

REVISTA MUZEELOR

4/2006



REVISTA MUZEELOR

4 / 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

Amalia ALEXANDRU
Editor

*

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

Foto coperta 1
Girlw-Jar,
Edward S. Curtis

Foto coperta 4
Puget Sound Baskets,
Edward S. Curtis

Mulțumim doamnei Kathy Kavalec,
Atașatul cultural al ambasadei SUA
la București, pentru obținerea
dreptului de reproducere a
fotografiilor lui Edward S. Curtis,
ilustrație ce provine de la
Christopher Cardozo, *Fine Art Inc,*
Minespolis, Minnesota

SUMAR

*

CONTENT

Editorial

- 5 EDUCATORUL FĂRĂ MANUAL
Dr. Alexandra ZBUCHEA

Educație muzeală

- 7 TEXTUL ÎN SLUJBA EDUCAȚIEI
VIZITATORILOR MUZEULUI
Dr. Alexandra ZBUCHEA

- 26 PROGRAME EDUCATIVE
ÎNTR-O GALERIE DE ARTĂ CONTEMPORANĂ
Diana DOCHIA

- 28 ELEMENTE DE EDUCAȚIE MUZEALĂ
ÎN PROIECTUL
„DACIA AUGUSTI PROVINCIA. CREAREA PROVINCIEI”
Monica BIRA

- 32 SOME CONSIDERATIONS UPON
MUSEUM EDUCATION ACTIVITIES
DEVELOPED IN
„DACIA AUGUSTI PROVINCIA” EXHIBITION
Monica BIRA

- 34 PRIVIRE ASUPRA PROGRAMELOR
DE EDUCAȚIE MUZEALĂ
ȘI INTEGRAREA LOR PRINTRE PRACTICILE
DE RELAȚIONARE INSTITUȚIONALĂ
Coralia COSTAȘ
Mihaela TUDOSE

- 54 PROIECTUL DADA
FLASH-BACK ÎN IMAGINI,
IMPRESII, ȘI CÂTEVA IDEI
Ana-Maria POPESCU

Istorii

59

MOȘTENIRE SACRĂ:
EDWARD S. CURTIS ȘI INDIENII NORD-AMERICANI
Dr. Adrian-Silvan IONESCU

68

VÉNUS DE MILO: EXPONAT MUZEAL,
SIMBOL CULTURAL ȘI MISTER ȘTIINȚIFIC
Silviu ANGHEL

76

VÉNUS DE MILO: MUSEUM SHOWCASE,
CULTURAL SYMBOL AND SCIENTIFIC MYSTERY
Silviu ANGHEL

EDUCATORUL FĂRĂ MANUAL

Dr. Alexandra ZBUCHEA

Educația în muzeu este un subiect tot mai discutat, atât în mediul muzeal, cât și în învățământ. Viziunea cu privire la aceasta diferă însă destul de mult, în funcție de perspectiva adoptată: a muzeografului, a profesorului, a elevului, a părintelui, a adultului. De cele mai multe ori discuția se poartă la nivel disjunctiv sau competitiv. Multe persoane consideră că educația în cadrul muzeului este o alternativă viabilă și necesară la sistemul de educație formală. Alte persoane consideră că educația prin intermediul muzeului este incompletă și superficială, iar pentru ca procesul educativ să fie eficient, muzeul trebuie să fie o resursă complementară școlii, care îmbogățește procesul educativ formal, dar care nu este suficient de sine stătător. În general, însă, se consideră că educația prin muzeu poate completa cunoștințele obținute la școală și poate conduce la dezvoltarea unor abilități din cele mai diverse, de la cele artistice (pictură, modelarea lutului etc.), la cele mentale (capacitate de sinteză, de analiză, cunoașterea și înțelegerea unor teorii și tematici științifice etc.) În acest context, rolul pe care un educator de muzeu îl are devine unul esențial în dezvoltarea ulterioară sau în paralel, a educației atât a unui copil sau a chiar a unui adult.

Rolul educatorului de muzeu este însă destul de greu de îndeplinit. De exemplu, principală responsabilitate educativă este să transmită diverse valori privind la și pornind de la patrimoniul deținut de muzeu. Astfel el trebuie să valorifice patrimoniul într-un mod creativ și viu, pe direcția educării

publicului. Patrimoniul însă, dacă este insuficient „explicat” publicului, poate deveni inexpressiv și își poate pierde valoarea, iar procesul educativ este practic inexistent / inefficient. Educația în muzeu trebuie să țină seama de faptul ca valoarea unui obiect nu este ceva de la sine înțeles, ci trebuie explicată într-un context. Menirea educatorului de muzeu este de a „traduce” obiectele și contextele lor, de a le da un sens educativ, de a le transpune din obiecte cu valoare materială în obiecte vii, care pot „povesti”. De asemenea el trebuie să fie extrem de flexibil ca să poată colabora cu diverse categorii de persoane, de la copii la persoane în vârstă, cu nevoi, dorințe, cunoștințe și experiențe din cele mai diverse.

În acest context, educatorul de muzeu nu numai că trebuie să aibă anumite calități umane, precum empatie, flexibilitate, capacitate de lucru în echipă, spirit ludic etc., ci și cunoștințe și abilități care depășesc cadrul tematicii abordate de colecții și de un anumit program educativ pe care trebuie să îl coordoneze. Astfel, educatorul de muzeu trebuie să aibă cunoștințe de pedagogie, psihologie, să cunoască și să aplice metode educative adecvate pentru diverse grupuri de vârstă, să cunoască metodele de interpretare a patrimoniului. Îi sunt necesare chiar cunoștințe în domenii nespecifice, precum relații publice sau chiar management al timpului.

Pentru a îndeplini toate aceste condiții, este indicat ca el să participe la diverse programe de formare profesională, să urmărească activ realizarea de schimburi de experiență cu colegii din

tară și străinătate, să proiecteze și să dezvolte un sistem de relații benefice îmbunătățirii muncii sale.

Acest sistem trebuie să cuprindă specialiști exteriori muzeului, care sunt interesați de educarea și formarea a diverse categorii de persoane. Cea mai importată categorie de persoane de acest fel sunt profesorii, care sunt interesați de îmbunătățirea și diversificarea propriei activități, respectiv de diversificarea modalităților de interacțiune cu elevii și de multiplicarea contextelor educative pentru aceștia.

De asemenea, educatorul de muzeu trebuie să urmărească dezvoltarea relațiilor cu alte categorii

profesionale care îl pot ajuta să își îmbunătățească propriile metode didactice sau care pot să contribuie la dinamizarea și diversificarea programelor derulate în muzeu. De exemplu actorii pot fi astfel de persoane, care pot crea un cadru special, care să faciliteze educarea prin joc și divertisment.

Educatorul de muzeu trebuie să devină un pivot al unui sistem educativ articulat, având atât componente formale, cât și informale. Acest sistem urmărește multiplicarea ocaziilor educative ale diverselor categorii de persoane, într-un cadru agreabil, necoercitiv și stimulant.

TEXTUL ÎN SLUJBA EDUCAȚIEI VIZITATORILOR MUZEULUI

Dr. Alexandra ZBUCHEA

În ultimul deceniu se discută tot mai mult despre rolul muzeului în societate, despre comunicarea în muzeu, despre modul de interpretare a patrimoniului, despre creșterea interactivității muzeului cu vizitatorii și între vizitatori etc. Unul dintre elementele care revin obsesiv în dezbateră este mesajul muzeului adresat vizitatorilor. Este tot mai important construirea și transmiterea unui mesaj interesant, stimulant și educativ către publicul muzeului.

De cele mai multe ori însă literatura de specialitate se oprește la mediul muzeal și la construirea expozițiilor. Astfel, se acordă o atenție deosebită arhitecturii muzeului și a expozițiilor, problemelor de design interior și modului de a interacționa cu publicul¹. Acest lucru este generat, probabil, și de viziunea împărtășită în prezent pe scară largă că vizitatorul este actor, iar reprezentarea colecțiilor trebuie să se facă în funcție de public, în primul rând².

Modul în care sunt proiectate și redactate textele prezente într-un muzeu influențează în mod determinant efectul educativ și cultural al vizitei în muzeu. Pentru a se maximiza acest efect, textele din muzeu trebuie să țină cont de caracteristicile vizitatorilor, de comportamentul acestora în ceea ce privește citirea materialelor afișate și distribuite în muzeu³. Textele sunt cele mai importante instrumente educative din muzeu. Ele trebuie să fie proiectate în așa fel încât să stimuleze interesul publicului, să îi determine pe aceștia să le citească și să reflecteze pe marginea informației difuzate prin intermediul lor.

Puține dintre lucrările de specialitate analizează problema spinoasă a scrierii efective a mesajelor, respectiv a textelor asociate expoziției în formatul clasic al etichetelor și panourilor sau sub formă multimedia – tot mai prezentă în muzee. Gob și Drouguet abordează pe larg problematica textelor din expozițiilor⁴. O primă temă dezbătută este oportunitatea existenței sau nu a textelor în expoziții. Nu trebuie făcut abuz de text, deoarece vizitatorii nu sunt dispuși să citească etichete lungi și obositoare, cu un conținut complex de informații și interpretări. În anumite contexte se pot exclude textele din interiorul unei expoziții. În acest caz, însă, trebuie ca expoziția să fie coerentă prin obiectele sale, care să „vorbească”, să transmită vizitatorilor suficient de clar mesaje și idei. Expoziția devine în acest caz un „text” (metatext), se poate vorbi de o „instalație muzeală”, care transmite idei. Lipsa textelor poate fi suplinită prin difuzarea către vizitatori de alte materiale informative, precum și de existența unor mijloace de informare multimedia. În general, nu recomandăm să nu se utilizeze etichete și alte texte explicative, dar nu este bine nici să se facă excese pe această direcție.

Un exemplu extrem de muzeu fără texte este Muzeul (Fundația) Insel Hombroich⁵ din Germania. Hombroich este o fostă bază NATO din Germania, în apropiere de Köln, transformată într-un muzeu-parc public, dedicat artei și arhitecturii. Muzeul a fost construit în 1983, fiind proiectat de arhitectul Erwin Heerich care a urmărit integrarea spațiului construit și a lucrărilor de artă în natură. De fapt, este vorba de mai

1. Musée d'art et d'histoire & Haute école d'arts appliqués; 2002. *Musées en mutation. Actes du colloque international tenu au Musée d'art et d'histoire de Genève les 11 et 12 mai 2000*. Geneva: Georg Editeur, pp.119-158; Maria Clara Ruggieri Tricoli, Salvatore Rugino; 2005. *Luoghi, storie, musei. Percorsi e prospettive dei musei del luogo nell'epoca della globalizzazione*, Palermo: Dario Flaccovio Editore, passim; Liliana Roșiu, 2002. *Reinventarea spațiului muzeal de la colecție la mediul urban*, București: Ed. Universitară Ion Mincu, passim,

2. *Musees en mutation*, pp. 107 sq.

3. Eunjung Chang, *Interactive Experiences and Contextual Learning in Museums*, in *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, vol. 47, nr. 2 / 2006, pp. 176-177.
4. André Gob, Noémie Drouguet; 2004. *La muséologie. Histoire, développement s, enjeux actuels*, Paris: Armand Colin, pp. 91 sq 5. www.inselhombroich.de/museum.htm

Fig. 1. Insel Hombroich, Orangerie (1983)

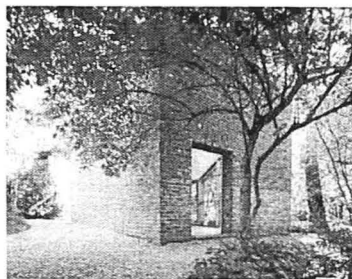


Fig. 2. Insel Hombroich, arh. Tadao Ando

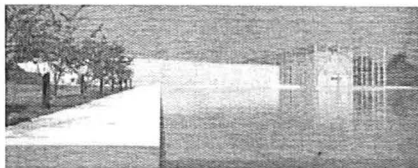


Fig. 3. Insel Hombroich, Orangerie, capete, templul Angkor (sec.XII-XIII) (dreapta)

multe pavilioane (construite succesiv pe parcursul a mai mult de un deceniu) și opere de artă răspândite într-un parc cu mai multe terase. Fundația Insel Hombroich primește artiști în rezidență, oferindu-le studiouri.

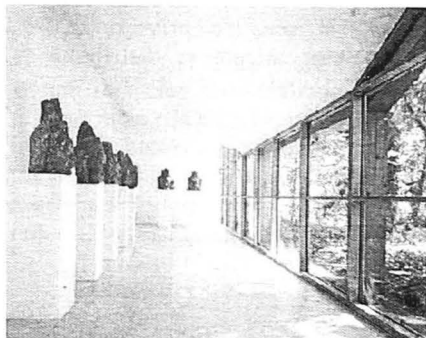
Muzeul adăpostește colecția eclectică a lui Karl-Heinrich Müller, care cuprinde lucrări foarte variate, de la capete de statui din Angkor, până la lucrări de Cezanne, Brâncuși sau artă contemporană. De asemenea, muzeul prezintă operele unor arhitecți importanți precum Shigeru Ban or Tadao Ando.

al discursului muzeului, precum și partener de dialog al vizitatorului. Textul trebuie să fie educativ și incitant.

Astfel crește procentajul vizitatorilor care citesc etichetele. În general, sunt citite titlurile generale și numai aproximativ o treime din texte⁶. De asemenea, vizitatorii citesc textele pe mai multe niveluri în funcție de cunoștințele lor anterioare, de interesul pentru colecții și subiect, de modul de redactare și design al textelor etc.

Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea G. Brown Goode, asistent secretar al Smithsonian Institution, atrăgea atenția asupra faptului ca etichetele trebuie să fie instructive, pentru ca muzeul să fie educativ⁷. În acest context este important ca textul să fie ușor de înțeles și receptat. Pentru a facilita acest proces, trebuie să se acorde o atenție sporită redactării textelor. În mod tradițional, textele sunt scrise de către curatori/muzeografi, datorită faptului că ei cunosc foarte bine obiectele și subiectul abordat. Totuși, curatorul/muzeograful are tendința de a încorpora foarte multă informație tehnică, iar stilul său este de multe ori mai greu accesibil publicului profan. Din această cauză se recomandă ca textele să fie scrise de către specialiști

Etichetele și alte tipuri de texte sunt foarte utile în muzee, deoarece ele nu numai că descriu obiectele expuse, dar le și dau semnificație, le încadrează într-un anumit orizont geografic, temporal, socio-cultural și mental. Textul muzeal este, de asemenea, suport



în comunicare, editori sau scriitori. Marile muzee⁸ angajează astfel de specialiști pentru a le redacta etichetele și alte texte în muzeu, iar curatorii rămân responsabili pentru acuratețea informațiilor prezentate, pentru respectarea standardelor academice⁹.

Muzeul Poștei din Suedia a apelat la Margaret Ekarv, specialist în facilitarea citirii textelor, pentru redactarea etichetelor din muzeu¹⁰. Aceasta a dezvoltat o tehnică de redactare a etichetelor în scopul facilitării citirii. Sistemul Ekarv¹¹ indică să se folosească cuvinte scurte pentru a exprima idei complexe. Trebuie folosite propoziții simple iar topica trebuie să fie cea colocvială. Pe fiecare linie trebuie expusă o singură idee. Liniile nu trebuie să fie mai lungi de 45 de litere, iar paragrafele trebuie să fie spațiate, scurte, cu câte 4-5 linii.

Opiniile cu privire la oportunitatea redactării textelor utilizând metoda Ekarv sunt diverse. Unele studii o susțin, în special când este vorba de tineri, de persoane care au dificultăți în citirea rapidă sau nu sunt obișnuite cu vizita la muzeu, în timp ce alte studii recomandă anumite aspecte, înclinând către un format standard al etichetelor¹².

Designul și modul de redactare al textelor trebuie să fie adaptate nu numai în funcție de vizitator, ci și de tipul textului: titlul expoziției, titlul sălii sau a unui sector din muzeu, subtitlul sălii, text informativ general pe sală (introducere), texte pe secțiuni sau grupuri de obiecte, etichete pentru obiecte, texte suplimentare¹³. În cadrul unei săli trebuie să fie coerență de formă și fond între toate aceste texte.

De exemplu, trebuie să fie o concepție coerentă de design, de conținut, de amplasare.

Titlul expoziției, respectiv titlul sălii, identifică tematica specifică expoziției sau a sălii respective¹⁴. Titlul trebuie ales în așa fel încât să definească cu claritate subiectul, dar să și stârnească curiozitatea, să îndemne la meditație pe marginea subiectului. Uneori titlul poate fi metaforic sau foarte eliptic, pentru a atrage și incita. Se poate ca acesta să indice și perspectiva abordată cu privire la subiect, sau sfera de interes acoperită. Este posibil ca titlului să îi fie asociat și un subtitlu care să explice mai bine perspectiva tematica sau abordată. De exemplu, la Metropolitan Museum of Arts în New York, în perioada noiembrie 2006 – februarie 2007, este organizată expoziția *Strălucire și prăbușire: Portrete Germane din anii '20 (Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s)*. În acest caz subtitlul este cel care lămurește cu privire la subiectul expoziției, în timp ce titlu sintetizează caracteristicile epocii, ilustrate prin portretele realizate în acea perioadă. De asemenea, sălile / sectoare ale expunerii pot să aibă titluri speciale. De obicei, acestea sunt simple și descriptive. De exemplu, în general sălile la Brooklyn Museum of Arts sunt denumite în funcție de tipul de artă expusă: *Artă veche din Orientul Mijlociu, Artă coreană, Arte decorative în secolul XX* etc. Sunt și săli al căror nume iese în evidență precum: *Identități americane, Despre timp: 700 de ani de pictură europeană* ș.a. Titlul expoziției/sălii trebuie plasat într-un loc vizibil, alături de textul introductiv.

6. André Gob, Noémie Drouguet, *op.cit.*, p.92.

7. Michael Becher, 1991. *Exhibitions in Museums*, Washington: Smithsonian Institution Press, p. 156.

8. De exemplu British Museum sau Smithsonian Institution

9. Michael Becher, *op.cit.*, p. 157.

10. André Gob, Noémie Drouguet, *op.cit.*, p.94.

11. Ruth Kerr, *Ekarv text*, www.museum.se.org.uk/expo/rt/sites/sehub/ABC_working_with_schools/downloads/InterpretationxEkarv_text.doc

12. vezi două studii publicate la: <http://museum.s.4t.com/Articles/Article32.htm> și http://www.vam.ac.uk/files/files_upload/585_5_file.pdf

13. Beverly Serrell; 1996. *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, Lanham: AltaMira Press / American Association for State & Local History, p.21.
14. Ibidem, p.22.
15. Ibidem, pp.22-23
16. Ibidem, p.24
17. Ibidem, pp.24-28; Mihael Becher, *op.cit.*, pp. 156-161

Fig. 4.
Muzeul Vieții
din New
Craven,
Connections:
Artists and
Writers in
New Crave,
panou
explicativ

Textul introductiv¹⁵ inițiază vizitatorii în tematica expoziției/sălii, explică perspectiva adoptată de curatori. Textul este în general simplu, de câteva paragrafe. Acestuia i se poate asocia un plan, o schemă, un desen sau o fotografie. Litera este de mai mari dimensiuni pentru a fi ușor de citit și receptat. Este indicat ca textul introductiv să reprezinte esența mesajului transmis, ideea centrală a expunerii, pe care vizitatorul trebuie să o înțeleagă și cu care să rămână după terminarea vizitei. Textul introductiv poate, de asemenea, să ridice probleme, să-l îndemne pe vizitator să caute răspunsuri la diverse întrebări. Panoul pe care se află acest text este amplasat la intrarea în expoziție / sală astfel încât el să fie văzut de toți vizitatorii. Citindu-l aceștia își vor crea un anumit orizont de așteptări și vor înțelege mai bine subiectul abordat. Totuși amplasarea panoului trebuie făcută în așa fel încât să nu stânjenească intrarea în expoziție/sală.

Connections

Artists and Writers in North Craven

The upland area of the Yorkshire Dales known as North Craven has stimulated the creative impulse in generations of artists and writers. Visitors have been moved by the magnificent limestone scenery and many who have lived and worked here have found inspiration

Our exhibition features artists and writers, past and present, who have been inspired by or associated with North Craven. It explores connections between people and places and the links from one person to another, some well known, others less so

The sheer quantity of work associated with the area means that we have, inevitably, had to make omissions. However, above all, we have tried to illustrate the diversity of material available and the fascinating range of 'connections' which exist



Designul panoului poate varia foarte mult, de la unul simplu și monocrom, la panouri cu o formă specială și background elaborat. Panoul trebuie proiectat în așa fel încât elementele de design să nu îngreuneze lectura textului și receptarea mesajului. De exemplu, la Museum of New Craven Life în Marea Britanie panoul introductiv pentru expoziția *Conexiuni: Artiști și scriitori în New Craven (Connections: Artists and Writers in New Craven)* deschisă în 2006 prezintă în 3 paragrafe contextul în care s-a realizat expoziția, tematica expoziției și intențiile curatorilor. Fundalul este foarte deschis la culoare, prezentând în partea de jos – unde nu este text – o imagine reprezentativă din regiune, care sugerează un pasaj de trecere, de intrare, de legătură cu un anumit spațiu.

Textele de grup / pe secțiuni ale expunerii¹⁶ informează vizitatorii cu privire la tematica abordată în acea secție a expoziției, transmit câteva idei generale și atrag atenția asupra celor mai importante piese expuse. Aceste texte ajută vizitatorii să înțeleagă mai bine expunerea, le organizează mai bine gândurile și experiențele mentale și spirituale. Pentru a facilita citirea lor, aceste texte trebuie să fie foarte sintetice. Un alt tip de text de grup/pe secțiuni este textul complementar expunerii. Acesta poate să prezintă o viziune/opinie alternativă cu cea principală prezentată în expoziție.

Etichetele pentru obiectele expuse¹⁷ sunt cele mai uzuale texte dintr-o expoziție. Ele sunt asociate unui obiect, dând informații – de cele mai multe ori succinte – despre acesta. Etichetele ajută și încurajează vizitatorul să înțeleagă și să răspundă pozitiv la ceea ce observă, atrage

atenția asupra elementelor importante și asupra celor inedite. Etichetele pot face comparații, de exemplu, include anecdote pentru facilitarea înțelegerii și pentru stimularea reținerii informațiilor pe termen mai lung. Totuși, este indicat ca etichetele să nu fie complexe și de mari dimensiuni.

Datele transmise sunt atât de natură factuală, cât și interpretative. Informațiile factuale se referă la datele de natură tehnică, fie de identificare a obiectului (număr de inventar, data și modalitatea de achiziție etc.), fie de descriere a acestuia (proveniență, materialele din care este fabricat, dimensiuni etc.) Pe lângă aceste date bine definite, etichetele pot conține interpretări legate de obiectul respectiv. Este indicat ca etichetele să fie interpretative pentru a ghida mai bine vizitatorul, pentru a crește impactul educațional al expoziției. Totuși, etichetele trebuie să fie cât mai scurte posibil, pentru că altfel descurajează vizitatorii în a le mai citi.

Ideile trebuie să fie clar exprimate, iar fiecare paragraf să se limiteze la 1-2 idei pentru a facilita perceperea și înțelegerea acestora. Trebuie date la început informațiile de natură factuală, concrete și apoi transmite informațiile mai generale.

Se recomandă ca limbajul să fie accesibil, cuvintele de specialitate să fie evitate sau explicate, să se acorde atenție formei textelor. Astfel designul etichetei trebuie proiectat în funcție de subiect și context. Trebuie alese, de asemenea, formatul literelor, amplasamentul etichetei și materialul folosit. De exemplu, un studiu a arătat că textele scrise cu majuscule sunt mai greu citite comparativ cu cele scrise cu fonturi obișnuite¹⁸. Litera trebuie să fie suficient de mare pentru a fi citită cu ușurință, iar designul literei se

poate personaliza. Materialul din care este confecționată eticheta trebuie să fie durabil, adecvat textului și contextului, realizat la costuri convenabile.

O altă decizie cu privire la etichete și alte texte din muzeu este legată de limba de redactare. Vizitatorii muzeului nu sunt numai rezidenții sau cunoscători ai limbii acestora. Prin urmare, pentru a face colecțiile accesibile vizitatorilor străini este necesară traducerea informațiilor. Ideal este să se folosească mai multe limbi pentru ca un număr cât mai mare de persoane să aibă acces la informație. Acest lucru însă ar crea probleme suplimentare de spațiu și design, ar face expunerea greu accesibilă și îmbăcsită prin aglomerarea cu texte. Deci trebuie făcută o selecție atentă a limbii, eventual limbilor în care se vor traduce etichetele. Chiar traducerea poate fi o problemă, denaturând mesajul inițial.

Impactul educativ al etichetelor și al altor texte crește dacă sunt adaptate specificului vizitatorilor, caracteristicilor și intereselor speciale ale acestora. De exemplu, la filiala din Palazzo Massimo a Muzeului Național Roman sunt expuse etichete adresate copiilor.

Muzeul Național Roman a fost înființat în anul 1889 pentru a prezenta vestigiile arheologice reprezentative pentru orașul Roma, din sec. al V-lea î.Hr. până în sec. al III-lea d.Hr. Colecțiile muzeului sunt expuse în mai multe locații: termele lui Diocrețian, Aula Ottagona, Palazzo Altemps și Palazzo Massimo. Începând cu anul 1990 muzeul se află într-un amplu proces de restructurare. În acest context, expunerea de la Palazzo Massimo a fost parțial inaugurată în anul 1995, iar în anul 1998 a fost deschisă complet vizitării. Sediul acesta (achiziționat în

18. Ibidem,
p.160

Fig. 5.
Muzeul
Național
Roman,
Palazzo
Massimo,
Boxer

anul 1981 și ulterior restaurat) adăpostește secțiunea de artă antică și cea de numismatică și orfevrărie.

Expunerea este abordată tematic. Astfel pentru fiecare sala / secție a expunerii sunt panouri explicative generale, care pun în lumină diverse aspecte ale istoriei Romei, precum și istoricul săpăturilor și a cercetării științifice acolo unde este adecvat.

Piesele sunt amplasate foarte aerisit, fiind de exemplu săli unde nu sunt expuse decât 2-3 piese și explicațiile asociate. Acolo unde este cazul sunt amplasate și panouri care explică nu numai însemnătatea patrimoniului expus, ci și modul în care au fost restaurat respectivul element de patrimoniu.

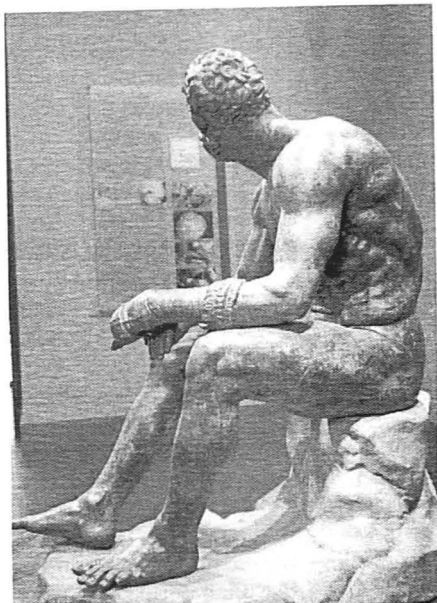
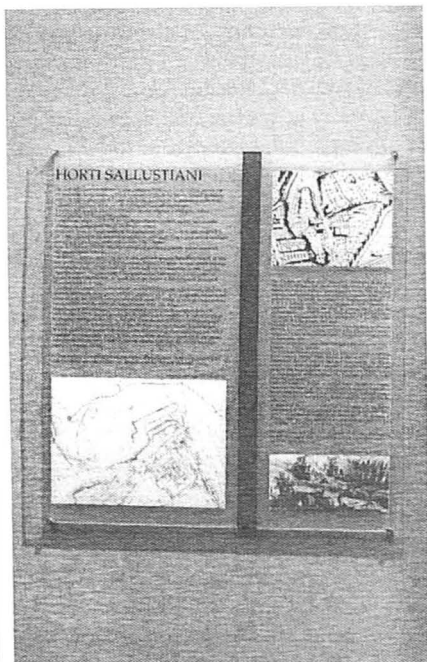


Fig. 6.
Muzeul
Național
Roman,
Palazzo
Massimo



Panourile explicative sunt de mai mari dimensiuni, redactate atât în limba italiană, cât și în engleză. Ele conțin și o serie de fotografii sau gravuri ilustrative. Designul este simplu și elegant, facilitând lectura textului. Fiecărei piese îi este asociată o etichetă cu un text succint, incluzând numele și câteva date tehnice. De obicei, textul direct asociat obiectului nu este mai mare de 3-4 rânduri, fiecare incluzând câte o informație. De asemenea, pentru piesele semnificate sunt asociate și etichete de mai mari dimensiuni, adresate copiilor și părinților.

Toate etichetele pentru copii au un format unitar, iar titlul acestora este „Il museo per noi”. Titlul este amplasat în partea stânga sus, sub un desen reprezentând doi copii care se joacă. Formatul grafic cuprinde o imagine de mari dimensiuni a obiectului, precum și 3-4 fotografii cu detalii care atrag atenția asupra caracteristicilor obiectului,

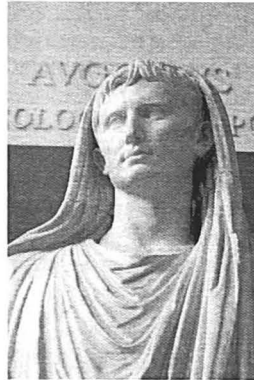
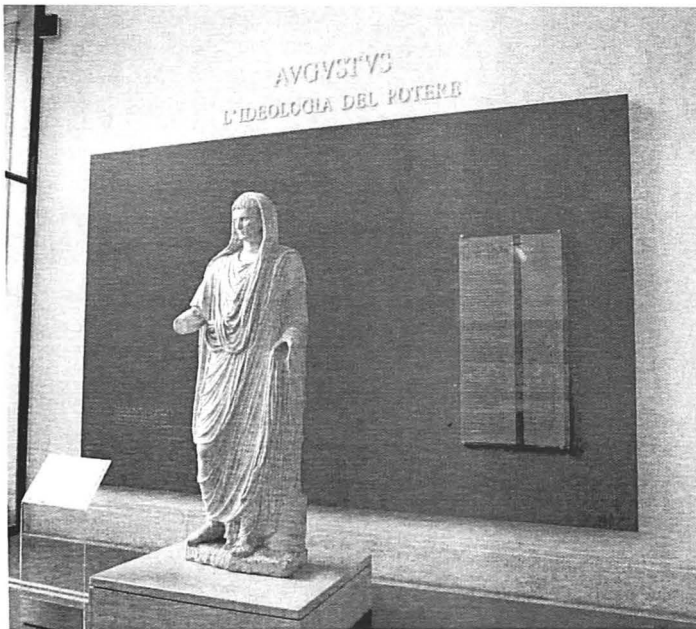


Fig. 7
(etichete
pentru copii
și familii), 8
(detaliu) și 9
(viziune de
ansamblu) .
Muzeul
Național al
Romei, sala
Augustus.
*Ideologia
puterii*



măiestriei artistului, sau asupra unui detaliu cu semnificație istorică. Textul este grupat în trei secții funcționale: *La mia storia* (*Istoria mea*), *La mia statua* (*Statuia mea*), *Gioca con gli occhi* (*Joc cu ochii*).

La mia storia cuprinde o prezentare succintă a personajului (4-5 rânduri cu date de definitorii). Această informație este completată cu o descriere a statuii și a unor elemente de abordare artistică

19.

www.museicapitolini.org

specifice (în secțiunea *La mia statua*). Uneori sunt cuprinse și informații privind săpătura arheologică, sau modul de abordare al cercetătorilor, promovându-se meseriile de arheolog, istoric sau critic de artă în rândul copiilor, făcându-i să înțeleagă mai bine ce urmăresc oamenii de știință. A treia secțiune, *Gioca con gli occhi*, este interactivă. Se solicită copiilor să îndeplinească o sarcină: să caute

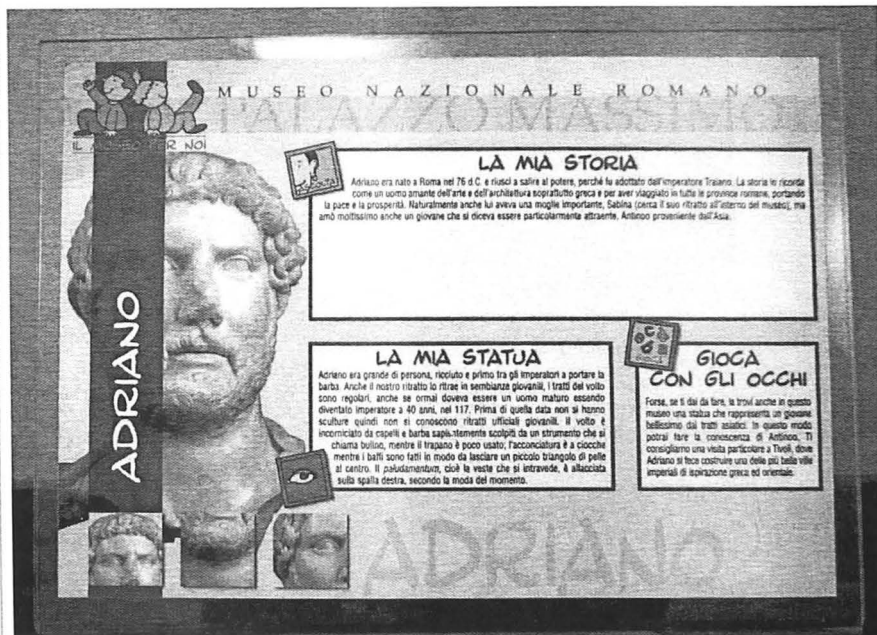
diverse elemente în expoziție, în aceeași sală sau chiar în întreaga expunere. Astfel copiii vor reține mai bine informațiile principale și vor fi atenți la întreaga expunere.

Unul dintre muzeele cu o foarte mare varietatea de texte informative și interpretative este Muzei Capitolini¹⁹ din Roma, unul dintre muzeele cu cele mai bogate colecții, vizitat zilnic de sute de turiști din întreaga lume. Muzei Capitolini are o existență continuă din anul 1471 când papa Sixt al IV-lea a donat poporului roman un grup de statui de bronz care până atunci se păstrau la biserica Laterano. Acestea au fost expuse inițial în fața și în curtea interioară a Palazzo dei Conservatori. Următorii papi au continuat să doneze muzeului, contribuind la creșterea

Fig. 10
Muzeul
Național al
Romei,
Hadrian, bust



Fig. 11
Muzeul
Național al
Romei,
Hadrian,
etichetă
pentru copii



colecțiilor și la proiectarea expoziției de pe Capitoliu. Colecțiile conțin atât opere descoperite pe teritoriul Romei și al Vaticanului, precum și lucrări achiziționate special pentru muzeu.

La mijlocul secolului al XVII-lea a fost construit Palazzo Nuovo, putându-se astfel adăposti mai bine numeroasele colecții adunate de-a lungul secolelor. Deschiderea muzeului către toți vizitatorii

a avut loc în anul 1734, în urma achiziționării de către papa Clement al XII-lea a colecției importante a cardinalului Albani. Cu ocazia săpăturilor generate de creșterea urbană însemnată a Romei ca nouă capitală a Italiei unificate, la sfârșitul secolului al XIX-lea, colecțiile arheologice ale muzeului au crescut semnificativ, îmbogățindu-se cu opere deosebite.



Fig. 12
Musei
Capitolini,
Curtea
interioară,
grafică sec.
XIX

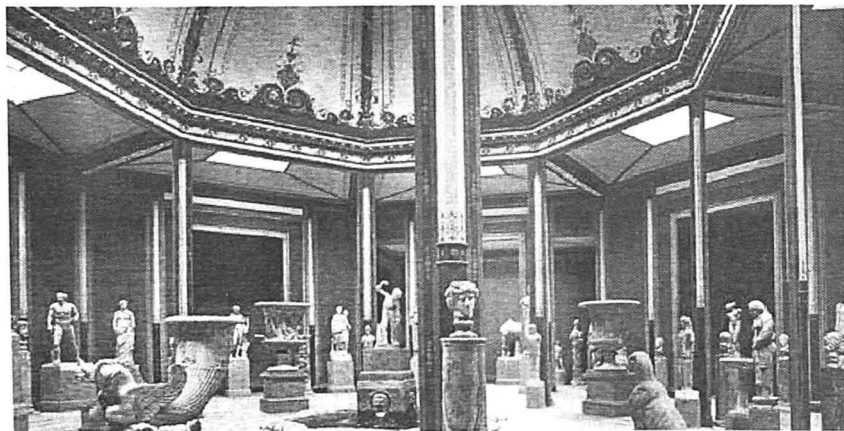


Fig. 13
Musei
Capitolini,
Sala
Octogonală,
1876

Fig. 14
Musei
Capitolini.
Exedra lui
Marc
Aurelius



La mijlocul secolului al XVIII-lea a fost inițiată și pinacoteca de către papa Benedict al XIV-lea.

Fig. 15
Musei
Capitolini.
Statuia
ecvestră de
bronz a lui
Marc
Aurelius

În secolul al XX-lea, cu precădere după al doilea război mondial, muzeul a fost extins și reamenajat de mai multe ori. Colecțiile muzeului sunt expuse în două clădiri de pe Capitoliu: Palazzo dei Conservatori și Palazzo Nuovo, legate între ele printr-o galerie subterană care adăpostește Lapidariul și clădirea fostei Centrale Montemartini din Ostiense. O parte a expoziției din Palazzo dei Conservatori a fost modernizată recent, prin introducerea

recent. Recent, la primul etaj a fost realizat marele hol de sticlă, pentru a adăposti statuia ecvestră a împăratului Marc Aurelius și vestigiile templului lui Jupiter Capitolinul. Tot aici se află și resturile statuii gigantice de bronz a lui Constantin cel Mare și statuia din bronz aurit a lui Hercule.

Se observă o nouă viziune muzeografică, care pune accentul pe calitatea expunerii nu pe cantitatea de obiecte de patrimoniu prezentate vizitatorilor. Această nouă abordare se materializează și în multiplicarea textelor explicative, vizitatorii fiind informați nu numai despre istoria și valoarea pieselor expuse, ci și despre noua abordare muzeografică. Piese expuse sunt

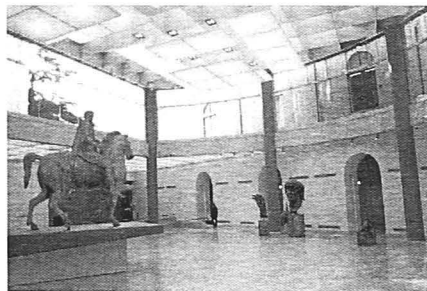


Fig. 16
Musei
Capitolini.
Fragmente
din statuia de
bronz a lui
Constantin
cel Mare



unor elemente de muzeologie moderne, infotouch-uri, machete, panouri și imagini explicative, pe lângă îmbogățirea expunerii cu lucrări descoperite

valorizate atât în contextul original, cât și în cel actual. Vizitatorul se familiarizează nu numai cu istoria statuii și a societății care a produs-o, ci și cu munca muzeografului, cu întrebările pe care acesta și le pune, înțelege mai bine responsabilitatea pe care acesta o are și modul în care se raportează la patrimoniu și societatea contemporană. Panourile explicative includ și o serie de imagini instructive și ilustrative.

Practic în aceeași aulă în care se află și statuia lui Marc Aurelius se află în situ și fundațiile impunătoare ale templului lui Jupiter Capitolinul. Fundațiile sunt puse în

Il monumento equestre di Marco Aurelio



Fig. 17
Fig. 18
Fig. 19

Musei
Capitolini.
Exedra lui
Marc
Aurelius.
Panouri
explicative

L'esedra di Marco Aurelio

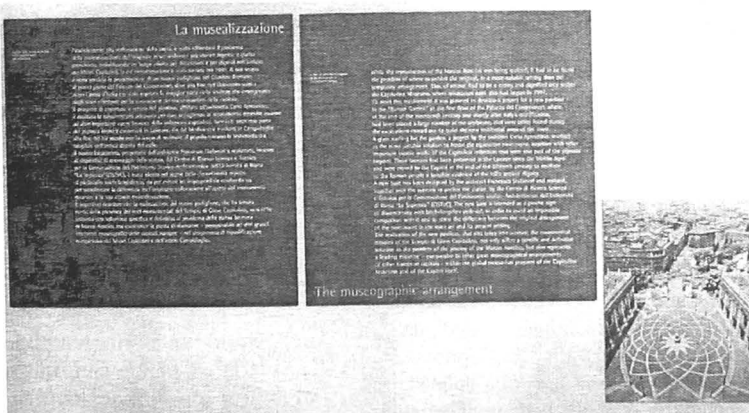


Fig. 20
Musei
Capitolini.
Templul lui
Jupiter (în
Exedra lui
Marc
Aurelius)

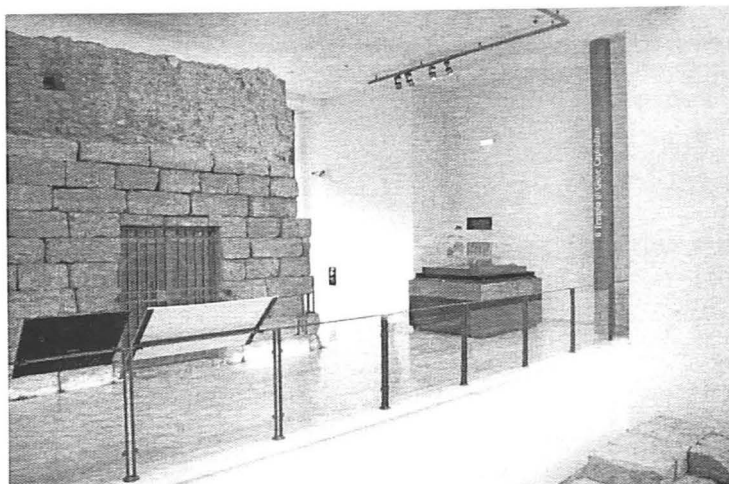


Fig. 21
Musei
Capitolini.
Templul lui
Jupiter.
Machetă –
detaliu
(stânga)

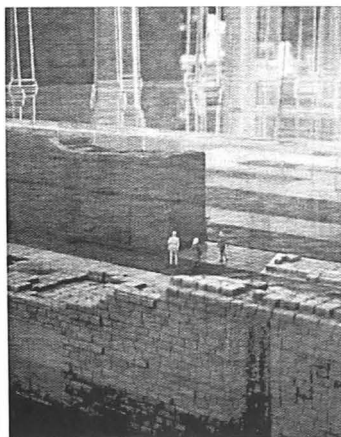
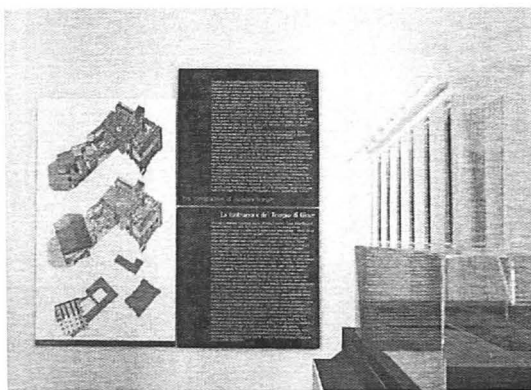


Fig. 22
Musei
Capitolini.
Templul lui
Jupiter.
Panou
explicativ
(dreapta)



valoare și explicate cu ajutorul mai multor tipuri de materiale și texte. O machetă din plexiglas a templului ilustrează arhitectura și proporțiile edificiului. Alături de această machetă se află un panou explicativ care prezintă construirea templului și evoluția clădirilor care l-au succedat pe Capitoliu. Textul este redactat atât în limba italiană, cât și în engleză. De altfel toate textele din Muzeul Capitolini sunt bilingve.

Atragem atenția că în această parte, nouă, a muzeului, titlurile secțiunilor muzeale sunt înscrise pe stâlpii de susținere.

În lateralul fundațiilor templului lui Jupiter se află un panou care ilustrează prin imagini evoluția locuirii pe Capitoliu. Tot aici începe o altă secție

muzeală: Roma Tarquinilor. În imagine se vede partea dedicată Forumului Boario, cel mai vechi forum al Romei, aflat pe malul Tibrului, între dealurile Capitoliu, Aventin și Palatin. Și în această secție sunt utilizate panouri explicative atât pentru tematica principală ilustrată, cât și pentru fiecare secție secundară abordată. Acestor panouri le sunt asociate reconstituiri grafice ilustrative. Chiar dacă descoperirile din perioada respectivă sunt sporadice, iar selecția pieselor din expoziție este riguroasă, lipsa relativă de patrimoniu

expus este suplinită prin designul expoziției și abundența informațiilor difuzate prin intermediul a diferite tipuri de texte și imagini.

Tot în Palazzo dei Conservatori se află și Pinocoteca, care prezintă cronologic, într-un cadru tradițional, opere din Evul Mediu până în secolul al XVIII-lea. Expoziția din Palazzo Nuovo a rămas aproape aceeași din secolul al XVIII-lea, redând istoria muzeului și a muzeologiei. În prezent, se află în derulare un program de punere

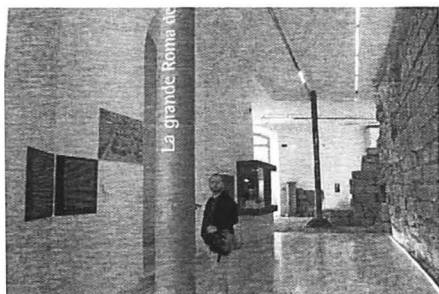


Fig. 23
Musei
Capitolini.
Roma
Tarquinilor
(stânga)



Fig. 24
Musei
Capitolini.
Capitolul în
perioada
arhaică
(dreapta)



Fig. 25
Musei
Capitolini.
evoluția
Capitolinului

20. www.centralemontemartini.org,
M.Bertoletti,
M.Cima,
E.Talama,
*Centrale
Montemartini.
Musei
Capitolini*, ed.
Electa, Roma,
2006.

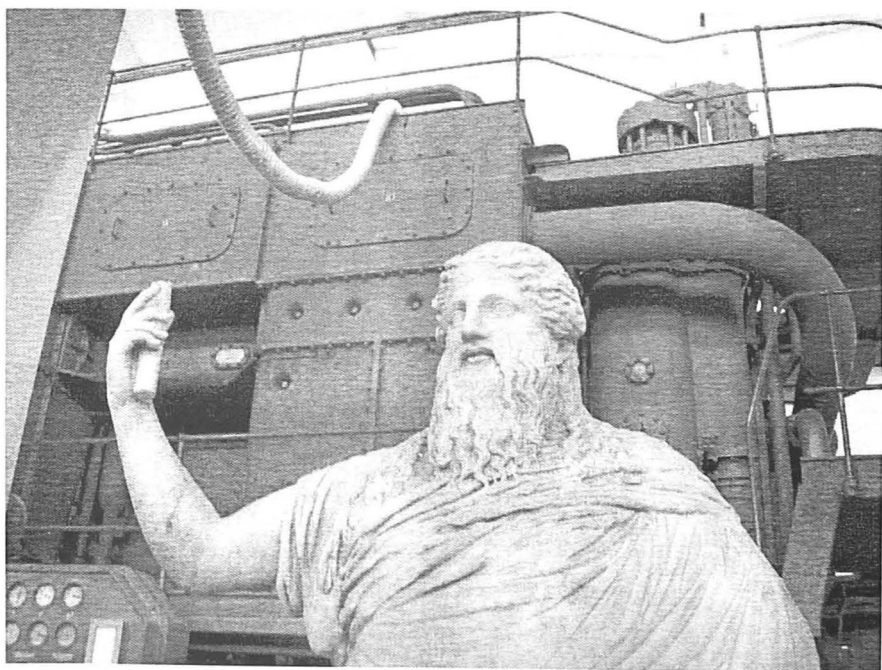
complexă în valoare a locului și a colecțiilor muzeului: Grande Campidoglio. Parte a acestui program a fost organizat și deschis pentru public Lapidariul, a fost reorganizată parte a expoziției permanente, au fost achiziționate noi locații etc.

Centrala Montemartini²⁰ funcționează ca filială a Muzeului Capitolini din 1997, după ce a fost vreme de 7 ani Centru multimedia și de artă. Clădirea a fost ridicată la începutul secolului al XX-lea pentru a adăposti prima centrală electrică. Atât istoria sa, cât și amplasamentul în zona cu cea mai mare concentrare de arheologie industrială din Roma, a determinat păstrarea centralei și reamenajarea sa. Locația a

fost aleasă de către Muzeul Capitolini pentru a expune o parte din colecțiile sale de sculptură, care altfel nu ar fi avut loc în deja aglomeratul complex de pe Capitoliu. Alături de operele de artă antice sunt expuse în situ și motoarele diesel gigant și turbinele cu vapori pentru a nu se pierde memoria locurilor și pentru a amplifica aportul educativ al vizitei în acest muzeu. Întreaga expunere este gândită ca un joc al contrastelor – lucru sugerat și de titlul expunerii: *Mașinile și zeii*.

Secțiunile Muzeului Capitolini care au fost reamenajate au beneficiat nu numai de un o nouă expunere, ci și de noi materiale informative, foarte diverse și sugestive. Acestea facilitează

Fig. 26
Centrala
Montemartini





înțelegerea nu numai a fiecărui obiect expus, ci și a tematicii abordate în fiecare sală, a unor aspecte ale civilizației antice.

În multe secții ale muzeului sunt panouri de mari dimensiuni, complexe, care conțin atât text cât și imagini ilustrative, care completează mesajul asociat pieselor expuse. Expunerea în sine este dinamică prin design, dar și prin utilizarea unor „artificii” tehnice care să faciliteze înțelegerea lor. De exemplu, piesele sunt puse în context, prin gruparea lor pe ansambluri omogene; sau în cazul în care piesa nu este completă se sugerează profilul complet.

Un alt artificiu care dinamizează expoziția și pune în valoare mai bine textele este utilizarea unor panouri modulare, de culoare închisă, amplasate în spatele obiectelor.

Fig. 27
Musei
Capitolini



Fig. 28
Musei
Capitolini

Fig. 29
Musei
Capitolini



Fig. 30
Musei
Capitolini



Astfel statuile (albe) sunt mai bine puse în valoare. Aceste panouri oferă și un suport foarte bun pentru redactarea textelor asociate și a etichetelor fiecărui obiect expus. Textele tematice sunt de mai mare amploare și li se asociază hărți și imagini exemplificatoare. Prin contrast, textele asociatei fiecărui

obiect sunt foarte scurte: numele, numărul de inventar, materialul din care este făcut, semnificația și datarea.

Etichetele și alte texte explicative trebuie să fie adecvate contextului în care sunt expuse. Nu numai conținutul este important, ci și designul lor și aranjamentul general al sălii. De exemplu, o

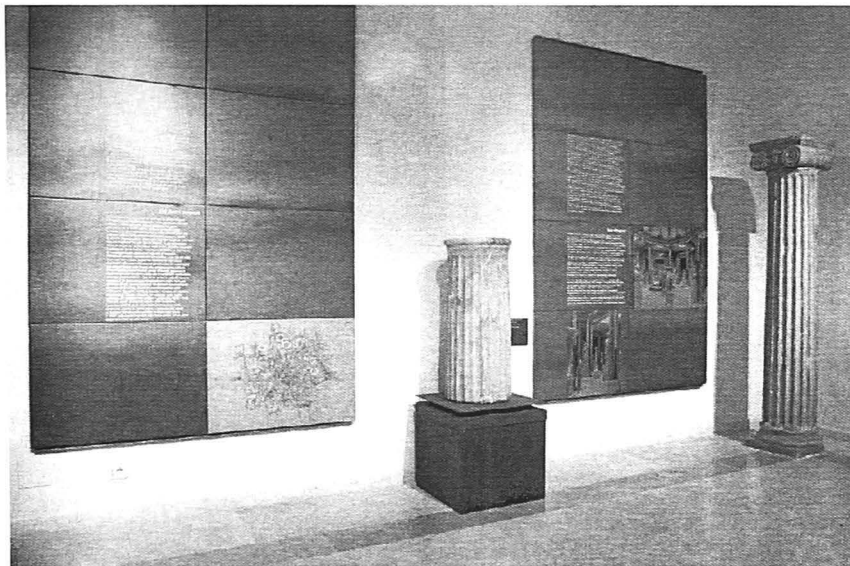


Fig. 31
Musei
Capitolini

Torso di Dioniso

M.C. inv. 1113; marmo di Luni

Appartenente ad una statua semidistesa forse su un carro, secondo gli schemi utilizzati per il trionfo indiano. Creazione di età antonina, 160-200 d.C., probabilmente attribuibile all'officina artistica che eseguì le statue del gruppo dell'imperatore Commodo con i Tritoni. Dagli Horti Lamiani (1874)

Torso of Dionysius

M.C. inv. 1113; marble from Luni

This torso probably belonged to a figure half-lying on a chariot, according to the standards used for Indian triumphs. It dates back to the Antonine age (160-200 BC) and it can be attributed to the same workshop that created the sculptural group with the Emperor Commodus and the Tritons. From the Horti Lamiani (1874)

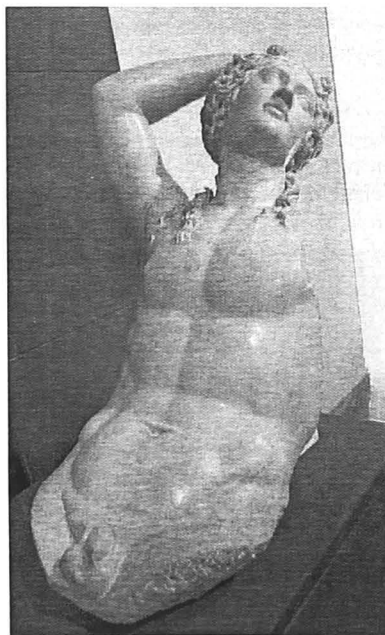


Fig. 32
Musei
Capitolini
(stânga),
Panou
explicativ

Fig. 33
Musei
Capitolini

formă minimală de încadrare este amplasarea lor față de obiect în așa fel încât să fie ușor de citit și să faciliteze înțelegerea obiectului sau a expoziției cu care se asociază. De asemenea, trebuie să se încadreze vizual în context.

Fig. 34
Metropolitan
Museum of
Art. Expoziția
*Americans in
Paris*

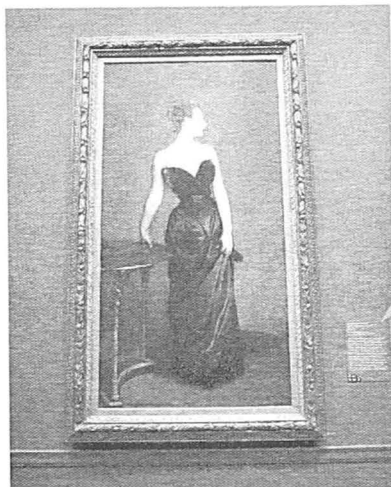


Fig. 35
Metropolitan
Museum of
Art. Expoziția
*Americans in
Paris*.
Etichetă

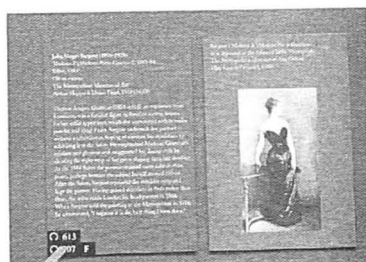


Fig. 36
Metropolitan
Museum of
Art. Expoziția
*Americans in
Paris*

La Metropolitan Museum of Arts, fundalul etichetelor din expoziția temporară *Americans in Paris* este același ca și culoarea pereților sălilor expoziției.

Tot la Metropolitan Museum of Arts se practică însă și abordarea contrară – culoarea de fundal a etichetelor este în contrast cu culoarea peretelui.

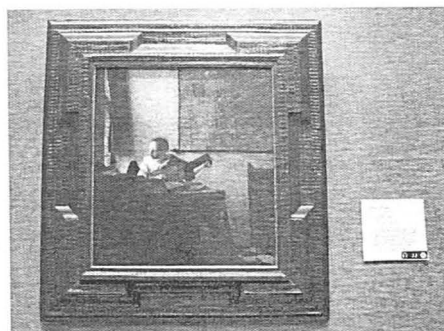
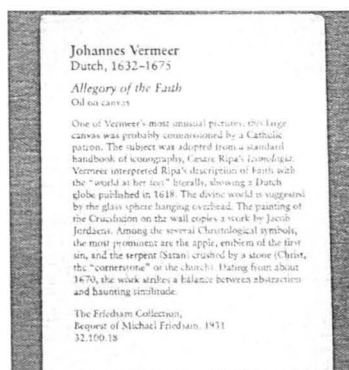


Fig. 37
Metropolitan
Museum of
Art. Expoziția
*Americans in
Paris*



Fig. 38
Metropolitan
Museum of
Art. Expoziția
*Americans in
Paris*.
Etichetă



După cum se observă nu există o regulă general valabilă cu privire la modul de redactare a textelor într-un muzeu. Foarte importantă este creativitatea, astfel încât textele să dea o valoare reală informativă, dar și estetică, expunerii. La proiectarea unor texte explicative pentru public ar trebui

să se țină cont de următoarele considerații: textul are un scop educativ; facilitează înțelegerea prin design și conținut; textul trebuie să se raporteze la public; trebuie urmărită adecvarea la mesaje expoziției și caracteristicile patrimoniului expus.

Bibliografie selectivă

- Adams, Roxana; 1995. *Standards Manual for Signs & Labels*; Washington: New York: American Association of Museums / Metropolitan Museum of Art
- Bertolotti, M.; Cima, M.; Talama, E.; 2006. *Centrale Montemartini. Musei Capitolini*, Roma: Electa
- Belcher, Michael; 1991. *Exhibitions in Museums*, Washington: Smithsonian Institution Press
- Blais, Andrée (ed.); 1995. *Text in the Exhibition Medium*, Société des musées qu  b  co
- Chang, Eunjung; 2006. *Interactive Experiences and Contextual Learning in Museums*, in *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, vol. 47, nr. 2, pp. 170-186
- Dean, David; 1997. *Museum Exhibition: Theory & Practice*, Oxford: Routledge
- Gob, André & Drouguet, Noémie; 2004. *La mus  ologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris: Armand Colin
- Katz S. et al.; 2006. *Preparing Personalized Multimedia Presentations for a Mobile Museum Visitors' Guide - a Methodological Approach*, in J. Trant & D. Bearman (ed.), *Museums and the Web 2006: Proceedings*, Toronto: Archives & Museum Informatics, www.archimuse.com/mw2006/papers/katz/katz.html
- Kerr, Ruth, *Ekarv text*, www.museumse.org.uk/export/sites/sehub/ABC_working_with_schools/downloads/Interpretationx_Ekarv_text.doc
- Lindauer, Margaret A.; 2005. *From salad bars to vivid stories: four game plans for developing 'educationally successful' exhibitions*, in *Museum Management and Curatorship*, nr. 20, pp.41-55
- Lord, Barry & Lord, Gail Dexter (ed.); 2001. *The Manual of Museum Exhibitions*, Lanham: AltaMira Press
- Musée d'art et d'histoire & Haute   cole d'arts appliqués; 2002. *Musées en mutation. Actes du colloque international tenu au Musée d'art et d'histoire de Genève les 11 et 12 mai 2000*, Geneva: Georg Editur
- Nairne, Sandy; Ferguson, Bruce & Greenberg, Reesa; 1996. *Thinking About Exhibitions*, Oxford: Routledge
- Pearce, Susan; 1992. *Museums, Objects and Collections: a Cultural Study*, Washington: Smithsonian Institution Press
- Ro  iu, Liliana; 2002. *Reinventarea spa  iului muzeal de la colec  ie la mediul urban*, Bucure  ti: Ed. Universitar   Ion Mincu
- Ruggieri Tricoli, Maria Clara & Rugino, Salvatore; 2005. *Luoghi, storie, musei. Percorsi e prospettive dei musei del luogo nell'epoca della globalizzazione*, Palermo: Dario Flaccovio Editore
- Serrell, Beverly; 1996. *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, Lanham: AltaMira Press / American Association for State & Local History
- Stefano, M.; 2004. *Museum Text and the Aspects of Learning*, in *Atmusephere*, nr. 1, www.atmusephere.com/Journal/2004/Issue1/artiklar/M_Stefano.pdf

PROGRAME EDUCATIVE ÎNTR-O GALERIE DE ARTĂ CONTEMPORANĂ

Diana DOCHIA

Artă reprezintă un mod de a trăi, artă reprezintă o epocă, o societate, o mentalitate, un grup, o atitudine, o formă de a înțelege și de a exprima ceea ce simți și ceea ce vezi. Galeria de artă contemporană este un creuzet al ideilor, al discuțiilor, al interogărilor și al afirmațiilor. Anaid Art Gallery a apărut în urmă cu doi ani având ca activitate principală aducerea la cunoștința publicului a artei contemporane românești prin organizarea de expoziții și dezvoltarea de parteneriate cu scopul de a încuraja și stimula valorile estetice. Galeria oferă astfel un spațiu generator de dialog între creator și public. Încercarea de a sensibiliza societatea contemporană față de actul artistic și ideea de a crea un public avizat, capabil să descifreze și să asimileze problematica esteticii contemporane a condus la dezvoltarea unui program educativ, întâlnire cu istoria artei, intitulat „Maeștrii picturii și sculpturii”. Programul întâlnire cu istoria artei reprezintă o succesiune de întâlniri organizate odată la două săptămâni în cadrul Anaid Art Gallery. „Maeștrii picturii și sculpturii” reprezintă o trecere în revistă a etapelor pe care le-a parcurs arta din „Pre-renaștere” și până în zilele noastre. Programul înglobează o parte teoretică însoțită de proiecții cu imagini după opere reprezentative, obiectivele programului fiind de inițiere și familiarizare a publicului amator cu etapele și curentele artistice prin intermediul marilor personalități ce au configurat perioada discutată. Durata întâlnirilor este de o ora și jumătate. Timp de o oră se ține un discurs critic, de analiză pe baza unor imagini reprezentative pentru un curent artistic

și se prezintă artiștii importanți ai epocii respective. Perioada (secolul) este prezentat într-un context mai larg, vorbindu-se despre literatura vremii, despre contextul social, economic, politic și despre evenimentele care au influențat creația artiștilor respectivi. Apoi, timp de o jumătate de oră participanții poartă o discuție ce se dorește a fi o analiză stilistică prin comparație a două imagini, punându-se astfel accentul pe dialogul creativ și interactivitatea dintre participanți. În funcție de expoziția ce se desfășoară în cadrul galeriei participanții pot avea un dialog cu artistul sau curatorul expoziției. Faptul că aceste întâlniri au loc într-o galerie de artă contemporană reprezintă o noutate în peisajul artistic românesc. Programul a fost gândit astfel tocmai pentru a integra și a face legătura între diferitele perioade artistice și modul în care aceste etape se reflectă de-a lungul istoriei până azi. „Maeștrii picturii și sculpturii” reprezintă o încercare de a ne apropia de artă, de a descoperi personalitățile artistice, de a intra într-o galerie de artă contemporană, de a privi o expoziție și de a ne întâlni cu artistul/artiștii care expun la Anaid Art Gallery. Conceput cu scopul de a educa publicul adult cu vârsta între 18 – 40 de ani, întâlnire cu istoria artei reprezintă un program de inițiere și familiarizare publicului cu etapele și curentele artistice. Programul stimulează simțul vizual critico-analitic oferind participanților pârghiile de judecare a unei opere de artă; sensibilizarea și familiarizarea participanților față de marile capodopere; stimularea comunicării și a interacțiunii între participanți; perceperea artei

contemporane ca o continuitate a istoriei artei și familiarizarea publicului cu arta contemporană având în vedere ca aceste întâlniri au loc în cadrul unui spațiu de expunere destinat artei contemporane și posibilitatea de a interacționa cu artiști contemporani. Toate aceste obiective au drept rezultat o mai bună cunoaștere și recunoaștere a diferitelor opere, etape artistice; o deschidere mai largă a publicului pentru

vizitarea muzeelor și a galeriilor de artă, pentru participarea la expoziții; să practice un turism cultural. Programul oferă astfel o bună vizibilitate și transparența artei contemporane prin încercarea de a crea un public avizat care să descifreze limbajul vizual și chiar transformarea unora dintre participanți în potențiali cumpărători și /sau colecționari de artă contemporană.

ELEMENTE DE EDUCAȚIE MUZEALĂ ÎN PROIECTUL „DACIA AUGUSTI PROVINCIA. CREAREA PROVINCIEI”

Monica BIRA

1. Ioan Nicola,
*Tratat de
pedagogie
școlară*,
Editura
Aramis,
București,
2003, p. 19.

2. *Ibidem*, p.
41.

3. Septimiu
Chelcea, Petru
Iluț,
*Enciclopedie
de
psihosociologi
e*, București,
Editura
Economică,
2003, s.v.
educație, p.
120 – 121.

4. Costumele
și
echipamentul
de luptă au
fost realizate
după standarde
științifice și
imită obiectele
folosite de
Legiunea a
XV- a
Apollinaris din
Savaria (Este
vorba atât de
arme cât și de
însemnele
specifice
legiunii).

Definită din perspectiva teoriei generale a acțiunii eficiente¹, educația reprezintă o activitate organizată instituțional, conform unor finalități pedagogice și care are drept scop pregătirea individului pentru a deveni funcțional în cadrul societății.

Pentru a realiza acest lucru instituțiile abilitate își propun, în cadrul procesului de educație, să transmită anumite „conținuturi ale învățării”. Dat fiind ritmul accentuat al schimbării ce caracterizează societatea contemporană, aceste „conținuturi ale învățării” au cunoscut în ultimul timp o evoluție absolut spectaculoasă - dacă este să ne raportăm numai la istoria pedagogiei din ultimii 50 de ani. Educația multi-culturală, educația axiologică, educația pentru comunicare - sunt doar câteva exemple de noi domenii care alături de cele clasice (educația intelectuală, educația morală, educația estetică și educația fizică) au drept scop formarea unui individ astfel încât acesta să poată fi capabil de a-și desfășura, în mod eficient, activitatea în societate.

Diversificarea conținuturilor și a domeniilor educației este însoțită și de aceea a spațiilor în care se pot desfășura acțiunile educative.

Într-un asemenea cadru general se plasează *educația muzeală*. Ea rămâne în continuare o activitate organizată instituțional – numai că de data aceasta organizatorul este un muzeu sau, de la caz la caz, poate fi vorba și de un parteneriat între școală și muzeu; procesul este în continuare organizat conform unor finalități pedagogice, iar scopul principal este tot acela de a-l pregăti pe individ pentru societate.

Intervine însă o schimbare majoră în ceea ce privește abordarea pe care o astfel de instituție o promovează. E vorba de racordarea activităților la așa numita *educație prospectivă*², care urmărește să-l pregătească pe individ nu doar pentru cerințele actuale ale societății, ci și pentru cele viitoare. În fond, dacă ne gândim la dinamica societății actuale, există o singură modalitate prin care eficiența actului educațional mai poate fi dovedită. Aceasta constă în capacitatea adaptării și a autoreglării³ individului la noile condiții sociale.

În ceea ce privește educația muzeală în contextul instituțiilor de profil de la noi, se remarcă programele desfășurate de Muzeul Național de Artă (lecțiile active desfășurate în galeriile muzeului) și de Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” (conferințele, întâlnirile de duminică), ambele bucurându-se de notorietate și apreciere în cadrul publicului bucureștean. Există, de asemenea, „Noaptea muzeelor” cu o tradiție de câțiva ani, precum și alte proiecte și programe întreprinse în direcția dezvoltării serviciilor de acest fel oferite de muzee.

Iată așadar contextul în care s-a înscris componenta educațională a evenimentelor grupate sub genericul „Dacia Augusti Provincia. Crearea provinciei”, organizate de Muzeul Național de Istorie a României. Acestea au constituit un bun prilej pentru a dezvolta o serie de activități educative, incluse de ceva timp printre preocupările instituției.

Înainte de a dezvolta prezentarea aspectelor legate de educația muzeală, sunt necesare câteva precizări.

Vernisajul expoziției a făcut parte dintr-o serie mai amplă de evenimente organizate în zilele de 13 și 14 octombrie 2006 de către Muzeul Național de Istorie a României (MNIR), cu scopul de a marca 1900 de ani de la transformarea Daciei în provincie romană. Aceste evenimente au cuprins pe lângă organizarea expoziției – ce va fi deschisă până la mijlocul lunii ianuarie 2007 – o paradă militară, desfășurată pe Calea Victoriei și realizată de o trupă de artiști profesioniști din Ungaria, costumați în legionari romani⁴; demonstrații de luptă întreprinse de aceștia în parcul Herăstrău; lansările de carte; un simpozionul științific.

Ideea inițială a programului, precum și toate manifestările aferente, au fost gândite independent de contextul strict școlar, pornindu-se de la dorința de a marca într-un fel 1900 de ani de la înființarea provinciei Dacia; totuși, multe elemente au putut fi valorificate pe baza faptului că misiunea oricărui muzeu presupune și „punerea în valoare a patrimoniului muzeal în scopul cunoașterii, educării și recreării”⁵ și bineînțeles pentru că elevii se află printre publicurile țintă ale muzeului. (Pentru atragerea lor, Departamentul de relații publice din cadrul muzeului a informat inspectoratele școlare iar Primăria sectorului 1 - partener pentru activitățile desfășurate în parcul Herăstrău - a realizat diseminarea informației în școlile aflate în aria sa).

Expoziția propriu-zisă a fost realizată de specialiștii în istorie veche ai muzeului, astfel încât să ofere informații cu care publicul este mai puțin familiarizat, într-un mod agreabil și mai ales accesibil pentru toate

categoriile de vârstă. Binomul imagine – artefact, care a stat la baza expunerii s-a dovedit o formulă viabilă pentru ilustrarea realităților vieții antice. Astfel, o parte din scenele semnificative de pe Columnă, transpuse pe panouri din plexiglas, beneficiază de o ilustrare prin intermediul unor obiecte de epocă, descoperite în cursul săpăturilor arheologice⁶.

Revenind la perspectiva oportunităților care au fost valorificate printr-un asemenea demers educațional, au existat câteva premise favorabile care au contribuit la buna desfășurare a activităților.

Este vorba mai întâi despre subiectul propriu-zis, care se înscrie în sfera mai amplă a istoriei antice și care continuă să fascineze publicul de orice vârstă. Prin urmare, cei dornici să-și îmbogățească cunoștințele în acest domeniu sunt foarte mulți, iar o instituție de tip muzeu poate oferi nu doar informații și interpretări în acord cu standardele științifice, ci și garanția calității acestor informații și acestor interpretări.

În al doilea rând, perioada aceasta a anului școlar este cea mai bună pentru valorificarea temelor de istorie antică, deoarece acum se desfășoară lecțiile de istorie încadrate în unități de învățare, precum *Popoare de ieri și de azi* (clasa a IV-a), *Popoarele antichității* (la clasa a IX-a), sau *Lumea romană* (clasa a V-a).

De asemenea, un factor care a favorizat aflul mare de vizitatori în muzeu l-a reprezentat faptul că sâmbăta respectivă se recuperau orele din zilele celui de-al XI-lea Sommet al Francofoniei.

5. *Leggea muzeelor și a colecțiilor publice*, nr. 311 din 8 iulie 2003, Capitolul I, art. 4 (c), <http://www.cimec.ro/Muzee/lege/Legea311muze.htm#16>. Obiectele provin din patrimoniul MNIR, dar și din colecțiile altor muzee din țară: *Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei*, *Muzeul Militar Național*, *Complexul Muzeal Bistrița-Năsăud*, *Muzeul Banatului*, *Muzeul Județean de Istorie și Artă Zalău*, *Muzeul Civilizației Dacice și Romane*, *Muzeul de Istorie Turcă*, *Muzeul Reginei Portilor de Fier*, *Muzeul Țării Făgărașului „Valeriu Lăzăreanu”*, *Muzeul de etnografie și al regimentului de graniți*, *Muzeul Național al Unirii Alba Iulia*, *Muzeul de Istorie Național și arheologie Constanța*. Expoziția conține piese de o valoare deosebită (portretele unor împărați romani) – aduse de la două instituții muzeale din Roma: *Muzeul Capitolului* și *Sistemul muzeale dei Fori Imperiali*, *Ufficio dei Fori Imperiali*.

7. Septimiu Chelcea, Petru Iluț, *Enciclopedia de psihosociologie*, București, Editura Economică, 2003, s.v. educație, p. 120 – 121.

8. Acest demers este necesar deoarece idealul educațional, pe baza căruia se elaborează documentele școlare s-a modificat substanțial în ultimii ani, antrenând prin urmare și schimbarea programelor școlare.

Accentul cade pe alte aspecte, diferite de cele pe care le-au învățat în școală chiar și cei mai tineri dintre noi.

9. Ioan Nicola, op. cit., p. 31.

10. www.edu.ro

11. Am folosit termenul în sensul său larg, de persoană care desfășoară un proces de educare, într-un cadru bine determinat și urmărind obiective stabile conform unor criterii dinainte fixate.

În sfârșit, mediatizarea evenimentelor (transmisiunile în direct din fața muzeului, articolele din presa scrisă, reportajele televizate din parcul Herăstrău) a contribuit și ea la creșterea numărului de vizitatori care au trecut pragul muzeului în perioada respectivă.

Obiective

Componenta educativă a evenimentelor organizate de MNIR sub genericul „Dacia Augusti Provincia. Crearea provinciei” a avut două categorii de public țintă: familiile cu copii de vârstă școlară și elevii din toate ciclurile de învățământ. În funcție de acestea am fixat trei obiective de atins.

1. Primul obiectiv general a fost acela de a exploata ideea că educația este „un proces ce implică mai multe ființe umane aflate în relații de comunicare și de modificare reciprocă”⁷. Ținând cont de faptul că se apropie momentul în care MNIR va redeschide expoziția de bază, un exercițiu întreprins în domeniul educației este mai mult decât binevenit. (O1)

2. Al doilea obiectiv general a fost acela de a seta drept obiective educaționale, pe cât posibil, o serie de obiective în acord cu cele cuprinse în programele școlare. Două considerații au determinat această alegere. Pe de-o parte, cunoașterea programelor școlare ne familiarizează cu noțiunile pe care le dețin copiii și în acest fel știm de unde să pornim discuția. Asimilarea noilor cunoștințe se realizează mai eficient și putem „construi” împreună pornind de la ceea ce cunoștințele pe care știm sigur că le dețin copiii⁸. Pe de altă parte putem astfel să venim în întâmpinarea necesităților educaționale proprii

fiecărui copil, în funcție de treapta de școlarizare pe care acesta se află. Încercăm astfel să realizăm unul din punctele preconizate de noile concepte asupra educației, și anume acela de a oferi fiecărui copil o dezvoltare în acord cu propriile nevoi.

Fixarea obiectivelor educaționale a pornit prin urmare de la schema simplă a funcțiilor educației⁹ și de la programele școlare în vigoare¹⁰.

1. Pentru funcția de selectare și transmitere a valorilor de la societate la individ am urmărit, ca la finalul programului, copii să manifeste interes pentru conservarea bunurilor culturale (O. 2.1.)

2. Pentru funcția de dezvoltare conștientă a potențialului biopsihic al omului am avut în vedere dezvoltarea gândirii critice – pentru clasele mai mari – prin încercarea de a forma o privire de ansamblu asupra moștenirii antichității. (O.2.2)

3. În ceea ce privește pregătirea omului pentru integrarea în viața socială am avut drept obiectiv cultivarea gustului pentru activități culturale și pentru înțelegerea finalității acestora (O.2.3).

Realizări

La capitolul evaluării rezultatelor, după o săptămână de la deschiderea expoziției, am înregistrat aproximativ 1000 de vizitatori – majoritatea fiind bineînțeles elevi.

1. Pentru primul obiectiv setat, am putut observa „pe viu” impactul pe care schimbarea cadrului educațional îl are asupra procesului de învățare. Interacțiunea dintre elev și educator¹¹ cunoaște o serie de noi coordonate.

Deși, în mod obișnuit, din punctul de vedere al educatorului, orice lecție „predată” constituie și o lecție învățată, cu acest prilej s-a sesizat mult mai ușor faptul că relația dintre educator și copil (emittor – receptor) s-a modificat, iar comunicarea unidirecțională (realizată în mod obișnuit în timpul vizitelor cu clasa sau cu familia la muzeu) devine bidirecțională (prin implicarea activă în procesul comunicării). Relevante în acest sens au fost nu doar evenimentele de la muzeu, ci mai ales activitățile desfășurate în Parcul Herăstrău, unde „legionarii” au fost însoțiți de muzeografi. Pe lângă furnizarea explicațiilor necesare, aceștia au interacționat direct cu cei aflați în parc. Deși trebuie să recunoaștem că atracția principală au fost fotografiile cu „legionari” și cu muzeografi îmbrăcați în costume romane, prezența acestora din urmă a contribuit esențial la facilitarea înțelegerii unor aspecte privind viața în antichitate. Componentă ludică a activității educaționale – esențială pentru antrenarea copiilor în procesul de învățare – precum și avantajele învățării prin participare au putut fi în acest fel valorificate la maximum. Copiii au avut ocazia să vadă cum erau folosite armele, care erau particularitățile ȳșmintelor antice dar în același timp și să beneficieze de explicațiile adecvate. Dar poate cel mai

important lucru a fost acela că toți copiii prezenți au învățat distrându-se în același timp. De exemplu, în prima zi, atunci când legionarii au venit defilând pe Calea Victoriei, unii copii chiar au învățat câteva ordine simple pe care le repetau apoi celorlalți (comandantul unității dădea ordinele în limba latină).

2. Dacă privim evaluarea sub forma în care este ea concepută de instituțiile de învățământ tradiționale atunci trebuie să urmărim verificarea cunoștințelor și a competențelor dobândite de pe parcursul procesului educațional. Atingerea obiectivelor precizate mai sus (2.1; 2.2.; 2.3) a fost verificată prin așa numita „evaluare frontală”, la sfârșitul programului elevii fiind capabili să răspundă în mod adecvat cerințelor noastre.

În acest fel, proiectul „Dacia Augusti Provincia. Crearea provinciei” luat în ansamblu s-a dovedit a fi adecvat utilizării în scopuri specifice educației muzeale. Chiar dacă obiectivele propuse inițial în acest sens nu au avut o anvergură deosebită, ci mai degrabă au avut caracterul unei pre-testări în vederea activităților viitoare, proiectul se desfășoară în continuare iar rezultatele sale vor fi monitorizate, astfel încât folosirea lor să poată conduce la un program mult mai amplu de educație muzeală.

SOME CONSIDERATIONS UPON MUSEUM EDUCATION ACTIVITIES DEVELOPED IN „DACIA AUGUSTI PROVINCIA” EXHIBITION

Monica BIRA

The museum education field can be considered rather new among the activities that a museum usually runs. In our country this field is placed somewhere between the changes that are taking place in the State educational system and the recent institutional developments in museums. Among those institutional changes we may consider the establishment of new departments such as PR department or even Museum Education department and also some new laws regarding the activities of public collections and museums that were recently recent adopted.

As the main purpose of any educational system is equipping the individual with what is necessary to be a productive member of society, every institution that is developing such an activity tries to find out specific methods in order to achieve its goal.

But our society is changing so fast that very much of what it is now learned in schools could be useless after a relatively short period of time. And this feature seems to be one of Romania's most important problems concerning the educational system.

Cultural institutions like museums are trying precisely to develop another kind of education, the prospective education. Some series of projects have succeeded in doing this. There are programs developed by large museums, like the National Art Museum in Bucharest and the National Natural History Museum “Grigore Antipa” also in Bucharest.

In this frame we may also include the educational side of the cultural events organized by The National

History Museum of Romania under the title of “DACIA AVGUSTI PROVINCIA. The making of the province”. (The events were organized in order to celebrate an important moment of our national history – 1900 years since Dacia was founded as Roman province=) The manifestation comprised an exhibition organised in collaboration with two museums of Rome: Musei Capitolini and Sistema museale dei Fori Imperiali. Ufficio dei Fori Imperiali, a street military parade and fight demonstrations performed by the soldiers of the Legion XV Apollinarias of Savaria (nowadays Szombathely in Hungary) and a national symposium.

The educational activities were based especially on the presence of “Roman soldiers”, and because the media covered quite well the event, lots of people found out about their coming.

When the soldiers first came at the museum, walking down the street, kids that were waiting for them on the stairs of the museum could observe mainly the defilation step an the way the leader was addressing to his subordinates, in Latin. They even learned some simple orders and they repeated them to one another.

The most attractive part was of course the one that took place next day in Herăstrău Park, where the soldiers performed in a very realistic way all kinds of war tactics and they showed every one how our ancestors where fighting. As the weather was fine, kids could really enjoy seeing the soldiers “at war”.

Members of the museum educational staff were also there and they provided adequate information in order to make the soldiers' actions easily to understand.

For kids it was a very nice experience, because they had the opportunity of learning lots of new things and to enjoy it (as in school History is considered to be one of the most boring subjects).

And because any process of learning is working both ways, from the educator to the pupil but also from the pupil to the educator, it was also a nice experience for educators too.

Everybody discovered that sharing information and learning new things can be funny.

In this manner, an event that it was not originally designed as a main activity of museum education became a very successful one. The educational activities are still going on, until the exhibition will be closed, and the evaluation process of its results will be than finished. All in all it was a very useful exercise and a good way of testing the institution's capacity to develop such kind of activities in the future.

BIBLIOGRAFIE

- Boudon, Raymond, *Tratat de sociologie*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 566 – 580.
- Burton, Christine, Scott, Carol, *Museums: Challenges for the 21st Century* în "International Journal of Arts Management", Montréal, 2003, vol. 5, nr 2, p. 56-68.
- Chelcea, Septimiu, Iluț, Petru, *Enciclopedie de psihosociologie*, București, Editura Economică, 2003.
- Nicola, Ioan, *Tratat de pedagogie școlară*, Editura Aramis, București, 2003, p. 17 – 50; 210 - 234; 387 – 378.
- www.edu.ro
- www.mnir.ro

PRIVIRE ASUPRA PROGRAMELOR DE EDUCAȚIE MUZEALĂ ȘI INTEGRAREA LOR PRINTRE PRACTICILE DE RELAȚIONARE INSTITUȚIONALĂ

Coralia COSTAȘ
Mihaela TUDOSE

Meanings are not constant and the construction of meaning can always be undertaken again, in new contexts and with new functions. The radical potential of museums lies in precisely this.

(Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge London and New York, Butler and Tanner Ltd., Frome and London, 1992, p. 215)

1. S. Șerb,
*Relații publice
și comunicare*,
București,
1999, p. 7.

2. I. Oprîș,
*Transmuse-
ographia*,
București,
2000, p. 358.

3. V. Simion,
*Spre o nouă
știință a
muzeologiei:
pedagogia
muzeală*, în
*Caiet
Metodologic,
Lucrările
Colocviului
Național de
Pedagogie
Muzeală*,
Deva, 1996,
Muzeul
Civilizației
Populare
Tradiționale
„ASTRA”
Sibiu, Sibiu,
1997, p. 78.

Noțiunea de relații publice a fost introdusă la jumătatea secolului al XIX-lea în S.U.A., când, din considerente practice, s-a simțit nevoia unei noi abordări privind modul în care o instituție trebuie să-și creeze relațiile cu oamenii, să le mențină și să le dezvolte. Această concepție a pătruns și în Europa, unde s-a impus mai ales în a doua jumătate a secolului al XX-lea. În prezent, tot mai multe instituții și-au organizat propriul serviciu de relații publice. Pornind de la scopul lor general, putem defini relațiile publice ca „ansamblul de mijloace folosit de către instituții pentru a crea un climat de încredere și simpatie în rândul propriului personal, precum și în rândul publicului.”¹

1. Educația muzeală: o practică de relaționare

Educația muzeală este „o ramură a științei pedagogice și, în același timp, o componentă a muzeologiei”², „un sumum de activități muzeale specifice, științific elaborate și metodic organizate, în scopul împlinirii unui act de cultură menit a face cunoscute și recunoscute valorile”³.

De dată relativ recentă în spațiul românesc, cele două domenii de activitate nu coincid nici ca metodologie, nici ca teorie, în sensul de formare a discursului specific, dar finalitățile lor

se adresează acelorași grupuri țintă, iar rezultatele sunt, nu o dată, interdependente. Foarte adesea, relațiile publice sunt confundate fie cu tehnicile sau strategiile de implementare a acestora (de exemplu comunicarea bine organizată a unei idei), fie cu unul sau mai multe din rezultatele astfel obținute (publicitatea ca afiș stradal sau anunț într-un ziar), la fel cum educația muzeală este redusă la vizita ghidată în muzeu efectuată cu școala și la inițiativa acesteia. De aceea, într-o primă fază vom defini conceptele și rolurile fiecărei discipline la nivel instituțional, precum, realizând în același timp un scurt istoric al acestora.

2. Definirea conceptelor și rolurilor

Printre cele mai succinte definiții ale conceptului de relații publice Rex Harlow reține ideea de bună prestație, recunoscută public, pe când, la polul opus, cu rol de definiții mai formale ale acestei noțiuni le menționăm pe cea furnizată de Scott M. Cutlip, Allen H. Center, Glen M. Broom drept „acea funcție managerială care identifică, stabilește și menține relații benefice reciproce între o organizație și diferitele categorii de public, de acestea depinzând succesul sau eșecul” activităților instituției, pe cea formulată de Lawrence

W. Long și Vincent Hazelton drept „funcție managerială cu rol comunicativ prin care organizațiile se adaptează la, modifică sau mențin climatul (n.n. în care funcționează) cu scopul de a atinge obiectivele organizaționale”, pe cele oferite de Institutul Britanic pentru Opinia Publică drept „efortul deliberat, planificat și susținut pentru a stabili și menține înțelegerea reciprocă între o organizație și categoriile sale de public”, de Institutul German de Sondare a Opiniei Publice drept „efortul conștiincios și legitim de a obține înțelegerea și de a stabili și menține încrederea în rândurile publicului pe baza cercetării sistematice”, de Clubul Danez pentru Relații Publice drept „efortul managerial susținut și sistematic prin care organizații publice sau private caută să obțină înțelegerea, simpatia și sprijinul în acele cercuri publice cu care au sau se așteaptă să realizeze contacte”⁴.

În termeni generali, constatăm că putem caracteriza relațiile publice prin câțiva termeni recurenți în mai toate definițiile și analizele, aceștia fiind „deliberat”, „planificat”, „performanță” sau „prestație”, „interes public”, „comunicare în ambele sensuri” sau „feedback”, „funcție managerială”.

Cu excepția ultimei componente poate - în sensul că deși trebuie să fie parte a politicii manageriale de ansamblu, educația muzeală este mai curând o funcție care ține de personalul de specialitate decât de conducere - în rest, toți ceilalți termeni sunt perfect aplicabili celeilalte discipline care ne preocupă în prezenta lucrare. Totuși, în studii recente se consemnează că „dimensiunea educativă este prea fundamentală pentru a nu traversa instituția muzeală în ansamblul său”⁵.

Iată ce afirma, pe 14 octombrie 1988, public Ministrul Educației Naționale, al Tineretului și Sportului din Franța: „Muzeele joacă un rol educativ la fel de important ca și științele legate de om și societate sau cele privitoare la științele naturii sau tehnologie. (...) O politică de Educație națională nu ar putea fi pusă în practică fără a lua în calcul rolul muzeelor”⁶, în discursul său care invita la realizarea unei misiuni-anchetă inițiate în ianuarie 1989 în muzeele din subordinea sus-numitului Minister. Hérítier-Augé, însărcinată cu această misiune, relatează: „s-a constatat că (...) unele sectoare ale cunoașterii nu sunt deloc luate în calcul pe plan muzeografic în principal în ceea ce privește domeniile noi (...) deschiderea către lumea contemporană este insuficientă (...) muzeologia în ansamblul său suferă de o teribilă izolare față de universități, unitățile de cercetare în timp ce ar trebui să funcționeze în deplină simbioză cu acestea (...) se recomandă un parteneriat activ cu cercetarea și universitatea”, remarcând totodată „absența unei concertări interministeriale”⁷. Cu alte cuvinte, se remarcă absența unei politici bine definite de relații publice. În sprijinul comentariului nostru vine afirmația autoarei care în această minuțioasă analiză realizată atât asupra activității muzeelor respective cât și asupra publicului, adică asupra celui menit să fie partenerul de dialog al instituției, nu uită rolul feedback-ului în comunicare precum și pe cel al captării interesului și implicit a tacticilor legate de această problematică: “Pe de altă parte, s-a constatat disponibilitatea din ce în ce mai mare a publicului de a se informa

4. L. D. Wilcox, H. Ph. Ault, K. W. Agee, *Public Relations*, 5th edition, Longman, New York, 1998, p. 4-5.

5. F. Gascon: „Le Mot de la Présidente”, p. 3, in ****: *Musées*, No spécial, Actes du Colloque “A propos des recherches didactiques au musée”, La Société des Musées Québécois, Montréal, 1991.

6. F. Hérítier-Augé, *Musées de l'Educatio nationale. Rapport au ministre d'Etat, ministre de l'Educatio nationale*, La Documentatio n française, Nancy, 1991, p. 5.

7. *Ibidem*, p. 23.

8. *Ibidem*, p. 30, 31.

9. L. D. Wilcox, H. Ph. Ault, K. W. Agee, *op. cit.*, p. 8.

10. *Ibidem*, p. 10-11.

cu privire la trecutul său, la mediul înconjurător, la viitorul său (...) numărul de vizitori are totuși tendința de creștere”, iar “amenajarea de spații de creație, de instrumente și experimentări diverse destinate copiilor este o inovație dintre cele importante și mai necesare, cum e și cazul secțiilor muzeale orientate spre ecologia locală”. Comparând situația din muzeele analizate cu cea din alte țări ale lumii, concluzia sa era că “la nivel mondial, s-a conștientizat necesitatea de a selecta obiecte semnificative pentru a le prezenta publicului, distingând această misiune de cea a cercetării exhaustive a colecțiilor destinate cercetătorilor”⁸. Educația muzeală devenea astfel o strategie majoră pentru implementarea unui program susținut de relații publice.

Pentru a reveni la acestea din urmă, dorim să subliniem că toți cei care sunt implicați într-o măsură mai mare sau mai mică în activități ce țin de sfera relațiilor publice trebuie să aibă permanent în vedere că este vorba nu de o acțiune singulară, nu de un rezultat așteptat și nu de un scop atins, ci de un “proces, adică o serie de acțiuni, schimbări, sau funcții care determină un rezultat”, descrise în general sub acronimul RACE, lansat de John Marston și care corespunde etapelor de: cercetare (research); acționare (action) – în sensul de planificare, luare de măsuri; comunicare (communication) – înțelegând drept punerea în practică a fazei anterioare; evaluare (evaluation)⁹.

Insistăm pe termenul de proces, pentru că este esențial în evidențierea interdependenței dintre relațiile publice și educația muzeală, aceasta din urmă intrând din acest punct de vedere în

aceeași categorie. Este foarte adevărat, este un proces care se realizează dintr-o sumă de fragmente aparent independente, de sine stătătoare. Dar în realitate, pe termen lung, situația nu este nicidecum așa, și avem dimpotrivă imaginea unui șir evenimential al cărui rezultat final va fi individul format prin muzeu – deși nu exclusiv. Publicul vizitator, de orice vârstă, nu are cunoștințele, fie ele cât de vagi, ale oricărui angajat al muzeului – chiar dacă nu este de specialitate – și de aceea, în vederea unei bune achiziționări de informații și, respectiv, fixări a acestora, educația în mediul muzeal nu se poate desfășura decât fragmentat, furnizând grupului țință cunoștințele care îl interesează, lăsându-i timpul necesar pentru sedimentarea acestora, și asigurându-ne că va reveni în principal pentru a acumula o nouă serie de date, ocazie pe care nu trebuie să o ratăm pentru a verifica sau evalua ce a reținut. Acest feedback ne va ajuta să purtăm mai departe dialogul, deoarece dacă noi vom explica lucruri care nu sunt de un interes real, sau dacă nu vom ști să prezentăm aspectele care îl interesează într-o manieră care să îi capteze atenția, vom transforma dialogul într-un monolog, dacă nu chiar aparté, iar procesul menționat mai sus nu ar mai avea loc, sau s-ar termina mult mai curând decât prevăzut și cu rezultate evident mult sub așteptări.

Tot Wilcox, Ault, Agee¹⁰ sunt cei care indică principalele componente ale relațiilor publice, așa cum au fost ele relevate de Societatea pentru Relații Publice din America, și anume: consiliere, cercetare, relații cu massmedia, publicitate, relația cu angajații, relația cu

comunitatea, afaceri publice, relații guvernamentale, managementul problemelor, relații financiare, relații instituționale, campanii de strângere de fonduri, relații multiculturale, evenimente speciale, comunicare de marketing. Considerăm necesar să cităm explicațiile conceptelor de “relație cu comunitatea” drept “activitate planificată cu o comunitate pentru a menține un climat benefic atât pentru organizație cât și pentru comunitate”; de “afaceri publice” drept “dezvoltarea unei implicări eficiente în politica publică, și contribuția la adaptarea de către organizație la așteptările publice”; de “relații multiculturale” drept “stabilirea de relații cu indivizi și grupuri din diverse sfere culturale”. Aceasta deoarece ni se pare că putem folosi conceptul de educație muzeală drept sinonim, e adevărat, imperfect, al noțiunilor evidențiate mai sus¹¹.

Educația muzeală a fost definită de specialiștii în domeniu în diverse maniere și desemnată prin termeni diverși care nu acoperă întotdeauna exact același câmp din realitate. Din plaja de definiții existente, care devine tot mai amplă datorită atenției acordate acestui proces la scară mondială, noi am selectat următoarele: “Didactica se definește ca știința ce are ca obiect actul de predare înțeles nu doar ca simplă transmitere de cunoștințe, ci ca o relație între un agent și un subiect vizând informarea despre un obiect, fie el un *savoir integral*”, afirmă Michel Allard, Suzanne Boucher, Lina Forest¹². Suzanne Boucher, citându-l pe Legendre, arată că o situație pedagogică presupune “un ansamblu de componente interdependente subiect-obiect-agent într-un mediu dat” și definește cele trei elemente astfel: “mediul desemnează

locul în care situația pedagogică este pusă în practică și este în cazul de față muzeul (....) subiectul este persoana sau grupul de persoane pentru care o situație pedagogică a fost pusă în aplicare cu scopuri de informare (....) obiectul privește obiectivele și conținutul de informare (....) agentul desemnează persoana care facilitează acumularea de informații despre obiect de către subiect”¹³, iar cu privire la acesta din urmă menționa două aspecte care nouă ni se par esențiale din perspectiva ideii pe care această introducere este menită să o illustreze: “În primul rând, agentul trebuie să aibă o bună cunoaștere a obiectului (....) În al doilea rând, e foarte important ca agentul să cunoască subiectul, atât pe plan afectiv cât și emoțional.”¹⁴ Ne permitem în acest moment al redactării prezentului studiu doar să semnalăm asemănările dintre caracteristicile agentului educațional și cele ale agentului de presă, despre care vom vorbi în subcapitolul I.3.

În ceea ce ne privește, am putea defini educația muzeală ca un sistem de obiective și tehnici de instruire (învățare) coerent articulat, din sfera educației nonformale, care oferă tipuri de învățare, selectate în funcție de diversele categorii de public, aplicabile într-un cadru nonșcolar și având ca finalități: dezvoltarea dimensiunii autoeducative a personalității individului, satisfacerea nevoilor publicului: de auto-cunoaștere, de agrement, de socializare.

3. Scurt istoric al conceptelor

În cele ce urmează, dorim să evidențiem momentele cele mai importante din istoricul celor două

11. Mărturisim că ni se pare bizar că un concept precum cel de educație nu este enumerat printre celelalte componente ale noțiunii de relații publice. O posibilă explicație este faptul că studiul citat tratează relațiile publice în general și nu aplicabilitatea acestora în mediul muzeal.

12. Allard, Boucher, Forest : “A propos des approches didactiques au musée” în **** : *Musées*, 1991, *op.cit.*, p. 9

13. S. Boucher : “Le rôle de l’agent dans la mise en place des approches didactiques au musée”, în *Ibidem*, p. 11.

14. *Ibidem*, p. 12-13.

15. Supra, p. 1.
 16. E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge London and New York, Butler and Tanner Ltd., Frome and London, 1992, p. 1.
 17. *Ibidem*, p. 10.
 18. L. D. Wilcox, H. Ph. Ault, K. W. Agee, *op. cit.*, p. 24.
 19. *Ibidem*, p. 26.
 20. J. Chaumely, D. Huisman, *Les Relations publiques*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p. 116-118.
- domenii, aceasta deoarece, după cum arătam anterior¹⁵, respectivele sfere de activitate s-au impus foarte lent și cu multă reticență în mediul muzeal.
- Pentru a vedea cum s-au petrecut aceste transformări ne vom pune, alături de Eilean Hooper-Greenhill, întrebarea "Ce e un muzeu?" pentru a afla răspunsul său: "Muzeele nu mai sunt azi construite conform imaginii celui templu naționalist al culturii care e British Museum. Astăzi aproape orice poate fi transformat în muzeu și putem găsi muzee în gospodării, ambarcațiuni, mine de cărbune, depozite, închisori, castele sau colibe. Experiența vizitării unui muzeu e adesea mai apropiată de cea a mersului într-un parc de distracții sau la bălci decât cea oferită odinioară de muzeul auster cu vitrine de sticlă"¹⁶.
- Același specialist arată că schimbările petrecute în ultimii anii au fost "rapide și fără precedent, determinând deruta celor care credeau că știu ce înseamna organizarea și administrarea unui muzeu" și că "este greșit să se creadă că muzeul nu trebuie să-și schimbe modul de funcționare", istoria muzeelor demonstrând nu o dată evoluția realităților muzeale¹⁷. Și când vorbim de schimbări în lumea muzeală, ne referim în primul rând la introducerea practicilor de relații publice și, implicit, la realizarea educației muzeale în sensul de savoir integral menționat mai sus.
- Așa cum arată deja citații Wilcox, Ault, Agee, conceptul de relații publice este specific secolului al XX-lea, practicile legate de acestea fiind însă semnalate încă din Antichitate: "În succesiunea civilizațiilor, precum cele ale Babiloniei, Greciei și Romei, oamenii au fost convinși să accepte

autoritatea guvernării și religiei prin tehnici care sunt încă în folosință: comunicare interpersonală, discursuri, artă, literatură, evenimente de scenă, publicitate și altele asemenea. Nici unul dintre acestea nu se numea, desigur, relații publice, dar scopul și efectul lor era același cu cel al activităților de acest tip de astăzi"¹⁸.

Puțin mai departe aflăm că agentul de presă din zilele noastre, care a devenit însă foarte popular în America secolului al XIX-lea, promovând circuri și expoziții, este de fapt continuatorul celor care, "în antichitate, promovau evenimentele atletice, precum Jocurile Olimpice, și construiau astfel o aură de mit în jurul împăraților și eroilor"¹⁹ respectivelor manifestări. Astăzi reprezentând o funcție bine cunoscută, agentul de presă poate fi descris drept persoana primitoare și comunicativă, înzestrată cu spirit asociativ și imaginație în egală măsură, ale cărei principale atribuții sunt întâmpinarea și "pilotarea" jurnaliștilor în prezentarea evenimentelor legate de instituția în care lucrează. Agentul de presă trebuie să aibă întotdeauna la dispoziție două surse de informație: una permanentă corespunzătoare cunoștințelor de fond asupra domeniului pe care îl prezintă massmediei, iar cealaltă proaspătă, bazată pe reînnoirea cunoștințelor pe măsură ce apar lucruri și evenimente noi ce trebuie transmise în mod corect presei. La modul ideal, agentul de presă trebuie să realizeze articole corespunzătoare în funcție de specificul fiecărui ziar care urmează a publica informația astfel transmisă²⁰. În contextul prezentului studiu, legătura dintre această poziție din cadrul organigramei și

activitatea de educație muzeală este, pe de o parte, faptul că practicarea în sine a acestei activități trebuie făcută publică, iar pe de altă parte, această ofertă trebuie adresată nu în ultimul rând instituțiilor de învățământ și reformulată în funcție de specificul unităților respective.

Despre publicitate, în volumul semnat Wilcox, Ault, Agee, ni se spune că plăci cu însemne precum "Votați-l pe Cicero. E un om bun" au fost scoase la iveală cu ocazia săpăturilor arheologice, iar *Comentariile lui Cezar* aveau în principal ca scop popularizarea realizărilor sale. Un alt exemplu, din perioada colonială însă, este cel al Companiei Virginia, care, în 1620, a distribuit în Europa anunțuri prin care oferea 50 de acri de teren celor care aduceau noi coloniști în America. Momentul major însă în schimbarea percepției despre puterea presei asupra opiniei publice se situează la începutul secolului al XIX-lea, când viața politică americană era dominată de aristocrați, situație ce s-a schimbat după revolta lui Andrew Jackson din 1828 de la Casa Albă. Un apropiat al acestuia era Amos Kendall, fost editor la un ziar, și care a susținut campania prezidențială a lui Jackson. Kendall l-a ajutat pe Jackson să răspundă divereselor problematice ridicate de opinia publică, a cosmetizat cu măiestrie ideile de bază ale lui acestuia, a scris și trimis articole la ziarele care-i sprijineau și a fost probabil primul care a utilizat extrasele de presă în relațiile publice; aceste extrase din știrile din ziare referitoare la Jackson erau retipărite și răspândite. Ceilalți politicieni au urmat apoi exemplul oferit de Jackson și au utilizat

pe scară tot mai largă extrase de presă, pamflete, postere și embleme cu scopul declarat de a-și atrage audiența. Activitățile de publicitate au devenit tot mai bine puse la punct, astfel încât, în 1900, la Boston, ia ființă prima agenție de publicitate. Noi dezvoltări în acest sens au fost realizate de Compania Edison din Chicago, în perioada în care l-a avut ca președinte pe Samuel Insull. În 1903, acesta a publicat o revistă intitulată *Chicago, the Electric City*, iar în 1909 a fost primul care a utilizat filmul într-o campanie de relații publice. Mai mult decât atât, a inițiat practica "umplerii facturii" - utilizarea zonei libere a paginii cu factura pentru furnizarea de informații despre companie. În politică, din punctul de vedere al relațiilor publice, se remarcă Președintele Roosevelt care a fost primul care a făcut uz intens de conferințele de presă²¹. Și în acest caz, ni se pare esențial să insistăm asupra faptului că educația în muzeu își va atinge mult mai bine scopul în cazul în care ea va face subiectul unei campanii de relații publice, cu tot ceea ce presupune aceasta. Pentru a nu intra prea mult în amănunte, ni se pare relevant să semnalăm doar, urmându-i pe aceiași specialiști, că primul consilier de relații publice a apărut din relația delicată dintre atitudini manageriale neadecvate, conflicte de muncă și critica defavorabilă a unor astfel stări de lucruri. Numele său este Ivy Ledbetter Lee, renumele său datează din 1906, iar meritul său constrâ în a fi convins pe George F. Baer, patronul firmei de exploatare cărbune la care lucra, să "rupă tăcerea"; mai exact, în mijlocul unei greve, în condițiile în care

21. L. D. Wilcox, H. Ph. Ault, K. W. Agee, *op. cit.*, p. 27-31.

22. *Ibidem*,
p. 32-33.

23. P. Greenhalgh: "Education, Entertainment and Politics", în ****, *The New Museology* (editor P. Vergo), Reaktion Books, London 1997, p. 75.

24. *Ibidem*,
p. 75.

25. *Ibidem*,
p. 82.

26. *Ibidem*,
p. 88.

27. *Ibidem*,
p. 89-92.

28. M. Paquin: „Le rôle de l'agent dans l'éducation muséale”, în ****: *Musées*, 1991, *op.cit.*, p. 20.

conducătorul minerilor furniza jurnaliștilor toate informațiile necesare, atitudinea proprietarilor firmei fiind una de refuz de a discuta cu reporterii; Lee a reușit să-l convingă pe Baer să semneze un comunicat de presă care începea, istoric, prin "Exploatatorii de antracit, înțelegând interesul public în regiunile miniere, au decis să furnizeze presei toate informațiile necesare..." punând astfel capăt politicii de "public, nu ne interesezi" și marcând momentul inițial al epocii "public, ne interesezi"²² (în original, "public be damned" și, respectiv, "public be informed").

Istoricul educației muzeale, stricto sensu, ține tot de sec. al XX-lea, însă rădăcinile sale sunt mai vechi, mai ales pentru continentul European. Paul Greenhalgh arată că în Marea Britanie, totul a început la mijlocul veacului al XIX-lea, mai exact cu Expoziția de la Crystal Palace din 1851, care a lansat moda Marilor Expoziții și ai cărei creatori "au descoperit, aproape fără intenție sau premeditare, potențialul expozițiilor de educatori ai maselor"²³. Dacă perioada 1851 – 1871, Greenhalgh o caracterizează drept "modestă" în raport cu practicile din celelalte țări europene, acest lucru se schimbă începând cu 1871, când se importă, de pe continent, moda expozițiilor în serie²⁴. Acestea însă au determinat o schimbare în maniera de interpretare a unor astfel de evenimente publice, în sensul că, în timp, se ajunge să se facă tot mai clar distincția între educație și distracție, prima fiind asociată cu munca, iar cea de-a doua cu plăcerea. Astfel că, pe la 1900, politica de realizarea a expozițiilor în Marea Britanie atinge un oarecare echilibru

între distracții și cultură. Se încerca, de fapt, educarea maselor prin artă, acestea însă rămânând multă vreme reticente și percepând orice formă elevată de artă drept o formă de muncă impusă, motiv pentru care modalitățile de amuzament au fost luate în calcul în realizarea Marilor Expoziții. De aceea, în epoca de răspândire masivă a muzeelor, adică între 1890 și 1920, „atitudinile de bază cu privire la rolul lor fuseseră deja determinate”²⁶.

Tradiția franceză a Expozițiilor Universale este un punct de referință cel puțin interesant în raport cu situația din Marea Britanie. La Paris, prima astfel de expoziție a avut loc în 1855, cea care a stabilit practicile cu privire la educația maselor fiind cea din 1867, iar cele mai celebre fiind cele din 1878, 1889 și 1900. Diferența majoră dintre concepțiile expoziționale franceze și cele britanice constă în rolul acordat distracției și mai ales asocierii sale cu educația. Se mai arată, de asemenea, că atenția și vizibilitatea acordate factorului politic sunt o trăsătură a practicilor muzeale franceze, aspect care nu poate fi identificat, cel puțin nu într-o măsură similară, și pe tărâm englez²⁷.

Referindu-se la continentul nord-american, Maryse Paquin²⁸ arată că „foarte probabil educația muzeală își are originile la începutul sec. al XX-lea, atunci când apar primele adevărate muzee care se adresau marelui public”. Tot ea este cea care menționează că în Statele Unite potențialul educativ al muzeelor a fost descoperit pe la 1900, în timp ce, în cazul canadienilor, acest moment este ușor ulterior și că, în general, se poate vorbi de impunerea clară a rolului educației muzeale începând cu anii 1930, perioada

1900-1930 fiind una de tatonări, pentru ca în anii 1950 să se asiste la introducerea noțiunii de interpretare, „cu referire la un proces de achiziționare informală și voluntară de cunoștințe de către vizitator provocat de obiectele din colecția muzeală.”²⁹

Pe de altă parte, Jean-Marc Blais afirmă că „în Québec, muzeul și școala au colaborat de la bun început pentru a împlini o misiune educativă, stare de lucruri care poate fi situată temporal în jurul anului 1850. Totuși, pe măsură ce școala își dezvoltă capacitățile de formare, muzeul își limitează atribuțiile în acest sens, pentru a se concentra pe cercetare, întoarcerea către educație petrecându-se în anii 1960 – 1970. Le Musée des Beaux-Arts de Montréal pune în 1961 bazele primului program educativ oficial, deși activități de ordin educativ erau deja desfășurate în acest cadru încă din 1930. Perioada care s-a scurs până la inaugurarea programului a fost dedicată planificării și îmbunătății activităților pentru școlari. Din momentul oficializării ei, educația muzeală va rima cu cea școlară”³⁰.

Dincolo de divergențele de opinie cu privire la date, pe ansamblu, S.U.A., Canada fiind medii care au privilegiat constant superspecializarea, se ajunge în aceste zone ale lumii până la înființarea de centre de interpretare muzeală. Pentru a nu insista prea mult asupra acestei noțiuni, ni se pare demn de menționat pentru moment, citând-o din nou pe Maryse Paquin, doar faptul că „această funcție interpretativă a muzeului urmărește scopuri care se situează la limita dintre animație și comunicare.” Paquin specifică, de asemenea că numeroși sunt cei care opun educația muzeală celei tradiționale

efectuate într-un cadru școlar” și că, în raport cu aceasta din urmă, reacția muzeului poate cunoaște trei forme de manifestare: „deşcolarizarea muzeului”, „parașcolarizarea muzeului”, „armonizarea resurselor muzeale cu cele școlare”, cea din urmă fiind și cea mai recentă și care pare să se fi impus ca cea mai bună în vederea atingerii obiectivelor pedagogice propuse³¹.

Cunoscut și sub numele de ghid-interpret, rolul animatorului nu este, așa cum arată Francine Lelièvre, acela de a „constrânge” sau a limita intențiile vizitatorului, ci de a „favoriza o experiență mai intimă și mai memorabilă”. Autoarea articolului continuă astfel: „prezență subtilă și deschisă, acesta catalizează reacția pe care o trăiește vizitatorul în contact cu locul, umanizând memoria zidurilor și contribuind la receptarea sensului”³². Oricare ar fi denumirea acestuia, ghidul, animatorul sau interpretul de muzeu trebuie să știe, de asemenea, să își asume anumite riscuri, trebuie întotdeauna să „ia pulsul” comunicării pentru a evita conversațiile pe o singură voce de tipul „eu întreb eu răspund”. Vizitatorul, pentru a păstra cât mai mult în memoria sa informația asupra căreia i se deschid ochii în spațiul muzeal, trebuie nu doar să fie de față, ci să participe efectiv la un dialog, fie el și imaginar, dintre el ca individ vizitator și exponat, dialog intermediat sau interpretat de specialistul de muzeu.

Despre perioada contemporană, Marie Brûlé-Currie, în prefața volumului *Le Musée, un lieu éducatif*, consemnează: „Noi, educatorii de muzeu, am avut multă vreme senzația de a merge pe un drum nebătut de

29. *Ibidem*, p. 20.

30. J.-M. Blais, „L'éducation muséale au Québec: aperçu historique”, articol publicat în ****: *Musées*, Vol. 22 (décembre 2000), La Société des Musées Québécois, Montréal, și disponibil la data de 25 februarie 2005 la adresa <http://www.civilization.ca/aca/dem/articles/blais11f.html>, p. 1-2.

31. M. Paquin, *loc. cit.*, p. 21-22.

32. F. Lelièvre, articolul „L'éducation à Pointe-à-Calière, une fonction intégrée”, în ****: *Le Musée, un lieu éducatif*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1997, (editori M. Allard, B. Lefebvre), p. 99.

33. Idem, p. 13.
34. I. Opreș, *op.cit.*, București, 2000, p. 378.
35. V. Cojocariu, N. Barabaș, V. Mitocaru, *Pedagogie muzeală*, București, 1998, p. 18.
36. *Ibidem*

nimeni altcineva. Printre specialiștii de muzeu, noi suntem dintotdeauna, se pare, singurii care avem rolul mai mult sau mai puțin popular, și uneori puțin invidiat, de apărători ai drepturilor publicului nostru. Astăzi însă, cercetătorii în universități, se interesează de ceea ce facem noi și de nevoile vizitatorilor noștri”³³.

În muzeografia românească intenția de a specula caracterul informativ și formativ al muzeului în acord cu nevoile vizitatorilor săi a fost exprimată în formula „Totul pentru public”, rostită frecvent după 1990, o orientare nu chiar recentă, ea „aparținând anilor ’20-’30”³⁴. În anul 1957 a luat ființă Secția de popularizare studii și documentare a M.N.A.R., care, în 1960, a inițiat un program de educație estetică adresat grupurilor de elevi din 19 școli din București. În 1970 la același Muzeu Național de Artă a fost creat un Departament pedagogic și documentar, care a introdus programe speciale, dar și cursuri pentru elevi și studenți. Colaborarea școală-muzeu este mai veche și la noi și a fost susținută de marcante personalități ca: Al. Tzigara Samurcaș, G. Antipa, D. Gusti. De aici s-a dezvoltat ideea că „cei care oficiază prin muzeu actul cultural sunt educatori”³⁵ și trebuie specializați ca atare. Valoarea educativă a muzeului a fost argumentată de: Th. Mucica, Radu Omer, Victor Simion, Viorica Necula, Maria Mirel, Ana Maria Ardos, Boris Zderciuc, Stroe Marcus, Claudia Cleja Stoicescu, Alexandru Marinescu, Ion Grigorescu, Anghel Pavel, Aurora Liiceanu, Eugenia Ursescu, Tereza Sinigalia, considerați „pionierii autorizați ai pedagogiei muzeale în România”³⁶.

4. Abordări contemporane ale educației muzeale. Studii de caz.

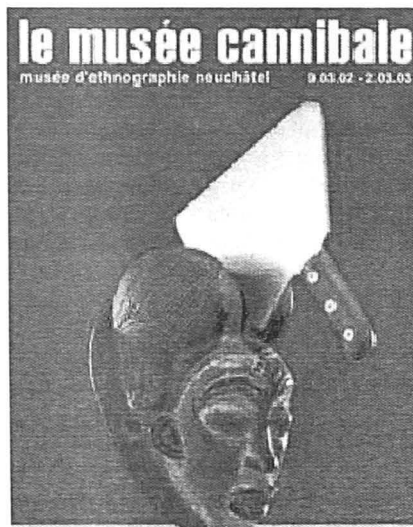
Dată fiind amploarea manifestărilor de acest tip în diversele zone geografice ale lumii, în majoritatea cazurilor selecția noastră se bazează pe criteriul atractivității, precum și pe cel al corespondenței cu tematica specifică muzeelor ce alcătuiesc Complexul Național Muzeal “Moldova” Iași. Exemplele au fost preluate de pe siturile instituțiilor muzeale și ne-am permis să le reproducem în acest studiu, în scop comparativ implicit, și, de ce nu, și educativ, în sensul de educare a educatorilor. De fiecare dată când va fi cazul, acest aspect va fi menționat cu acuratețe, precizând data și adresa de la care au fost descărcate. Precizăm, de asemenea, că traducerea ne aparține. Menționăm că selecția nu s-a dorit a fi exhaustivă, ci doar reprezentativă pentru manifestările de profil din țară și străinătate.

4.1. Muzeul Etnografic din Neuchâtel

Muzeul Etnografic din Neuchâtel și-a obisnuit, cel puțin în ultimii zece, ani vizitatorii cu expoziții șocante, cu titluri enigmatice și toate legate într-o măsură mai mare sau mai mică de realitatea cotidiană, și mai ales de obiecte utilitare din cadrul acesteia, pornind de la constatarea că, în momentul în care respectivele obiecte trec în patrimoniul muzeal și devin expodate nu doar că își pierd funcționalitatea, dar aceasta este dată uitării, și destul de greu de reactivat în conștiința publică, prin mijloace altele decât cele de șoc. Expoziția “Le Musée Cannibale” organizată în perioada 9 martie 2002 - 2 martie 2003 este prezentată

de Bernard Léchoť, semnatar al articolului „Cannibales, cannibeaux”³⁷, astfel: „Expoziția este organizată în opt secțiuni. Se începe cu un gigant zid de obiecte disparate care țâșnește din întuneric. Este «Dificultatea alegerii». Urmează, pe un ton clar umoristic, diferitele etape care traversează obiectul etnologic: «Gustul celorlalți», «Camera rece», «Cutia neagră». Cea în care se elaborează meniurile muzeelor, după ideile fiecăruia. Și acolo, proiectile în zbor: «Juxtapunere à la Jean Clair», «Estetizare à la Barbier-Müller», «Asociere poetică à la Harald Szeeman»....Se trece apoi printr-o somptuoasă sală de mese, în care diferitele abordări muzeografice posibile sunt parodiate sub forma unui banchet.

Urmează siesta, în cea mai mare securitate, într-un cocon de sticlă, și, în sfârșit, o secțiune intitulată «Tu însuți canibal». Masa cinei și cele treisprezece acoperitori de veselă, dominate de fotografii însângerate (film, happening)



37. Disponibil pe situl <http://www.swissinfo.org>

Fig. 1. Afișul expoziției disponibil pe situl instituției, www.men.ch

transformate în vitralii. O modalitate de a aminti că actul în sine al împărțanei funcționează în baza unei simbolistici antropofage”. Discutând cu Bernard

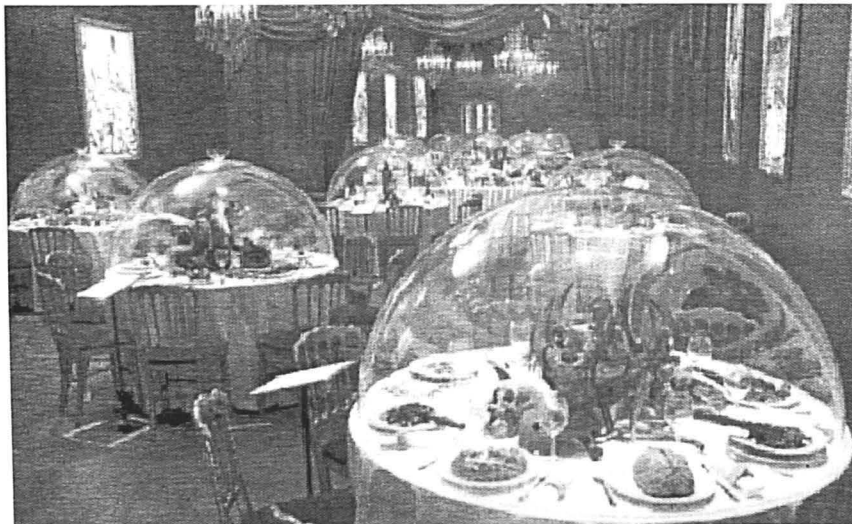


Fig. 2. Imagini din expoziția Le Musée cannibale, disponibilă pe situl instituției, www.men.ch

38. Cf.
[http://www.
 lexpress.ch](http://www.lexpress.ch)

Léchoth, Jacques Hainard, curator al expoziției, afirmă: „Trebuie să lovești puternic pentru ca oamenii să înțeleagă că nu te poți mulțumi cu sforăituri și bune intenții. Trebuie trecut la acțiune și deci trebuie zis lucrurilor pe nume. Eu, în viața de zi cu zi, sufăr din cauza tuturor celor care nu îndrăznesc să spună, din cauza tuturor celor care se prefac, care voilează și ascund. Concluzia acestui interviu este că se încearcă a se trece de la o “etnografie a celuilalt” spre o “antropologie a sinelui”.

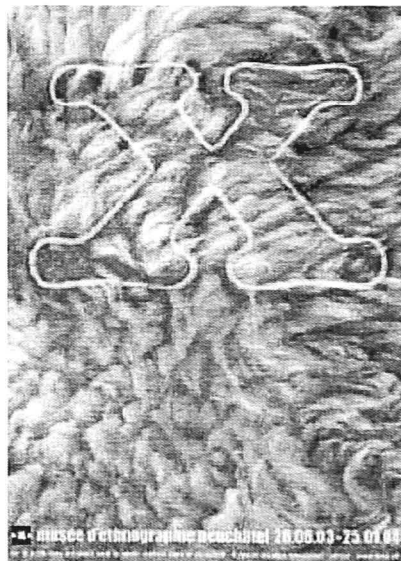
Și pentru că Muzeul Etnografic din Neuchâtel și-a făcut un obicei din a-și pune vizitatorii pe gânduri, acestei expoziții, i-a urmat o alta, la fel de șocantă, care a put fi vizionată în spațiile MEN în perioada 28 iunie 2003 – 25 ianuarie 2004 și intitulată “X - Spéculations sur l'imaginaire et l'interdit”. Aceasta a avut ca scop declarat interogarea practicilor considerate drept indecente, periculoase sau ilegale legate de sex sau de maniera în care acesta este reprezentat.

Întrebat de Sophie Bourquin și Dominique Bosshard³⁸ dacă teatralizarea este una din tendințele sale muzeale favorite, Jacques Hainard răspunde: “Această punere în scenă a expozițiilor, în zilele noastre, este ceva relativ recent, la care predecesorul meu Jean Gabus, a contribuit semnificativ. Expoziția spectacol este într-adevăr o revoluție pentru muzeele de etnografie. Situație valabilă și pentru Neuchâtel. Linia pe care noi o urmărim este remarcată, cu toată modestia, în întreaga lume. Aici putem lucra în libertate. În expozițiile noastre

povestim istorii cu un început și un sfârșit, expunerea urmărește o problematică.

Etnografia este astăzi confruntată cu problema că este înghițită de artele frumoase. Există o tendință care spune că obiectele etnografice trebuie privite ca și operele artiștilor noștri occidentali. Ori, aceste obiecte erau utilitare, este un aspect care e șters cu buretele, căci nu e mereu simplu de povestit etnografia (....) Nu se poate nega că aceste obiecte au o estetică, dar ele erau utilitare, iar noi, Occidentali, am decretat că erau frumoase”. Nu am reprodus aici decât citate cu privire la doar două din expozițiile șoc, din care, vrând nevrând, vizitatorul rămâne cu o informație pe care o reține exact din cauza diferenței pe care aceasta o reprezintă față de sistemul său obișnuit de valori. Este însă demn de reținut situl instituției, www.men.ch, unde pot fi aflate multe alte detalii cu privire la activitatea

Fig. 3
 Afișul
 expoziției
 disponibil pe
 situl
 instituției,
www.men.ch



instituției în ansamblul său, precum și numeroase imagini și descrieri ale expozițiilor realizate în ultimele două decenii.

4.2.. Muzeul de Istorie și Știință Naturală din Neuchâtel

Muzeul de Istorie și Știință Naturală din Neuchâtel a expus, în perioada 21 martie 2004 – 6 martie 2005 “Les Mouches”, manifestare interactivă în care vizitatorul plonjează, din curiozitate – întrebându-se “Ce mi se poate spune despre muște?” după ce a citit un afiș pe care scrie mare, dar pe verticală „BZZZZZZZZZZ” pe când, pe orizontală, titlul propriu-zis suprapunea litera B răsturnată – într-un univers în care este practic forțat să reacționeze la receptarea diverselor atitudini față de existența muștelor, la aflarea diferitelor efecte pe care acestea le pot cauza, fie ele reale sau nu, și în care i se arată și propria sa reacție la prezența acestora, respectiv tendința de a le elimina.

Citându-l pe curatorul expoziției, Christophe Dufour, care ne mărturisește: „Cred că putem vorbi de o premieră mondială. Nimeni n-a riscat până în prezent o expoziție despre muște”, continuăm cu “Încercăm imposibilul. Muștele reprezintă într-adevăr o provocare. În plus, entomologii sunt recunoscuți drept cei mai plictisitori oameni de știință”, Alexandra Richard compară tentativa actuală cu o alta, anterioară, consacrată șobolanilor, iar răspunsul curatorului păstrează același ton ca mai sus: “Nu vă lăsați copleșiți de aparențe, șobolanul are o reputație

mai bună decât musca. Este un animal de companie. Dumneavoastră cunoașteți pe cineva care să aibă o muscă acasă?”³⁹

În prima sală sunt expuse sculpturi moderne ale artistului Mathieu Rapp. Într-un cadru în care vizitatorul e ghidat de jocurile de lumini și copleșit de citate în forță din “Muștele” lui Sartre se petrece, apoi, contactul direct cu insecta, în sensul că mii de muște sunt expuse într-o mare colivie cu pereți transparenți. Se trece apoi la prezentarea efectelor distrugătoare ale larvelor unor anumite specii de muște. Astfel, se prezintă în expoziție cadavrul unui animal afectat de astfel de larve cu intenția clară de a determina repulsia vizitatorului, parcă în spiritul esteticii baudelairiene a urâtului. Este, desigur, o sală care nu poate să treacă neobservată. O sală ce seamănă mai degrabă cu un salon de spital, cu diferența ca totul e în roșu, iar pe târgi nu sunt bolnavi, ci pancarte în care se explică modul în care respectivele larve funcționează drept vectori de transmitere a numeroase maladii, iar televizoare situate în imediata apropiere ilustrează efectele și modul de evoluție ale bolilor în cauză. O altă sală ce nu poate să nu rețină

39. Cf. articolului intitulat „Rangez vos tapettes! Les mouches sont nos amies”, disponibil pe situl <http://www.swissinfo.org>

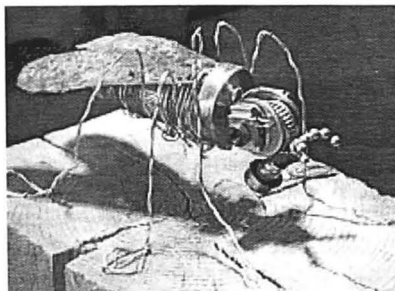


Fig. 4
Una din
sculpturile
semnate
Mathieu
Rapp expuse
în prima sala,
fotografie
reprodusă de
pe situl [www.
swissinfo.org](http://www.swissinfo.org)

Fig. 5
Așa-zisul
salon de
spital, în care
bolnavii sunt
reprezenți
de maladiile
descrise pe
pancarte,
fotografie
disponibilă pe
situl
instituției,
www.
museum-
neuchatel.ch



40. Informație
disponibilă
online la
adresa
<http://www.museum-neuchatel.ch/mhnnframe.htm>

41. Informație
disponibilă
online la
adresa
<http://www.museum-neuchatel.ch/index.htm>

atenția este cea destinată obiectelor de orice fel menite să stârpească muștele dacă nu de pe fața pământului, cel puțin din imediata apropiere. Urmează ceea ce s-ar putea numi "sala procesului", unde vizitatorul este invitat de tablourile din secolele al XVI-lea – al XVIII-lea care redau muște așezate în diferite locuri în care nu ar trebui să fie: pe mâna pe fața, în părul personajelor, sau pe bucatele de pe o masă etc și care sunt expuse de jur împrejurul mesei de judecată să devină acuzator al muștelor.

Există și spații în care specificul muzeului este mai evident în sensul că sunt expuse superbe planșe de specialitate și insecte care pot fi observate la microscop, dar și fotografii artistice ale muștelor de orice fel. Și, deși ține de o strictă specializare, sala "moustiquaire"

- dispozitivul format dintr-un cadru metalic și o pânză care încadrează patul și care servește la a ține tânțarii la distanță – impresionează prin spiritul parcă ludic, planșe foarte detaliate ilustrând "pornografia ontomologică"⁴⁰.

Nu putem încheia această prezentare a expoziției "Les Mouches" fără a menționa că manifestarea a primit Premiul Academiei Elvețiene de Științe Naturale drept mărturie a profesionalismului realizatorilor săi.

4.3. Muzeul din Iarbă de la Paris

Așa cum putem citi pe situl instituției, înființat de Sylvie Girardet și Claire Merleau-Ponty, „Le Musée en Herbe este o poveste de dragoste între artă și public, o utopie cu 25 de ani de existență. El s-a născut dintr-o prietenie hrănită cu un același ideal: sensibilitatea față de artă este un factor de răspândire, trebuie să oferim unui număr cât mai mare de oameni posibilitatea de a face această descoperire. Cu un pic de respect, mult umor, tandrețe și câteva "chei" (n.n. de reușită), le Musée en Herbe a vizat domesticirea culturii propunând o pedagogie activă, adaptată publicului tânăr”⁴¹. Cu o altă ocazie, Girardet arată că la Muzeul din Iarbă grupul de copii e primit de un ghid, care timp de 15 min face încălzirea - pentru a utiliza un termen de metodică a predării - și anume, discută cu micuții punându-le întrebări de genul "unde vă aflați?", "ce urmează să vizitați?", "ce știți despre acest loc?", și insistă asupra faptului că jocul este un mijloc foarte eficient pentru a ghida un copil în spațiul muzeal. Un astfel de exemplu este jocul

de pistă pe hârtia dată atât copilului, cât și părintelui care-l însoțește la intrarea în expoziție are rol de ghid, dirijându-i de la un obiect la altul și ritmând vizita⁴². Exemple similare sunt: cel al jocului cu zarurile uriașe folosit pentru a reconstitui evenimente din epoca în care a trăit Picasso; jocul de roluri unde, prin identificarea sau mai exact asumarea rolurilor personajelor reprezentate, prin deghizare chiar, copiii își însușesc informația s-ar putea spune pentru totdeauna. Se ajunge chiar până la a se putea vorbi de bal mascat pornind de la personajele ilustrate în spațiul expozițional, cazul descris în articol fiind cel al lui „Arlequin” al lui Picasso⁴³.

4.4. Muzeul Țesăturilor din Lyon

Așa cum arată Laurence Deutz, Muzeul Țesăturilor din Lyon pune la dispoziția preșcolarilor, într-o sală special amenajată, o țeșătură de secolul al XVIII-lea, într-o vitrină, un război de țesut în mărime naturală și viermele de mătase pentru a le explica celor de vârstă preșcolară ciclul de producție - copiii sunt invitați să depene câțiva coconi pentru a afla de unde vine firul de mătase, iar reacțiile variază de la cea de bucurie la cea de descoperire. Un alt exercițiu propus în cadrul aceluiași muzeu este cel în care copiii li se arată o țeșătură al cărei ornament reprezintă două animale, o lebădă și un fazan, care „par să aibă o conversație foarte animată. Copiii, după ce le-au observat, li se cere să imite animalele: unul urcând pe uscat, celălalt, alunecând pe apă.”⁴⁴

4.5. Centrul de inițiere și interpretare a mediului marin Océanopolis

Din iunie 1990, dată la care a fost inaugurat, Océanopolis i-a făcut pe 3.5 milioane vizitatori să descopere marea în Bretagne, precum și funcționarea oceanelor⁴⁵. Responsabila Centrului este Florence Paillardon care iată cum prezintă activitățile dedicate preșcolarilor: „De o durată medie de 1h30, (vizita) constituie un produs pedagogic de înaltă calitate. Ajunși în holul central clasa se scindează în grupuri mici (este nevoie de un însoțitor pentru fiecare 5 copii de grădiniță). Copiii descoperă Centrul în ritmul propriu și beneficiază de animații la ore fixe ale circuitului de vizitare precum hrănirea focilor și peștilor sau animația din bazinul de demonstrație, în care pot introduce mâna în apă și atinge organisme vii sub ochiul atent al unui animator, stele de mare, cochilii St. Jacques (...) Pentru copiii care nu știu să citească, manipularea machetelor (permițând simularea mării înalte și a mării joase sau teleghidarea vaselor într-un port) și descoperirea acvarului constituie activitățile privilegiate.”⁴⁶

Paillardon descrie, de asemenea, atelierul - expoziție „Vapor de visat, vapor de construit”, unde, plecând de la o expoziție de machete realizată cu sprijinul firmei Lego, copiii erau invitați să realizeze la rândul lor propriile machete, care deveneau ulterior expozate.

42. ****: *La Lettre de l'OCIM*, no. 43 janvier-février 1996, *Les enfants de moins de 7 ans dans les musées*, Office de Coopération et d'Information Muséographique, ICOM, Dijon, 1996, p. 14-15.

43. *Ibidem*, p. 16.

44. *Idem*, p. 28-29.

45. Informație disponibilă online la adresa <http://www.oceanopolis.com>

46. în ****: *La Lettre de l'OCIM*, 1996, *op.cit.*, p. 31-33.

47. M. Beard, J. Henderson: "Please don't touch the ceiling: the culture of appropriation" în ****: *New Research in Museum Studies, An International Series*, volume *Museums and the Appropriation of Culture* (editor S. Pearce). The Athlone Press, London and Atlantic Highlands, NJ, Cambridge University Press, 1994, p. 11.

48. *Ibidem*, p. 12.

49. *Ibidem*, p. 16.

4.6. Ashmolean Museum, Oxford

Mary Beard și John Henderson arată că manifestarea intitulată *The Exhibition* a fost organizată în perioada decembrie 1991 – mai 1992, într-un spațiu tradițional destinat expunerilor temporare ale muzeului sus menționat, și mărturisesc: „scopul era nu doar să facem din *Expoziția* un mic spectacol independent, ci un ‘set pentru a vedea și a re-vedea’ alte părți ale colecției muzeale”⁴⁷.

Sala de expoziție includea inițial două vitrine mari amplasate de fiecare parte a încăperii, obiecte și etichete fiind expuse și în afara acestora. „De deasupra vitrinelor, 24 de capete în mărime reală, inclusiv ale noastre, priveau la ce se întâmplă în încăperea (alături de personaje istorice reale din lumea antică și de figuri ale notabililor locali) (...) la capătul sălii, eticheta NU RATAȚI VEDEREA DE LA FEREASTRĂ (...) de fiecare parte a ferestrei, două statui din plastic reprezentând pe Venus, cumpărate din parcul local, ambele putând fi ușor mutate de pe piedestalurile lor, una încă purtând eticheta cu prețul, dar și o panglică cu VÂNDUT, în jurul gâtului, cu remarca “Nu atingeți”, pe când cealaltă era marcată cu “A se înlocui după folosire”. (...) După ce se uitau pe geam, vizitatorii vedeau atârând din tavan remarca “Vă rugăm nu atingeți tavanul”⁴⁸.

Așa cum arată semnatarii articolului, „dincolo de glumă, multe din aceste mijloace întrebuințate aveau ca scop să îndrepte atenția vizitatorilor asupra propriului lor statut ca vizitatori de muzeu, asupra comportamentului lor,

asupra așteptărilor lor, asupra modului în care sunt obișnuiți să vadă și asupra propriei lor vizibilități. Capetele atârname deasupra, ca și oglinzile plasate în spațiul expozițional, aveau un rol semnificativ în acest sens”⁴⁹.

Problema, cel puțin șocantă pentru un loc prin excelență al expunerii, era *Ce nu vi se arată?*. Maniera aleasă pentru a-i face pe vizitatori să o rezolve a fost utilizarea statuii redând capul lui Pompei înfășurată în material textil, pe care au fost plasate picături false de sânge. În spatele vitrinei în care acesta era expus, două etichete situate câte una pe fiecare parte erau menite să furnizeze răspunsuri: VEDEȚI CÂT DE IMPORTANT ESTE ÎMPACHETATUL? și, respectiv: VEDEȚI, TREBUIE SĂ AVEȚI ÎNCREDERE ÎN CE VĂ SPUNEM!⁵⁰, de fapt aveau rolul de a acutiza deruta vizitatorului, forțându-l să își asume atât ironia auctorială cât și rolul acestuia de meneur de jeux.

În aceeași vitrină se găseau etichete pe care se putea citi: CINE SUNTEM NOI?, Mary Beard și John Henderson, CINE SUNT EI?...Muzeele au fondatori, donatori, patroni; Muzeele asigură direct un loc de muncă pentru curatori, restauratori, etichetatori, oameni de servicii, supraveghetori, vânzători cu amănuntul; Muzeele asigură indirect un loc de muncă pentru oameni de știință, publiciști, revizori, studenți, șoferi de autobuz, operatori turism;... NOI și EI vă arătăm vouă ceea ce vrem ca voi să vedeți. Vedeți ce credeți că înseamnă acest lucru! La același nivel cu capul lui Pompei găsim alte gânduri despre expunere: Expunerea se bazează pe a arăta; Expunerea se bazează pe a acoperi;

Expunerea se bazează pe a sâcâi” (....) Titlul vitrinei CE NU VI SE ARATĂ ? ca și capul înfășurat al lui Pompei indicau legătura strânsă dintre vizibil și invizibil⁵¹.

Întrebările referitoare la identitatea curatorilor și a celorlate categorii de personal aveau rolul să reliefeze umanitatea de dincolo de expoziție, fapt pus în legătură imediată cu capul lui Pompei și picăturile de sânge, fals care simula „O decapitare la modul literal”, autorii interogându-se și interogând asupra ipotezei că muzeul ar avea sarcina să îi „salveze” pe vizitatori „de astfel de adevăruri neplăcute”. Și dacă răspunsul ar fi unul afirmativ, intervine atunci problema directă a vizitatorului care nu mai știe dacă poate “depinde de ...CE CONȚINE O ETICHETĂ”. Aceasta din urmă face parte din jocul vizibilului și al invizibilului într-o expunere, în sensul că trebuie citită, dar nu trebuie văzută. Autorii de fapt au răsturnat acest model, făcând din etichetă centrul atenției, plasând etichete la etichete, în intenția de a arăta tendința de denigrare a acesteia în comparație cu opera de artă⁵².

Ni s-a părut inedit să includem prezentarea de mai sus, păstrând cât mai mult din descrierea autorilor, ținând cont nu doar de nonconformismul uneori poate enervant, ci mai ales de faptul că vizitatorii ajungeau în final, conform spuselor acelorași Mary Beard și John Henderson, să își identifice perspectiva lor de percepere cu cea muzeală, mai exact cu cea a organizatorilor expoziției, în calitatea lor umană⁵³. O modalitate dintre cele mai neașteptate de a „educa” vizitatorii adulți cu privire la statutul propriu într-un muzeu și la relația lor, fie și virtuală, cu realizatorii expunerii.

4. 7. Canadian Museum of Civilization in Ottawa

Programul teatral inițiat în anii 1990 la Muzeul Canadian al Civilizațiilor, din Ottawa combină oferta permanentă de la Muzeul Științei din Minnesota și proiecte teatrale individuale din alte muzee, precum și diverse abordări la persoana I și interpretări teatrale sau semi-teatrale în numeroase situri culturale. Așa cum arată Jeanne Cannizzo și David Parry⁵⁴, programul a necesitat aproximativ un an de pregătiri minuțioase, incluzând aici realizarea de scenarii inițiale și recrutarea unei companii și specializarea acestora în contextul practicilor muzeale⁵⁵. Este vorba despre un „program anual, în regim full-time, derulat atât în franceză, cât și în engleză, în toate spațiile importante de expunere, ca și în locații strategice în aer liber pe timpul verii”, trupa funcționarea trupei de teatru muzeal implicând: „6 actori cu normă întreagă, 2 actori interpreți cu jumătate de normă, 1 regizor, 1 asistent al directorului de program, 21 de scenarii au fost realizate în doi ani și jumătate de la deschiderea muzeului, 10 scenarii traduse în cealaltă limbă oficială” și „în afară de aceste piese cu scenariu pre-existent, un nr tot mai mare de prezentări la persoana I, fără scenariu, bazate pe jocul de roluri, au fost dezvoltate pentru Sala de Istorie a muzeului”.

Printre obiectivele programului, așa cum au fost ele reanalizate și reformulate nu doar de responsabili imediați, ci chiar de direcțiunea muzeului, se poate citi:

50. *Ibidem*, p. 17.

51. *Ibidem*, p. 19-20.

52. *Ibidem*, p. 22-25.

53. *Ibidem*, p. 40.

54. J. Cannizzo, D. Parry: “Museum theatre in the 1990s: trail-blazer or camp-follower?” în ***: *Le Musée un lieu éducatif*, Musée d’art contemporain, Montréal, 1997.

55. *Idem*, p. 43.

56. *Ibidem*,
p. 44-45.

57. Ne permitem să atragem atenția că astăzi, cel puțin în lumea cinematografiei, este o practică bine cunoscută de promovare a produsului final, respectiv a unui film de pe urma căruia se obține un profit cât mai mare, aceea de a dezvălui în așa numitele *The Making of* ...aspecte din ulisele realizării. Și nu doar că aceasta este și intenția sus-menționatei dramatizări muzeale, dar același efect par să-l vizeze și curatorii Muzeului Etnografic din Neuchâtel care publică pe situl instituției sub numele de *Texpo* proiectul expoziției și maniera de implementare a acesteia.

58. *Ibidem*,
p. 47-49.

“a) stimularea interesului emoțional și intelectual

b) provocarea argumentului (dar nu argumentarea unui anume punct)

c) punerea de întrebări (fără a furniza și răspunsurile)

d) indicarea a aspectelor asupra cărora trebuie reflectat (fără a afirma ce trebuie făcut)

e) demonstrarea faptului că interpretarea istoriei și civilizației depinde în parte de perspectiva pe care o alegi în prezentarea poveștii

f) indicarea plurisemantismului unui artefact, instituții sociale sau tranzacții

g) indicarea faptului că o parte din aceste înțelesuri se poate să nu fi existat încă

h) explorarea similarităților care ne adună în comunități umane

i) revelarea „celuilalt” în noi înșine prin prezentarea familiarului în moduri nefamiliare

j) provocarea râsului și a plânsului, de senzații de șoc

k) demonstrarea ideii că experiența oferită de muzeu este plăcută, stimulată și distractivă”⁵⁶.

Dintre piesele prezentate în articolul citat, noi ne-am oprit asupra a trei, mai exact: *Interview with King Herod* - „piesă menită să spargă răspunsul normal al vizitatorului față de expunere prin faptul că Hero se interoghează asupra relației dintre realitatea sa și prezentarea muzeală”, *There She Blows* - „piesă creată pentru reconstituirea în cadrul Sălii de Istorie a unei stații de pescuire a balenelor, în Labrador “ și *The Letter* - „dezvoltată pornind de la o necunoscută de ordin curatorial”, deschizând astfel ochii publicului vizitator cu privire la

realizarea unei expoziții, situație care în cea mai mare parte din cazuri este ignorată⁵⁷.

Prima din cele trei piese menționate a fost scrisă pornind de la titlul unei expoziții întinerante realizate de Smithsonian Institution, care-l prezenta pe „Herod ca pe unul din marii constructori vizonari ai Orientului Mijlociu în perioada antichității”. Din punctul de vedere al activității teatrale desfășurate în spațiul expozițional, se precizează că Herod – îmbrăcat precum un rege tiranic medieval despre care s-ar fi putut spune că atunci cobora dintr-un ciclu medieval - își făcea apariția în rândurile publicului tunând și fulgerând fraze în engleza medievală sau franceza veche. Trecerea la vorbirea modernă se face cu ajutorul unui gardian (tot actor) care începe o discuție cu Herod. Un ghid intervine, de asemenea, în dialog, pentru a marca diverse momente teatrale. „Folosind gardianul și ghidul ca voci culturale chiar din lumea vizitatorului, piesa explora modul în care ar fi putut experimenta Herod propria sa lume”⁵⁸.

În cea de-a doua piesă, o artistă vizitează muzeul pentru a susține o performance despre ecologie și salvarea balenelor, întâlnește un pescar de balene, basc de origine, și care fierbe la foc mic untură de balenă. „Vocea arteistei de performance este, la scară mare, propria voce a publicului, iar ea se adresează constant atât vizitatorului, cât și pescarului de balene. Acesta din urmă nu se adresează niciodată publicului. Ea exprimă dezgustul propriu, dar și al majorității vizitatorilor, cu privire la detaliile de prindere și folosire a balenelor, ca și față de atitudini culturale sexiste precum cele ale

pescarului de balene. Făcând acest lucru și luând act de repulsia contemporană față de ceea ce odată erau norme culturale, ea îi ajută pe vizitatori să depășească obstacole reale în realizarea unui răspuns empatic și în experimentarea universului pescarului de balene”⁵⁹.

Cât despre cea de-a treia, aceasta pornește de la achiziționarea de către muzeu a unui „trousou complet, care includea în jur de 30 de articole de îmbrăcăminte foarte sofisticate cu broderie manuală deosebit de fină, datat pe la 1912 și care nu fusese folosit nicicând. Donatorul sugerase că doamna căreia îi era destinat trusoul fusese logodită cu un bărbat ce plecase în India unde se căsătorise cu altcineva. (...) Vizitatorii prin această piesă devin parte a procesului muzeal. Li se prezintă mai întâi faptul că nu se cunosc toate datele despre exponate, dar li se cere să contribuie cu propriile sugestii, informații”⁶⁰.

Autorii articolului, citându-l pe Lowenthal, afirmă că adevărata dificultate în cazul unui muzeu de istorie și/sau civilizație constă în a crea vizitatorului starea de „intimitate vizuală” atunci când se prezintă locuri, fapte și personaje istorice îndepărtate și la acest nivel intervine dramaturgia muzeală care fără a promova empatia istorică, atenuază percepția diferențelor cronologice folosindu-se de constante general umane⁶¹.

4.8. Programele educaționale de la Muzeul Național de Artă, București

Redeschiderea M.N.A.R., după un consistent program de restaurare – reorganizare a spațiilor expoziționale, a

fost urmată de inițiativa pe atunci unică în România, de oficializare a unui program educațional deschis mai multor categorii de vârstă, și care a demarat în septembrie 2000. Proiectul inițial includea amenajarea unui Atelier de creație în spațiul oferit de M.N.A.R., în cadrul căruia să se desfășoare programe educaționale interdisciplinare legate atât de tematica expozițiilor de bază cât și a celor temporare. Deși se adresa aparent în primul rând celor mici, colectivul Departamentului de Educație și Comunicare al M.N.A.R. a reușit să atragă cu succes și publicul adult, implicat în activitățile muzeale alături de cei mici. Este vorba de programe, de genul celor la care am asistat personal în primăvara și toamna 2004, la care părinții sau bunicii își însoțesc copiii la muzeu, acolo unde celor mici li se deschid ochii în fața unor lucruri noi, explicate pe înțelesul lor, iar cei mari, fie au ocazia să redescopere informații acumulate deja, fie pot retrăi emoții ingenuie ale cunoașterii.

În 2004 programele educaționale M.N.A.R., în ciuda dificultăților întâmpinate pe parcurs, se bucurau deja de recunoaștere locală devenind aproape o tradiție. Iată ce mărturisesc în acest sens cadre școlare care lucrează cu elevi de vârste diferite: „Participarea claselor mele (V- XI) la vizitele active M.N.A.R. a fost urmarea unei prezentări a programelor în liceu. Fiind un liceu cu performanțe modeste, am încercat să compensez prin aceste activități în afara cadrului instituționalizat școlar. Copiii au ajuns să aștepte cu nerăbdare aceste ore”, semnat Aurora Păun, profesor de limba și literatura română la Colegiul

59. *Ibidem*, p. 50.

60. *Ibidem*, p. 52-53.

61. *Ibidem*, p. 62

62. Cf. articolul "Dezvoltarea programelor educationale la Muzeul National de Arta al Romaniei" pe situl <http://www.galasocietatiici.vile.ro>, rubrica "Educație și cercetare"

63. Cf. <http://aira.astro.ro/2004/Venus2/galatzi.html>

64. Cf. <http://www.ingalati.ro/attractii/index.php>

Tehnic „Edmond Nicolau”; respectiv, „Programele școlare M.N.A.R. reprezintă pentru clasa mea ore de un real profesionalism, dar și haioase și variate, foarte potrivite vârstei școlii primare. Angelica, animatoarea noastră, a propus copiilor un concurs "Discovery ARTA" care îi motivează în crearea unor lucrări excepționale”, semnat Marina Rădulescu, învățătoare la Liceul „Alexandru Vlahuță” din București.

În ceea ce privește parametrii de realizare ai proiectului, pentru perioada 2002-2004, aceștia sunt următorii: în 2002, cu ajutorul a 1500 pliante s-au realizat 167 programe școlare cu 5010 participanți, 17 programe familiale cu 680 participanți, 3 programe speciale cu 375 participanți; în 2003, folosindu-se de 4000 pliante și 1000 afișe, au fost implementate 213 programe școlare cu 8520 participanți, 25 programe familiale cu 1000 participanți, 5 programe speciale cu 500 participanți, 10 programe pentru tineri cu 300 participanți, la acestea adăugându-se colaborarea cu 15 ghizi voluntari români, 20 ghizi străini, 40 profesori și părinți participanți la Școala de vară (în luna august), 3 lectori străini, 3 români, 2 conferințe; iar în 2004 (până în luna septembrie) s-au realizat 120 de programe școlare cu 3600 participanți, 19 programe familiale cu 760 participanți, 3 programe speciale cu 300 participanți⁶².

4. 9. Programele educaționale de la Complexul Muzeal de Științele Naturii din Galați

„Tranzitul lui Venus peste discul Soarelui” - astfel suna titlul unei manifestări organizate ca matineu

muzeal la instituția sus menționată în data de 8 iunie 2004. Aceasta a inclus un seminar menit să explice evenimentul astronomic respectiv elevilor de liceu și astronomilor amatori, precum și observarea fenomenului cu ajutorul instrumentelor de specialitate existente circuitul muzeului, cu posibilitatea de fotografiere. Foi informative au fost puse la dispoziția publicului pentru o cât mai bună receptare a fenomenului⁶³.

În proiectele anului 2004, „Educația ecologică pentru conservarea naturii” figurează printre obiectivele muzeale, alături de conservarea patrimoniului de exemplu, și se intenționează a se realiza prin „expoziții programate, seri muzeale, lectii didactice, etc.”. Aparent nimic senzațional în acest proiect didactic. Însă din titluri precum de expoziție precum „Primatele”, „Dușmanul din farfurie”, „Drogurile”, „Plante cu efect terapeutic”, de concursuri și activități interactive cum ar fi „Expoziție cu unelte de pescuit”, „Recunoașteți soiul de trandafir”, sau de dezbateri și workshopuri care tratează „Adevărul biblic și adevărul științei în privința vieții”, „Conservarea ihtiiofaunei în Rezervația delta Dunării”, „Un party cu pietrele”, „Conservarea tigrlui siberian”, „Plantele aromatice și condimentare în rețetele culinare românești”⁶⁴, reținem, pe de o parte caracterul interdisciplinar al expunerilor - acesta fiind unul din atuurile complexelor muzeale, spre deosebire de cazul muzeelor de strictă specialitate, iar pe de altă parte, tematica adânc ancorată în realitate.

5. Concluzii

A devenit tot mai clar în ultimii ani că mulți dintre vizitatori percep muzeele ca un spațiu auster și îndepărtat de problematica ce-i preocupă zilnic. De aceea, tot mai multe muzee din România încearcă, prin tematica inspirată de realitate sau cu o legătură vizibilă cu aceasta, să atragă cât mai mulți vizitatori la muzeu și să-i familiarizeze cu ideea că acesta este un mediu destinat oamenilor și educării acestora, alături de alte activități imperative precum conservare, inventariere, etc., care nu sunt de interes imediat pentru publicul larg, deși, în cazuri speciale, activități foarte interesante și cu un caracter didactic inedit pot fi realizate și în aceste domenii. Programe educative de larg interes pentru public, tradiționale deja,

desfășoară și Complexul Național Muzeal „ASTRA”, Sibiu și Muzeul de Artă din Ploiești.

Programe educaționale similare au fost desfășurate în ultimii ani și în cadrul Complexului Muzeal Național Moldova Iași, prezentarea acestora urmând a constitui subiectul unui alt articol.

Sperăm că prin prezentul articol am reușit să realizăm o imagine de ansamblu atât a aspectelor teoretice generale specifice domeniului educației muzeale integrate în cadrul mai larg al relațiilor publice, situându-se din acest punct de vedere într-un raport direct și deschis cu societatea și comunitatea locală, cât și a eforturilor de a pune în practică astfel de concepte, care dacă ar rămâne doar pe hârtie nu ar mai avea nici o justificare.

PROIECTUL DADA FLASH-BACK ÎN IMAGINI, IMPRESII, ȘI CÂTEVA IDEI

Ana-Maria POPESCU

Proiectul DaDa s-a desfășurat la Muzeul Național al Literaturii Române, între 2 și 10 octombrie a.c. Au fost nouă zile-maraton cu ateliere de creație, workshop de teatru și conferințe, aducând în centrul atenției modelele franceze în literatură și artă. Finanțat cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor în cadrul Anului Francofoniei 2006, proiectul s-a adresat, în principal, elevilor și profesorilor, ca principali beneficiari. Însă manifestările din ultimele trei zile au lărgit adresabilitatea către publicul larg, cât mai divers, și chiar fără limitări – de vârstă, pregătire profesională etc.

Jurnal de eveniment

Proiectul DaDa a fost gândit sub forma a trei module interdisciplinare, cu scop educativ, care să readucă în centrul atenției modelele franceze în literatură și artă. Primele două module, desfășurate între 2 și 7 octombrie au fost ateliere de creație pentru elevi, iar modulul al treilea, între 8 și 10 octombrie, adresat în special profesorilor, dar și publicului larg, a fost un set de mini-conferințe susținute de specialiști pe teme din diverse domenii.

Modulul I, primele trei zile, numit AnapoDaDa, au fost trei ateliere de creație pentru elevi clasele IV, V, VI, VII, X și XI. Primele două ateliere – coordonate de Dorothea Nicolescu (muzeograf la Muzeul Național al Literaturii Române) și Aura Clara Marinescu (în prezent jurnalistă la Cronica Română, însă cu o substanțială experiență didactică în urmă) – au fost centrate pe joc și joacă, experimentând

și provocând la creație pe copii, care și-au corectat și ideea cu care veniseră că se află la „Muzeul Francofoniei“. Au avut de descoperit cam ce înseamnă francofonie și de ce au tot auzit acest cuvânt în jurul lor tot timpul în ultima vreme. A treia zi atelierul Schimbare /Changement, coordonat de Alexandru Matei (lector la catedra de franceză a Universității Spiru Haret și critic literar) i-a provocat pe liceeni la a asculta o prelegere despre avangarda literară franceză, tehnicile și procedeele de avangardă, și, în urma discuțiilor, au avut teme de lucru.

Modulul al doilea al proiectului, TeatruDaDa, un workshop de teatru coordonat de Iulia Popovici (jurnalistă și critic de teatru), i-a adus împreună tot pe liceeni, care au vizionat o piesă de teatru, au discutat și au scris, pe echipe, mici piese-experiment.

Modulul al treilea, 8, 9 și 10 octombrie, a fost un maraton de „mini-conferințe“, după cum le-am tot numit noi, pentru că, deși subiectele alese au fost cât se poate de serioase, au stat tot sub semnul experimentului și al neconvenționalului atât ca tip de discurs, cât din punct de vedere al temelor alese de conferențieri. Prima zi, AvangArtele, a fost un spectacol în sine, și asta nu pentru că a fost duminică. După o prelegere-ilustrată a profesorului de istorie a artei Dan Păcurariu, a urmat muzică (un grup vocal care a creat muzical o mică istorie a muzicii clasice franceze, plus o piesă de avangardă, care evident, disona total de tot restul muzicii și a fost clar pentru toată lumea de ce avangarda în muzică rămâne un moment singular și fără alte ecouri sau influențe după) și apoi un

moment de teatru experimental cu Teo Herghelegiu, de fapt, cu publicul, pentru că regizoarea doar a oferit obiectele cu care publicul a trebuit să improvizeze.

A doua zi, Francofoniada – pentru care am avut cele mai mari emoții, pentru că prelegerile păreau ceva foarte academic –, au fost invitați să vorbească despre limbă, traducere și matematică: academicianul Marius Sala, traducătorul Bogdan Ghiu și profesorul (de matematică, dar și un cunoscut traducător) Liviu Ornea.

Ultima zi, Mode-le, a cuprins arhitectură, modă, instituții, conferențieri fiind: arhitect Cătălin Berescu, Anghel Dumitrescu (de la Casa de modă DaDa) și Nicolae Țone (Institutul de Avangardă, care a preferat să nu vorbească despre Institutul pe care-l conduce, ci a făcut o apologie pentru istorie literară, plecând de la un vers al lui Tristan Tzara). Cătălin Berescu a pus sub semnul întrebării o anumită tendință, sau modă la un moment dat, de a compara între ele orașe întregi, și a selectat mici elemente de urbanism care pot apropia Bucureștiul de Paris.

Titlul tuturor modulelor și al activităților pe zile conține cuvântul DaDa, iar logo-ul folosit, căluțul de lemn, i-a încântat nu numai pe copii, așa cum am sperat noi, ci și pe cei mari, care au îmbrăcat cu mare plăcere tricourile promoționale, ba unii dintre invitați ne-au mai cerut chiar și pentru a le dăruia apropiaților.

În afara chestionarelor, la care majoritatea copiilor au răspuns favorabil, ar mai fi un criteriu tare că le-a plăcut, chiar două: primul, faptul că atelierelor s-au lungit substanțial peste

timpul planificat inițial, și mai ales, refuzul pauzelor, neîntrerupându-se nici măcar pentru masă, preferând să o lase la sfârșit.

Copiii ne-au mărturisit, cu sinceritatea specifică vârstei, că nu numai spațiul, ci și ceea ce li s-a oferit, a creat un fel de mică fantă în stereotipiile de zi cu zi, în care, dincolo de atmosfera de vacanță și de joc, ei au plecat mulțumiți și importanți. Toți s-au arătat dornici de a reveni cât mai curând la muzeu, iar noi mizăm mult pe ei, pentru că am vrut, prin aceste ateliere, să experimentăm un model de bună practică pentru a putea dezvolta în continuare la muzeul literaturii programe educaționale cu și pentru copii.

Ce ne-au povestit coordonatorii de ateliere

Primele două ateliere

2 octombrie – prima zi din desfășurarea proiectului DaDa, primul atelier de creație: Altfel - Différent, copii de clasa a IV-a. După ce, împreună cu Aura Clara Marinescu, preabuna mea colaboratoare, am povestit câteva minute despre Francofonie și, i-am convins că aceasta este mai mult decât “ocazia” celor trei zile libere de care s-au bucurat între 27 și 29 septembrie, am intrat pe tărâmul Avangardei, tema generală a întregului proiect. Am crezut că va fi foarte greu să-i fac să înțeleagă, să guste măcar un strop de Avangardă, dar am fost surprinsă de puterea lor de înțelegere, maturitatea, creativitatea și intuiția lor. Ajutându-ne de o paralelă cu arta

plastică, le-am arătat copiilor că există moduri foarte diverse de manifestare artistică și i-am îndemnat și pe ei să se exprime altfel. Primul pas a fost să “reconstituim” poezia lui Dalocrin, “Moartea Pământului”; fiecare copil a primit câte un vers pe care l-a desenat, am afișat în ordine desenele, după care “le-am citit”. Au urmat alte activități: s-au jucat de-a copiii-cuvinte, au compus versuri în care ordinea cuvintelor a fost dictată de hazard, au scris poezii pline de imaginație, au combinat româna cu franceza, au decodificat limba spargă a Ninei Cassian și au facut puzzle-uri.

3 octombrie – atelier Mișcare – Mouvement, copii de clasa a VI-a și a VII-a. Pe participanții acestui atelier i-am pus în mișcare printr-o serie de interactivități; una dintre cele mai incitante a fost să rupem logica în două!...aproape la propriu. Copiii au primit proverbe românești și franțuzești pe care le-au rupt în două, le-au amestecat și le-au remixat. A fost o adevărată distracție să citim combinații precum: “Cine se scoală de dimineață, nu se caută la dinți”, “Foamea, vole un boeuf” sau “Chien qui aboie, e cel mai bun bucătar”. Și la acest atelier copiii au dat dovadă de o imaginație debordantă. Au descifrat caligramele lui Apollinaire, după care au compus propriile lor caligrame, extrem de originale, au scris în colaborare (fiecare câte o frază sau două) ultima pagină a unui roman, în aproximativ 20 de variante și au confecționat pălărimi – pălării pe care au lipit versuri – creații proprii.

Ce am dorit să facem prin aceste ateliere? Am încercat să redescoperim împreună unele modele culturale

franceze și să îi provocăm pe copii, să îi îndemnăm să fie avangardiști, să-i stimulăm să avanseze în creativitate, să folosească mijloace de exprimare diverse, ne-impuse, alese sau inventate de ei. Am dorit să privească muzeul ca pe un loc relaxant, primitiv, ca pe un mijloc de informare, dar și ca pe o sursă de inspirație.

Într-un fel, mi-aș fi dorit să am ocazia generației lor, cine știe, poate aș fi ajuns pictoriță sau poetesă, totuși îmi place să fiu și muzeograf :)

Dorothea NICOLESCU

Avangarda pe înțelesul copiilor

Fără cuvinte mari, proiectul inițiat de Muzeul Literaturii Române, acela de a-i familiariza pe elevi, clasați pe categorii de vârstă, cu ideea și cu procedeele avangardiste, a fost unul reușit - fără, vorba sloganului publicitar, exagerări poetice. Liceenii cărora le-am ținut o prelegere despre avangarda franceză au fost încântați să treacă din pielea ascultătorului în cea a performerului: să de-cupeze reviste și ziare, să lipească cu-vinte și imagini, să se joace cu sintaxa și poate să spargă albiile de sens ale limbajului. Asta în teorie. În practică, copiii sunt niște ființe umane ceva mai mici, destul de înțesate de prejudecăți și de nesigure pentru a profita de toată libertatea profesată și practică de ceea ce a fost odată avangarda. Așa se face că, dintre temele propuse spre lucru și experiment, nici unul dintre copii n-a ales o temă perversă - descrieți o împreunare, între două ființe oarecare, fără să folosiți cuvinte vulgare - dar unii n-au ocolit altele cu potențial subversiv: faceți-vă portretul cât mai respingător

cu puțință și descrieți o execuție publică (această ultimă temă în ordinea bretoniană de idei suprarealiste). Așa am descoperit că talentul literar nu presupune neapărat cultură literară, chit că una fără cealaltă nu duc nicăieri.

Dar de ce să ducă undeva, dacă tot e să-l evocăm pe Tristan Tzara, anarhistul literar care a rupt-o repede cu suprarealiștii parizieni angajați politic? În fond, asta-i creația avangardistă: un moment de explozie energetică repede fixat pe hârtie sau pe pânză, care nu vine din nimic și nu se duce spre nimic: un acum pur, cu venele tăiate.

Alexandru MATEI

Alabalaportocala... cine-i dramaturg?

Au fost 15 în prima zi, au rămas 11 până într-a treia. Au stat cuminți aproape o oră, urmărind o înregistrare fioroasă (tehnologia, bat-o vina) cu No Mom's Land, urmărind textul pe hârtie (de auzit, mai greu...) – pentru că tema era avangarda francofonă, și ce poate fi mai francofon-avangardist decât Radu Afrim rescriind Prima iubire a irlandezo-francezului Beckett...

Au scris texte, singuri sau în grupuri de doi, pe tema primei iubiri, plecând de la replici beckettiano-afrimienne extrase la întâmplare dintr-o urnă improvizată. Texte pe care și le-au transformat singuri în mini-spectacole lectură, cu distribuție improvizată în interiorul grupului.

Maria face cursuri de teatru, undeva pe la Piața Amzei, și i-a plăcut enorm Elizaveta Bam a lui Tocilescu. Mădălina e o fată timidă, cu mult simț poetic și neuro-asteniile vârstei. Alex, Vlad, Vladimir, Cristina și Roxana sînt

rockeri, cu simțul umorului și atitudini cinic-ironice; rockeriță e și Adelina (una din cele două), care părea totuși să-și găsească afinități mai degrabă în grupul house, cu Denisa și cealaltă Adelina în frunte.

Mădălina a scris monologul unei fete care moare de tristețe. Piesa Adelinei a doua e dialog-monologul unui bărbat matur care vrea să se sinucidă, iar a Denisei, un dialog dintre un avocat și un pensionar brusc hotărât să devină la rândul-i avocat.

Maria și Vladimir s-au luat în serios: în textul lor, bunicul dă semne că a murit, nepotul se panichează, cheamă vecinii – vecina - bătrânul se trezește și se pune de-o idilă.

Vlad și Cristina au o nemărturisită problemă cu realismul (ca reacție la probabil nu suficient de subtilele mele explicații despre actorul care nu poate juca idei și-și caută întotdeauna motivații în ordinea concretului), drept care piesa lor e o fantasy inspirată de jocuri pe calculator, altoite cu ceva Matrix. Din păcate, nimeni nu văzuse I Hate Helen...

Alex și Roxana au vrut să facă mișto (pentru că nici lor nu le place realismul); a ieșit un text despre un tip - posesor de plită electrică, rămas fără curent pe când poftea amarnic la omletă, care ia la rând ușile vecinilor în căutare de ajutor și sfârșește prin a-și găsi iubirea vieții.

Prin urmare, ne-am răs. Și nu știu lor, dar mie mi-a rămas un sentiment de neîmplinire: ce se va întâmpla cu aceste texte și cu jocul de-a dramaturgia a copiilor ăstora? Probabil, nimic. Deși nouă ne-ar plăcea să ne mai jucăm...

Iulia POPOVICI

Cine are nevoie de teatru independent?

Tema – ce să mai...! Cum, de unde și de ce s-o apuci, ținând cont de faptul că timpul alocat era de... 15 minute. Așa că am efectuat un scurt happening, după o și mai scurtă introducere în problemă, pe considerentul că azi, vangardă=frondă=atitudine=polemică=expresie artistică a reacțiilor la unele fenomene sociale/general-umane care ne înconjoară (a se citi ne agresează!). Și ce putea fi mai potrivit decât un exercițiu ludic cu publicul, pe o piesă mixată PARAZIȚII cu Gigi Becali; participanții fiind invitați să se joace cu diferite obiecte oferite de MLR și să se

manifeste liber, în timp ce un tânăr serios și profesionist îi filma... Pe urmă am vizionat materialul, și toată lumea a părut decent satisfăcută de propria prestație. Concluzie – românul este dezinvolt și pus pe joacă (minunată chestie), mai rămâne să-și adune bruma de curaj (!) și să protesteze serios. Ah, ce vis îndrăzneț!...

Teo HERGHELEGIU

[O parte din textele de mai sus au fost publicate și în Suplimentul dedicat Proiectului DaDa, în revista *Observer Cultural* nr. 86, din 19-25 octombrie, 2006.]

MOȘTENIRE SACRĂ: EDWARD S. CURTIS ȘI INDIENII NORD-AMERICANI

Dr. Adrian-Silvan IONESCU

Timp de aproape doua luni, din 8 iunie până în 31 iulie 2006, în rotunda Sălii Auditorium de la Muzeul Național de Artă al României a fost deschisă expoziția Moștenire sacră: Edward S. Curtis și indienii nord-americani, organizată de Ambasada Statelor Unite ale Americii și instituția gazdă.

Numele și opera lui Edward Sheriff Curtis (1866-1952) nu sunt necunoscute românilor, în special publicului bucureștean. Fotografii de el au mai fost prezentate în câteva expoziții de răsunet deschise în Capitală de-a lungul timpului, precum *Vestul American* - amplă prezentare a mirificelor ținuturi apusene ale Lumii Noi și a pionierilor care, prin temeritatea lor au cucerit un continent - organizată în primăvara anului 1974 la Sala Dalles de Amon Carter Museum of Western Art din Fort Worth, Texas (apoi itinerată în alte câteva orașe importante ale țării), *Arta indienilor din America* la Biblioteca Americană, tot din 1974, *Reflexe - imagini din America* la Muzeul Național de Istorie a României, din 1976 și *Generații indiene*, expoziție de etnofotografie americană de la Arhiva Națională Antropologică a Institutului Smithsonian din Washington, D.C., organizată de noi în intervalul octombrie- decembrie 1994 la Fotogaleria Gad de la Etaj 3/4 a Teatrului Național.

Edward S. Curtis și-a consacrat întreaga viață documentării amer-indienilor. El se născuse în Wisconsin ca fiu al unui predicator. În 1887 vine în Vest și se stabilește la Puget Sound, în statul Washington pentru ca, în 1891, să se dedice fotografiei și să se mute în

orașul Seattle unde deschide un studio. Devine, în scurt timp, portretistul la modă al elitei. Dar activitatea aceasta, deși profitabilă, nu-l atrage prea mult. Ieșea adesea în afara orașului și fotografia spectaculoasele peisaje din împrejurimi. În 1896 are primul contact cu băștinașii: face portretul unei bătrâne de 80 de ani, Prințesa Angelina, fiica șefului Seattle care dăduse albilor locul pe care se ridicase orașul ce-i purta numele. Angelina era săracă și-și câștiga existența culegând scoici și moluște de pe malul oceanului pe care apoi le vindea la piață. Acolo, pe plajă o și întâlnise fotografu. Pentru a o convinge să-i pozeze, Curtis i-a dat un dolar fapt ce bătrâna a apreciat foarte mult, remarcând că ar fi foarte profitabil pentru ea să fie mai des fotografiată decât să culeagă zilnic fructe de mare.

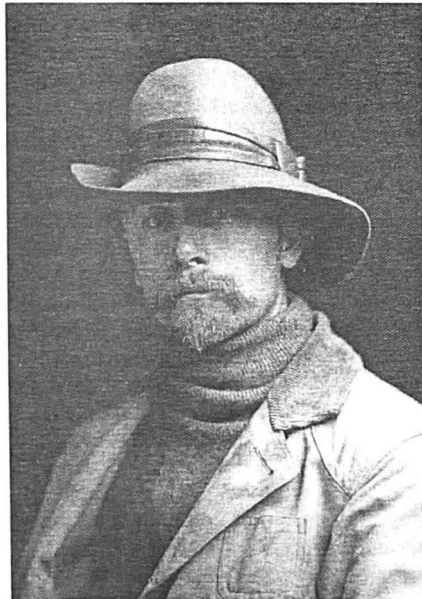


Fig. 1
Edward S.
Curtis,
Portret,
1899

Fig. 2
Edward S.
Curtis, *Iron
Breast*,
1900

O nouă ocazie de a cunoaște populațiile indiene s-a ivit în 1899 când a primit funcția de fotograf oficial al expediției organizată în Alaska, de Edward H. Harriman, un magnat al căilor ferate.

Hotărârea de a realiza un mare portofoliu cu imagini ale tuturor triburilor indiene din Statele Unite era deja luată. Se duce la Washington pentru a convinge oficialitățile de la Smithsonian Institution să-i subvenționeze proiectul, dar este refuzat sub cuvânt că planul său este mult prea amplu și ar necesita munca a 50 de specialiști, iar el singur nu ar putea-o finaliza. Peste câteva decenii el avea să demonstreze că fusese capabil să ducă la bun sfârșit acest proiect gigantic, cu mari eforturi și aproape fără alte ajutoare, dar cu mare entuziasm și pasiune.

Între 1898 și 1906 a făcut călătorii pe cont propriu în zona nord-vestică în care era chiar el stabilit, apoi în sud-vest și în Marile Preerii. Soția sa continua să conducă atelierul și să facă portrete pentru a întreține familia – aveau împreună trei copii – și a-i subvenționa proiectul. Dar Curtis și-a dat seama că năzuințele sale îi depășeau cu mult posibilitățile materiale și se hotărâște să solicite subsidii din afară.

În 1905 ține un ciclu de conferințe la Washington pe care și le ilustrează cu imagini luate de el printre indieni și pe care le proiecta cu „lanterna magică”. Expunerile sale se bucură de mare succes și atrag atenția președintelui de atunci, Theodore Roosevelt, care era un mare iubitor al Vestului. Avea să se apropie foarte mult de președinte, după ce acesta îl invitase, în 1908, la reședința sa, să-l pozeze împreună cu



Fig. 3
Edward S.
Curtis,
*Ney Perce
Baby*,
1900





Fig. 4
Edward S.
Curtis,
Red Cloud,
1905

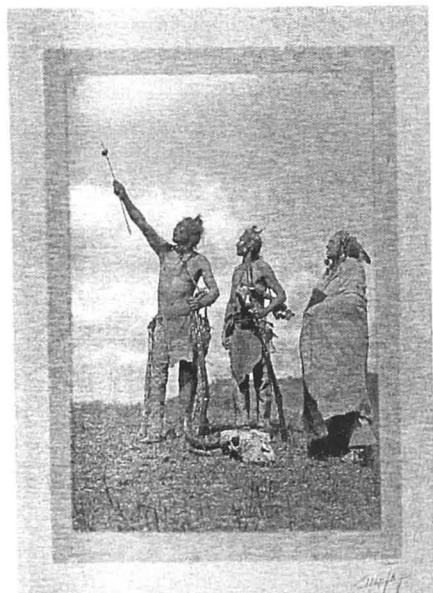


Fig. 5
Edward S.
Curtis,
Oath,
1908

întreaga familie, iar Curtis se împrietenise cu nepoții acestuia, cu care se juca și făcea giumbușlucuri. Fotograful obține protecție prezidențială și recomandări către diverși magnati. În 1906 se adresează lui John Pierpont Morgan, considerat pe atunci cel mai bogat om al Americii și un generos mecena, și obține de la acesta mult doritele sume necesare continuării lucrării. El preconizase că-și va încheia documentația în 5 ani și că are nevoie de 75.000 de dolari pentru deplasări, materiale și cheltuieli neprevăzute. Pierpont Morgan îi condiționează patronajul și ajutorul de publicarea imaginilor așa că este proiectată tipărirea a 20 de volume de text și ilustrație în 500 de exemplare din care mecenatul trebuia să primească 25 de exemplare și 300 de fotografii separate. Datorită acestui sponsor, în 1907 apare primul volum din *The North American Indian*, prefațat de președintele Roosevelt. În 1909 este fondată o companie specială purtând acest nume. Din păcate, Pierpont Morgan moare în 1913 dar fiul acestuia preia contractul și continuă să subvenționeze proiectul, însă cu o pauză de aproape 10 ani, sponsorizarea fiind reluată abia din 1922.

În 1911, când fuseseră publicate doar 8 din cele 20 de volume, Curtis face un nou turneu de conferințe pentru a aduna fonduri. Folosea diapozitive făcute după fotografiile sale pe care le colora de mână. Și, pentru a-și introduce auditorii în atmosfera specifică a ceremonialurilor tribale, expunerea era însoțită de muzică interpretat de o orchestră după compozițiile lui Henry F. Gilbert,

Fig. 6
Edward S.
Curtis,
*Waiting in the
forest*,
1910

inspirată de folclorul indian cules chiar de conferențiar și înregistrat pe cilindri de ceară, pe fonograful lui Edison.

Pentru atingerea scopului final, Curtis îndura privațiuni. Petrecea mai tot anul pe drumuri, în condiții precare de locuire și igienă. Își transporta aparatele și materialele pe catări. De multe ori i s-a întâmplat ca acești catări să scape lăzile în apă ori să cadă cu totul în prăpăstii, pierzând rezultatul unei săptămâni de lucru. De patru ori indienii au deschis focul asupra lui, crezându-l vrăjitor. Dar el era deosebit de tenace și nu lua în seamă asemenea lucruri. Uneori străbătea de mai multe ori aceeași distanță, revenind pentru a-și fotografia modelul în lumina dorită. Era foarte bun diplomat și nu-i lua pe băștinași prea repede; dimpotrivă, se așeza în preajma satului lor și aștepta

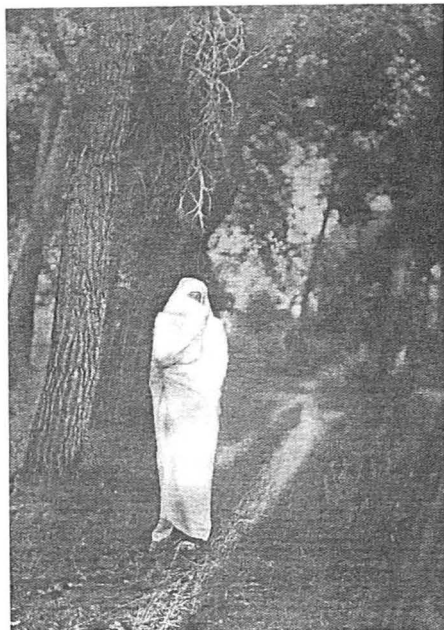
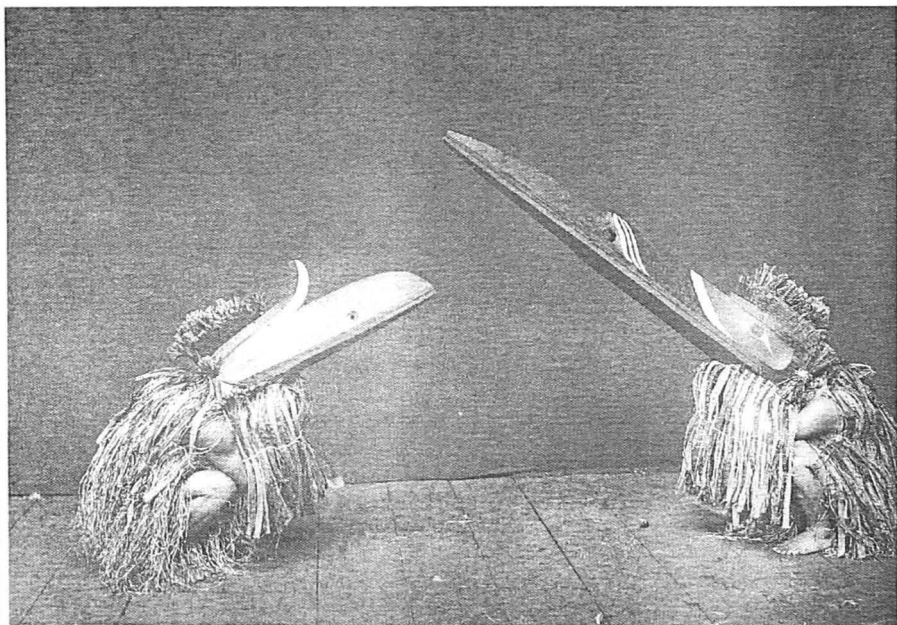


Fig. 7
Edward S.
Curtis,
*Kotsui &
Hohuq*,
1914



timp îndelungat pentru ca aceștia să se acomodeze cu el, să-l agreeze, să capete încredere în el și să vină chiar ei să-i propună să le facă portretul. Fusese poreclit **Cel ce prinde umbre**, pentru abilitatea sa de a face fotografii. Dar lui îi plăcea să se definească drept „misionar” pentru că, la fel ca părintele său, și el îndeplinea misiunea sacră de a aduna pe clișeele de sticlă chipurile și mediul de viață al unei rase care, în acel moment, părea pe cale de dispariție.

Fotografiile sale se plasează la granița dintre etnografie și artă, având preponderență cea din urmă. A fost chiar criticat pentru lipsa de autenticitate din vestimentația diverselor modele unde se repetau, de la unul la altul, anumite elemente sau piese decorative. Intențiile sale declarate erau de a prezenta indianul într-o lumină idilică și cu aura de „bun sălbatic”, neafectat și nealterat de contactul cu albi, ceea ce era foarte dificil după o coabitare, mai mult sau mai puțin pașnică de 200 de ani, ce lăsase urme adânci în civilizațiile tradiționale. El spunea „Pozele sunt menite a fi reproduceri pentru generațiile viitoare care ar putea să vadă indianul cât mai natural posibil, așa cum se mișca, încoace și încolo, înainte de a vedea o față palidă și de a ști că, în natură, mai exista alte ființe umane sau altceva decât văzuse el. (...) Doresc să prezint indianul așa cum era în viața sa normală, nobilă, astfel încât lumea să știe că el nu a fost un vagabond corupt ci un om cu o statură mândră și cu înnăscută noblețe.” De aceea, multe dintre imagini erau regizate în cele mai mici amănunte, erau aduse costume și arme vechi, erau îndepărtate toate

elementele modernității și se căutau locații cât mai sălbatice. Unghiurile de fotografiere erau, de asemenea, studiate cu multă atenție în prealabil. Totuși, se întâmpla să-i scape câteodată câte un obiect modern, așa cum este cazul cu un ceas deșteptător plasat în centrul compoziției cu interiorul unui cort al unei căpetenii Piegan: aceea era o piesă mult prețuită de locatari și, de aceea, o așezaseră la mare cinste, în imediata lor apropiere, fără a bănuși că-i vor strica puristului fotograf imaginea ce se dorea o reconstituire a vieții de altădată. Curtis a trebuit să retușeze acel cadru, dar au mai rămas unele copii în care ceasul a fost păstrat.

Fusese influențat de stilul fotografiilor lui Alfred Stieglitz cu accentuata lor picturalitate, cu absorbții în umbră și tonalități intense ori suprafețe transparente, eterice. Multe dintre compoziții sunt voit neclare pentru a sugera aburii dimineții ori înserarea. Spre a accentua calitățile plastice ale imaginilor, acestea au fost tipărite manual, prin tehnica fotogravurii, pe hârtie specială, mată și poroasă, cu o textură specială, vizibilă la o privire atentă a compoziției la fel ca structura pânzei ce slujește de suport unei picturi în ulei. Hârtia avea o fontă ușor gălbuie sau ocru iar imaginile erau sepia. Față de portretistica de studio unde, în secolul al XIX-lea modelul era arat așezat în profil și aceasta numai la cererea sa expresă, pentru că știa că are trăsături frumoase ori interesante, Curtis excela în fotografii de profil, gros-plan, care evidențiau expresivitatea și noblețea acestor reprezentanți ai civilizațiilor naturii. Uneori folosea câte un paravan ori o draperie

Fig. 8
Edward S.
Curtis,
*Tluwulahu
Mask*,
1914

pe care să se deseneze mai bine profilul, eventual decupat pe propria-i umbră. Prefera fondurile neutre, cerul încărcat de nori sau vegetația pădurii, pe care adesea le estompa spre a nu concura cu nimic acele chipuri puternice, ridate și marcate de intemperii ale războinicilor și căpeteniilor. Tehnicile sfumato și clarobscur, preluate din pictură dau un efect deosebit prin nota de mister ce o conferă subiectului, întors parcă din alte vremuri și încă învăluit de manta nedefinită a iluziei. Totuși, modelele erau cât se poate de reale și cunoșteau prea bine realitățile vremurilor în care trăiu și, de aceea, mulți au trebuit plătiți pentru a accepta să pozeze.



Fig. 9
Edward S.
Curtis,
Chief Copper,
1914

Curtis a vizitat 80 de triburi și a executat circa 40.000 de negative. A avut 17 asistenți cu care lucra câte 16 ore pe zi în condițiile cele mai vitrege, fie în arșița din Sud-vest, fie în gerul din Alaska. Nu se rezuma numai la fotografie ci culegea și folclor pe care-l înregistra, așa cum s-a spus mai sus, și apoi transcria melodia pe note. Își consemna observațiile legate de modul de viață, de obiceiurile, ceremonialurile, ocupațiile și aspectul celor pe care-i vizita. Astfel, fără a avea studii de specialitate, el a devenit un etnolog în adevărata putere a cuvântului, cu mii de ore petrecute pe teren, între indieni. A fost chiar inițiat în Dansul Șerpilor de la indienii Hopi din Zona Sud-vestică și a fost lăsat să fotografieze picturile cu nisip, opere încărcate cu puteri deosebite folosite de vraci pentru vindecarea bolilor care, după incantațiile și ceremoniile de rigoare, erau distruse.



Rezultatul acestei munci de peste 30 de ani este monumentală lucrare în 20 de volume - ultimul apărut în 1930 - ilustrată cu fotografii. Volumele sunt organizate în funcție de triburi și de zonele de proveniență ale acestora. Lucrarea avea un titlu destul de lung: *The North American Indian, Being a*



Series of Volumes Picturing and Describing the Indians of the United States and Alaska. Written, Illustrated and Published by Edward S. Curtis. Pentru că tipărirea fusese făcută prin subscripție, nu se știe precis dacă au fost scoase toate cele 500 de seturi planuite. Sigur este că s-au vândut 272 de seturi, câteva ajungând și în Europa. Momentul finisării acestei magistrale opere a fost, însă, total neprielnic căci exact atunci s-a produs marele crah

financiar pe Wall Street și nu s-au mai găsit amatori să investească într-o lucrare atât de scumpă.

Curtis a fost și în materie de film un pionier realizând, în 1914, una dintre primele pelicule documentare etnografice ce a rulat sub două titluri, fie *În țara vânătorilor de capete*, fie *În țara canoelor de război*, pe care a turnat-o la indienii Kwakiutl din Insula Vancouver. Și aici, ca și în fotografie, el a imaginat o poveste romantică, de dragoste între tânărul războinic Motana și frumoasa Naida, pe care a regizat-o cu mare minuție și a exploatat la maximum spectaculozitatea ceremonialurilor cu măști și costume sofisti-cate ale celui trib. A trăit alături de acei indieni timp de trei ani pentru a putea reconstitui în amănunțime modul lor de viață de dinaintea contactului cu albi. Pentru că multe costume, măști, arme și ornamente arhitectonice lipseau, Curtis a pus să fie confecționate special pentru filmul său, investind destul de mulți bani în acest scop. Spre pildă, nu vor apărea arme de foc și nici cuțite de oțel ci exclusiv arcuri cu săgeți și măciuci din piatră. Pentru prestația lor, actorii indieni au fost plătiți cu 50 de cenți pe oră, iar pentru magnifica scenă cu apropierea cortegiului nupțial în trei canoe, cu câte un dansator mascat la prora fiecărei ambracățiuni, participanții au primit enormă sumă de 4 dolari fiecare, ceea ce pentru ei, în acele vremuri, era o adevărată avere. Astfel au fost realizate cadre memorabile pentru istoria filmului care impresionează și astăzi prin dramatism, claritate și compunere. Filmul era mut dar la rulare era însoțit de un acompaniament la pian, inspirat de muzica tradițională.

Fig. 10
Edward S.
Curtis,
Chief's
daughter,
1914

Din păcate, nici acest film nu a avut succes din cauza izbucnirii Războiului cel Mare și a dezinteresului general pentru orice act de cultură, cum era pelicula sa.

Pasiunii pentru marele proiect pe care îl urmărea cu atâta asiduitate i-a sacrificat totul, cariera strălucită și rentabilă de fotograf de studio, sănătatea și familia. Soția cere divorțul și, la pronunțarea acestuia, îl lasă practic pe drumuri. Trebuie să locuiască un timp într-una din colibe unde își depozita aparatele, soluțiile și materialele necesare pe teren. Demonstrând că ea i-a subvenționat documentarea, soției îi revin, de asemenea, toate clișeele realizate de el printre indieni. Lui Curtis nu-i mai rămăsese nimic în afara amintirilor și notițelor de teren.

La începutul anilor 20, Curtis se mutase la Los Angeles și, timp de 3 ani, se angajează ca fotograf la studiourile cinematografice din Hollywood. Este perioada sa cea mai puțin fertilă și mai plicticoasă. Această activitate nu-l satisface deloc, așa că se va întoarce la subiectul lui preferat, indienii.

În 1927 face ultima sa deplasare pe teren, în Alaska, împreună cu fiica sa Beth – singurul membru al familiei care-i aprecia munca și-i înțelegea pasiunea. Ea îi va și acoperi toate cheltuielile. Vasul cu care călătoreau este prins de ghețuri. În acest timp el execută atât fotografii, cât și filme.

După publicarea ultimului volum, fotografii suferă o puternică depresie nervoasă ca urmare a suprasolicității și tensiunii în care lucrase timp de 32 de ani, într-un fel de competiție contra

cronometru cu sine însuși, pentru a nu scăpa nimic din ceea ce își propusese inițial. După doi ani de spitalizare se va reface și va mai trăi încă două decenii, în obscuritate, însă, murind uitat și dezamăgit, în 1952.

Abia la începutul deceniului opt îi este redescoperită opera. Terri McLuhan, fiica filosofului Marshall McLuhan, este cea care va readuce în atenția publicului marea personalitate a fotografului și va atrage atenția asupra valorii creației sale. Vor apărea nenumărate articole și cărți de atunci încolo, culminând cu masivul album „de buzunar” publicat de editura Taschen, în 1997, *The North American Indian. The Complete Portfolios*.

Singura copie care se mai păstrase din filmul mai sus amintit a fost restaurată în 1972 și i-a fost adăugată o coloană sonoră, folosind interpreți din acel trib care își aminteau că îl văzuseră, când erau copii, pe cel ce prinde umbre, care venise cu aparatele sale în comunitatea lor. Astfel a putut fi reconstituită cu toată exactitatea muzica originală a ceremoniilor Kwakiutl ce apăreau în film.

Manifestarea de față a fost însoțită de un foarte interesant film documentar, *Coming to Light*, realizat recent, în anul 2000, de Annie Makepeace, în calitate de producător, scenarist și regizor. Pelicula, lungă de aproape 2 ore, prezenta în detaliu viața și opera marelui fotograf, completând de minune selecția imaginilor din expoziție și explicațiile aferente acestora.

Expoziția *Moștenire sacră: Edward S. Curtis și indienii nord-americani* este un omagiu adus atât autorului, cât și modelelor sale. Prin obstinația cu care a păstrat chipul indianului în fotografiile lui, Curtis a

făcut muncă de pionierat de inestimabilă valoare prin teaurizare formelor tradiționale ale unor culturi și civilizații bogate în simboluri și legende care, prin opera sa, vor trăi de-a pururi.

VÉNUS DE MILO: EXPONAT MUZEAL, SIMBOL CULTURAL ȘI MISTER ȘTIINȚIFIC

Silviu ANGHEL

În analele științifice există puține cazuri de zei care au aruncat un măr al discordiei așa tentant, dar și amar, în mijlocul savanților. Statuia numită Vénus de Milo a fost descoperită în aprilie 1820 de un țaran grec, în timp ce își curăța pământul de pietrele pe care dorea să le folosească în construcții. Un tânăr ofițer francez aflat în marina maiestății sale, bonapartist și unul dintre entuziaștii participanți în războiul de independență grec, Ph. Voutier, care săpa în insulă la acea vreme a fost martor al descoperirii. Totuși, el a fost înlăturat datorită intereselor crescânde, deziluzionându-se de întreaga situație. Astfel că nu și-a publicat amintirile, a părăsit marina și s-a alăturat lui Byron pentru a-și împlini destinul prin luptă.

Statuia a fost imbarcată și trimisă la Paris, la Luvru, fiind expusă imediat. Vénus de Milo a devenit, în parte datorită confuziei științifice despre care vom vorbi mai încolo, parte datorită valorii sale estetice, una dintre cele mai faimoase statui din lume. După reîntoarcerea lui Venus Capitolini la Roma, Vénus de Milo a rămas unul dintre puținele nuduri feminine antice din Luvru. S-a considerat că ea reprezenta idealul clasic al corului feminin, echivalent al nudurilor masculine ale lui Polykleitos.

Imediat după sosirea sa, controversele au început să apară în jurul statuii. În primul rând, soclul și brațele statuii au fost reconstruite într-o multitudine de variante. Ținea statuia în mână un măr? Dacă da, cui îl oferea? Exista o figură masculină divină (poate Marte) lângă ea? Cu timpul multe păduri au fost tăiate și multe modele prezentate ca reconstrucție a statuii.

Unghiul soclului și brațele statuii au fost studiate minuțios în cele mai mici detalii. Însă cele mai importante informații despre statuie, mărturia descoperitorului ei și alte relatări au fost ignorate. Printre altele, acești martori susțineau că statuia a fost găsită ascunsă într-o nișă și nu singură. Brațele sale se aflau lângă ea și alți trei hermi se aflau în acel spațiu. Gândul că hermi arhaici urâți ar fi putut fi puși alături de capodopera unui trup ideal feminin au îngrozit lumea științifică. Numai recent această dezbatere aprinsă a luat sfârșit.

Acest articol analizează sursele despre descoperirea sa, coroborate cu noile catalogări din Luvru, pentru a prezenta adevărata poveste a descoperirii, a locului și a compoziției statuii. A doua parte analizează cum a fost primit acest progres științific de către Luvru și managerii săi și deciziile privind expunerea și prezentarea statuii.

Descoperirea statuii

Așa cum am menționat, cele mai importante indicii pe care le avem referitoare la statuie sunt mărturiile descoperirii sale. Numai după 50 de ani de la descoperire fostul ofițer francez, Ph. Voutier, a decis să își publice memoriile sale, drept răspuns la afirmațiile contradictorii existente la acea dată. În special, contele Brest, care cumpărase statuia, a publicat mărturiile târzii care abundau în inexactități. Mai există două mărturii (adunate acum în Lorriss 1994), aceea a faimosului explorator Dumont d'Urville, a cărui corabie sosise la Milo la trei săptămâni după descoperire, și cea a contelui Marcellus. Acești trei martori (Voutier, d'Urville and Marcellus) sunt singurii

care au văzut locul descoperirii (fie în timpul ei, fie la câteva zile după) și sursele cele mai sigure¹.

Ei fac omisiuni, iar acestea, cuplate cu numeroase mărturii eronate nu au făcut decât să alimenteze disputa aprigă referitoare la statuie. Această confuzie a fost amplificată de haosul sistematic din Luvru. Statuile și inscripțiile trimise odată cu Vénus de Milo au fost pierdute și doar unele au fost găsite după căutări persistente în vastele colecții din Luvru.

Acuratețea mărturiei din 1874 a lui Voutier a fost dovedită în fapt de desenele sale, reprezentând hermii și inscripțiile lor. Acestea au fost pierdute la sosirea lor la Luvru, dar au fost descoperite ulterior după și cu ajutorul mărturiei lui Voutier. Este mai bine să aflăm mărturie lui Voutier in extenso:

Într-un sejur de plăcere la Milo, am vrut să fac săpături... După ce am examinat locurile, nu exista îndoială că trebuia să încep cercetările la baza rocii pe care fusese amplasat orașul antic, unde trebuie să s-au așezat rămășițele distrugerii sale... În timp ce supravegheam lucrătorii mei, doi bravi marinari de pe L'Estafette, la 20 de pași de noi, un țăran extrăgea pietre din ruinele unei mici capele afundate în pământ prin ridicarea nivelului solului și care mai avea încă urme de pictură interioară. Văzându-l oprindu-se și uitându-se cu atenție în fundul săpăturii sale, m-am apropiat: tocmai scotea la lumina partea superioară a unei statui în stare foarte proastă, și cum ea nu putea să îi servească construcției sale, urma să o reacopere cu moloz. (d'Urville, Marcellus, Voutier 1994: 100-1)

1. D'Urville este primul care a scris despre brațe, afirmând că mâna dreaptă ținea un mar și stânga un ornament. El a și desenat o schiță, pe care a prezentat-o contelui Marcellus, care însă nu arăta brațele. Se pare că d'Urville descrie statuia așa cum și-o imaginează el. Desenul lui d'Urville despre inscripțiile sitului s-au dovedit a fi corecte și cu atât mai valoroase, întrucât astăzi aceste inscripții s-au pierdut.

fig. 1. Vénus de Milo în expoziție

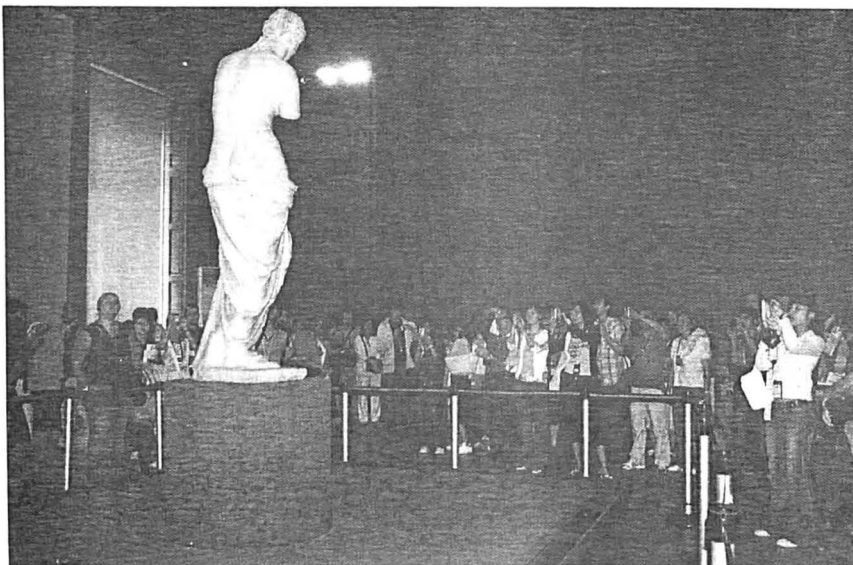


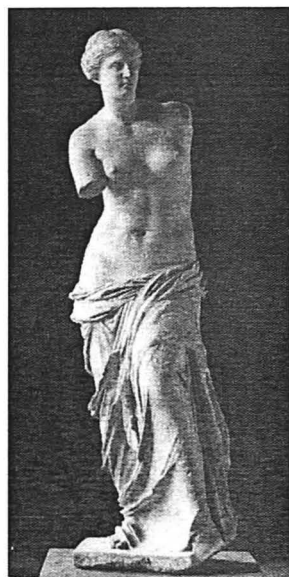
fig. 2. Vénus
de Milo

Încurajați de descoperire, francezii și grecii au continuat să caute și alte fragmente. Voutier afirmă că eforturile pentru descoperirea altor fragmente (cum ar fi brațele) au fost stopate pentru că nimic nu a fost găsit în interiorul "a patru metri pătrați împrejurul zidurilor" (d'Urville, Marcellus, Voutier 1994: 102).

Această poveste a fost coroborată de alte două surse principale:

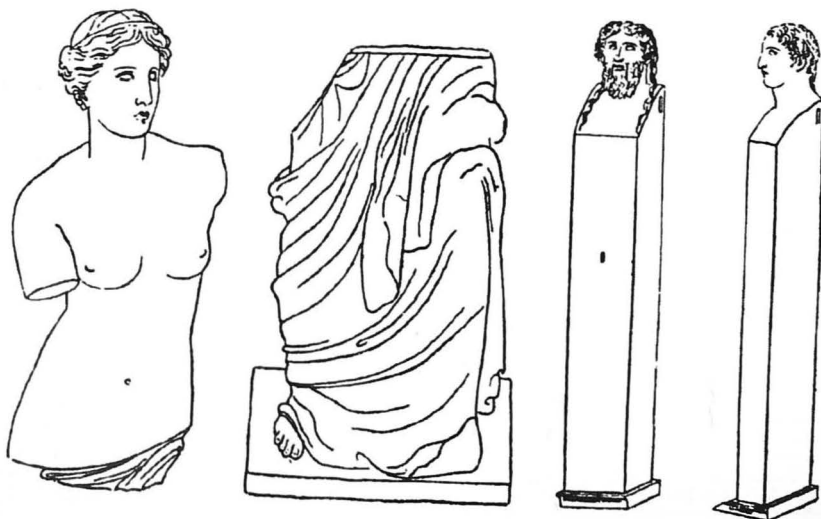
D'Urville (d'Urville, Marcellus, Voutier 1994: 20)

Cu trei săptămâni înaintea sosirii noastre la Milo, un țăran grec, săpând terenul său din interiorul acestei incinte (adică o colină stâncoasă n.a.), a găsit câteva pietre mari; cum aceste pietre utilizate de către locuitori pentru construcția caselor lor au o anumită valoare, această considerație l-a determinat să caute în continuare, și a



ajuns astfel să elibereze un fel de nișă în care a găsit o statuie de marmură, doi Hermi și alte bucăți de marmură.

fig. 3.
Desenul lui
Voutier



Marcellus (d'Urville, Marcellus, Voutier 1994: 30)

Un biet grec, numit Yorgos, ocupat cu săpatul la sfârșitul lunii februarie 1820, a descoperit puțin câte puțin un fel de nișă lunguiată, construită în roca care domina și marginea proprietatea sa. A reușit să degajeze această mică construcție, precum și o încăpere îngustă înfundată de 5 sau 6 picioare sub nivelul actual al solului.

Voutier a săpat la baza unui povârniș, lângă satul Castro. Orașul antic, sau mai degrabă acropolele sale, au fost localizate chiar deasupra și marinarii francezi spera să descopere obiecte ce ar fi aparținut orașului antic de deasupra. Locul în care a fost găsită statuia, credea Voutier, arata ca o capelă scufundată de alunecările de pământ masive ale colinei. Alte două relatări ale lui d'Urville și Marcellus, care au văzut locul unde a fost descoperită statuia, coroborează cu cele spuse de Voutier, amândouă vorbind despre un tip de nișă. (d'Urville a descoperit un fel de nișă / Marcellus a descoperit treptat un fel de nișă alungită). Marcellus adaugă că nișa a fost construită în stânca care domina și marginea proprietatea sa. Locul în care a fost statuia pare a fi fost săpat în piatra povârniș. Acest lucru înseamnă că zidul de piatră pe care îl curăța țăranul grec nu era însăși nișa. Pentru că țăranul săpa probabil vertical, de vreme ce Voutier putea să îl vadă pe țăran, însă descoperirea nu era în câmpul lui vizual, capela trebuie să fi fost de-a lungul timpului acoperită (enfouie) cu pământ și pietre. Giorgios, țăranul grec, s-a oprit și s-a uitat "în fundul gropii sale", ceea ce a atras

atenția lui Voutier. Acest fapt indica o cavitate, un spațiu gol. În el s-a infiltrat pământ, fie înainte, fie în timpul săpăturilor.

Nișa a fost 'acoperită' de un bloc mare care avea pe el o inscripție. Fie acesta a fost fixat în zidul din spatele nișei, fie pur și simplu pusă pentru a bloca nișa, acest lucru este neclar în relatări, ceea ce nu este surprinzător, pentru că a fost unul dintre primele lucruri mutate de Giorgios.

Inscripția suna astfel:

Βάκχιος Σάττου ὑπογυμνασπαρχήρας]
αὐν τε ἐξέδραν καὶ τὸ [ἄγαλμα]?
Ερμῆι Ἡρακλεῖ

*Bakchios fiu al lui Sattos fiind un
gimnasiarh (a dedicat)
exedra și [statuia]
lui Hermes și Herakles*

[ἄγαλμα]: Furtwangler, urmat de Hiller von Gaertringen.

Soarta pare a fi șters cea mai importantă parte din inscripție. A doua linie se pare fie că începea fie mai spre interior, fie avea același aliniament ca și linia 1, așa cum este prezentată mai sus. Prima opțiune s-ar încadra în lungimea unei agalma. În perioada scrierii acestor rânduri nu este clar care este versiunea lui d'Urville, și chiar el pare să nu fi acordat atenție acestui detaliu.

Nișa era largă, deși ne sunt date câteva seturi contradictorii de dimensiuni: pătrată cu lățimea de 4 picioare pătrate (de Clarac),

2. El nu a văzut sau măsurat locul, însă le-a reconstruit conform dimensiunilor date de consulul Brest.

3. Cel care a furnizat această explicație a fost S. Reinach (Reinach 1890 : 382): « cette explication romanesque ne rend pas compte d'un fait capitale: c'est qu'on a trouvé auprès de la statue, dans la meme grotte, deux hermes et plusieurs fragments de marbre, tels que le pied chaussé d'un cothurne... J'ai la presque certitude qu'il n'y avait pas là une cachette, mais un magasin de chausfourier »

El a folosit termenul *cache* de mai multe ori, ceea ce i-a făcut pe oameni să îl citeze în susținerea ipotezei cașetei.

semicirculară cu diametrul de 4 metri (Doussault²). Declarația lui Voutier este cea mai de încredere, iar desenul prezentat de Doussault este de conjunctură – și se contrazice cu dimensiunile declarate chiar de el. Pentru ce a fost săpată nișa? Morey, care a văzut locul în 1838, declară că era un mormânt mare, și că statuia a fost amplasată acolo pentru a scăpa de la distrugerea de către creștini. El a fost dus acolo de către fiul lui Giorgios, dar nu este foarte clar dacă a văzut același loc. Alții au argumentat că era un depozit în care statuile așteptau pentru a fi distruse. Aceasta este cea mai slabă dintre ipoteze, fiind construită numai pe ideea că Hermii cei „urâți” trebuie separați de statuia splendidă³. Nici conținutul descoperirii nu este un munte diform de statui și bucăți de statui care așteaptă distrugerea. Furtwangler argumentează că nișa era parte a unei exedra și deci statuia a fost descoperită în situ⁴. Această afirmație este de conjunctură, dar este posibil ca nișa să fi fost proiectată să adăpostească această statuie sau o alta. Dar, din moment ce a fost pierdută, nu vom ști niciodată cu siguranță. Dacă statuia a fost găsită în situ, dificultatea constă în a explica ce caută acolo cei trei Hermi. Unul dintre ei, este acum clar, se potrivea în partea din plintă care a fost pierdută, din stânga lui. Al doilea nu putea să fie parte a aceluiași complex.

În concluzie, nișa a fost probabil săpată în stâncă⁵. Peretele din piatră și existența celor doi hermi ne face să credem că avem de-a face cu o cachetă⁶.

Lucrarea recentă a lui Marriane Hamiaux au clarificat multe aspecte ale conținutului cachetei (Hamiaux 1998): cele 2 fragmente de brațe au fost găsite (MA 400 și 401), precum și cei trei hermi (Ma 405 + Ma 1441; Ma 403; Ma 404), exact așa cum a spus Voutier. Un fragment de picior a fost de asemenea găsit (MA 4794). Unul dintre acestea se potrivește, potrivit lui, plintei. Această problemă rămâne dependentă de mărturia lui, deoarece plinta nu a mai fost găsită. Totuși, nu avem nici un motiv să ne îndoim de descrierea lui Voutier. Plinta se potrivea cu partea spartă a statuii, și le-a desenat în concordanță. Se arată și o gaură pătrată în ea, care se potrivește cu unul dintre hermi imberbi⁷. Textul este în mod fericit cunoscut – este o semnătură a artistului:

[---]ανδρος [Μ]ηνίδου
[Ἀν]τιοχέως ἀπὸ Μαίανδρου
ἐποίησεν
...andros al lui Menidos
din Antiohia pe Meander
a făcut (aceasta)

Unul dintre hermi, cel cu barbă dedicat lui Herakles, are propria sa bază. Hermul și baza au dispărut după intrarea în Luvru. Desenul bazei și al hermului făcut de Voutier i-a permis lui Michon să le redescopere. Baza fusese în mod greșit asociată cu un monument funerar. Baza are o inscripție (IG XII 1092):

[Θ]εοδωρίδας Λαιστράτου Ἑρμῆ
Theodoridas, fiul lui Laisstratos, către
Hermes

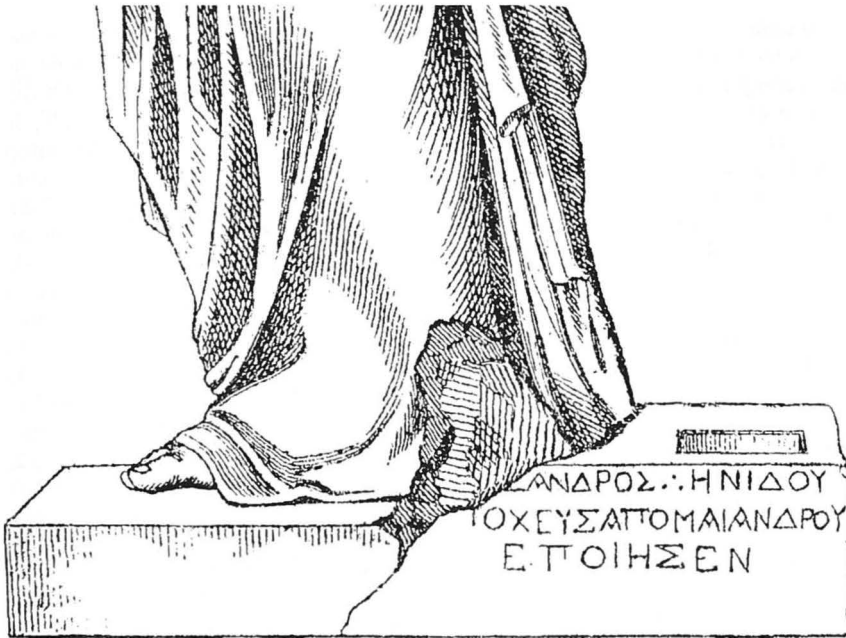


fig. 4. Plinta reconstituită

Chiar înainte ca baza să fie descoperită în a doua sa cachetă, la Luvru, Hiller von Gaertringen, lucrând numai pornind de la desene imprecise care dau numele de Alisistratos sau Agisistratos⁸, a văzut greșeala, și a propus amendamentul, conectând baza cu IG XII 1096, o altă bază de statuie descoperită în 1877 pe insula Milos de către Tissot, aflată în prezent în Atena: [Θ]εοδώριδας Δαιστράτου Ποσειδῶνι (Δαιστράτου este formă de dialectală pentru Λαιστράτου). Paleografia ambelor inscripții este similară și datată în sec. al IV-lea î.Hr..

Viața lui Vénus de Milo în Muzeu

Cum este clar din paginile anterioare, probe pentru cel puțin unele dintre elementele enigmei sunt disponibile de mai multă vreme. Deși oameni de bună credință, precum Voutier, și cercetători atenți, precum Michon, au găsit documente în arhivele Luvrului care atestă despre statuie și contextul său, aceste date nu au fost urmărite și puțin s-a făcut de-a lungul anilor, atât pentru a găsi obiectele, cât și pentru a le expune.

O serie de directori și eminente cercetători ai muzeului au crezut că statuia este emblema artei antice. Quatremère de Quincy credea în 1821

4. Această idee nu este bazată pe dovezi arheologice, ci prin reconstituirea și a inscripțiilor de deasupra nișei.

(Furtwängler 1895: 304).

5. Din contră Cherry și Sparkes 1982 52-57, care au presupus, fără dovezi, că, datorită inscripțiilor plintei și a existenței gimnaziului în localitate că statuia a fost descoperită acolo. (urmați de Kousser 1992). Aceasta va implica

faptul că statuia a fost găsită în situ. Este însă improbabil, deoarece alte herme au fost găsite odată cu statuia.

6. Istoria statuii în Luvru poate fi găsită în mai multe surse. Cele mai bune relatări au fost recent adunate într-un volum (Lorris 1994).

Reinach ne redă câteva relatări (Reinach 1890, 1896, 1897). Pentru Luvru, Etienne Michon (Michon 1900, 1902) analizează documente interne, scrisori de primire, numere de inventar și scrisori găsite în arhiva Luvrului. Recent, un jurnalist a publicat o carte cu aceste relatări (Curtis 1994). Mai multe ziare au publicat o serie de scrisori și răspunsuri. Colecția *The Nation*, online, este, în mod particular, interesantă. 7. In fact Voutier mentions two Herms, and draws a bearded one with a separate base and the imberb one with our plinth.

că statuia este un original școlii lui Praxiteles și că semnătura de pe plintă nu corespunde cu statuia; Clarac, director al Luvrului în 1821, credea, de asemenea, că statuia este din epoca clasică, și că semnătura este semnul unei reparații ulterioare. El a reconstituit statuia precum Aphrodita din Capua, ținând cu mâna peste cap o banderolă. Saint-Victor, tot în 1821, credea că statuia este un original din epoca clasică, și că semnătura este o restaurare; el a reconstituit statuia ca un personaj singur ținând un măr⁹. Toți aceștia scriau când statuia a fost adusă la Luvru, pe același vas ca și hermii, cu o notă care dovedea că aveau origine comună. De ce ei au refuzat să îi asocieze statuii?

Desigur, asocieri false existau în epocă, o perioadă în care săpături arheologice neprofesionale generau deseori statui vândute muzeelor de către comercianți de artă cu reputația mai mult sau mai puțin onestă. Această statuie în mod special a fost urmărită și de Mavrocordății din Valahia. Francezii au fost mai rapizi și statuia se afla acum la Paris, nu la București.

Acești oameni au ales totuși să ignore informațiile care sugerau asocierea cu hermi, deoarece adorau idealul clasic de la sfârșitul sec. al V-lea – începutul sec. al IV-lea î.Hr. Pentru ei, chiar și o asociere cu perioada helenistică, o perioadă a decadenței când conducători absoluți au stins flăcările libertății, democrației și artelor pentru greci, era o problemă majoră. 50 de ani au trecut până când Furtwängler a arătat că plinta este autentică și că statuia a venit cu un herm.

Astăzi asocierea cu hermul nu mai este discutabilă. Mai mult, statuia nu este clasică, cum arată și plinta. Orașul Antiohia avea fundații seleucide¹⁰, în perioada elenistică. Mai mulți autori sunt de acord astăzi asupra datării între 150 și 50 î.Hr. (Kousser 2005: 127-8). Totuși, aventurile lui Vénus de Milo nu s-au încheiat. Deși publicațiile academice au început să se pună în sfârșit de acord cu datarea, poziționarea și asocierea ei, (vezi de exemplu Kousser 2005), acest lucru nu a ajuns la publicul larg și nu a schimbat modul în care statuia este expusă. Deși statuia este prezentată singură, într-o cameră, cu un spațiu larg în jurul său, capabil să permită un număr mare de vizitatori, sunt date puține explicații privind originea ei, iar hermii nu sunt expuși cu statuia. Nu dorim să criticăm politica muzeului și nici nu credem că Luvru ar trebui să fie blamat pentru modul de expunere.

Deși cu întârziere, munca științifică a muzeului a prezentat într-o formă larg accesibilă adevărul despre statuie. Fiind expusă de peste 185 de ani, statuia a devenit parte a imaginii iconice a muzeului. Puțini dintre milioanele de vizitatori ai muzeului nu se opresc să admire statuie lui Vénus de Milo. Majoritatea văd în ea apogeul artei clasice, larg promovată și prezentată în diverse contexte media. Statuia a fost folosită și imitată de mulți artiști moderni, precum faimoasa Venus cu sertare a lui Dali. Valoarea sa culturală, ca ambasador al lumii antice, este mai importantă pentru publicul contemporan decât tribulația științifică.

Așa cum este văzută de vizitatorii muzeului, statuia nu este numai o imagine iconică a Luvrului sau a sculpturii clasice. Întotdeauna a avut o valoare educativă, ducând la mai bună înțelegere a sculpturii grecești și a sensului frumosului în timpurile clasice. Orice exponat într-un muzeu, oricât de faimos este, transmite un mesaj, generează experiențe și gânduri specifice. Acest lucru este cu atât mai adevărat pentru Vénus de Milo. Expunerea ei într-un anumit context, informațiile difuzate cu privire la ea sunt numai câteva indicii pe care muzeul le transmite, care proiectează mesajul educativ asociat statuii.

Datorită propriei sale istorii, caracteristicilor fizice, precum și cercetării științifice din spatele său, statuia lui Vénus de Milo are un mare potențial educativ. Acesta poate fi folosit în mod creativ în cadrul unor programe educaționale pentru copii și familii, care ar putea să pună în lumină diverse aspecte specifice. Acest potențial ridicat ar putea fi valorificat în contextul unei expuneri diferite, mai incitante.

Expunerea sa într-un context în relație cu istoria antică ar provoca mai mult vizitatorii. Statuia ar învia, ar provoca dezbateri, dincolo de valoarea sa artistică. Vizitatorii ar putea să găsească răspunsuri la întrebări numeroase precum: cine este Vénus de Milo? Cum a evoluat conceptul de frumusețe? Ce sunt Hermii? Care este practica sculpturii în Grecia clasică? Cum se raportează societatea contemporană la arta antică?

Toate aceste întrebări ar putea fi abordate în expunerea muzeală. În prezent statuia este expusă într-o cameră,

ca un simbol al antichității clasice, a colecțiilor Luvrului și ca un obiect de artă. Vénus de Milo atrage un număr foarte mare de vizitatori. Ori schimbare a mediului de expunere ar schimba modul de percepere a publicului și ar putea duce la scăderea numărului vizitatorilor. Totuși, o prezentare discretă a altor elemente, nu corelate direct cu expunerea, dar făcând referire la aceasta, ar dezvolta experiența multor oameni veniți în muzeu. Ar permite celor care doresc să știe mai multe despre statuie, de unde provine, de ce este atât de faimoasă etc. să afle răspunsuri la toate aceste întrebări. Acest lucru ar duce și la creșterea valorii statuii, nu la diminuarea ei.

fig. 4. Reconstituire a lui Vénus



7. De fapt, Voutier menționează două herme și a desenat unul dintre hermi cu barbă, cu baza separată, șicel imberb cu plinta noastră.
8. Desenat de Voutier, care poate se gândea la cealaltă plintă?
9.A. C.

Quatremère de Quincy, *Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milo en 1820 ; transportée à Paris par M. le Marquis de Rivière, ambassadeur de France à la cour ottomane*, Paris 1821 ; F. de Clarac, *Sur la statue antique de la Vénus Victrix découverte dans l'île de Milo en 1820*, Paris 1821 ; J. B. de Saint-Victor, "Vénus de Milos", in P. Pouillon, *Musée des Antiques dessinée et gravée*, I. *Les divinités*, Paris 1821 ;

10. Pentru lista fundațiilor Seleucide și datele lor vezi Getzel M. Cohen.

VÉNUS DE MILO: MUSEUM SHOWCASE, CULTURAL SYMBOL AND SCIENTIFIC MYSTERY

Silviu ANGHEL

Few cases exist in the annals of scholarship in which the immortal gods have thrown such a bitter yet tempting apple of discord into the midst of the world of scholars. The statue of Vénus de Milo was discovered in April 1820 by a Greek peasant clearing his land of stones useful for reuse. Ph. Voutier, a young French officer in his majesty navy, bonapartiste and enthusiastic minor participant in the Greek war of independence, digging on the island, witnessed the discovery. However, he was soon pushed aside by ever increasing interests, and became thoroughly disillusioned. He did not publish his recollections, and instead left the navy and joined Byron to fulfill his destiny by the sword. The statue was embarked for Paris and arrived at the Louvre where it was put on display immediately. The Vénus de Milo has become, partly through a scientific turmoil we will discuss below and partly because of its esthetic value on of the most famous statues in the world. Indeed, after the return of the Venus Capitolini to Rome, the Vénus de Milo was one of the few female nudes in the Louvre. It was thought to represent the classical ideal of the female body, the equivalent of the Polykleitos's male nudes.

Soon after its arrival, however, controversies started to abound about the statue. Above all (fig. 1), the broken plinth and arms of the statue were reconstructed in a variety of ways. Did the statue hold an apple? If so, to whom was it offered? Was there a male divine figure (a Mars) next to her? Over the years many forests were cut, and many models presented as to the reconstruction

of the statue. The angle of the plinth and of the hands was studied in the minutest details. However, the most important data about the statue, the testimonia of its founder, and other accounts, were ignored. Among other things, these witnesses suggest that the statue was found hidden in a niche, and not alone: its arms were lying by her side, and with her three other herms occupied the space. The thought of ugly archaic looking herms put together with a masterpiece of the female idealized body horrified the scientific world. Only recently did this enraged debate come to an end. This paper analyzes the sources about its discovery, corroborated with newly cataloguing work in the Louvre to present the true account of the discovery, placement and composition of the statue. The second part analyzes how this scientific progress was received by the Louvre and its managers, and the decisions taken on how to display and present the statue.

The finding of the statue

As we've said before, the most important evidence we have about the statue were the accounts of its discovery. Only fifty four years later did Voutier decide to publish his memoirs, in response to existing contradictive testimonia. In particular, the count Brest, who acted to purchase the statue, published later accounts which abounded in inexactitudes. Two more accounts exist (now collected in de Lorris 1994), that of the famous explorer Dumont d'Urville, whose ship arrived at Milos three weeks after the

discovery and by count Marcellus. These three (Voutier, d'Urville and Marcellus) sources are the only ones who saw the place of discovery (either in the moment of discovery or a few days afterwards), and are our most reliable sources¹. They do leave omissions, and this, coupled with numerous other erroneous reports served only to fuel a long and bitter dispute about the statue. This confusion was greatly enhanced by systematic chaos at the Louvre. The statues or inscriptions sent with the Vénus de Milo were lost, and only some found after persistent searches through its vast collections. The reliability of Voutier's 1874 account was in fact proved by his drawing of the herms and their inscriptions. These had been lost upon their arrival at the Louvre but were found after – and with the help of – Voutier's testimony. It is better to follow Voutier's account in extenso:

Dans le loisir d'une relâche à Milo, je voulus faire des fouilles... Après avoir examiné les lieux, il fut hors de doute que je devais commencer mes recherches au pied du rocher escarpé sur lequel avait été située la ville antique dont les débris à sa destruction devaient y avoir été précipités... Pendant que je surveillais mes travailleurs, deux braves marins de L'Estafette, à vingt pas de nous, un paysan tirait des pierres des ruines d'une petite chapelle enfouie par l'exhaussement du sol et qui montrait encore des traces de peintures intérieures. Le voyant s'arrêter et regarder avec attention au fond de son trou, je m'approchai: il venait de mettre au jour la partie supérieure d'une statue en fort mauvais état, et comme elle ne pouvait pas servir dans sa construction, il allait la recouvrir de décombres. (d'Urville, Marcellus, Voutier 1994: 100-1)

1. Interestingly d'Urville is the first to have written about the arms, stating that the right hand is holding an apple and the left the garment. He also drew a sketch, presented to the count Marcellus, which does not show arms. It seems therefore that d'Urville is simply describing the statue as he imagines it. This explorer did not know of the future debate on the statue, and putting this statement on paper without realizing its importance points to its sincerity. D'Urville's drawing of inscriptions at the site have also proved correct and all the more invaluable as today the inscriptions are lost.

fig. 5.
Reconstituiri
ale lui Vénus



Encouraged by the find, the Frenchman and the Greek kept on searching for further fragments. Voutier states that the effort for further fragments (i.e. arms) was stopped because nothing could be found within "quatre metres carrée circonscrit de murs" (d'Urville, Marcellus, Voutier 1994: 102).

(see also see PhMil02, Voutier's own drawing)

This story is corroborated by the other two main sources:

D'Urville (d'Urville, Marcellus, Voutier 1994: 20)

Trois semaines avant notre arrivée à Milo, un paysan grec, bêchant son champ renfermé dans cette enceinte (i.e. un coteau rocailleux n.a.), rencontra quelques pierres de taille; comme ces pierres employées par les habitants dans la construction de leurs maisons, ont une certaine valeur, cette considération l'engagea à creuser plus avant, et il parvint ainsi à déblayer une espèce de niche dans laquelle il trouva une statue en marbre, deux Hermès, et quelques autres morceaux également en marbre.

Marcellus (d'Urville, Marcellus, Voutier 1994: 30)

un pauvre Grec, nommé Yorgos occupé à bêcher vers la fin du mois de février 1820, heurta de son fer et découvrit peu à peu une sorte de niche oblongue, bâtie dans le roc qui dominait et bornait sa propriété. Il parvint à déblayer cette petite construction, ainsi qu'une cave étroite enfoncée de cinq ou six pieds au-dessous du niveau du sol actuel.

Voutier was digging at the foot of an escarpment, near the village Castro. The ancient city (or rather its acropolis) was located just above that, and the French sailor was hoping to find objects fallen from the ancient city above. The place where the statue was found seemed to him to be a chappelle submerged by the extensive derailment of the escarpment. The other two accounts of d'Urville and Marcellus, who saw the place where the statue was found, corroborate this accounts and both speak of clearing a type of niche (d'Urville déblayer une espèce de niche/ Marcellus découvrit, peu à peu,

fig. 6.
Reconstituir
a lui Vénus



VÉNUS A SA TOILETTE. — (Restitution de Hasse.)

une sorte de niche oblongue). Marcellus adds that the niche was bâtie dans le roc qui dominait et bornait sa propriété. The place where the statue was seems therefore to have been dug in the rocky escarpment. This means accordingly that the stone wall the peasant was clearing was not the niche itself. As the peasant was probably digging vertically – since Voutier could see the peasant but the discovery was not visible, the chapelle must have been in the course of time covered (enfouie) with soil and rocks from above. Giorgios stopped and looked “au fond de son trou”, which drew Voutier’s attention. This seems to indicate a cavity, an empty space. In it some soil had infiltrated either before or during the digging.

The niche was ‘surmonté’ by a large block bearing an inscription. Whether this was fixed in the back wall of the niche or simply reused to block the niche is unclear in the accounts, and not surprisingly so since it was one of the first to be displaced by Giorgios. The inscription reads:

Βάκχιος Σάττου υπογυμνασιαρχήρας]
τάν τε ἐξέδραν καὶ τὸ [ἄγαλμα]?
Ἑρμῇ Ἡρακλεῖ

Bakchios son of Sattos being a
gymnasiarch (dedicated)
the exedra and the [statue]
to Hermes and Herakles
[ἄγαλμα]: Furtwangler, followed
by Hiller von Gaertringen.

Fate seems to have erased the most important line in the inscription. The second line is reported either to start either indented, or at the same

alignment with line 1 as presented above. The first option alone would fit the length of agalma. At the time of writing these lines it is not clear which version is that of d’Urville, and he himself seems to not have paid any attention to this detail.

The niche was large, though several contradicting sets of dimensions are given: square with a width of 4 feet (de Clarac), semicircle with a diameter of 4 meters (Doussault²). Voutier’s statement of the floor is the most reliable one, and the drawing presented by Doussault is purely conjectural – and contradictory to his own stated dimensions. What was the niche dug for? Morey, who visited the site in 1838 and saw it states that it was a great tomb, and that the statue was placed there to escape destruction from Christians. He was led there by Giorgios’ son, but whether he saw the exact same spot is very unclear. Others have argued that it was a kiln’s deposit, where the statues were awaiting destruction. This is the weakest of the hypotheses, being built solely on the idea that the ‘ugly’ herms must be separated from the gorgeous statue³! Nor is the contents of the discovery a shapeless pile of statuary and statue pieces piled to await destruction. Furtwangler argued that the niche was in part of the exedra and that the statue was therefore discovered in situ⁴. This is mostly conjectural, but it is possible that the niche was designed to hold this or another statue. But since it was lost, we will never know for sure. If the statue was found in situ, the difficulty is to explain what are the three hermes doing in there. One of them, it is now

2. He did not see or measure the place, but reconstructed them according to the dimensions of the consul Brest.
3. The originor of this explanation is S. Reinach (Reinach 1890 : 382): « cette explication romanesque [i.e. of burial as protection from Christians] ne rend pas compte d’un fait capitale: c’est qu’on a trouvé auprès de la statue, dans la même grotte, deux hermès et plusieurs fragments de marbre, tels que le pied chaussé d’un cothurne...J’ai la presque certitude qu’il n’y avait pas là une cachette, mais un magasin de chaufournier » He does use the term *cachette* several times, which made people quote him in support of the *cachette* hypothesis.

4. This idea is based not on any archaeological basis but his reconstruction of the statue and of the inscription above the niche (Furtwängler 1895: 304). 5. Contra Cherry and Sparkes 1982 52-57, who presume, without proof that because of the plinth inscription and the existence of a gymnasium in the locality that the statue was found there (followed by Kousser 1992). This would imply that the statue was found in situ. It is improbable that this is the case, because of the other herms found with the statue.

clear, fitted on the lost part of the plinth which extended to Vénus de Milo's left. The second one could not have been part of the same complex.

In conclusion, the niche was most probably dug in the living rock⁵. The stone wall and the existence of two more herms make me believe that we are indeed dealing with a cachette⁶.

The recent work of Marriane Hamiaux has clarified many of the aspects of the contents of the cache (Hamiaux 1998): the two hand fragments were found (MA 400 and 401), as well as the three herms (Ma 405 + Ma 1441; Ma 403; Ma 404), exactly as Voutier had said. A fragment of a foot was also found (MA 4794). One of them fits, according to him, the plinth. This problem remains dependent on his testimony, as the plinth was not found. Yet we have no real reason to doubt Voutier's description. The plinth fitted the broken part of statue, and he drew them accordingly. It also showed a square hole in it, which fit one of the imberbe herms⁷. The text of the is fortunately known, it is in effect an artist's signature:

[---]ανδρος [Μ]ηνίδου
[Ἀντι]οχεὺς ἀπὸ Μαϊάδρου
ἐποίησεν
...andros of Menidos
from Antioch on the Meander
made (this)

One of the herms, the bearded one dedicated to Herakles, has its own base. The herm and the base had disappeared upon their entrance into the Louvre, the drawing of the base and of the herm by Voutier allowed Michon to

rediscover them. The base had been wrongly assorted with a funerary monument. The base bears an inscription (IG XII 1092):

[Θ]εοδωρίδας Λαιστράτου
Ἑρμῆι
Theodoridas, son of Laisistratos,
to Hermes

Even before the base was discovered in the depth of its second cachette at the Louvre, Hiller von Gaertringen, working only from imprecise drawings which gave the name as Alisistratos or Agisistratos⁸ saw the mistake, proposed the emendation and connected the base with IG XII 1096, yet another statue base found in 1877 on Milos by Tissot and currently in Athens: [Θ]εοδωρίδας Λαιστράτου Ποσειδᾶνι (Λαιστράτου is a dialectal form of Λαιστράτου). The paleography of both inscriptions is similar and dated to the 4th century BCE.

The life of Vénus de Milo in the Museum

As it becomes clear from the preceding pages, evidence for at least part of the elements in this puzzle had been available for some time. Though people of good faith such as Voutier and careful researchers such as Michon found documents in the Louvre archives that attest to the statue and its surroundings, these were not followed through and little was done by the Louvre over the years, both in finding of the objects, and in displaying the statue.

A number of series of directors or eminent researchers of the Museum believed this statue as the epitome of ancient art. Quatremère de Quincy in 1821 believed it was an original of the school of Praxiteles and that the signature of the plinth does not correspond to the statue; Clarac the director of the Louvre in 1821 believed it to be classical as well, and that the signature is sign of a repair. He restored the statue as an isolated figure as Aphrodita of Capua, holding a head band; Saint-Victor, again in 1821 believed the statue to be an original of the classical art, and that the signature is a restauration; he reconstructed the statue as an isolated figure holding an apple⁹. All these men were writing when the statue was brought to the Louvre, on the same ship as the herms, and with a receipt proving that they originated together. Why did they refuse to associate the statue? Of course fake associations did exist at the time, a period when un-professional digging resulted often in statues sold to museums by art dealers of more or less

honest reputations. This statue in particular was also courted by the Mavrocordats, then based in Walachia. The French acted faster, and the statue is now in Paris and not Bucharest. These men however, chose to ignore the data which suggested the association with the herms, because they adored the classical ideal of the late 5th and early 4th centuries BCE. For them even an association with the Hellenistic period, a period of decadence when absolute rulers extinguished the flame of freedom, democracy or arts of the Greeks, was a major problem. Fifty years passed until the brilliance of Furtwängler showed that the plinth was authentic, and that the statue came with a herm.

Today the association with the herm is not in doubt. Even more, the statue is in effect not classical, as the plinth shows. The city of Antioch was a Seleucid foundation¹⁰, of the Hellenistic period. Most authors today will agree on a date between 150 and 50 BCE (Kousser 2005: 127-8). Yet the saga of the Vénus de Milo is not over. Though scientific publications have finally began to agree on it's date, position and association (see for instance Kousser 2005), this has not reached the general public and has not changed the way the statue is displayed. Though the statue is presented alone in a room, with ample space around it, able to accommodate a large number of visitors at any one time, no explanation is given regarding its origins, nor are the herms displayed with the statue. We do not wish to pass judgment on the museum policy, and fact it is not clear that the Louvre should be blamed for this.

6. For the story of the discovery, transportation and saga within the Louvre, several sources are necessary. The best three witnesses have been recently collected in a volume (Lorris 1994). Reinach gives several accounts (Reinach 1890, 1896, 1897). Reinach 1896 is particularly interesting for the inscriptions. For the Louvre, Etienne Michon (Michon 1900, 1902) discusses all internal documents, receipts, inventory numbers and letters found in the Louvre archive. Recently, a journalist put much of the evidence into a book (Curtis 1994). Finally, several newspapers contain a large number of letters and responses,



fig. 7. Reconstituire a lui Vénus

with interesting details of all parties involved.

In English, *The Nation* collection, online, is particularly interesting.

7. In fact Voutier mentions two Herms, and draws a bearded one with a separate base and the imberb one with our plinth.

8. Drawing by Voutier, who perhaps was thinking of the other plinth?

9. A. C. Quatremère de Quincy, *Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milo en 1820*;

transportée à Paris par M. le Marquis de Rivière, ambassadeur de France à la cour ottomane, Paris 1821; F. de

Clarac, *Sur la statue antique de la Vénus Victrix découverte dans l'île de Milo en 1820*, Paris 1821;

J. B. de Saint-Victor, "Vénus de Milos", in P. Pouillon, *Musée des Antiques dessiné et gravé*, I. Les divinités, Paris 1821;

10. For a list of Seleucid foundations and their dates see Getzel M. Cohen

Though belated, the scientific work of the museum has presented in a scientific form largely available the truth about the statue. Having been on display for over one hundred eighty five years, the statue has become part of the iconic message of the museum. Few of the millions of visitors through the museum do not stop to admire her. They mostly see in her an peak of classical art, widely publicized and presented in different media sets. The statue was used and imitated by many modern artists, such as Dalli's famous Venus with drawers. It's cultural value, as an ambassador of the ancient world, is higher and more important to the modern day public than it's scientific miscellanea.

As it is seen by the visitors of the museum, the statue is not only an iconic image of the Louvre or of classical sculpture. It has always had an educational value, leading, hopefully, to the better understanding of the Greek sculpture and sense of beauty in classical times. Any exhibit in a museum, no matter how famous it may be, transmits a message, generates specific experiences and thoughts. This is true above all for the Vénus de Milo. Displaying it in a certain context, the information released related to her are just some of the hints the museum transmits, that shape the educational messages related to the statue.

Due to its own history, to its physical characteristics, as well as to the scientific research behind it, the statue of Vénus de Milo has a high educational potential. This could be

creatively used during various educational programs for children and families, which would highlight specific aspects. This high potential could also be valorized in a different display, more intriguing.

Displaying it in a context related to its ancient history would challenge the visitors more. The statue would come alive and would provoke debates, beyond its artistic value. Visitors could find answers to many questions such as: who was Vénus? how did the concept of beauty evolved? what are the Herms? what is the practice of sculpture in classical Greece? how does the contemporary society relate to the ancient art?

All these questions could be addressed in the museum exhibit. The statue is now showed alone in a room, as a symbol of Classical Antiquity, of the collections of the Louvre and as an object of art. She attracts a very large number of visitors. Any major change that will drastically alter this environment will undoubtedly alter the way the statue is seen by the general public, and lead to a decreased number of visitors. However, a discrete presentation of many of these elements, not directly connected with the display, but only alluding to it, would enhance the experience for many people. It would allow those who are desiring to know more about what this statue is, where it comes from, and why it is so famous to answer their questions. This will enhance the value of the statue, rather than decrease it.

BIBLIOGRAFIE

- Cherry J. and Sparkes B. 1982: "A note on the topography of the ancient settlement of Melos" in Renfrew C., Wagstaff M. (edd.), *An island Polity. The archaeology of Exploitation in Melos*, London, 52-57;
- Curtis, Gregory 1994: *Disarmed. The story of the Venus de Milo*, New York.
- de Lorris, A. 1994: *Enlèvement de Vénus : Dumont d'Urville, de Marcellus et Voutier*, Paris
- Furtwängler, Adolf 1895: *Masterpieces of Greek sculpture; a series of essays on the history of art*; ed. by Eugénie Sellers;
- Hamiaux, Marianne 1998: *Musée du Louvre. Les sculptures Grecques. II. La période hellénistique*, Paris;
- Kousser, Rachel 2005: "Creating the past: the Venus de Milo and the Hellenistic reception of Classical Greece" *AJA* 109 (2), 127-134;

PROGRAME DESTINATE PERSONALULUI CU ATRIBUȚII ÎN DOMENIUL PROTEJĂRII PATRIMONIULUI CULTURAL

a. Program de formare profesională pentru ocupația de Muzeograf (bazele muzeologiei)

Programul este structurat pe două sesiuni și se adresează noilor angajați ai muzeelor, dar și celor care nu au urmat nici un program de formare profesională în domeniu. Cuprinde două sesiuni, între acestea efectuându-se un stagiu de practică la locul de muncă. Fiecare sesiune este formată din mai multe module, axate pe conferirea unor competențe specifice, incluse în standardul ocupațional pentru muzeografi. Cursanții vor putea participa la vizite în muzee, conferințe și prelegeri pe teme muzeale.

Durata: 120 de ore (sesiunea I); Tarif: 1000 lei (sesiunea I)

Perioada și locul desfășurării: 12 martie – 1 aprilie, București

Contact: Alina Arhire, expert consultant, e-mail: alina.arhire@c PPC.ro

b. Evidența informatizată a patrimoniului

Programul prezintă baza de date DOCPAT și digitalizarea imaginilor pentru evidența colecțiilor muzeale.

- patrimoniului de artă plastică/artă decorativă

Perioada și locul desfășurării: 12 - 16 martie, București

- patrimoniului construit deținut de muzeele etnografice în aer liber

Perioada și locul desfășurării: 23 - 27 aprilie, București

Durata: 40 de ore; Tarif: 300 lei

Contact: Alina Arhire, expert consultant, e-mail: alina.arhire@c PPC.ro

c. Program de formare profesională pentru ocupația de Conservator bunuri culturale

Programul se adresează angajaților instituțiilor muzeale care practică ocupația de conservator. Participanții la curs au nivele de studii diferite – medii, respectiv superioare -, programul derulându-se potrivit curriculei specifice fiecărei categorii.

Desfășurarea este în trei convocări anuale, de 180 de ore fiecare.

Tarif: 800 lei (pentru fiecare convocare)

Perioada și locul desfășurării: 5 – 30 martie, București, convocarea a II-a; 7 mai – 1 iunie, București, convocarea a III-a și atestare

Contact: Cecilia Pop, expert consultant, e-mail: cecilia.pop@c PPC.ro

d. Programe de formare profesională pentru ocupația de Restaurator bunuri culturale

Programul se desfășoară în două convocări anuale ce prezintă conținutul teoretic al problematicilor de restaurare (aspecte generale, precum și tehnici de restaurare), dar include și stagii de pregătire practică în laboratoare de conservare ale instituțiilor culturale din țară, precum și în ateliere private. Cea de a doua convocare, în funcție de tehnicile de restaurare, se desfășoară în perioade și locații diferite.

Durată: Programul se desfășoară în două convocări anuale de câte 180 de ore fiecare.

Tarif: 800 lei (pentru fiecare convocare)

Perioada și locul desfășurării: 4 – 29 iunie, București, convocarea a II-a

Contact: Cecilia Pop, expert consultant, e-mail: cecilia.pop@c PPC.ro

PROGRAME DE FORMARE PROFESIONALĂ PENTRU PERSONALUL DE SPECIALITATE DIN BIBLIOTECI

Program de calificare/ perfecționare pentru ocupația de Bibliotecar

Programul urmărește dobândirea de către participanți a competențelor necesare practicării ocupației de bibliotecar și cuprinde două module. Primul modul este destinat atât persoanelor cu studii medii, cât și celor cu studii superioare și se încheie printr-o evaluare intermediară. Cel de-al doilea modul se desfășoară separat pentru cele două nivele și se încheie cu o evaluare finală. Diplomele sunt valabile în structurile infodocumentare de orice tip.

Condiții de acces: absolvent liceu pentru programul de calificare, absolvent studii superioare pentru programul de perfecționare

Durată: Modulul I (comun) – 90 ore, Modulul II (bibliotecari studii superioare) – 90 ore, Modulul II (bibliotecari studii medii) – 135 ore

Tarif: 600 lei, modulul I; 600 lei, modulul II - bibliotecari studii superioare; 700 lei; modulul II - bibliotecari studii medii

Perioada și locul desfășurării:

- București modulul II (și atestare), bibliotecar studii superioare: 19 februarie - 2 martie și 4 – 15 iunie, modulul II (și atestare), bibliotecar studii medii: 19 martie – 6 aprilie; modulul I (comun): 16 – 27 aprilie;

Contact: Silvia Nestorescu, expert consultant, tel: 0788.905.030, e-mail: silvia.nestorescu@c PPC.ro

- Baia Mare modulul I: 26 februarie – 11 martie

Contact: Mihaela Mănărăzan, expert consultant, tel: 0788.773.858, e-mail: mihaela.manarazan@c PPC.ro

**PROGRAME DESTINATE PERSONALULUI
DE SPECIALITATE DIN INSTITUȚII DE SPECTACOLE
ȘI AȘEZĂMINTE CULTURALE**

**a. Program de formare profesională pentru ocupația de
Impresar artistic**

Programul se adresează persoanelor care doresc să devină impresari artistici atestați și impresarilor din sistemul instituțiilor publice. Programul are trei module și conține ore de teorie și de practică, care vor oferi informații despre prospectarea pieței artistice, elaborarea ofertelor de prestație artistică, promovarea artiștilor impresariați, negocierea contractelor de prestație artistică cu beneficiarii.

Condiție de acces: absolvent liceu

Durata: 80 de ore; Tarif: 800 lei

Perioada și locul desfășurării: 19 februarie – 2 martie, București

Contact: Ioan Groza, expert consultant, tel: 0788.905.557, e-mail: ioan.groza@c PPC.ro

**b. Program de formare profesională
pentru ocupația de Organizator de spectacole**

Programul se adresează persoanelor care doresc să devină organizatori de spectacole atestați și persoanelor din sistemul instituțiilor publice care organizează și desfășoară spectacole (teatre, opere, case de cultură etc.) Modulele lui oferă concepte de bază în domeniul relațiilor publice, managementului proiectelor culturale, marketingului cultural, cât și elemente de drept și legislație: specifice domeniului.

Condiție de acces: absolvent liceu

Durată: 86 de ore; Tarif: 800 lei

Perioada și locul desfășurării: 16 – 27 aprilie, București

Contact: Ioan Groza, expert consultant, tel: 0788.905.557, e-mail: ioan.groza@c PPC.ro

c. Program de formare profesională pentru ocupația de Disc jockey

Programul se adresează persoanelor care doresc să devină Disc jockey certificați, să elaboreze programe muzicale diverse pentru: discotecă, concursuri de dans, prezentări de modă, manifestări educaționale pentru copii și tineret, diverse spectacole, punându-și în valoare capacitatea de creație, fantezia și cunoștințele în domeniul muzicii de divertisment. Certificarea este recunoscută la nivel național și valabilă pe piața muncii.

Condiție de acces: absolvent liceu.

Durata: 80 de ore; Tarif: 1000 lei

Perioada și locul desfășurării: 12 – 22 februarie, București; 16 – 27 aprilie, București

Contact: Lidia Buluș, referent, e-mail: lidia.bulus@c PPC.ro

d. Program de formare profesională pentru ocupația de Referent așezământ cultural

Programul se adresează angajaților tuturor așezămintelor culturale care doresc perfecționarea în domeniul promovării activităților, produselor și serviciilor culturale desfășurate în cadrul așezământului cultural. Opțiunea participării sporește capacitatea instituțiilor de a realiza strategii culturale și educativ-formative, de a organiza evenimente culturale, de derula programe și proiecte ce vizează conservarea și punerea în valoare a obiceiurilor și tradițiilor locale.

Condiție de acces: absolvent liceu

Durată: 80 de ore; Tarif: 350 lei (sesiunea a II-a), 700 lei (ambele sesiuni)

Perioada și locul desfășurării: 12 – 18 februarie, București, sesiunea a II-a; 21 – 31 mai, București, ambele sesiuni

Contact: Anna-Maria Burcu, expert consultant, e-mail: anamaria.burcu@c PPC.ro

PROGRAME DESTINATE OCUPAȚIILOR DIN DOMENIUL REALIZĂRII ȘI PRELUCRĂRII IMAGINILOR

a. Program de formare profesională pentru ocupația de Fotograf

Programul se adresează personalului din instituțiile de cultură care își desfășoară activitatea în compartimentele de relații publice, laboratoare audio video precum și oricăror persoane interesate de domeniu.

Durată: 120 ore; Tarif: 800 lei

Perioada și locul desfășurării: București, 12 februarie - 6 aprilie, cursurile se țin după-amiaza, luni-vineri între orele 16-20.

Contact: Alina Arhire, expert consultant, e-mail: alina.arhire@c PPC.ro

b. Program de formare profesională pentru ocupația DTP Designer

Programul oferă competențe legate de prelucrarea imaginilor, executarea și adaptarea desenelor vectoriale și realizarea machetelor grafice (afișe, coperte de cărți, materiale publicitare). Cursul este structurat pe cinci module - Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Corel Draw, Corel Photo Paint, QuarkXpress/Adobe InDesign. Fiecare modul va avea ore de teorie și ore de practică. Examenul constă în realizarea unei machete grafice (2 ore) și în elaborarea unui proiect. Condiție de acces: competențe de lucru cu calculatorul minim la nivel mediu.

Durată: 100 ore; Tarif: 1150 lei

Perioada și locul desfășurării: 26 februarie – 16 martie, București; 7 – 25 mai, București.

Contact: Glad Bihoi, expert consultant, tel: 0766.875.635, e-mail: glad.bihoi@c PPC.ro

PROGRAME DESTINATE OCUPAȚIILOR DIN DOMENIUL MANAGEMENTULUI ȘI RELAȚIILOR PUBLICE

a. Program de formare profesională pentru ocupația de Manager de proiect

Intrarea României în Uniunea Europeană va crea noi oportunități de surse de finanțare, în toate domeniile. Domeniul culturii va fi finanțat cu aproape două miliarde de Euro în perioada 2007-2013. Toate aceste surse de finanțare pot fi accesate doar pe baza dezvoltării de proiecte bine construite și argumentate. Cursul Manager de proiect vine în întâmpinarea unei nevoi crescute pe piața muncii din România, de persoane capabile să elaboreze și să deruleze proiecte.

Durata: 122 ore; Tarif: 1350 lei

Perioada și locul desfășurării:

- București: 5 – 25 februarie; 7 – 25 mai; 10 februarie – 16 iunie, cursurile de desfășoară sâmbătă.

Contact: Amalia Alexandru, expert consultant, tel: 0788.905.553, e-mail: amalia.alexandru@cpc.ro

- Baia Mare: 11 – 29 iunie

Contact: Mihaela Mănărașan, expert consultant, tel. 0788.773.858, e-mail: mihaela.manarazan@cpc.ro

b. Program de formare profesională pentru ocupația de Asistent manager

Programul se adresează tuturor persoanelor interesate, atât din domeniul culturii, cât și din alte domenii, asigurând competențele necesare practicării ocupației de asistent manager, cât și oferirea unui set de instrumente necesare capacității organizatorice. Condiții de acces: studii medii, cunoștințe de bază în utilizarea calculatorului.

Durata: 120 ore; Tarif: 1000 lei

Perioada și locul desfășurării: 12 – 23 martie, București; 21 mai – 1 iunie, București

Contact: Anna-Maria Burcu, expert consultant, tel: 0724.246.265, e-mail: anamaria.burcu@cpc.ro

**c. Program de formare profesională
pentru ocupația de Asistent relații publice și comunicare**

Programul acordă o atenție deosebită dobândirii de către participanți a abilităților de redactare a materialelor de comunicare, stăpânirii tehnicilor și instrumentelor de planificare și organizării activităților de relații publice. Activitățile de relații publice au rolul de a ajuta organizația și categoriile de public specifice acesteia să se adapteze reciproc unii altora și de a gestiona relația organizației cu mediul în care își desfășoară activitatea.

Durată: 96 ore; Tarif: 1000 lei

Perioada și locul desfășurării:

- 5 – 17 martie, București; 7 – 19 mai, București

Contact: Adina Dragu, expert consultant, tel: 0788.905.033, e-mail: adina.dragu@cppc.ro

- 26 februarie – 9 martie, Baia Mare

Contact: Mihaela Mănărăzan, expert consultant, tel. 0788.773.858, e-mail: mihaela.manarazan@cppc.ro

**d. Program de perfecționare pentru Directori economici,
contabili și economiști din instituții de cultură**

Programul se adresează contabililor și economiștilor din instituțiile de cultură. În anul 2007 tema de bază a programului este Managementul Resurselor Umane. Totodată vor fi dezbătute probleme privind noutăți în fiscalitate, audit, organizarea și conducerea contabilității în instituțiile de cultură. Participanții la program vor susține un examen de absolvire și vor primi certificate de absolvire cu acoperire națională, valabile pe piața muncii.

Durata: 80 ore; Tarif: 600 lei

Perioada și locul desfășurării: 18 - 29 iunie, Bușteni, sediul Centrului de Pregătire pentru Cadrele din Industrie - partener CPPC

Contact: Ioan Groza, expert consultant, tel: 0788.905.557, e-mail: ioan.groza@cppc.ro

PROGRAME DESTINATE PERSONALULUI CARE LUCREAZĂ ÎN DOMENIUL RESURSELOR UMANE

a. Program de formare profesională pentru ocupația de Inspector resurse umane

Programul se adresează persoanelor care doresc să își desfășoare activitatea în domeniul resurselor umane. Obiectivele lui vizează dobândirea de competențe privind întocmirea și gestionarea documentelor de evidență a personalului, salarizarea personalului și modul optim de recrutare – selecție a persoanelor potrivite să lucreze într-un anumit domeniu de activitate.

Condiție de acces: minim studii medii

Durata: 86 ore; Tarif: 600 lei

Perioada și locul desfășurării: 16 – 27 aprilie, București; 18-29 iunie Bușteni

Contact: Ioan Groza, expert consultant, tel: 0788.905.557, e-mail: ioan.groza@c PPC.ro

b. Program de formare profesională pentru ocupația de Formator de competențe profesionale

Programul se adresează personalului care încadrează structuri de resurse umane și formare a personalului, metodiștilor din bibliotecile publice precum și tuturor persoanelor care doresc să dobândească competențele necesare pentru a proiecta programe de formare profesională continuă. Cursul își propune sprijinirea participanților pentru însușirea metodelor de lucru cu adulții, a instrumentelor și tehnicilor de evaluare a participanților la programele de formare, a tehnicilor de feedback și a modului de revizuire și promovare a programelor.

Condiție de acces: minim studii medii

Durata: 80 ore; Tarif: 800 lei

Perioada și locul desfășurării: 4 - 15 iunie, București

Contact: Constantin Popoiu, director adjunct, tel: 0788.889.345, e-mail: constantin.popoiu@c PPC.ro

PROGRAME DE FORMARE PROFESIONALĂ ÎN DOMENIUL TEHNOLOGIEI INFORMAȚIEI

a. Program de formare profesională pentru ocupația de Designer web

Cursul asigură participanților competențele necesare dezvoltării unui site, facilitând familiarizarea cu aplicații proprietare și open-source. Este organizat în cinci module cuprinzând noțiuni introductive de web, HTML, JavaScript, Macromedia Flash, Php și MySQL.

Durata: 110 ore; Tarif: 1250 lei

Perioada și locul desfășurării: 19 martie – 6 aprilie, București; 4 – 22 iunie, București

Contact: Glad Bihoi, expert consultant, tel: 0766.875.635, e-mail: glad.bihoi@c PPC.ro

b. Program de formare profesională pentru ocupația de Operator texte și imagini

Procesarea textelor și imaginilor, realizarea de prezentări multimedia și utilizarea bazelor de date sunt o parte din competențele pe care trebuie să le dețină personalul de specialitate din instituțiile de cultură (muzeografi, bibliotecari, referenți etc.). Cursul se adresează atât personalului instituțiilor de cultură, cât și tuturor persoanelor interesate să dobândească aceste competențe. Condiție de acces la curs: cunoștințe de bază în utilizarea calculatorului.

Durata: 100 ore; Tarif: 1000 lei

Perioada și locul desfășurării: 16 aprilie – 4 mai, București

Contact: Glad Bihoi, expert consultant, tel: 0766.875.635, e-mail: glad.bihoi@c PPC.ro

c. Program de formare profesională Utilizarea calculatorului - competențe comune (inițiere)

Programul se adresează tuturor persoanelor interesate de dobândirea competențelor necesare utilizării calculatorului personal

și a dispozitivelor periferice precum și de familiarizarea cu lucrul în rețea și folosirea Internetului.

Durata: 40 ore

Tarif: 300 lei

Perioada și locul desfășurării: 12 – 16 februarie; 7 - 11 mai; 11-15 iunie, București

Contact: Glad Bihoi, expert consultant, tel: 0766.875.635, e-mail: glad.bihoi@cpc.ro

PESTE 400 DE ORGANIZAȚII CULTURALE BENEFICIARE ALE PROGRAMELOR CPPC ÎN 2006

Centrul de Pregătire Profesională în Cultură prezintă bilanțul pe 2006, an în care instituția a continuat procesul de reorganizare și relansare pe piața furnizorilor de servicii de formare profesională, început în 2005.

- Au fost dezvoltate 11 noi programe de formare profesională autorizate, respectiv: manager de proiect, asistent relații publice și comunicare, inspector resurse umane, web designer, operator texte și imagini, utilizarea computerului (competențe comune), DTP designer, muzeograf, organizator spectacole, referent așezământ cultural, bibliotecar (perfecționare).

- Au fost organizate 70 de sesiuni de instruire, dintre care 50 pentru programele de formare profesională autorizate, iar 20 pentru alte programe de scurtă durată.

- Au fost instruite peste 1400 de persoane, 943 dintre acestea participând în programe de formare profesională autorizate. 40% dintre cursanți au urmat cursuri în domeniul biblioteconomiei, 29% în domeniul patrimoniului cultural, 14% în domeniul managementului de proiect, comunicării și resurselor umane, 10% în domeniul IT, în timp ce participarea la cursurile din domeniul artelor spectacolului a însumat 7 procente.

- 400 de organizații din sectorul cultural au fost beneficiare ale programelor de formare profesională. 46% dintre instituțiile beneficiare au fost biblioteci, 27% muzee și case memoriale, 13% așezămintele culturale, alte 14 procente fiind reprezentate de instituțiile de spectacol, cele din domeniul cultelor și alte instituții publice sau societăți comerciale.

- Au fost evaluate competențele profesionale a peste 1200 de persoane – traducători, artiști liber profesioniști și impresari artistici.

- Centrul a elaborat 3 noi standarde ocupaționale – muzeograf, conservator opere de artă și monumente istorice, restaurator bunuri culturale, ridicând la 5 numărul total al acestora (împreună cu standardul de conservator bunuri culturale și cel de impresar artistic).

- Centrul a devenit membru a 2 comitete sectoriale: *Educație și formare profesională, cercetare-proiectare, cultură, sport și Artizanat și meșteșuguri tradiționale.*

- A fost deschis la Baia Mare primul punct de lucru al Centrului în afara Bucureștiului.

Raportul anual se găsește pe pagina www.cppc.ro, în secțiunea Dosar de presă.

Centrul de Pregătire Profesională în Cultură este o instituție educațională de interes național, autofinanțată, aflată în subordinea Ministerului Culturii și Cultelor. Centrul urmărește să dezvolte potențialul resurselor umane din sectorul cultural, prin promovarea abordărilor inovatoare și a instrumentelor de management actuale.

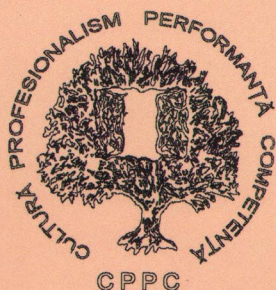
Pentru informații:

Adina Dragu, expert consultant

Serviciul Tehnologie, Informații, Comunicare

Tel. 021-230.08.37, 0788.905.033

E-mail: adina.dragu@cppc.ro



PUBLICAȚIE EDITATĂ DE
CENTRUL DE PREGĂTIRE PROFESIONALĂ ÎN CULTURĂ

<https://biblioteca-digitala.ro>