu-l. Nenorocitul, însă, nu și-a putut îndeplini mult timp „misiunea“ la care-l osândiseră aceste fiare, căci s-a stins curând.

Ca o curiozitate de natură legală, sunt păstrate, în vitrina din mijlocul sălii, teancuri de monede false: bancnote cu duiumul, de o mie, cinci sute și douăzeci de lei (vechi acestea), dintre cari unele de o imitație de abilitate uluitoare. Mă holbam la ele, examinându-le scrupulos, și nu-mi venea să cred că sunt false; nenumărate oale de tuciu sunt ticsite cu bani metalici, unii cu aromă autentică, alții de dată recentă. Tipare, pietre litografice, clești, piese variate aparținând mașinilor de falsificat ... nu lipsește nimic care să ne introducă în misterul acestei infracțiuni, care constituie, și ea, o crimă, în felul ei: atentează la buzunarul nostru.

Fotografia sălii de tir, unde a avut loc duelul dintre Georges Lahovary, fostul director al ziarului „L'Independance Roumaine“, și bărbatul politic Nicolae Filipescu, ne duce cu atâția ani înapoi, trezindu-ne melancoliile caracteristice declinului vârstei. Fusesse, pe atunci (1897), prim-procuror C. Sărățeanu, care avu înalta cinste să ocupe mai târziu scaunul de Regent, iar judecător de instrucție dl. Th. Vasiliu, tatăl actualului subdirector al Institutului Medico-Legal. Tot acum se cuvine să pomenim și de măștile lui Ion G. Duca, profesor dr. Gh. Marinescu și Octavian Goga, trimise la Institut spre comemorare eternă.

Dacă n-am obosit încă și urcăm scara în spirală, spre galerii, înaintăm, nu numai pe lângă o șerpuire de obiecte specifice borfașilor: chei și șperacle,

precum și oarecare divertismente fabricate în penitenciare, de deținuți, pentru distracția lor, cărți de joc, zaruri, table, și unele măriți fotografice după câteva piese de expertize grafice celebre făcute de prof. Ștefan Minovici: afacerea testamentului prințului Gr. M. Sturdza (Beizadea-Vițel), precum și cea a testamentului bogătașului Tache Anastasiu, dar și printr-o aluviune de schelete, de toate vârstele și de ambele sexe, fiecare cu particularitățile sale, și, printre ele, fălindu-se, un cadavru mumificat înainte de primul război mondial de Mina Minovici, al unui bătrân cerșetor, plin de orgoliu că n-a rămas numai osul de el, ci carnea îi stă încă – și-i va sta secole.

Accastă scurtă descriere a colecției de anatomie-patologică și medicină-legală realizată în numai 50 de ani de doctorii Mina și Nicolae Minovici (și alimentată continuu de atunci de medicii legiști ai Morgii), vine să evidențieze relevanța unui muzeu al nocturnului social, care să umanizeze părți ale istoriei private ce se manifestă dureros și violent în spațiul public. Și aceasta pentru că nu a existat o comunicare coerentă între public și privat, între oficiali și cetățeni, între puternic și cel slab, între patron și slujbaș, între omul cultivat și omul simplu, între părinte și copil, etc., fapt care a determinat adesea un dialog sincopat între noi și propria conștiință. Cum acest tip de comunicare continuă să fie deficitară, și cum istoria nocturnului uman și social este la fel de veche precum istoria umană, colecția dr. Mina și Nicolae Minovici poate fi începutul de constituire a unui muzeu al nocturnului, al cărui demers să fie de antropologie urbană.

Prezenta colecție se află în custodia I.N.M.L. „prof. dr. Mina Minovici”, care și-a manifestat interesul pentru proiect. Sunt peste 4000 de piese, unice în felul lor. Un tatuaj de la 1870 poate fi o piesă catalogată în tezaurul național, nu pentru că imaginile nu sunt repetabile într-un astfel de caz. Ci pentru că acel tatuaj reprezintă o modă vestimentară de la periferia lumii urbane, detalii de coafură feminină, și un model de intimitate dorită sau visată, la care trupul participă în mod direct și pe care fotografia sau gravura artiștilor plastici nu o poate cuprinde.

Rolul social al unui astfel de muzeu nu numai acela de a lumina tenebrele istoriei – ar fi unic în Europa – ci ar umaniza această latură aparent sumbră iar prin cunoașterea ei umanizată ar îndepărta prin cunoaștere tinerele generații precum și cele viitoare de la sincopelile în comunicare, comportament, preocupări.

Supun opiniei lumii muzeale și factorilor decizionali în domeniu acest proiect muzeal și cultural deopotrivă și îi invit să-și trimită opiniile pe adresa *Revistei muzeelor*.

MUZEUL MĂSLINULUI DIN SPARTA

Silviu ANGHEL

Măslinile și uleiul de măsline sunt considerate, de 25 de secole, componente fundamentale ale dietei mediteraneene. Pentru majoritatea oamenilor interesați de civilizația clasică greacă, ele nu se limitează la aceasta. Chiar dacă nu a fost centrul dietei altor popoare din bazinul mediteranean, precum în cazul civilizației grecești, totuși au avut un rol important. În întreaga antichitate clasică, uleiul de măsline a fost considerat un ulei bun, ulei de calitate superioară sau doar „ulei”. Prin opoziție, uleiul de susan, castane sau castor erau considerate de calitate inferioară. Acestea erau folosite fie ca un substitut ieftin al uleiului de măsline, sau numai în arii unde uleiul de măsline nu era produs.

Datorăm civilizației clasice grecești introducerea și răspândirea uleiului de măsline. Amforele de ulei de măsline au fost găsite în excavații arheologice din Spania până în Afganistan și de la Marca Neagră până în Nubia. Pentru greci, uleiul de măsline nu era numai parte din dietă, ci era folosit și pentru iluminat (în lămpi) sau în *gymnasia*, pentru exercițiile fizice zilnice.

Muzeul măslinului și a uleiului grecesc de măsline este, după cunoștința noastră, singurul muzeu din Grecia care este dedicat exclusiv acestui subiect și singurul muzeu din lume care pune accentul pe impactul cultural al uleiului de măsline și tehnologia sa specifică.

Muzeul este o inițiativă privată, finanțată de către Piraeus Bank Group Cultural Foundation¹.

Nu putem decât să sperăm că această practică se va răspândi tot mai

mult în Grecia, România sau alte țări. Finanțarea privată a avut, credem noi, consecințe interesante în cazul **Muzeul măslinului și a uleiului grecesc de măsline**. Și aceasta în contextul unei relative lipse a materialelor documentare, deoarece majoritatea descoperirilor arheologice privind cultivarea măslinului și a producerii de ulei de măsline sunt date muzeelor publice. Acest lucru s-a dovedit a fi o adevărată binecuvântare. În fața dificultății de obținere a materialului, muzecografii au ales să acorde o mare atenție organizării spațiului și o maximă exploatare a materialelor pe care le au. Spre deosebire de muzeele publice din Grecia, unde obiectele sunt adunate împreună cu puține explicații, **Muzeul măslinului și a uleiului grecesc de măsline** a ales o altă abordare. El este împărțit în mod creativ, iar spațiul este organizat în mod ingenios.

Muzeul este organizat pe două niveluri. La nivelul superior, secțiile prezintă tematic rolul uleiului de măsline în societate. Pe palierul inferior, majoritatea spațiului este dedicată proceselor tehnologice de obținere a uleiului de măsline. O descriere a acestor secții poate fi găsită pe pagina web oficială a muzeului².

În acest articol, o să ne concentrăm atenția pe o discuție cronologică. De fapt, muzeul tratează măslinul și uleiul de măsline în mod cronologic, dar în cadrul fiecărei teme abordate. Pentru antichitate, secțiuni separate analizează contribuția uleiului de măsline în diferite contexte: dietă, exerciții fizice, sau alte utilizări domestice. Fiecare secțiune prezintă obiecte arheologice, ilustrații din surse antice și texte explicative.

1. Piraeus Bank Group Cultural Foundation are mai multe muzee în Grecia.

Celelalte muzee ale fundației sunt dedicate producției mătăsii (Soufli), apei (Dimitsana) și instrumentelor muzicale (Thessaloniki). Un muzeu al marmurei este de asemenea planificat pe insula Tinos.

2. www.piop.gr



Pentru perioada bizantină, organizatorii au ales să ilustreze rolul uleiului de măsline în lămpile folosite în timpul liturghiei ortodoxe. Această asociere este puțin forțată, probabil în detrimentul altor surse. În timpul Bizanțului, uleiul de măsline a continuat să fie o componentă importantă a dietei, însă nu la fel ca în antichitate. Accentul pus de creștinism pe post și diete ascetice a avut un impact fundamental și acest lucru ar fi putut fi exploatat mult mai mult în muzeu.

Pentru perioada modernă timpurie, muzeul prezintă o gamă largă de prese de ulei din Pelopones³.

Ultima secție a muzeului este dedicată epocii moderne. Sunt prezentate un număr de modele ale unor

complexe mai mari și mecanizate de producție a uleiului de măsline, din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Unele dintre aceste modele au mici motoare care pot fi pornite de către vizitatori. Pe lângă elemente evidente de atracție, secția prezintă tranziția în producția de ulei de măsline de la puterea animală la puterea apei și, în final, la electricitate.

Atractivitatea și rolul educativ al muzeului vor crește prin amenajarea grădinii muzeului ca parte a turului de vizitare. Expoziția în aer liber va include o secție despre recoltarea măslinelor și două machete funcționale ale unor mori de ulei, din timpuri preistorice și elenistice, precum și o moară reală din perioada creștinismului timpuriu.

3 Presele de ulei diferă în timpurile grecești și romane. De asemenea cele diferite în regiunile Mediteranei în diverse perioade. D. J. Mattingly "Regional variation in Roman leoculture. Some problems of comparability" in Jesper Carlsen (ed.), *Land use in the Roman Empire*, London (1984), 91-106.

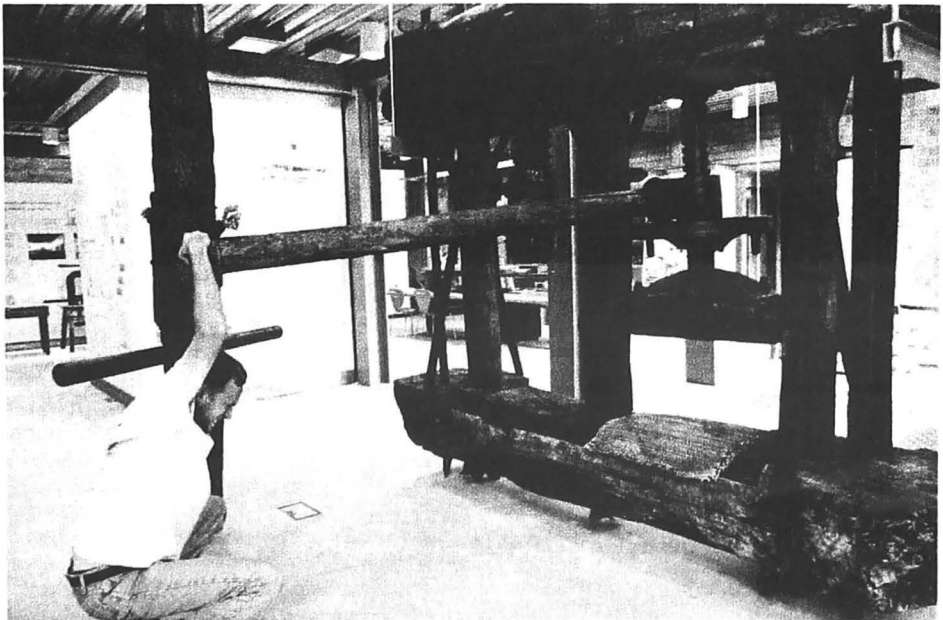
Dacă la nivelul superior al muzeului, cu secțiile dedicate perioadelor antice și medievale, expoziția a fost divizată prin panouri fixe, expoziția din partea de jos utilizează postere, care pot fi mutate când se modifică expunerea. Aceste postere conțin ilustrații și informații scrise. Una dintre ele, de exemplu, conține desene și descrieri ale tuturor tipurilor de mășline găsite în Grecia. Din nefericire, spre deosebire de celelalte etichete din muzeu, acest poster este numai în greacă. De asemenea muzeul conține un mic magazin de suveniruri și o cafenea.

În ansamblu, muzeul are o ofertă unică printre instituțiile culturale din Grecia sau din alte părți și atrage un număr mare de vizitatori. Modul

alternativ de expunere este binevenit pentru vizitatori, care sunt obișnuiți cu exponatele înghesuite și puțin explicate.

O întrebare fundamentală este: care este vizitatorul vizat de acest muzeu? Muzeul se intitulează *Muzeul măslinului și a uleiului grecesc de mășline*. Aproape toate explicațiile sunt atât în greacă, cât și în engleză. Totuși, alegerea comentariilor și a tematicii par să sugereze altceva.

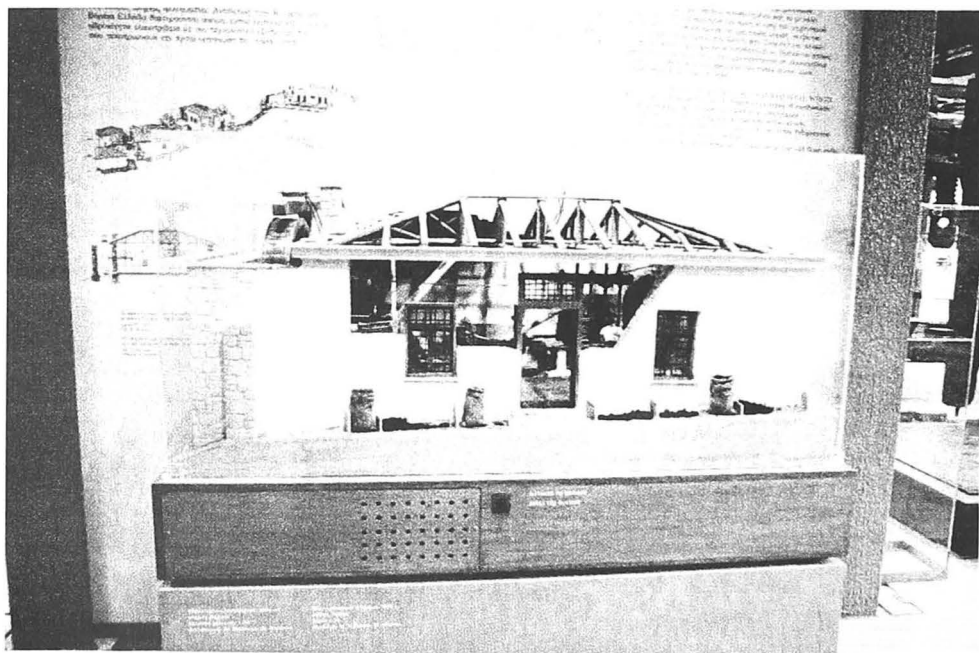
Organizatorii au proiectat muzeul ca o imagine complexă a uleiului de mășline în istoria grecească. Ei urmăresc să trateze tematic importanța uleiului de mășline în societate, dezvoltarea sa tehnologică, toate într-un cadru cronologic. Totuși, există lipsuri semnificative în prezentarea lor. Ceea ce abordează ei ca istorie grecească este



istoria de pe teritoriul Greciei moderne, cu unele adăugiri. Imediat lângă intrare, o hartă mare tridimensională arată ariile de cultivare ale măslinului, dar această temă nu se regăsește în muzeu. Ținând cont de importanța uleiului de măsline în întreaga Mediterană și chiar mai departe și mai ales ținând cont de importanța uleiului de măsline în cultura greacă antică sau în cea bizantină, oriunde acestea se găseau, este regretabil probabil faptul că organizatorii nu au ales să dezvolte aceste aspecte. Muzeul ar fi un loc potrivit pentru a arăta modul în care uleiul de măsline a contribuit la transformarea dietele din mai multe regiuni și pentru mai multe popoare și cum continuă să facă acest lucru, adesea prin mediere grecească. Aceste lucruri

ar fi de interes imediat atât pentru greci, cât și pentru vizitatorii străini, pentru toți cei care consumă ulei de măsline.

Un alt aspect important al culturilor de măslini este tipul copacilor și al măslinelor. Așa cum am menționat mai sus, un poster prezintă unele tipuri de măslini care se găseau în Grecia. Aceste informații sunt incomplete. Nu numai că sunt mai multe tipuri de măslini, dar sunt și diferențe geografice și climatice în întreaga zonă mediteraneană. În locuri, precum în Turcia sau Grecia, microclimatul unor văi mici are efecte importante asupra tipului de ulei de măsline produs. În unele zone, precum Italia sau Africa de Nord, uleiul de măsline este produs în mod foarte diferit, adesea pe plantații întinse. În antichitate, un măslin tipic în



Tripolitania producea o cantitate mult mai mare de ulei de măsline decât unul în Grecia. În fine, civilizațiile clasice grecească și romană importau măslini în regiuni unde acesta nu se cultivase niciodată înainte. În Egipt, în timpul Ptolemeilor sau a Imperiului Roman, se produceau cantități importante de ulei de măsline pentru uz domestic, în ciuda climatului nefavorabil acestei plante.

Un ultim aspect important este importanța economică a uleiului de măsline. Faptul că acest aspect este aproape neglijat în muzeu este mai surprinzător decât neabordarea temei anterioare prezentate de noi. Muzeul pune un accent puternic pe evoluția tehnologică a producției de ulei de măsline. Vizitatorul este lăsat să se întrebe de ce și în ce circumstanțe, de exemplu, fermierii din Peloponez au înlocuit puterea umană sau animală cu puterea apei, în special datorită faptului că amândouă au coexistat o perioadă bună de timp? Această schimbare implică o investiție mai mare în construcția inițială, dar implică și o cantitate mai mare de măsline procesate, deci o rată mai mare de producție. Fără îndoială această schimbare este legată de schimbarea cererii pe piață pentru uleiul de măsline și de dorința producătorilor locali de a vinde pe piețele urbane în plină extindere rapidă în secolul XIX și începutul secolului XX. De fapt, în multe cazuri, această schimbare este legată de dezvoltarea Greciei după cucerirea independenței în anul 1821.

Chiar și mult mai devreme, în Imperiul Roman, uleiul de măsline a avut un rol important în economie. Orașele mari cereau cantități uriașe de ulei de măsline și cum cererea era mult

peste posibilitățile de producție ale zonele rurale învecinate, uleiul trebuia să fie importat de la mare distanță, în majoritatea cazurilor de peste mare. Împărații ofereau gratis ulei de măsline pentru Roma și Constantinopol, împreună cu grâu și vin. Pentru Roma acesta venea în principal din nordul Africii. Cercetări în Tripolitania au dezvăluit cultivări extensive de măslini. Densitatea copacilor descrește continuu pe măsură ce se avansează în interiorul continentului⁴. Acest fapt este o mărturie a orientării exploatarei pământului în mod sistematic, în funcție de piață, atât cât regimul pluvial permitea. Au împins exploatarea pentru mai mult de 100 de km de coastă, la limita deșertului, mult după ce costurile transportului terestru nu par să justifice investiția.

Un alt exemplu este partea nordică a Marii Oaze în Egipt (azi Oaza Dakhla). Această arie a deșertului de Vest a fost pentru puțină vreme colonizată de coloniști de pe valea Nilului în timpul faraonilor, din motive necunoscute nouă, dar apoi a fost abandonată, probabil când apa a devenit prea scumpă. Oaza este dependentă de depozitele de apă de sub Sahara. Depozitele sunt din apă fosilă și nu sunt regenerabile. În timp ce fântânile antice puteau ajunge la apă la adâncime de cca. 100 de metri, astăzi rareori se mai găsește la adâncimi mai mici de 500 de metri. În perioadele persană, greacă și romană aria este reocupată, în ciuda prețului în creștere al apei. Motivul pare să fie tocmai uleiul de măsline, care era exportat către Valea Nilului. Oaza este propice cultivării măslinului. Dovada nu este numai menționarea în papirusurile perioadei a uleiului de

4 Pentru analiza variației densității și organizării plantațiilor de măslini din Tripolitania vezi D. J. Mattingly, "Olive oil production in Roman Tripolitania", în D. J. Buck, D. J. Mattingly (edd.) *Town and Country in Roman Tripolitania*, BAR Int. Ser. 274 (1985), 27-46.

măsline din oază, dar și numeroasele rămășițe de obiecte reziduale din producția de ulei de măsline. Reziduurile erau presate și utilizate pe post de combustibil pentru foc. În ansamblu, în Imperiul Roman, uleiul de măsline era o parte importantă a circuitului economic în Mediterană.

Deși nu atât de dramatice, muzeul poate găsi cazuri similare mai aproape de Sparta.

La celălalt capăt al prezenței grecești, în bazinul Mării Negre, coloniștii greci importau și foloseau uleiul de măsline în mod exclusiv. Colonia de la Histria, neputând să producă uleiul pe plan local, a ales să vândă alte produse, precum grâu sau pește din Delta Dunării, și în schimb primea anumite produse grecești, precum uleiul de măsline.

Valoarea economică a uleiului de măsline are o atractivitate sporită pentru o audiență numeroasă. Un român vizitând Sparta, căutând sticle de ulei de măsline local, ar fi foarte interesat să îl pună în contextul producției locale.

Pe ansamblu, *Muzeul măslinului și a uleiului grecesc de măsline* este o combinație unică a implicării private cu succes și a organizării muzeale. Muzeul nu exploatează totuși la maximum importanța istorică a uleiului de măsline. S-ar mai putea face completări ale materialelor ilustrative care însoțesc obiectele în actuala expoziție, sau prin programe publice variate care să se adreseze unei audiențe largi.

Sub aspect științific, muzeul este o platformă excelentă pentru conferințe și congrese de interes direct pentru istoria uleiului de măsline. Au fost organizate mai multe astfel de manifestări, și

concluziile acestora au fost publicate. Conducerea muzeului este foarte interesată de astfel de evenimente, fiind planificate investiții importante pe această direcție. Din câte știm, va fi construit un centru de conferințe cu săli multi-funcționale (atât pentru expoziții temporare, cât și pentru diverse evenimente). Acesta va avea acoperiș terasat pentru vizitatori.

Expoziția muzeului va fi îmbogățită cu info-chioșcuri, ecrane video și alte echipamente. Vor fi publicate ghidul muzeului și alte monografii pe teme relevante care nu vor fi prezentate în detaliu în secțiile expoziției.

Funcția educativă a muzeului este pusă în evidență de modul în care este organizată expoziția și modul în care sunt prezentate obiectele în cadrul acesteia. Metode de educare interactive, precum texte și desene sau modele funcționale, sunt folosite pentru a permite vizitatorilor să se orienteze singuri. Diverse programe educative sunt, de asemenea, oferite în special pentru a învăța copiii aspecte ale vechilor tehnologii, importanța lor pentru societate și cultura tehnică.

Profesorii sunt încurajați să vină la muzeu. Li se oferă gratuit pachete informative care să îi ghideze în timpul vizitelor grupurilor școlare, care le sugerează activități pentru elevi înainte, în timpul și după vizitarea muzeului. De asemenea, sunt organizate demonstrații de producere a uleiului de măsline.

Muzeul ar putea fi un exemplu altor muzee și ținându-se cont de integrarea arhitecturală în mediul înconjurător, precum și coerența dintre design-ul său și tematica abordată. Muzeul refolosește fațada de piatră a

unei foste centrale electrice municipale. Clădirea a fost construită special pentru a adăposti muzeul. Lumina naturală și ferestre uriașe pun în evidență micul muzeu. Interiorul este proiectat să folosească în mod armonios lemnul, cărămida și fierul. Proiectul de arhitectură a câștigat premiul întâi în anul 2004 la categoria „Lucrări ale lectorului public”, la concursul anual organizat de Institutul grec de arhitectură.

Muzeul măslinului și a uleiului grecesc de măslină s-a dovedit un proiect de succes. Mai presus de toate, el a confirmat ce pot face studiile de muzeologie și strategiile de marketing pentru a prezenta patrimoniul cultural pe o anumită temă. Dovezi ale succesului său sunt numărul mare de vizitatori și premiile câștigate de-a lungul anilor. Dacă abordarea profesionistă a expunerii și imaginii muzeului ar fi fost coroborată cu eforturile istoricilor și arheologilor, muzeul ar fi avut o și mai mare atractivitate pentru publicul larg.

HOW TO KNOW GOOD OLIVE OIL: OLIVE, OLIVE OIL AND MUSEUM IN SPARTA

Silviu ANGHEL

Olives and olive oil have been considered, for twenty five centuries, fundamental staples of Mediterranean diets. For most people connected with Greek classical civilization, they are by no means limited to it. Though it may not have been so central in the diet of other people in the Mediterranean, it nevertheless retained an important role. Throughout classical antiquity, olive oil was considered good oil, oil of superior quality, or just oil. By opposition, sesame, chestnut or castor oil were considered bad or low quality oil. These were used either as a cheap substitute of olive oil or in areas where olive oil was not produced.

It is to the Classical Greek civilization that we owe most of the spread and introduction of olive oil. This is proved by olive oil amphoras which were found in excavations from Spain to Afghanistan, and from the Black Sea to Nubia. For Greeks olive oil was not only part of their diet, but widely used for lightning (in lamps) or in *gymnasia*, for daily physical exercises.

The *Museum of the Olive and Greek Olive Oil* is, to my knowledge, the only one in Greece specifically and exclusively dedicated to the subject, and the only museum on this topic emphasizing on olive oil cultural impact and its technical culture. The museum is a private enterprise, financed with funds from the Piraeus Bank Group Cultural Foundation, and we can only hope that this practice will be more and more emulated in Greece or Romania or other countries. Private funding has had interesting consequences in the case of the Olive and Greek Olive Oil Museum.

The latter have most to do with the availability of documentary materials, as most excavated archaeological remains of olives cultivation and olive oil production would be given to public museums. This turned out to be a blessing for the museum. Face with this difficulty in obtaining material, the organizers chose to focus on the organization of space and on the maximum exploitation of the material they do have. Unlike public museums, where objects are clustered together with little explanation, the Olive and Greek Olive Oil Museum is creatively divided; and space is ingeniously organized.

The Museum is planned on two levels. On the upper level panels present thematically the role of olive oil in society. On the lower level, the bulk of the space is dedicated to the technological process of producing olive oil. A description of the panels can be found on the official website of the museum- www.piop.gr

We will focus, in this article, on a chronologic discussion. In fact, the museum does treat olives and olive oil chronologically, but within each thematic unit. For antiquity, separate panels discuss the contribution of olive oil in different contexts: diet, physical exercises, or other domestic uses. Each panel has archaeological objects, illustrations from ancient sources and explanatory texts.

For the Byzantine period, the organizers chose to illustrate the place of olive oil in lamps used during orthodox liturgy. This association is a bit forced, and perhaps to the detriment of other sources. In the Byzantine

period olive oil continued to be a fundamental staple of diet, though not in the same way as in ancient diets. Christianity's emphasis on fasting and ascetic diets had a fundamental impact, and this could be exploited more fully in the museum.

For the early modern period, the museum displays a good broad of oil presses from the Peloponnesus, together with explanations on their usage. The last section of the museum is dedicated to the modern era. A number of models of consecutively larger and more mechanized complexes of olive oil production from Greece, from the 19th and early 20th centuries, are displayed. Some of these models have small engines and can be turned on by visitors. Besides its obvious attractive properties, the section shows the transition in olive oil production from animal power to water power and finally to electric power.

The attractiveness and educational role of the museum are going to be increased by the arrangement of the museum's garden as part of the visitation tour. The outdoor exhibition will include a section on harvesting olives and two functioning olive mill replicas from Prehistoric and Hellenistic times, plus an actual Early Christian period mill.

If the upper level of the museum, with the ancient and medieval sections, was divided by fixed panel, the lower one employs the usage of hanging posters, which can be easily moved when the display is modified. The posters contain pictures and information. One of them, for example,

contains pictures and descriptions of types of olives found in Greece. Unfortunately, unlike the other labels in the museum, it is only in Greek. Finally the museum contains a small gift shop and café area.

Overall, the museum has a unique offer among similar institutions in Greece or elsewhere, and attracts a large number of visitors. The alternative way of presentation is a much needed break for most visitors, accustomed with overcrowded and under-explained exhibits.

A fundamental question is which is the intended visitor-target of the museum? The museum is designated as '*The museum of olives and Greek olive oil*'. Almost all labels are in both Greek and English. However, the choice of comments and areas of focus seem to tell a different story. The organizers have designed the museum as a complex picture of olive oil in Greek history. They aimed to treat thematically the importance of olive oil in society, its technological development, all within a chronological framework. However, there seem to be large gaps in their coverage. What they mean by Greek history is the history of the territory of modern Greece, with perhaps a few additions. Next to the entrance, a large 3D map shows the area of cultivation of the olive tree, but this theme is not picked up again in the museum.

In view of the importance of olive oil in the entire Mediterranean or beyond, and especially considering the importance of olive oil in Ancient Greek or Byzantine cultures, wherever these would be found, it is perhaps unfortunate that the organizers chose

not to develop the theme. The museum would be an appropriate place to show how olive oil transformed the diets of many regions and people, and how it continues to do so, often through a Greek catalyst. This would directly appeal both to a Greek and foreign audience, indeed to most people who consume olive oil.

Another important aspect of olive cultures is the types of olive trees and olives in existence. As I mentioned before, a panel does present several types of olives found in Greece. This amount of information is woefully incomplete. Not only are there more types of olives, but there are also important climatic and geographic differences throughout the Mediterranean. In places such as Turkey or Greece, the microclimate of very small valleys has important effect in the type of olive oil produced. In places such as Italy or Northern Africa, olive oil is produced very differently, often on large plantations. In Antiquity, a typical olive tree in Tripolitania produced a much bigger yield of olive oil than one in Greece. Last but not least, the Greek and Roman classical civilizations imported olive trees in parts where it had never been cultivated before. Egypt under the Ptolemies or during the Roman Empire produced important quantities of olive oil, for domestic use, in spite of the climate unfavorable to this plant.

One last important aspect is the economic importance of olive oil. That this aspect is almost neglected in the museum is even more surprising than previous aspects. The museum puts a lot of accent on the technological evolution

of olive oil production. The visitor is left to wonder why, and in what circumstances, for example, did farmers in the Peloponnese change from human or animal power to water power, in particular since the technology for both had coexisted for quite a while? This change implies bigger investment in the initial construction, but it also implies a much larger amount of olives processed, and therefore a denser production rate. No doubt the change is connected with a change in the market demand for olive oil, and the desire of local producers to sell on rapidly expanding urban markets in the 19th or early 20th century. In fact in many cases this change is connected with the development of Greece after it won its independence in 1821.

Even much earlier, in the Roman Empire, olive oil had an important part in the economy. Large cities demanded huge quantities of olive oil, and as the demand increased beyond the possibility of the adjacent countryside, these had to be imported from long distances, mostly overseas. Emperors provided free olive oil for Rome and Constantinople, together with wheat and wine. For Rome this mainly came from North Africa. Studies in the Tripolitania have uncovered extensive cultivation of olive oil in that region. The density of olive trees decreases continuously as we move inland. They testify to a systematic and market orientated exploitation of the land, as far as the level of rainfall would allow. They push inward for up to 100 km from the coast, to the limit of the desert, far beyond what land transportation costs would seem to justify.

A second example is the northern part of the Large Oasis in Egypt (today the Dakhla Oasis). This area of the Western Desert was briefly colonized by colonists from the Nile valley in Pharaonic times, for reasons which escape us, but then abandoned, perhaps when water became too expensive. The Oasis is dependent on deposits of water under the Sahara. The deposits are made of fossil water, and are non regenerative. While ancient wells could find water at depths of around 100 meters, today one can rarely find it at depths of less than 500 meters. In the Persian, Greek and Roman periods the area is reoccupied, in spite of the ever growing price of water. The reason seems to be exactly olive oil, which was exported to the valley. The oasis is propitious to the cultivation of olive trees. Evidence is not only mentions of olive oil from the oasis in papyri from the period, but also many crushed pit tans, residual objects from the production of olive oil, which were pressed and used as fire combustible. Overall, in the Roman Empire, olive oil was an important part of the economic circuit of the Mediterranean.

Though not as dramatic, the museum can find similar cases closer to Sparta. At the other end of the Greek presence, in the Black Sea, Greek colonists imported and used extensively olive oil. The colony of Histria, faced with an impossibility to produce olive oil locally, chose to sell other products, such as wheat or fish from the Danube Delta, and in return, receive particular Greek staples, such as olive oil. The economic value of olive oil has tremendous appeal to a large audience. A Romanian visiting Sparta, searching

for local bottles of olive oil would be very interested in putting local production in context.

Overall the *Museum of the Olive and Greek Olive Oil* is a unique combination of successful private integration into Museum endowments and museum organization. The museum does not, however, fully exploit the historical importance of the olive oil, and additions could be made in the illustrative materials which accompany the objects presented in the exhibit, or through various public programs addressing a wide audience.

On the scientific side, the Museum is an excellent platform for conferences and congresses of direct interest to the history of olive oil. Several have been organized, and their conclusions have been published. The museum management is extremely interested in such events, large facilitating investments being planned. As far as we know, a conference center with multi-purpose halls (also for temporary exhibitions and various events) will be built with a roof terrace for visitors. The exhibition itself will also be enriched with touch screens, CD-Rom, Video, the Museum's guide and monographs on relevant topics that could not be presented in detail in the exhibition units.

The educational function of the museum is thus emphasized by the way the public exhibition is organized and the exhibits presented. Interactive teaching methods, such as texts and drawings or working models, are used to enable visitors to guide themselves. Different educational programs are also

developed, mainly aiming to teach children about old technologies, their importance to the society, about technical culture.

Teachers are encouraged to come to the museum. They are offered free information packs to guide them during the school group's visits, suggest activities for pupils before, during and after the museum visit. Oil-making demonstrations are also planned.

The museum could be an example to other museums also taking into account its architectural environment integration and the coherence of its design with its topic. The museum reuses the stone façade of the former municipal electric company. The building was designed taking into account both the build and natural environment, as well as the purpose and topic of the museum. Natural light and

huge windows mark the small museum. The interior design harmoniously blends wood, brick and iron. The architectural project won the first prize in the "Architectural Awards 2004" at the category "Works of the wider public sector", organized by the Hellenic Institute of Architecture.

The Museum of the Olive and Greek Olive Oil has overall proved a very successful project. Above all, it has confirmed what museum studies and marketing can do to present material on a given theme. Proofs of its success are the great number of visitors and the prizes won over the years. Had this professional approach in museum display and image been coupled with the efforts of professional historians and archaeologists, it would have had an even greater appeal to the public.

AGENDA MUZEELOR

BUCUREȘTI

MUZEUL LITERATURII ROMÂNE

- Expoziția de pictură a artistei **Monica Pillat - 7 – 16 iunie**

MUZEUL ȚĂRANULUI ROMÂN

- *Maramureș*

Vernisaj iunie – expoziție temporară din ciclul *E plină țara de țări*, realizată prin colaborarea celor trei muzee din Piața Victoriei – MȚR, Muzeul de Geologie și Muzeul de Istorie Naturală „Grigore Antipa”. Fiecare dintre cele trei, cu specificul său, realizează o expoziție pentru o anumită zonă a țării.

- *Best of...*

1 iunie – expoziție cu cele mai bune lucrări ale copiilor participanți la programele Atelierului de Creativitate. Anul acesta, expunerea se deschide cu o lansare de carte în care copiii își pot regăsi lucrările din ateliere.

- *Sărbătoarea muzicii*

21 iunie – Concert de muzică tradițională, circumscris manifestării culturale europene cu același nume.

JUDEȚUL ARGHEȘ

MUZEUL JUDEȚEAN ARGHEȘ

- Expoziție temporară - *Copiii și copilăria în secolul al XIX-lea* – **31 mai 2006**

JUDEȚUL ARAD

COMPLEXUL MUZEAL ARAD, SECȚIA DE ETNOGRAFIE

- *Truda Iconarului* – Expoziție de icoane pe sticlă din Transilvania și Banat, Muzeul de Artă, **17 mai – 17 iunie 2006**

JUDEȚUL BISTRIȚA – NĂSĂUD

MUZEUL JUDEȚEAN

BISTRIȚA – NĂSĂUD

- *Salonul internațional de minerale, fosile și geme* (ed. a XII – a) **2 – 4 iunie**

JUDEȚUL BOTOȘANI

MUZEUL JUDEȚEAN BOTOȘANI

- *Vioara în viața lui George Enescu*, Expoziție documentară, **4 mai – 15 iunie**, Muzeul „George Enescu” Dorohoi, Muzeul Memorial „George Enescu” Dorohoi

- *Europa văzută de artiști*, Expoziție muzcală, **9 mai – 9 iunie**, Galerile de Artă „Ștefan Luchian”, Secția de Artă

- *Meșteri și meșteșugari (colecția Maria și Nicolae Zahacinschi)*, Expoziție de ștergere și ceramică, **iunie**, Muzeul Județean Botoșani – Secția de Etnografie

• **Zilele Nicolae Iorga – 135 de ani de la nașterea istoricului**, Expoziție documentară, târg de meșteșuguri tradiționale, reprezentație teatrală „Contra patriei”, dramă de Nicolae Iorga, **5-6 iunie**, Casa Memorială „Nicolae Iorga”

• **Theodor Valenciuc – expoziție personală**, Expoziție de pictură, **10 iunie – 10 iulie**, Galeriile de Artă „Ștefan Luchian”

MEMORIALUL IPOTEȘTI – CENTRUL NAȚIONAL DE STUDII „MIHAI EMINESCU”

• **Zilele Eminescu, 13 – 15 iunie 2006:**

– organizarea celei de-a II-a întruniri a ambasadorilor, atașailor culturali și a traducătorilor operei eminesciene;

– acordarea *Bursei Eminescu* pentru activitatea de cercetare în domeniul creației eminesciene;

– expoziții de pictură, grafică, lansări de carte.

JUDEȚUL CLUJ

MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE A TRANSILVANIEI

• **mai 2006** – deschiderea expoziției *Lychnus et lampas* – dedicată iluminatului din preistorie până la începutul epocii moderne pe teritoriul actual al României. Expoziția este organizată în colaborare cu muzeele de istorie din București, Bistrița, Târgu Mureș. Deschiderea ei va avea loc cu ocazia celui de-al doilea Congres

internațional de lămpi romane Zalău – Cluj-Napoca, din 13 mai 2006.

JUDEȚUL COVASNA

MUZEUL CARPAȚILOR RĂSĂRITENI

• Expoziție tematică itinere-rantă *Sarea, omul și timpul* și editarea catalogului expoziției, în perioada **iunie – septembrie 2006**

Expoziția se realizează în urma protocolului semnat între: Muzeul Carpaților Răsăriteni Sfântul Gheorghe, Complexul Muzeal Județean Bistrița–Năsăud, Complexul Muzeal Județean Neamț, Muzeul Județean de Istorie Buzău, Muzeul Național al Unirii Alba Iulia, Muzeul Județean Maramureș (Baia Mare), Muzeul Etnografic al Maramureșului (Sighetul Marmăției), Muzeul Județean de Științele Naturii Prahova (Ploiești), Complexul Muzeal de Științele Naturii „Ion Borcea” (Bacău), Muzeul Brăilei, CIMEC București și Arhivele Naționale (București)

JUDEȚUL DOLJ

MUZEUL DE ARTĂ CRAIOVA

• Expoziția *180 de ani de pictură românească la Craiova*, **18 mai – 17 iunie 2006**.

Expoziția este dedicată împlinirii a 180 de ani de la deschiderea cursurilor de învățare în limba română a Școlii Centrale din Craiova, astăzi Colegiul Național Carol I. Expoziția va cuprinde lucrări de pictură, sculptură și grafică din patrimoniul Muzeului de Artă

Craiova, lucrări semnate de: Constantin Lecca, Theodor Aman, Eustațiu Stoenescu, Jean Nițescu, Corneliu Baba, Jean Negulescu, Eugen Taru, Ion Țuculescu și alții, iar ultima sală a expoziției va fi dedicată artiștilor contemporani în viață, foști profesori sau elevi ai acestei prestigioase școli.

JUDEȚUL GALAȚI

MUZEUL DE ARTĂ VIZUALĂ GALAȚI

- Expoziția *Natură – Arhitectură*
26 mai – 31 iunie

Manifestarea se constituie într-o expoziție cu tema „Natură - Arhitectură”, propusă de organizatorul expoziției, Mariana Tomozei Cocoș, unui grup de șase plasticieni gălățeni: Gheorghe Andreescu, Jana Andreescu, Gabriela Georgescu, Sergiu Dumitrescu, Liliana Jorica Negocscu și Cornelia Nicolaescu Burlacu.

JUDEȚUL GIURGIU

MUZEUL JUDEȚEAN „TEOHARI ANTONESCU” GIURGIU

- Expoziția *1900 de ani de la cucerirea Daciei*
25 aprilie – 30 iunie 2006

Expoziția prezintă repere istoriografice ale receptării acestui eveniment istoric în epoca modernă și contemporană, plecând chiar de la lucrările patronului spiritual al instituției, arheologul Teohari Antonescu, primul autor român al unei monografii despre Columna lui Traian.

- Expoziția *Patrimoniu bulgar*
16 mai – 25 noiembrie 2006

Expoziția prezintă câteva sute de piese arheologice și numismatice, descoperite pe teritoriul Bulgariei și confiscate la vama Giurgiu. Ilustrând trei milenii de istorie, obiectele expuse sub genericul „Tezaure pierdute, tezaure regăsite” vor constitui cadrul adecvat pentru mai multe manifestări cultural-științifice, ce se vor adresa deopotrivă specialiștilor și publicului larg.

JUDEȚUL MARAMUREȘ

MUZEULUI JUDEȚEAN MARAMUREȘ

- Expoziția *Sarea, omul și timpul* – organizată în parteneriat cu mai multe muzee din țară, (Maramureș, Bistrița, Covasna, Buzău) Ministerul Culturii și Cultelor, CIMEC, Arhivele Naționale.
mai – decembrie 2006

Expoziție temporară documentară care ilustrează evoluția extracției sării în cele mai importante mine din țară din secolele XVI – XX. Reconstituirea traseelor numite „drumurile sării” în părțile Transilvane și de Sud ale țării prin expunerea unor hărți din epocă. Prezentarea evoluției modului de extracție, prelucrare și transportare a sării prin expunerea obiectelor tridimensionale folosite în acest domeniu.

- Expoziția *Evoluția învățământului baimărean, secolele XVI-XX*
mai – august 2006

Evoluția învățământului confesional baimărean ilustrată prin expunerea de

carte vechi, documente, manuale școlare, obiecte tridimensionale, fotografii etc.

- Expoziția *Istoria sportului maramureșean* mai – decembrie 2006

Va fi ilustrată evoluția sportului organizat în Maramureș (sec. XIX–XX), perioadă în care orașul Baia Mare era considerat „a doua capitală a sportului românesc” – 1975–1985. Expoziția va cuprinde documente, fotografii, afișe, publicații de specialitate, cupe, medalii și insigne.

JUDEȚUL MUREȘ

MUZEUL DE ETNOGRAFIE TÂRGU-MUREȘ

- Expoziția itinerantă *De la Jaszag la Bereg* organizată de muzeele din județul Szabolcs–Szatmar–Bereg din Ungaria cu centrul la Muzeul „Josa Andras” din Nyiregyhaza. Expoziția va fi deschisă la Muzeul de Etnografie din Târgu-Mureș în perioada **4 – 31 mai 2006**. Expoziția este itinerantă în România în localitățile Reghin, Tg. Mureș, Miercurea Ciuc, Baia Mare.

- Expoziția *Icoane pe sticlă – creație contemporană* va fi deschisă la Muzeul Etnografic din Tg. Mureș în perioada **11 aprilie - 15 iunie 2006**.

- Expoziție de autor: *Artă naivă – Lacko Aranka* va fi deschisă la Muzeul Etnografic Tg. Mureș în perioada **15 iunie - 15 noiembrie 2006**.

JUDEȚUL SIBIU

COMPLEXUL NAȚIONAL MUZEAL „ASTRA” – SIBIU MUZEUL DE ETNOGRAFIE ȘI ARTĂ POPULARĂ SĂSEASCĂ „EMIL SIGERUS”

- Expoziția temporară *Morala creștină, călăuză în viața de zi cu zi a comunității săsești*

18 mai – iulie 2006

MUZEUL DE ETNOGRAFIE UNIVERSALĂ „FRANZ BINDER”

- *Vestimentație non-europeană în colecțiile Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder”*

iunie – august 2006

Expoziție etnografică de colecție care va prezenta publicului piese tipice (rochii, bluze, fuste, pantaloni, chimonouri, pelerine–poncho, pălării, eșarfe ș.a.), provenind în special din țări ale Asiei, Africii și Americii de Sud.

MUZEUL CIVILIZAȚIEI POPULARE TRADITIONALE „ASTRA”

- *Târgul Rromilor Meșteșugari, ediția a IV-a*

23 – 25 iunie 2006

JUDEȚUL SUCEAVA

COMPLEXUL MUZEAL BUCOVINA SUCEAVA

- *Natura reflectată în creația artizanilor chinezi*, **15 mai – 15 iunie**, expoziție realizată în colaborare cu Ambasada Republicii Populare China:

vor fi expuse: artizanat chinezesc, materiale prelucrate din sticlă, metal etc.

• *Colecție de fluturi exotici*, 15 mai – 15 iunie 2006, la Muzeul de Științele Naturii Suceava, expoziție cu fluturi exotici din colecția profesorului I. Nemeș; în colaborare cu Muzeul Dorohoi; vor fi expuse 200 de exemplare de marcă.

• *Expoziție cu figuri de ceară* – Muzeul Sankt Petersburg, mai - iunie 2006.

• *Arme din toate timpurile*, 1 – 30 iunie 2006, expoziție cu arme din colecția Complexului Muzeal Bucovina Suceava, lansarea catalogului de arme.

• *Vis de copil în casa bunicilor*, 1 iunie 2006, expoziție-concurs de desene, ale copiilor suceveni, având tema – motive și flori în arta populară, Muzeul Satului

• *Medalii românești din colecția Complexului Muzeal Bucovina*, iunie 2006, expoziție cu piese din patrimoniul muzeului.

• *Târgul De Sânziene*, ediția a II-a, iunie 2006, Muzeul Satului Bucovinean, târg cu produse meșteșugărești tradiționale; târgul este organizat în cadrul manifestărilor culturale dedicate ZILELOR SUCEVEI.

JUDEȚUL TULCEA

MUZEUL DE ȘTIINȚE ALE NATURII „DELTA DUNĂRII”

• *Rezervații naturale din nordul Dobrogei*

mai – septembrie 2006

Expoziția evidențiază rezultatele cercetărilor întreprinse în perioada 1993 – 2006 în partea continentală a județului Tulcea, finalizate prin constituirea legală a 30 de arii protejate, 28 de rezervații naturale de interes național și o rezervație de importanță locală. Sunt prezentate, prin intermediul imaginilor fotografice și a textelor explicative, principalele habitate și specii de floră și faună ce conferă o notă specifică fiecărei arii protejate.

MUZEUL DE ARTĂ

• *Donația Tiberiu Nicorescu*
19 mai – 30 iunie

MUZEUL DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE

(Parcul
Monumentul Independenței)

• Expoziția temporară: *Sulina și Comisiunea Europeană a Dunării. 150 de ani de la înființarea Comisiunii*

iunie 2006 la sediul Muzeului Comisiunii Europene a Dunării – Farul Vechi Sulina.

Expoziție de documente și dezbateri privind rolul și scopul acestei instituții în dezvoltarea navigației pe Dunăre, dar nu numai, realizată cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la înființarea CED-ului;

**MUZEUL DE ETNOGRAFIE
ȘI ARTĂ POPULARĂ**

• Expoziția temporară: *1 iunie –
Ziua Copilului*

iunie 2006

Expoziția este dedicată copiilor din
ciclul primar și gimnazial.

MUZEUL DE ARTĂ

• Expoziția temporară: *Copilăria
(Sentimente)*

iunie 2006

JUDEȚUL VÂLCEA

MUZEUL JUDEȚEAN VÂLCEAN

• **Istoria universală ilustrată în
Muzeul Figurilor de Ceară din Sankt-
Petersburg din Rusia în perioada mai
– iunie 2006** la Muzeul de Artă „Casa
Simian” – Rm.Vâlcea

CENTRUL DE PREGĂTIRE PROFESIONALĂ ÎN CULTURĂ LANSEAZĂ OFERTA DE FORMARE PROFESIONALĂ PENTRU MUZEE, SEMESTRUL II AL ANULUI 2006

Program de formare profesională pentru ocupația de muzeograf: programul se adresează noilor angajați ai muzeelor precum și celor care până în prezent nu au urmat nici un program de formare profesională în domeniu. Cuprinde două module și se finalizează cu eliberarea atestatăului de muzeograf. Perioada: modul I: 6.10 - 3.11. Tarif: 800 RON/persoană/modul. Contact: Alexandra Zbucnea, alexandra.zbucnea@cpc.ro

Dezvoltarea și evaluarea expo-zițiilor muzeale (în engleză): programul urmărește prezentarea metodologiei de planificare, montare și demontare a unei expoziții, modul de realizare a documentării și a catalogului expoziției, precum și măsurarea impactului la public. Perioada: 9 - 13.10. Tarif: 800 RON/persoană. Contact: Alexandra Zbucnea, alexandra.zbucnea@cpc.ro

Dezvoltarea programelor educa-tive în muzee: programul vizează oferirea suportului necesar pentru dezvoltarea unor programe educative adecvate publicului muzeului, ținându-se cont de specificul acestuia, în vederea mai buneii îndepliniri a misiunii specifice fiecărui muzeu. Perioada: 18 - 29.09. Tarif: 600 RON/persoană Contact: Alexandra Zbucnea, alexandra.zbucnea@cpc.ro

Inițiere în domeniul artelor decorative: Programul urmărește familiarizarea cu tehnicile specifice, elemente de stil, epocă, tipologie, producții ale atelierelor europene și autohtone. Stagiul I. Perioada: 6 - 18.11. Tarif: 600 RON/persoană. Contact: Victor Simion, v.simion@cpc.ro

Evidența informatizată a patrimoniului de artă plastică/artă decorativă: programul prezintă baza de date DOCPAT și digitalizarea imaginilor pentru evidența colecțiilor muzeale. Perioada: 26.06 - 1.07. Tarif: 300 RON/persoană. Contact: Victor Simion, v.simion@cpc.ro

Evidența informatizată a colecțiilor muzeelor de istorie și colecțiilor memoriale: Programul are în vedere evidența colecțiilor de numismatică, armament, medalii, decorații, uniforme, precum și carte veche și rară. Perioada 9 - 14.10. Tarif: 300 RON/persoană

Contact: Mircea Dumitrescu

Evidența patrimoniului construit deținut de muzeele etnografice în aer liber: programul prezintă legislația specifică, bazele de date asociate monumentelor istorice și celor etnografice și alte probleme specifice. Tarif: 300 RON/persoană. Perioada: 23 - 28.10. Contact: Mircea Dumitrescu

Valorificarea descoperirilor arheologice: cursul urmărește familiarizarea participanților cu punerea în valoare a monumentelor și obiectelor arheologice de la momentul săpăturii până la stadiile finale (publicare/expunere). Perioada: 16-20.10. Tarif: 280 RON/persoană. Contact: Alexandra Zbucnea, alexandra.zbucnea@cpc.ro

Restaurarea și valorificarea patrimoniului imobil: Programul urmărește principalele aspecte legate de patrimoniul imobil și corelația acestuia cu activitatea muzeului de care aparține. Perioada: 27.11 - 8.12. Tarif: 560 RON/persoană. Contact: Alexandra Zbucnea, alexandra.zbucnea@cpc.ro

Program de formare profesională pentru ocupația de restaurator bunuri culturale: Este convocarea 2 a programului. Are loc la Sibiu, în cadrul Muzeului Astra. Perioada: 3 - 31.07. Tarif: 720 RON/persoană. Contact: Aurel Moldoveanu, office@cpc.ro

Program de formare profesională pentru ocupația de conservator bunuri culturale: programul se adresează noilor angajați pe postul de conservator care până în prezent nu au urmat nici un fel de program de formare profesională în domeniu. Cuprinde 3 module și se finalizează prin susținerea unui examen, absolvenților eliberându-se un certificat de absolvire în care sunt trecute competențele în raport cu standardul ocupației de conservator. Convocarea I (partea 1): program comun: studii superioare cu medii. Loc de desfășurare: Muzeul Maramureșului din Sighetul Marmăției. Perioada: 22.08 - 2.09. Tarif: 360 RON/persoană. Contact: Aurel Moldoveanu, office@cpc.ro

Program de formare profesională pentru ocupația de restaurator bunuri culturale: programul se adresează noilor angajați pe postul de restaurator care până în

prezent nu au urmat nici un fel de program de formare profesională în domeniu. Cuprinde 2 module și se finalizează prin susținerea unui examen, absolvenților eliberându-se un certificat de absolvire în care sunt trecute competențele în raport cu standardul ocupației de restaurator. Convocarea 1 are loc în perioada 5 - 29.09. Tarif: 720 RON/persoană Contact: Aurel Moldoveanu , office@cpcp.ro

Program de formare profesională pentru ocupația de conservator bunuri culturale: Convocarea 2 are loc în perioada 6.11 - 2.12. Tarif: 720 RON/persoană. Contact: Aurel Moldoveanu. office@cpcp.ro

Program de formare profesională pentru ocupația de conservator bunuri culturale: Convocarea 1 (partea 2) are loc în perioada 4 - 16.12. Tarif: 360 RON/persoană. Contact: Aurel Moldoveanu. office@cpcp.ro

Competențe comune – utilizarea calculatorului: programul asigură competențele necesare utilizării calculatorului personal și a dispozitivelor periferice, precum și familiarizarea cu lucrul în rețea și folosirea Internetului. Programul se finalizează prin susținerea unui examen, absolvenților eliberându-se un certificat de absolvire în care sunt trecute competențele obținute. Perioada: 25-29.09; 23-27.10; 6-10.11. Tarif: 220 RON/persoană. Contact: Mihaela Murgoci, mihaela.murgoci@cpcp.ro

Operator procesare text și imagini: Programul oferă participanților abilități în realizarea de prezentări, gestionarea bazelor de date, procesarea textelor și a imaginilor. Programul se finalizează prin susținerea unui examen, absolvenților eliberându-se un certificat de absolvire în care sunt trecute competențele dobândite. Perioada: 16.10 - 3.11. Tarif: 720 RON/persoană. Contact: Mihaela Murgoci, mihaela.murgoci@cpcp.ro

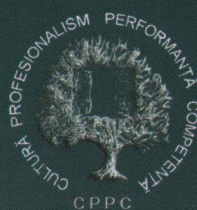
DTP designer (grafician calculator): programul oferă abilitățile necesare pentru prelucrarea imaginii și realizarea de aplicații grafice prin programele QuarkXpress, Adobe Illustrator și Photoshop, Corel Draw și Photo Paint. Programul se finalizează prin susținerea unui examen, absolvenților

eliberându-se un certificat de absolvire în care sunt trecute competențele dobândite. Perioada: 4 - 25.09; 13.11 - 4.12; 18.09 - 29.10 (orele 17.00 – 21.00). Tarif: 1.100 RON/persoană. Contact: Mihaela Murgoci, mihaela.murgoci@cpcp.ro

Designer web: cursul asigură dezvoltarea competențelor necesare dezvoltării unui website, prin HTML, JavaScript, Php și Mysql, Macromedia Flash. Cursul se adresează tuturor persoanelor interesate, atât din domeniul culturii cât și din alte domenii. Programul se finalizează prin susținerea unui examen, absolvenților eliberându-se un certificat de absolvire în care sunt trecute competențele dobândite. Perioada: 25.09 - 13.10; 30.10 - 8.12 (orele 17.00 – 21.00). Tarif: 1.200 RON/persoană. Contact: Mihaela Murgoci, mihaela.murgoci@cpcp.ro

Relații publice (PR): activitatea de relații publice este tot mai intensă și diversificată în muzee. Programul propune formarea competențelor și abilităților necesare pentru derularea activității de relații publice în condițiile specifice instituțiilor culturale. Programul se finalizează prin susținerea unui examen, absolvenților eliberându-se un certificat de absolvire în care sunt trecute competențele dobândite în raport cu standardul ocupației de asistent relații publice. Perioada: 25 - 30.09. Tarif: 400 RON/persoană. Contact: Adina Dragu, adina.dragu@cpcp.ro

Inspector resurse umane: programul se adresează personalului din domeniul resurselor umane din cadrul instituțiilor de cultură, dar și din alte tipuri de organizații. Este un program modular, incluzând pregătire teoretică, studii de caz și exerciții aplicative. Programul se finalizează prin susținerea unui examen, absolvenților eliberându-se un certificat de absolvire în care sunt trecute competențele dobândite în raport cu standardul ocupației de inspector resurse umane. Perioada: 2 - 13.10. Tarif: 400 RON/persoană. Contact: Ioan Groza, ioan.groza@cpcp.ro



PUBLICAȚIE EDITATĂ DE
CENTRUL DE PREGĂTIRE PROFESIONALĂ ÎN CULTURĂ