

Revista

4 • 1993

MUZEELOK



MINISTERUL CULTURII

REVISTA MUZEELOR

PUBlicație TRIMESTRIALĂ

ANUL XXX

nr. 4 • 1993

COLECTIVUL DE REDACȚIE

Gavrilă SARAFOLEAN, redactor șef
Ion GRIGORESCU, secretar general
de redacție, Anghel PAVEL, Decebal
TOCA — redactori

Corectura asigurată de serviciul de
corectură al D.P.P.T. (Direcția pen-
tru Presă, Publicitate și Tipărituri)

Redacția: Calea Victoriei nr. 120, cod
70179, sector 1, București, telefon
6 15 59 78

Administrația: Direcția pentru Presă,
Publicitate și Tipărituri, Piața Presii
libere nr. 1, cod 71 554, sector 1,
București, telefon 6 17 60 10, interior
1 405, cont 60 51 20 608 Banca Comer-
cială Română, Filiala sector 1, Bucu-
rești.

Abonamentele se fac la oficiile poș-
tale sau difuzorii de presă.

Abonamentele pentru străinătate se
realizează prin ORION—SRL, Splaiul
Independenței nr. 202 A, Sectorul 6,
București, telefon 6 17 34 07, FAX (400)
— 424169

S.C. „UNIVERSUL” S.A. c. 3952

COPERTA I : Fructieră de porțelan și
bronz, Sèvres, secolul al XIX-lea (Mu-
zeul Național Peleş)

COPERTA a IV-a : Platou de porțe-
lan, Dresda, sfârșitul secolului al
XIX-lea (Muzeul Național Peleş)

I. Contribuția culturii la cercetarea istoriei

Resursele *ISTORIEI* se multiplică concomitent cu dezvoltarea cercetării, bazându-se în esență pe documente și monumente. Acolo unde instituțiile specializate în valorificarea resurselor sunt active și suficiente, existând un program pentru depistarea lor, *Cultura* primește substanțiale instrumente pentru sedimentare și vehiculare. În România, rețeaua instituțiilor specializate, fundamentate pe cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural, este sistematică, cu o mare tradiție și cu largi potențe încă insuficient utilizate. Evoluția lor din ultimul veac, în ciuda unor anume distorsiuni, indică un curs ascendent, practic, bine orientat de cei care au înmulțit constant numărul colecțiilor muzeale — îmbogățindu-le în substanța lor — și pe acela al monumentelor istorice. În ceea ce privește perioada socialistă, ne aflăm, probabil, în fața unui proces de compensație prin cultură față de suferințele și restricțiile politice. O reacție pe care intelectualitatea, mai ales, a avut-o într-o perioadă de constrângere spirituală. Două generații de specialiști autoformați înaintea celei mature de azi, ce a beneficiat de specializare, au meritul de a fi adunat, cu osârdie și cu o remarcabilă generozitate, valori inestimabile. Tot ele au semnalat, identificat și au așezat sub protecție câteva mii de monumente istorice. În cele ce au întreprins acești predecesori, muzeele le-au stat la îndemână, considerându-le instituții de cultură concretă, tezaurizatoare și vehicule de patrimoniu spre marea public. În rândul primei generații au figurat numeroși și modești învățători, profesori, preoți, care au susținut Comisiunea Monumentelor Istorice, organism ce a legat în mod înțelept interesele și componentele mobile/imobile ale patrimoniului cultural național.

Despre toate acestea, despre sensul devenirii lor am scris în ultimii zece ani câteva lucrări de referință.

Ce vom face de acum încolo, cei ce azi, orgolioși și care, justificat, afirmăm noi concepte, o mai sistematică pregătire, un orizont superior și care — mare noroc! — moștenim un sistem de instituții, cu patrimoniu bine selectat și reprezentativ, rezultate științifice și instrumente specifice de protecție, cercetare, conservare-restaurare, valorificare? Lăsăm deliberat deoparte efortul de refacere a celor stricate printr-un șir de măsuri aberante, nejustificate, datând, mai ales, din ultimul deceniu?

Instituțiile, ca atare, au fost și vor fi determinate de însuși mersul societății contemporane, de un proces firesc de adaptare la acesta, de modernizare a conceptelor și a practicii în domeniu.

În acest sens, după căutări și repetate greșeli, după „erezile” unor pseudospecialiști, toate conducând la pierderi (de timp, energie și substanță profesională), apariția unui *Program* (DACIA PROT PAT) este concludentă și salutară. Acest *Program*, elaborat de Direcția Generală Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național din cadrul Ministerului Culturii, urmărește stoparea anarhiei, reevaluarea sistemului de

instituții specializate și ordonarea efortului specific îndreptat spre asigurarea funcțiilor de bază ale muzeelor și organismelor ce dirijează activitatea din sectorul monumentelor istorice. El se susține prin energiile combinate a cca 2 500 de specialiști care au în gestiune 566 de muzee și colecții, 21 000 de monumente istorice. Orientarea sa revine Ministerului Culturii, prin Direcția Generală Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național, ajutat de consilierea Comisiilor de specialitate domeniială (muzee și, respectiv, monumente), tot acestora incumbându-li-se obligațiile de asigurare financiară și promovare a intereselor materiale și morale la toate nivelurile.

Obiectivele din *DACIA PROT PAT* se derulează ca o firească relație dintre *administratorul general* al patrimoniului cultural național (Ministerul Culturii) și cei părtași la gestionarea acestuia ca instituții specializate. Nu este deloc vorba în această relație de ceva nefiresc, Ministerul Culturii fiind finanțator și conceputor totodată, organism central de sinteză și susținere.

Unificând și sistematizând, nu se afectează principiile autonomiei și funcționării democratice a instituțiilor, acestea fiind libere în fondul activităților lor. În schimb, pot fi optim susținute acele acțiuni care prezintă interes general, își demonstrează utilitatea și se argumentează prin conținutul lor. Pe plan local, instituțional, libera inițiativă este incurajată și privită ca o necesitate obiectivă.

DACIA PROT PAT constituie deci, din luna aprilie 1993, un cadru ideatic, orientativ, care a preluat o sumă de priorități de ordin național, pe care le finanțează și le promovează public. Ca atare avem, prin acest *Program*, o concepție domeniială, pe termen de 2—3 ani, activă și flexibilă, adecvată realităților economico-sociale, care poate și va fi mereu îmbogățită.

I s-a adăugat la 15 iulie 1993 un *corp* de proiecte de legi privind protecția patrimoniului cultural mobil și respectiv protecția monumentelor istorice, promovate deja de Ministerul Culturii spre avizele necesare supunerii lor dezbaterii Parlamentului. Aceste proiecte legislative — deziderate reale ale protecției — sunt dublate de câteva demersuri recente privind reglementarea prin hotărâre guvernamentală a regimului de exploatare turistică, comercială și economică a monumentelor istorice (și zonei lor de protecție), respectiv a patrimoniului cultural mobil; tot astfel s-a solicitat argumentat crearea unor noi instituții specializate: Institutul Național de Muzeologie; Laboratorul Central de Conservare și Restaurare; Institutul Național de Proiectare și Conservare a Monumentelor Istorice; Aerofototeca României, inspectoratul județean (al municipiului București) pentru protecția patrimoniului cultural național.

Cele de mai sus derivă dintr-o experiență îndelungată, fiind justificate de procesul obligatoriu de adaptare și modernizare a sistemului ocrotirii patrimoniului cultural. Ele sunt, desigur, doleanțe care puteau fi facil împlinite în perioada 1990/1992, întârzieră nejustificată creând deja grave pierderi de valori. Astfel că, acum, au mai ales un caracter reparatoriu, condiționând rezolvarea obiectivelor unei politici domeniiale coerente și aplicate.

Important ni se pare să precizăm că prin inițiativele și măsurile organizatorice, legislative și logistice din prima parte a anului 1993, Ministerul Culturii a instituit un sistem național logic, suplu, eficient, refăcând personalitatea instituțiilor specializate, toate acestea în baza unei *Strategii domeniiale* cu obiective, etape, sarcini și măsuri (inclusiv financiare) bine justificate și clar susținute. Din împlinirea acestora vor decurge, în anii următori, rezultatele scontate ce urmăresc ridicarea nivelului cultural prin mijlocirea patrimoniului.

II. Tendințe și posibilități în muzeografia românească contemporană

Întreaga evoluție a muzeografiei românești dovedește o aplicare la materialul concret, transformat de timpuriu în obiecte muzeale, deci investit cu valoare arheologică, istorică, etnografică, artistică, științifică sau tehnică, memorială. Din acest material s-au structurat, treptat, colecțiile și au rezultat muzeele, caracterizate printr-o interesantă diversitate și prin specificul lor. În mod clar, categoriile care creează specificul și, totodată, dau unitate muzeografiei românești sunt arheologia, etnografia, științele naturii.

Care sunt tendințele acestei rețele de 566 unități, ajunse la o structură echilibrată, care sunt limitele ei de dezvoltare?

Mai întâi precizăm că „izvoarele” patrimoniale oferă încă generoase valori domeniului arheologic, fiind mult limitate în ceea ce privește artele. Patrimoniul virtual pe care se poate, deci, baza dezvoltarea rețelei este redus numeric și necesită un mare efort de identificare, recuperare și cercetare. Instituțiile noi pot fi, așadar, create printr-o reorientare tematică și prin repartizări de patrimoniu specific. Oricum, categoriile de muzee care vor putea fi dezvoltate sunt, în primul rând, cele cu profil arheologic, etnografic și tehnic. Și unitățile noi ce pot fi înființate — după un sistematic program — tot în această clasă intră, în plus adăugându-li-se cele memoriale.

Publicul de azi — grăbit, atras de multiple centre de interes, pretențios — impune muzeelor radicale schimbări în substanța lor, în modul de expunere și prezentare, crearea de servicii specifice și facilități de acces la informația specifică. Lui trebuie să i se destineze și o altă expresie muzeală, cu un alt conținut și mesaje. Explicăm acest proces prin schimbările mari de mentalitate, o anume saturație față de uniformizarea muzeală, prejudecăți moștenite și gradul de educație pro muzeu (propatrimoniu) încă scăzut. De aceea toate muzeele trebuie să-și reorganizeze expozițiile de bază, trecând la reevaluarea materialelor și a gradului lor de interes față de public, la reechiparea tehnică și organizarea de servicii. Consomitent cu acest proces — de lungă durată — se impune instituirea unui program-ofertă expozițional, marcat prin expoziții temporare bine justificate și, mai ales, sistematice. Întregul proces nu poate fi privit decât în contextul specificului patrimonial și al ariei tematice și de reprezentare muzeale.

Un loc, credem, noi, însemnat revine reflecției istoriei domeniilor: diplomația, biserica, ocupațiile de bază și adiacente, armata, învățământul, instituțiile fundamentale ale statului etc. I se adaugă istoria culturii, care rămâne un deziderat pentru cunoașterea publică, ce înscrie un obiectiv central pentru istoriografie, în general, și muzee în special. Iată, ca să fim mai concreți, câteva exemple de muzee ce intră în această categorie și care vor trebui înființate: Muzeul Patriarhiei Române, Muzeul Artei și Istoriei Evreiești din România, Muzeul de Artă și Istorie a Sașilor (și svabilor), Muzeul de Artă și Istorie Islamică din România, Muzeul de Istorie și Artă Armenească din România; Muzeul Industriilor; Muzeul Silviculturii; Muzeul Comerțului; Muzeul Băncii României (existent *in nuce*); Muzeul Fotografiei și Cinematografiei; Muzeul Vânătoriei; Muzeul Parlamentului României; Muzeul Diplomației Românești (existent *in nuce*); Muzeul Poliției; Muzeul Justiției; Muzeul Școlii (existent ca patrimoniu, a.n.); muzeele de arme; muzee universitare; muzee de ramuri industriale; Muzeul Poștei și Comunicațiilor; Muzeul Căilor Ferate (de reînființat, n.a.); Muzeul Arhitecturii și Construcțiilor, Muzeul Mobilierului etc.

Multe din aceste muzee vor primi statutul de instituții naționale, subordonate Ministerului Culturii, asigurându-se astfel un mod armonios și încurajator de acțiune competitivă.

Un alt palier domeniial conduce spre dezvoltarea muzeelor de sit, azi exprimând o mare ascendență în circuitul cultural. Pe lângă cele existente (Histria, Adamclisi, Ulpia Traiana, Sarmizegetusa, Cucuteni, Cotnari), care trebuie dezvoltate, se impun muzee la Capidava, Grădiștea Muncelului, Porolissum, Bradu, Răcătău etc. Mai mult, la acest capitol putem întrevedea posibilitatea tematizării unor muzee: Muzeul Civilii-

zației Greco-Romane (în Dobrogea), Muzeul Civilizației și Artei Bizantine; Muzeul Civilizației Daco-Romane (în organizare la Deva, n.a); Muzeul Migrațiilor etc.

Altă zonă de maximă importanță o ocupă muzeele provinciale, care vor trebui să reflecte întocmai evoluția specifică a Transilvaniei, Banatului, Moldovei, Bucovinei, Olteniei, Dobrogei. Acestea pot fi reorganizate, plecându-se de la specificul istoric, etnografic, artistic și cultural, cu precădere urmărind aria provinciei respective cu toate elementele ei caracteristice. În expunerea lor vor fi prezentate ocupațiile și relațiile umane pe un anumit teritoriu, eliminându-se caracterul didactic și tendința de generalizare actuală.

În cadrul procesului de reprofilare și dezvoltare se înscriu muzeele zonale (istorice, etnografice, artistice), cum sunt cele de la Oradea, Caransebeș, Sighetu Marmăției, Drobeta-Turnu Severin, Câmpalung Moldovenesc, Alexandria, Tulcea. În același grup, muzeele etnografice în aer liber încă au posibilitatea să-și adauge unități noi în județele Satu Mare (Codru), Alba, Caraș-Severin, Tulcea, Prahova, Olt, Bihor, Iași, Brăila, Botoșani, Neamț, dezvoltându-se cele de la Suceava, Miercurea-Ciuc, Sfântu Gheorghe, Negrești (Satu Mare), Crâng (Focșani).

Muzeele județene — baza sistemului muzeal din România — urmează un firesc proces de clarificare, sistematizare și reorganizare tematică și expozițională. Ele nu mai pot exista în formele actuale care au diminuat peste tot specificul ariei lor de reprezentare. Tocmai acesta trebuie să primeze să fie evidențiat ca elementul central în raport cu linia evoluției istorice caracteristice. Mai clara subliniere a resurselor, a caracteristicilor habitatului uman din teritoriul lor, prezentarea intercondiționării mediu-om, a legăturilor și ocupațiilor tipice, rezultatele acțiunii în timp, rostul bisericii și istoria culturală proprie sunt deziderate de împlinit. Un accent major pe problematica tradițiilor din aria județeană, a eventualelor legături interetnice, reliefaarea personalităților și a rostului acestora, iată obiective de o mare valoare și grad de dificultate pentru ridicarea stăndingului muzeului județean. Atunci când instituția muzeală județeană — ex. Muzeul Național Secuiesc (Sf. Gheorghe) — își revizuieste tematica, aria de reprezentare și le justifică, reorganizarea este bine venită, cu condiția obligatorie de a păstra acele elemente caracteristice pentru evoluția istorică a teritoriului (în acest caz vestigiile ce demonstrează prezența daco-romană) sau de a le acorda acestora locul într-o altă instituție exclusiv de rang județean.

În rețeaua muzeală din România un loc pregnant vor ocupa alte două categorii : muzeele ecologice și cele memoriale. Primele — având deja reușite centre la Pitești, Ploiești, Drobeta-Turnu Severin, Deva — au șansa unei dezvoltări prin reprofilarea colecțiilor existente (ex. Brașov, Timișoara, Cluj, Iași) sau marcarea specificului prin noi expoziții de bază (ex. Bacău, Dorohoi, Galați, Brăila, Tulcea etc.). În cadrul acestor muzee, acvariile, terariile, grădinile zoologice pot deveni importante obiective, în viitor fiind de încurajat chiar declarări de noi grădini botanice.

Subcategoria ecomuzeelor poate să evolueze și în această clasă de instituții, printr-o conlucrare cu domeniul etnografiei.

A doua clasă, cea a muzeelor memoriale, ocupă un loc aparte în plasma culturală națională. Multe dintre acestea pot fi înființate în coeziune cu muzeele de istorie, altele sub patronajul muzeelor de istoria literaturii. Și într-un caz și în celălalt mulțimea personalităților care nu se exprimă încă pentru memoria colectivă prin astfel de mijloace este foarte mare.

În sfârșit, muzeografia contemporană din România are acută nevoie de reflecția istoriei recuperate, astfel că o serie de muzee ar putea să izvorască din acest deziderat. Nu ar trebui, de exemplu, exclus un Muzeu al Terorii (spațiu posibil Doftana), cum un Muzeu al Mijloacelor Comunizării poate fi dezvoltat în cazul expunerii în nuce de la închisoarea din Sighetu Marmăției.

Generația contemporană, evoluând într-o lume în excepționale procese de transformare, are obligația de a-și marca posibilitățile, concepția și filosofia culturală prin așezăminte muzeale moderne. Practic, inițiativa poate aparține oricui, ea fiind așteptată,

de exemplu, de la cultele religioase. De ce câteva muzee nu s-ar organiza din colecțiile episcopale sau cele aflate în centrele de concentrare?

Revine acestei generații obligația de a ridica mai multe muzee, noi, moderne, în diverse locuri din țară, compensând unele prejudecăți din anii dictaturii comuniste. Orgoliul național și modernizarea sunt procese ce pot fi armonizate în muzeografie. Iată, lipsește un spațiu adecvat pentru *Muzeul Național de Istorie al Transilvaniei* care printr-o construcție modernă, nouă, plasată în inima Ardealului, ar trebui să afirme prezența românească și conviețuirea elementului autohton, veacuri de-a rândul, cu sașii, secuii, maghiarii, evreii. N-avem în județul cu cea mai clară densitate istorică daco-romană — Hunedoara — un muzeu mare, modern, care să exprime civilizația aceasta unică.

Ne lipsește *Muzeul Național de Istorie a României*, care ar trebui amplasat în construcția deja ridicată în acest scop și — important — realizată după un riguros studiu de specialitate, care ar acorda un argument major tezelor istoriografiei naționale.

Acestea și altele, vizând introducerea curentă a informaticii în munca muzeografului și conservatorului, prezentarea de mobilier, mijloace de ecleraj și tehnică video pentru muzee etc., sunt obiective pe care cultura de azi trebuie să le recepționeze, să le însușească și să le pună în practică.

III. Monumentele României — o zestre economică total neglijată

Vorbind despre muzee, am atins direct problematica monumentelor istorice, acestea adăpostind în bună măsură rețeaua muzeală. Desigur, nu este acum cazul să tratăm complet cele ce decurg din *DACIA PROT PAT*, pentru acest domeniu. Să afirmăm clar că, aici, aberațiile din ultimii ani ai dictaturii au lăsat urme grave greu de îndreptat mai ales în condițiile dificile ale perioadei de tranziție. Caracterul de recuperare, în acest sector, primează deci.

Unul din obiectivele primare privind monumentele este acela al protecției lor fizice, irealizabilă fără o cunoaștere concretă a numărului, importanței (categoriei), stării, deținătorului și posibilităților de valorificare.

Chiar și în afara existenței unui sistem juridic specializat, autonomia locală acreditează statutul de *bun public* monumentelor istorice, deci organelor administrative, în primul rând, le incumbă o răspundere pe linia întreținerii și conservării lor. Pentru o protecție reală, trebuie să cunoști obiectul ei, ori aceasta presupune un proces de cercetare sistematică, de fixare periodică a „stării de sănătate” a fiecărui obiectiv și — nu în ultimul rând — de trecere a monumentelor, prin hotărâri locale, în regim de bunuri publice protejate. Toate aceste aspecte revin Direcției Monumentelor, Ansamblurilor și Siturilor Istorice, care trebuie să lanseze un *Program* special destinat evidenței, cercetării, protecției și punerii în valoare a monumentelor din teritoriu. Aceasta, cu concursul autorităților județene, a Ministerului Lucrărilor Publice și Amenajării Teritoriului, Secretariatului de Stat pentru Culte, a consiliilor locale și inspectoratelor pentru cultură. În afara unui asemenea Program, orice lucrare în domeniu riscă a fi acuzată de nefundamentare științifică și subiectivitate. Un grafic cu monumentele țării, cu componentele lui județene și locale, devine obligatoriu, el incluzând etapele intervenției calificate în ceea ce privește conservarea și restaurarea.

Cu atât mai acută este această lucrare, cu cât resursele materiale nu sunt la nivelul gravei stări de sănătate a câtorva mii de monumente istorice. O etapizare a demersului calificat, în funcție de importanța și locul unui anume monument în ierarhia generală locală, se impune în mod imperios. Și în acest an, guvernul a acordat o sumă modestă dar sigură — 1,5 miliarde lei — pentru restaurarea monumentelor istorice, făcând dovada interesului său față de patrimoniul istoric construit. Este cazul să precizăm că și alte

instituții centrale — în special Ministerul Lucrărilor Publice și Amenajării Teritoriului, Secretariatul de Stat pentru Culte — adaugă importante fonduri în aceeași direcție, acestea fiind înmulțite până în limitele aproximative de 5 miliarde lei prin contribuțiile consiliilor județene (exemplul pozitiv oferind județele Prahova, Iași, Hunedoara, Tulcea, Constanța ș.a.). Ceea ce trebuie, însă, dezvoltat este actul de implicare local în administrare, restaurarea și protecția monumentelor istorice. Căci un mare număr din acestea sunt azi inadecvat utilizate, chiar în paguba lor, părăsite de către administrația locală, care așteaptă ca Ministerul Culturii, respectiv Direcția Monumentelor, Ansamblurilor și Siturilor Istorice, să suporte integral costurile întreținerii și restaurării lor. Devine, însă, tot mai evidentă implicarea bugetului special destinat prin Ministerul Culturii la acele monumente istorice care au o importanță deosebită, de rang național, și chiar la acestea doar parțială. În schimb, se observă cu ușurință marele profit pe care monumentele istorice îl aduc turismului, activităților comerciale și economice dezvoltate în anturajul lor, fără de care multe întreprinderi de stat și private n-ar putea exista. Se cuvine, deci, ca toți beneficiarii — și cei așezați în „vadul” monumentelor — să contribuie cu o cotă parte din profit la întreținerea și restaurarea acestora. De altfel, în acest sens, Ministerul Culturii a înaintat guvernului o serie de propuneri, desprinse din *DACIA PROT PAT*, care urmăresc asemenea aspecte. După cum se știe, folosința monumentelor istorice este un aspect condițional pentru protecția lor. Noi opinăm, desigur, pentru o folosință culturală, cu precădere, dar nu excludem în nici un fel pe cea turistică sau comercială. Precizăm, însă, că folosința culturală este singura care păstrează nealterate caracteristicile istorice, artistice, arhitecturale ale monumentelor. Actualmente, tendința generală este de a dezvolta o folosință cultural-turistică, care să utilizeze în mod optim valențele obiectivelor de interes monumental. Acest aspect se extinde prin turismul montan și ecoturism, prin cel agropastoral — în zonele etnografice, oferind o clasă de investiție și profit unicat. O nouă legătură între muzeu-monument istoric și anturajul acestuia se observă gata de a primi soluții interesante. Mari spectacole în aer liber la Histria ori Sarmizegetusa (teatru antic), la cetățile Hunedoarei, Bran, Brașov, Suceava, Severin, Curtea Veche-București, Neamț (teatru medieval și recitaluri) sunt așteptate de public și așteaptă realizatorii. Genul de spectacol sunet și lumină, concerte și recitaluri — deja practicate la Muzeul Peleş-Sinaia, Muzeul Național Cotroceni, în muzeele etnografice în aer liber — poate deveni componentă a unei inedite și interesante oferte culturale. Ce probleme ridică asemenea viziune? Multiple: de ordinul dotărilor tehnice, de conservare severă, de concepție artistică și de conținutul programelor. Oricum, ele sunt dorite și așteptate de un public ce poate beneficia, astfel, în mod inteligent și cu costuri reduse, de marea act de cultură și artă.

Crearea unor noi structuri, de modelare și experimentare, la monumentele istorice este o imperioasă necesitate. Mai întâi, *Institutul de proiectare și restaurare*, care trebuie să asigure constituirea metodologiilor, a normelor de proiectare, urmărire și prognoză a restaurării. Numai cu o concepție modernă, aplicată la nevoile reale ale amplului și sistematicului demers de restaurare, ținând cont de noile relații ale instituției centrale cu județele, dar și cu marii deținători de monumente, se poate azi opera. Un alt segment specializat ce trebuie înființat este *Aerofototeca României*, unde se va tezauriza banca de date asupra siturilor istorice și naturale, a rezervațiilor de arhitectură, arheologie și biologie. Bazați pe o viziune comparată asupra exploatării diverse a solului se poate interveni eficient pentru protecția activă a obiectivelor vizate de intervențiile ofensive.

Deși Programul *DACIA PROT PAT* nu fixează încă, considerăm că legislației proiectate trebuie să i se adauge alte trei acte normative: *O lege pentru protecția monumentelor de eroi, o alta pentru proiectarea, realizarea și amplasarea monumentelor de for public și legea pentru pictura bisericească*. Toate acestea pot asigura un sistem logic, în strânsă legătură cu tradițiile, cu evoluția urbanistică a teritoriului, cu necesitățile de ordin estetic.

Cât privește strategia specifică, capitolul protecției monumentelor istorice, urmează să acorde prioritate conservării și restaurării obiectivelor arheologice. Acestea se găsesc — împreună cu cele de arhitectură populară vernaculară — printre cele mai periclitate categorii de monumente istorice. Mai ales, noul regim al pământului conduce la o exploatare care a produs deja numeroase „căderi” de monumente.

Apreciind ca timide rezultatele obținute pe linia constituirii unor șantiere-pilot, vedem în acestea un sector ce trebuie mult dezvoltat. Atât șantierele-pilot de restaurare propriu-zisă, cât și cele de restaurare a picturii murale vor trebui dezvoltate, asigurându-se în fiecare provincie istorică un număr de 10 și respectiv 3 obiective permanente de acest tip. Noile tehnici de restaurare, comportamentul monumentelor pre și postrestauratoriu la agenții naturali ori la impactul cu factorii poluanți, metodele de lucru la lucrările speciale (parament, substrucții, acoperișuri, trotuare, instalații interioare și exterioare etc.) sunt câteva categorii de sarcini ce stau în fața DMSI. Un nou acord de colaborare cu direcțiile de specialitate județene, încurajarea inițiativei calificate private atât în proiectare cât și în execuție (cu condiția atestării calificării primelor, și persoanelor particulare) rămân a fi îndeplinite cât mai repede.

Un alt aspect ce necesită rezolvarea de urgență este cel al pregătirii și specializării forței de muncă calificată la monumentele istorice. În primul rând este vorba despre tehnicieni și muncitori de înaltă calificare pentru lucrări speciale, ca și de ingineri și arhitecți-conservatori și restauratori. Este clar că acest proces nu poate fi realizat în afara sistemului de învățământ general, în care trebuie introduse programe medii, superioare și postuniversitare cu o astfel de destinație.

Legăturile externe pe linia organismelor specializate — UNESCO, Consiliul Europei — au beneficiat în ultimii ani de o sporită atenție. Cele mai multe și consistente au privit reluarea unor legături de specialitate, reintrarea în sistemul internațional. În interior, multe din aceste relații au ca rezultat o mai clară sistematizare a demersului, rămânând, însă, adeseori ca aspecte de documentare și nu de cooperare în plan practic. De aceea credem a fi necesare extinderile de acțiuni comune (șantiere, în primul rând), care să depășească stadiul de comunicare profesională trecând în cel al conlucrării concrete. România poate oferi în acest sens obiective-pilot deosebit de importante pentru studiere și experimentare în domeniul impactului factorilor exteriori asupra picturii murale, a efectelor seismice la monumentele istorice ori a amenajării specifice a siturilor arheologice. Încurajate și prin asistență internațională, asemenea șantiere-pilot pot deveni centre de pregătire și specializare pentru personalul monumentelor istorice.

DE ISTORIE DIN GALATI

DAN BASARAB NANU, RODICA ROTĂRESCU

PREAMBUL

Muzeul Național Peleş a găzduit o serie de manifestări desfășurate sub egida organismelor de decizie ale ansamblului instituțiilor muzeale. Cu acest prilej, s-au stabilit o serie de contacte la nivel managerial și între specialiști.

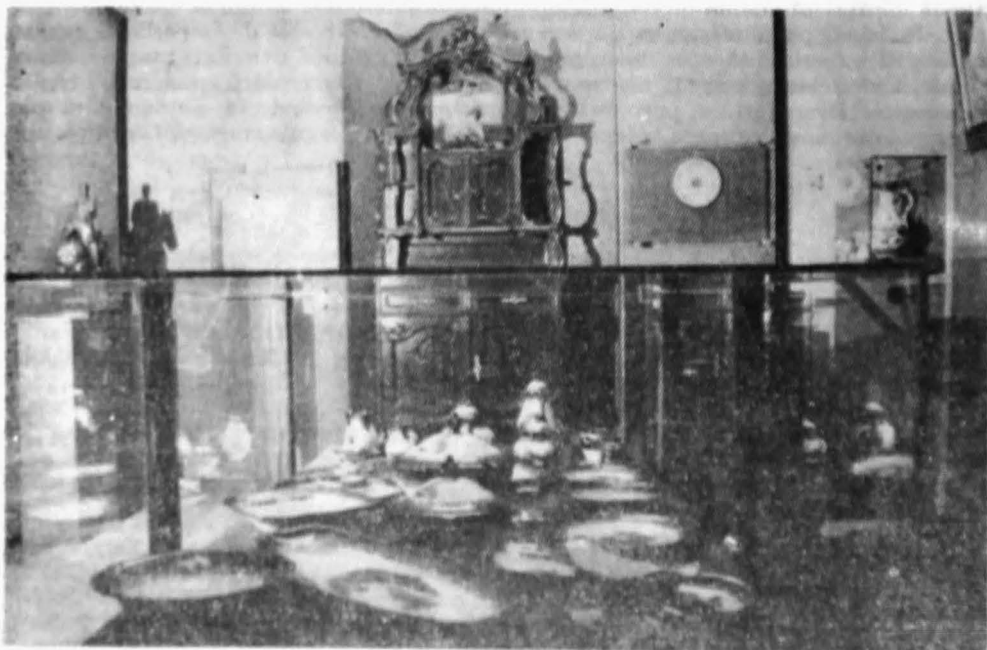
Depozite (conținând obiecte ce nu erau necesare expunerii permanente din Castelele Peleş și Pelișor, datorită diversității patrimoniului, a calității și importanței contextuale în comparație cu fon-

dul etalat sau în curs de etalare) au fost oferite ca obiect de studiu și exemplu în ceea ce privește organizarea.

Depășind acest cadru, la nivelul specialiștilor aparținând Muzeului de Istorie Galați și Muzeului Național Peleş, s-a pus problema utilizării patrimoniului de „depozit” în cadrul unui proiect cultural.

S-a imaginat o expoziție temporară*, itinerantă ce ar urma să prezinte nu amprenta exclusivistă a Pelesului cu toate conotațiile sale, ci ambientul, mo-

Aspect din expoziție, secțiunea piese din faianță





Statuete, Sèvres, 1905

Ceainic, Austria, secolul al XIX-lea



Platou decorativ, Deruta, Italia, secolul al XIX-lea



Sfeșnic, Austria, secolul al XIX-lea



dul de a gândi și simți uzual într-o epocă delimitată în timp, spațiu, condiție intelectuală și materială.

DISPONIBILITĂȚI DE APLICARE A PROIECTULUI

Muzeul Național Peleş

- Existența fondului de obiecte;
- Profesionalism și experiență la nivelul specialiștilor;
- Posibilități de ambalare;
- Disponibilitate managerială;

Muzeul de Istorie Galați

- Spații de expunere concepute pe structuri modulare permițând adaptarea la orice tip de expunere;
- Fond patrimonial în domeniul artelor decorative pentru sfârșitul secolului al XIX-lea—inceputul secolului XX;
- Specialiști;
- Experiență la nivelul realizărilor muzeotehnice;
- Posibilități de editare a tipăriturilor aferente unei expoziții;
- Posibilități de finanțare locală;
- Disponibilitate managerială.

ABORDAREA SUBIECTULUI

Numitorul comun ales pentru a oferi unitate și personalitate expoziției a fost ilustrarea preferințelor mediului românesc (de o anumită factură intelectuală și materială de la sfârșitul secolului al XIX-lea — începutul secolului XX) pentru producția europeană reprezentativă din categoria artelor decorative.

Au fost alese, din fondul patrimonial „de depozit” al Muzeului Peleş, obiecte cu destinație pur ornamentală, de la servicii de masă ori cafea până la frapiere, spirtiere și seturi de pahare.

Ambientarea în spațiul muzeal a fost concepută prin marcarea cu mobilier de epocă, pictură, sculptură din colecția Peleşului și piese de conotație specială, regală, pentru punctarea perioadei.

Organizarea pe categorii de produse, a fost gândită pe secțiuni.

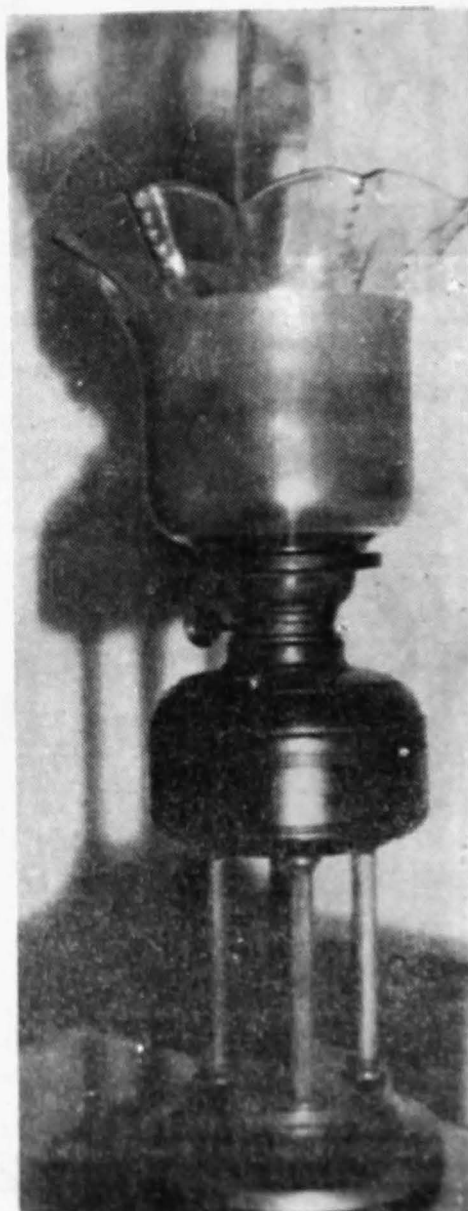
I. Faianță, bisquit, jans;

II. Porțelan;

III. Metal (alpaca argintată, argint);

IV. Sticlă.

Lampă de gaz, Germania, începutul secolului al XX-lea

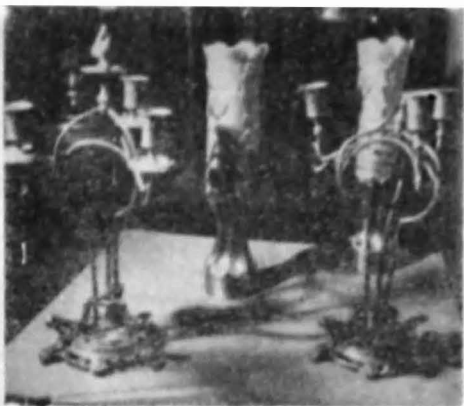


Ca ilustrare a tehnologiilor aplicate în perioada menționată în artele decorative, s-a plecat de la inovația tehnică secolului al XIX-lea în producția de omandă ori serie mică până la industrialul artistic de serie mare ce a dat i genericul expoziției ARTA ȘI INDUS-TRIE.

ORGANIZARE

La Muzeul de Istorie Galați spațiile de expunere sunt concepute pe sistem nodular tip Decorativa, denumire bine cunoscută tuturor muzeografilor din România.

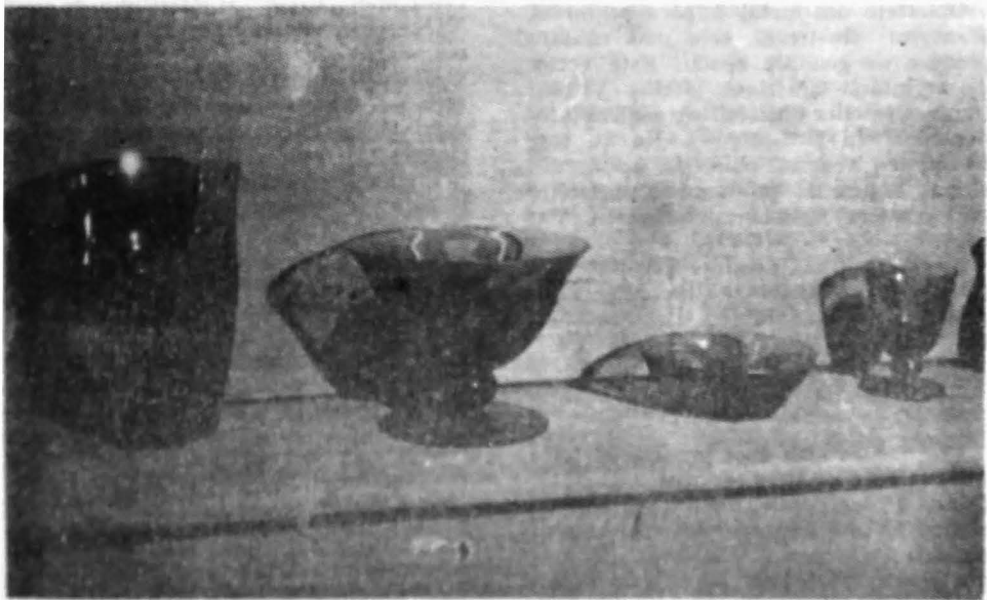
Prima secțiune prezintă platouri deco-rative din faianță produse în Italia (atelier Giusti, Faenza, Deruta), Anglia (atelier Stoke-on-Trent, Birmingham), Ungaria (atelier Szolony-Pecs), plăci de-corative din jans executate în Anglia (atelier Wedgwood), dar și piese de folo-sință diurnă — farfurii de serie fabricate în Suedia (atelier Rorstrand) și Anglia (Wedgwood). Un loc aparte s-a rezervat bisquitului de Sèvres, reprezentat prin statuete din primii ani ai secolului XX.



Sfeșnice, începutul secolului al XX-lea

Secțiunea dedicată porțelanului euro-pean de mare circulație în România pune accent în special pe produsele de folosință comună executate la co-mandă, până la cele de serie mică și mare fără a neglija obiectele de destina-ție pur decorativă, la modă în acea perioadă.

Sticlă, Aruga, 1939





Parfuri, Rorstrand, Suedia, secolul al XIX-lea

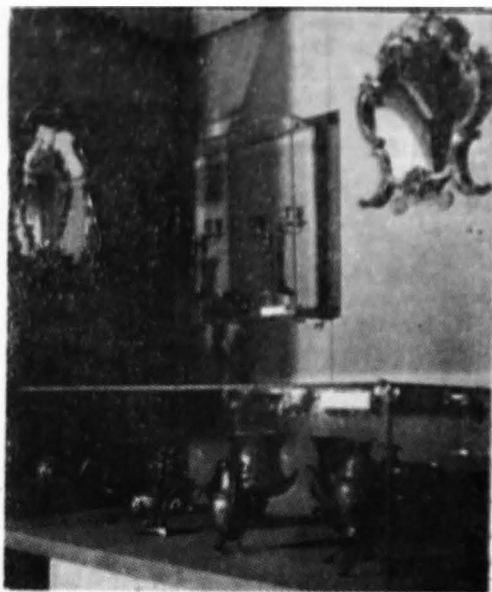
Sunt prezente servicii de masă și cafea reprezentative pentru atelierele din Meissen, Chodau, Sèvres, Viena, Nymphenburg, Pirkenhammer, Rosenthal. Platurile decorative sunt creații ale atelierelor din Viena, Lerosey, Pirkenhammer, Dresda.

Obiectele din metal (alpaca argintată și argint) ilustrează cele mai căutate produse de gen ale epocii. Este vorba de argintăria austriacă (atelier Viena), franceză (atelier Christofle), engleză (atelier Sheffield și Glasgow). Nu au fost trecute cu vederea obiectele uzuale din alpaca argintată, produse de Christofle sau Wuttembergische Metallwaren Fabrik.

Secțiunea sticlă prezintă expozate din categoria produselor de Bavaria, Lohmeyer, Bohemia, Murano, Baccarat, Tiffany Lalique, Azuga.

IMPACT CULTURAL PROPUȘ

Prin prezentarea unor produse de folosită comună de tipul serviciilor de masă, unele de comandă ilustră, altele de aceeași factură însă aparținând unei serii curente s-a încercat scoaterea în evidență a „normalității” folosirii unei anumite categorii de obiecte.



Aspect din expoziție, secțiunea piese de metal

Prin mărcile Sèvres, Viena, Rosenthal etc., prin întreg ansamblul artelor decorative în funcțional s-a dorit sugerarea unui „fîresc” al sfîrșitului de secol XIX — început de secol XX în România.

Marea majoritate a obiectelor prezentate nu sunt, în comparație cu fondul regal Peleş (de exemplu), piese excepționale.

Etalate, însă, ca atare, ele devin excepționale în comparație cu prezentul cotidian.

O ceașcă de cafea rămîne o ceașcă de cafea. O piesă Nymphenburg sau Pinkenhammer, cu această destinație, este fără îndoială și un obiect de artă chiar dacă aparține unei serii.

Expoziția este astfel o invitație pentru reinnoirea ideii de Artă și Industrie.

NOTA

* Organizatori: Muzeul Național Peleş, Muzeul de Istorie Galați, Fondul principal de obiecte: patrimoniul Muzeului Național Peleş. Spațiu de expunere: Muzeul de Istorie Galați, în perspectivă și alte muzee din țară și străinătate.

Caracterul expoziției: temporară, 1993.

În cinstea zilei aviației — 20 iulie — și cu ocazia împlinirii în septembrie a.c. a 80 de ani de la tragică dispariție a lui Aurel Vlaicu, Muzeul Național de Istorie a României, împreună cu Muzeul Aviației, Muzeul Militar Național și Radiodifuziunea Română, a organizat o amplă și documentată expoziție, cu scopul de a valorifica un bogat patrimoniu conținând mărturii referitoare la apariția și dezvoltarea aripilor cu tricolor, începând cu marii săi înaintași Vuia, Vlaicu și Coandă, continuând până în zilele noastre.

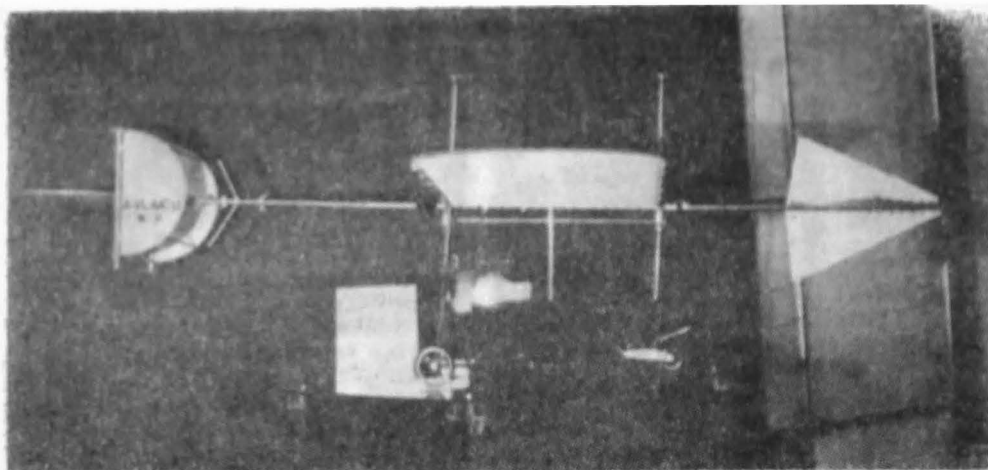
În cele două săli pe care le cuprinde această expoziție, vizitatorul, inițiat sau nu în domeniul aviației, va simți un sentiment de satisfacție și admirație față de capacitatea creatoare a minții românești, a curajului și sacrificiului săvârșit de mulți, poate chiar prea mulți dintre cei care au purtat pe aripi tricolorul, atât în timp de pace, cât și de restriște, dovedind că și-au iubit patria cu respect și dăruire. Sunt prezentate în expoziție numai obiecte originale — brevete de pilot, fotografii, carnete de zbor, brevete și decorații, uniforme militare și accesorii, obiecte personale, machete ale unor aparate de zbor etc., referitoare la viața și activitatea unor iluștri aviatori români ca: Gn. Negrescu, Andrei Popovici, Gogu Ștefănescu, precum și ale unor participanți la al doilea război mondial (1941 — 1945) — Tudor Greceanu, Ioan Di Cezare, Ion Dobran, Dumitru Deică, Ion Popescu-Oiță, Mihail Pavlovski, Sorin Tulea și alții, — componenți ai escadrilelor de vânătoare sau bombardament.

Prima sală a expoziției este dedicată apariției aviației românești, precum și a participării sale eroice la războiul pen-

tru întregirea neamului (1916 — 1918). Un bogat și variat patrimoniu pune în evidență contribuția de substanță a lui Traian Vuia, Aurel Vlaicu și Henri Coandă, pe care ei au adus-o la dezvoltarea și progresul aviației mondiale. De mare valoare sunt imaginile realizate la 18 martie 1906 pe câmpul de la Montesson de lângă Paris, unde Traian Vuia a efectuat primul zbor din istoria aviației cu un aparat mai greu decât aerul care s-a desprins de sol cu mijloace proprii de bord.

Un prețios material muzeistic ilustrează activitatea de excepție desfășurată de inventatorul, constructorul și pilotul Aurel Vlaicu. Este prezentat un desen executat de acesta în anul 1910, redând un butuc de elice, piesă dată în execuție la Arsenalul Armatei din București. Pe lângă numeroase zboruri experimentale și de popularizare, Aurel Vlaicu a obținut cinci premii la concursul aviatic internațional desfășurat în iunie 1912 la Aspern lângă Viena unde România s-a clasat pe locul trei după Franța și Austro-Ungaria. Referitor la acest eveniment, este expus un document de o valoare deosebită — brevetul oficial de pilot nr. 52, emis la 22 iunie 1912 de autoritățile din Viena lui Aurel Vlaicu, care cu o zi înainte de începerea concursului a susținut cu succes probele impuse. Menționăm că acest brevet conține fotografia pilotului român, precum și semnătura acestuia. Atrag în mod deosebit atenția vizitatorilor două izbutite machete redând aparatele „Vlaicu II” la scara 1/6 și „Vlaicu III”, care l-au impus pe inventatorul român în galeria pionierilor aviației mondiale.

Aviația militară în România, spre deosebire de alte națiuni, s-a creat o dată



Macheta avionului „VLAICU II”, realizată la scara 1/6

cu însăși nașterea aviației la noi, deoarece prima școală de pilotaj din patria noastră, înființată de avocatul Mihail Cerchez la Chitila în anul 1911, a avut ca primii elevi piloți șase ofițeri voluntari și un civil, Poli Vacas. Sunt prezentate în expoziție fotografiile primilor brevetați — sublocotenentii Ștefan Protopescu și Gheorghe Negrescu, precum și imagini ale aerodromului de la Chitila. Aici a fost unul din primele aerodromuri din lume amenajate cu hangare, ateliere de fabricat și reparat avioane, fiind prevăzut cu pavilion administrativ și tribună pentru spectatori.

Din șirul lung al celor care și-au apărât eroic patria în anii primului război mondial (1916 — 1918), sunt prezentați în expoziție câțiva zburători dintre cei mai cunoscuți, ale căror fapte de arme, demn de admirat, sunt consemnate în cartea de aur a istoriei aviației române. Câteva fotografii de epocă, brevete și decorații, care au aparținut căpitanului aviator Andrei Popovici, amintesc de cel care s-a aflat în anul 1917 la conducerea Grupului II aeronautic de la Tecuci, acoperindu-se de merite deosebite în marile bătălii de la Mărăști și Mărășești. El a știut ca nimeni altul să-și însușească subordonații, dându-le tot ceea ce trebuia, dar, în același timp știa

să le ceară totul, până la sacrificiul suprem, în numele unei cauze sfinte și nobile. Ca o mărturie a recunoașterii de către aliați a eroismului aviatorilor români în luptele din timpul primei conflagrații mondiale, s-au expus numeroase decorații și brevete acordate piloților noștri, cu precădere franceze și rusești. Spre exemplificare menționăm ordinul „Legiunea de onoare”, brevet și însemn conferit locotenenților Gheorghe Negrescu și Haralambie Giossanu, precum și alte decorații care au aparținut zburătorilor Nicolae Tănase și Mihail Savu.

Dintre obiectele care completează patrimoniul acestei săli amintim o busolă în alcool provenind de la un avion de vânătoare de fabricație franceză de tip „B. B. Nieuport”, (piesă achiziționată recent de muzeul nostru), un butuc de elice provenind de la un aparat „Farman 40”, — ambele tipuri fiind în dotarea aviației noastre în anii 1916 — 1918, precum și o placă de înmatriculare provenind de la un avion austro-ungar doborât pe frontul din Moldova în anul 1917. Un alt interesant exponat original îl reprezintă ochelarii de zbor care au fost folosiți în anii primului război mondial de aviatorul Haralambie Giossanu — brevet de pilot nr. 23 din anul



Macheta avionului românesc „I.A.R. - 80”

1914, — participant la numeroase acțiuni eroice atât în campania din anul 1916, cât și în luptele din vara lui 1917, viitor general și comandant al școlilor de aviație de la Tecuci și Cotroceni între anii 1922—1928.

Materialele muzeistice, sistemul de etalare în vitrine și pe panouri, alternarea obiectelor originale cu interesante machete, care sunt executate la scară, au urmărit să sugereze aportul aviației noastre la biruințele armatei române din vara anului 1917 în bătăliile de la Mărăști, Mărășești și Oituz. Acest aport se exemplifică în 8 160 ore de zbor, care au inclus 703 reglaje de artilerie, 185 recunoașteri aeriene, lansarea asupra inamicului a 23 871 kg de bombe și doborârea în cele 460 de lupte aeriene a 14 avioane inamice.

În perioada interbelică — redată în sala următoare — aviația militară din România a intrat într-un amplu proces de dezvoltare și reorganizare, corespunzător necesităților izvorâte din noua configurație administrativă a teritoriului național reîntregit, experienței dobândite în război, precum și noii tehnici de luptă ce intra în dotarea acesteia, proces ce s-a desfășurat în câteva etape. Acest proces este redat în expoziție prin prezentarea unor constructori și realizări ale industriei aeronautice românești,

organizarea școlilor militare de aviație, performanțe și raiduri aeriene ale piloților noștri etc. Albume cu fotografii originale, obiecte personale pun în evidență activitatea unor ingenioși constructori de avioane, ale căror aparate au trecut cu succes probele de zbor, așa cum au fost inginerii Ștefan Protopopescu, Grigore Zamfirescu, Radu A. Stoika, George Fernic. Astfel, la uzinele „ASTRA” din Arad în anul 1924 s-a construit primul avion de concepție românească, realizat în serie, „Proto 2” (25 bucăți), sub conducerea căpitanului aviator inginer Ștefan Protopopescu; imagini sugestive prezintă aspecte din halele uzinei, faze din execuția acestui aparat, colectivele de tehnicieni etc. O „Carte de onoare”, care conține semnăturile unor personalități ale vieții politice din țară, începând cu regele Carol al II-lea și membrii guvernului, amintește de o festivitate organizată în anul 1930 la fabrica de avioane S.E.T. din București. Această uzină a fost inaugurată în anul 1923 din inițiativa inginerului Grigore Zamfirescu, aici fabricându-se mai multe tipuri de avioane „S.E.T.” — biplane pentru școală, antrenament, turism și chiar cu destinații militare. În mod deosebit atrag atenția obiectele care au aparținut aviatorului Gogu Ștefănescu, pilot de încercare la

„S.E.T.” și unul dintre cei mai cunoscuți zburători români din perioada interbelică, participant la numeroase raiduri aeriene organizate în țară și peste hotare. Amintim o cupă câștigată în anul 1928, când a participat la concursul „Micii Antante și Poloniei”, brevetul său de pilot — nr. 81 din anul 1916 —, mai multe imagini redându-l în timpul zborurilor sau la sosirea victorioasă din diferite raiduri, când era primit la aeroportul Băneasa cu triumf de o numeroasă asistență, precum și un ceas de mână cu dedicație oferit de președintele Turciei, Kemal Atatürk, cu ocazia unui raid efectuat la Ankara în anul 1935.

O reușită machetă a unui avion „I.A.R. — 24”, și unele documente și obiecte amintesc de uzina „I.A.R.” din Brașov, care a luat ființă la 1 decembrie 1925. Deși cu o bază materială și tehnică în dezvoltare și cu o experiență încă insuficientă, avioanele construite aici s-au impus prin forma lor aerodinamică, prin inovațiile tehnice aduse și mai ales prin performanțele obținute. Aceste rezultate au confirmat capacitatea creatoare și spiritul inventiv al poporului nostru în condițiile unei producții industriale de serie. Un loc aparte îl constituie aparatul „I.A.R. — 80”, avion de vânătoare, de construcție integral metalică, cu o linie aerodinamică reușită și care era înzestrat cu tren de aterizare escamotabil, elice cu pas variabil, flap-uri comandate hidraulic, post de pilotaj cu instalație de oxigen pentru zboruri de mare altitudine. Având o viteză maximă de 510 km/h aparatul era apreciat ca fiind al 4-lea printre avioanele de vânătoare existente în lume în anul construcției — 1939.

Macheta unui „I.A.R. — 80”, realizată la scara 1/20, prezintă aparatul, care a constituit o mândrie a instituției aeronautice românești, avion aflat în dotarea escadrilelor noastre de vânătoare în anii 1941 — 1945. În anii celui de-al doilea război mondial la „I.A.R.” s-au produs în licență bimotorul de bombardament „I.A.R. S — 79 B (Savoia)” și avionul de vânătoare „Messerschmitt 109 — G”, aparate care au intrat în componența aviației românești în perioada 1941 — 1945.

Imagini inedite îl redau pe constructorul român de avioane, inginerul George Fernic, brevetat ca pilot în Germania în anul 1922. Acest album cu fotografii sepie prezintă și avionul „FERNIC IX”, monoplan echipat cu două motoare de câte 220 C.P., realizat în S.U.A. în anul 1929. În toamna aceluși an, George Fernic începe pregătirile pentru a depăși recordul pilotului american Lindberg, care în anul 1927 traversase în zbor oceanul Atlantic, încercând să realizeze un raid pe distanța New York—București și retur în anul 1930 cu aparatul său — „Fernic IX”. Din păcate, la 22 octombrie 1930 participând la mitingul aerian organizat la Chicago, s-a prăbușit în timp ce executa evoluții acrobatice cu un avion de concepție proprie.

În expoziția noastră, la loc de cinste se află prezentarea primei parașutiste din România și printre primele din lume, Smaranda Brăescu. Într-o vitrină, care îi este dedicată, pe lângă alte mărturii, este expusă casca sa de parașutistă — obiect achiziționat anul acesta de muzeul nostru. Acest obiect amintește că, la 2 octombrie 1931, ea a stabilit primul său record mondial în domeniul parașutismului, precum și faptul că, la 19 mai 1932 în S.U.A., ea a fost decretată sportiva nr. 1 a lumii, stabilind un nou record mondial, prin lansarea de la o înălțime de 7 233 m.

Smaranda Brăescu a fost și o aviaatoare valoroasă, executând numeroase raiduri aeriene, consacrându-se ca o personalitate în domeniul zborului. Este expus unul din brevetele sale de pilot precum și imagini care o redau lângă aparatele sale de zbor.

Patru fotografii prezentate în premieră într-o expoziție îl redau pe aviatorul Alexandru Papană, unul dintre temerarii aviației românești în perioada interbelică. Aceste imagini au fost oferite de fiica distinsului pilot, care se află la Paris, prin intermediul unei prietene din București, Locotenentul aviator Alexandru Papană, la 16 iulie 1935, a stabilit recordul național de altitudine la 11 631 m, iar în august 1936 în S.U.A., la Los Angeles, se clasează pe locul întâi la Campionatul mondial de acrobatică.



Macheta avionului „I.A.R. - 99”

O scrisoare expediată din Florida (S.U.A.) de către pilotul Papană în ianuarie 1937, comandorului Gheorghe Negrescu, căruia îi relatează activitatea desfășurată în America, unde participă la mitinguri aviatice și susține o bogată și variată propagandă românească, completează imaginea despre cel care a fost un adevărat protagonist al înălțimilor, un curajos și entuziast pilot.

Ca o mărturie a recunoașterii calităților de zburători a celor care au purtat pe aripi tricolorul, menționăm existența în expoziție a unei cupe de cristal, oferită aviatorei Valeria Mircea Ionescu în anul 1938 de către Aeroclubul Cehoslovaciei din Praga, în urma participării remarcabile la concursul Micii Antante.

Participarea eroică a aviației române la al doilea război mondial (1941 — 1945) este amplu prezentată în expoziție, fiind ilustrată cu un patrimoniu bogat și variat, expus prima dată publicului vizitator. Menționăm că mare parte a fost împrumutat muzeului nostru de foștii aviatori participanți la luptele crâncene atât pe frontul de est, cât și pe cel din vest.

Primele mărturii muzeistice referitoare la anii 1941—1945 amintesc de existența în cadrul aviației noastre a unei escadrile sanitare, ale cărei aparate erau

pilotate de aviatore. Prin îndeplinirea cu succes a unor numeroase misiuni, efectuând decolări de nenumărate ori din imediata apropiere a liniei frontului în condiții de mare dificultate, zona aflându-se sub titlul artileriei și aviației inamice, escadrila sanitară a reușit să transporte sute de militari grav răniți, curieri sau sânge conservat. În cadrul acestei formații s-a remarcat activitatea desfășurată de aviatorele Nadia Russo (1941 — 1943) și Mariana Drăgescu (1941 — 1945). Fotografii realizate pe front, brevetele de pilot, diplome, documente cu semnătura celor două reputate zburătoare, precum și diferite obiecte care le-au aparținut, ilustrează activitatea desfășurată în perioada războiului. Menționez că și astăzi, Mariana Drăgescu, fostă membră a escadrilei sanitare, își uimește interlocutorii prin frumusețea caracterului, pasiunea sa pentru zbor, delicatețe și o deosebită bunătate sufletească, caracteristici care au făcut ca numele său să fie pronunțat cu respect și simpatie în lumea aripilor românești.

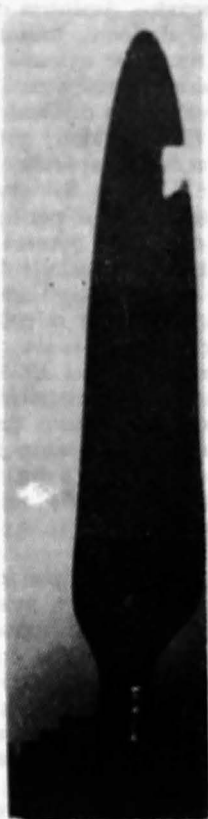
Participarea aviației de vânătoare la luptele din anii 1941—1945 este ilustrată pentru începutul campaniei, cu câteva obiecte originale — ochelarii de zbor și casca de pilot, care au aparținut

locotenentului aviator Horia Agarici, autorul a trei victorii aeriene realizate într-o luptă cu aviația inamică la Constanța în ziua de 23 iunie 1941. Alte mărturii muzeistice prezintă activitatea desfășurată de pilotul Tudor Greceanu, participant la întreaga campanie a războiului. Dintre obiectele oferite cu generozitate de dânsul amintim următoarele: un calculator de zbor folosit în timpul războiului, fotografii, insigne de pilot, precum și mai multe decorații care i-au fost conferite pentru bravura dovedită în timpul luptelor aeriene. Alături de ordinul „Virtutea Aeronautică” în grad de cavalier și ofițer, ambele cu spade, se află și cea mai prestigioasă decorație de război românească, ordinul „Mihai Viteazul” (clasa a III-a), care i-a fost conferit în august 1943.

Acțiunile pline de eroism și cu un pronunțat spirit de sacrificiu îndeplinite de formațiile aviației noastre de vânătoare sunt subliniate în spațiul expozițional prin prezentarea a numeroase mărturii originale. Dintre acestea menționez brevetele de decorare conferite în anii 1941—1943, brevete de pilot, fotografii realizate în perioada respectivă, ordine de luptă, diferite obiecte personale (busole, portharturi, uniforme, combinezoane de zbor), decorații etc. Acestea au fost oferite de foști sublocotenenți, locotenenți și căpitani aviatori ca: Dumitru Deică, Costin Georgescu, Ioan Di Cezare, Ion Dobran și alții. Subliniez valoarea deosebită a brevetelor de decorare, din care multe sunt semnate de mareșalul Ion Antonescu și suveranul României, care conțin date și zona misiunilor de luptă la care au participat cei care au fost decorați, faptele de arme deosebite pe care le-au săvârșit, precum și victoriile aeriene obținute. Astfel, brevetele pot fi apreciate ca documente autentice, aducând informații precise pentru cunoașterea acțiunilor desfășurate.

Orientarea tematicii expoziției spre a prezenta cât mai multe misiuni îndeplinite de piloții români în timpul ultimei conflagrații mondiale, urmărind în mod deosebit respectarea adevărului istoric, a constituit o cerință majoră căreia am căutat să-i răspundem cât mai exact.

În primăvara anului 1944 escadrilele aviației noastre de vânătoare trebuiau folosite cu chibzuință, atât pe frontul sovietic cât și pentru apărarea teritoriului. În acest scop s-a luptat cu aviația americană, care organiza bombardamente în cursul zilei asupra unor zone de importanță economică și strategică din țara noastră și cu englezii care organizau atacurile noaptea. Aviatorii români au dus aceste lupte în situații total inegale, superioritatea numerică a inamicului fiind zdrobitoare, ea ajungând în vara anului 1944 la 1:30 și chiar mai mult. Suplinind inferioritatea numerică prin jertfă, bravură și profesionalism, zburătorii noștri au reușit să obțină și strălucite victorii aeriene. Câteva fotografii și însemnări personale amintesc de Alexandru Șerbănescu și Constantin (Băzu) Cantacuzino, piloții români cu cele mai multe victorii aeriene pe frontul de est, fiecare având la activ peste 50 de avioane inamice doborâte (sovietice și americane), performanță deosebit de remarcabilă. În acest sens apar interesante și unele obiecte aflate în expoziție, care provin de la avioanele inamice doborâte: părți componente ale mecanismului de decanșare a bombelor, provenind de la un bombardier englez doborât în vara anului 1944 și ale cărui rămășițe s-au descoperit acum 2 ani în lacul Comana; o batistă de mătase, care se poate identifica cu o hartă deoarece are aplicat pe ea sudul Italiei cu toate aerodromurile din zona Foggia de unde aviația aliată decola, care a bombardat teritoriul României între 4 aprilie și 21 august 1944, obiect care a aparținut unui pilot american doborât în lunile iunie sau iulie 1944; binoclu din dotarea echipajului unui bombardier american doborât în apropierea orașului București; calculatoare de zbor provenind de la aparate americane și sovietice doborâte de aviația noastră etc. Sunt prezentate și machetele, la scară, a bombardierelor americane care au atacat teritoriul nostru în cursul anului 1944, „B-17” (Flying Fortress) și „B-24” (Liberator), executate ca și alte machete din expoziție de către unul dintre cei mai talentați modelști din țară, și, totodată, un pa-



Pală metalică de elice de la ultimul avion românesc care a decolat de la Stalingrad, cu militari răniți la 7 decembrie 1942



Cască de parașutistă care a aparținut Smarandei Brăescu



Ochelarii de zbor folosiți în anul primul război mondial de către aviatorul Haralambie Giossanu

sionat și competent cercetător al istoriei aviației române, domnul Dan Antoniu.

Formațiile românești de bombardament și recunoaștere au luat și ele parte la acțiunile desfășurate pe toate fronturile între anii 1941 — 1945, fapt ce se evidențiază prin mărturiile originale împrumutate instituției noastre de foștii piloți Ion Popescu-Oiță, Mihai Pavlovski, Alexandru Păun, Petre Agheici, Sorin Tulea și alții. Este expusă o uniformă completă de căpitan aviator de bombardament — model 1943; aflată într-o stare de conservare bună, căști de pilot prevăzute cu laringofon, decorații, brevete de pilot și altele. Dintre aceste obiecte se detașează prin originalitate o pală metalică de elice căreia îi lipsește o porțiune, provenind de la un avion de transport trimotor, „Junkers—52” din dotarea Grupului de aerotransport al aviației noastre. Acest avion a fost ultimul aparat românesc care a decolat la 7 decembrie 1942 din încercuirea de la Stalingrad, salvând viața unor răniți și a unor militari de la prizonierat. Pilotul, căpitan aviator Mihail Pavlovski, dând dovadă de mult profesionalism, a reușit cu greutate să se strecoare prin focul intens al artileriei antiaeriene inamice, care a și lovit fuselajul avionului și o pală a unei elice de la unul din motoare. Salvând aparatul și viața celor aflați la bordul său, pilotul a aterizat în condiții optime la destinație. Pentru reușita acestei misiuni ca și a altora, căpitan aviator Mihail Pavlovski a fost decorat cu ordinul „Virtutea Aeronautică” cu spade, clasa „Crucea de aur”, brevetul original fiind expus în expoziție.

După prezentarea celui de al doilea război mondial, în expoziție sunt redate aspecte mai importante din evolu-

ția și dezvoltarea aviației române până în zilele noastre. Amintim existența unor plachete și diplome, uniforme, machete ale unor tipuri de avioane aflate în dotare în perioada respectivă etc. Se atașează ca valoare o diplomă conferită savantului Elie Carafoli, precum și lucrări ale acestuia apărute în anii 1932 și 1934 în Uniunea Sovietică și Germania. Acesta a fost o personalitate marcantă în domeniul tehnicii aeronautice, proiectând în perioada interbelică mai multe tipuri de avioane realizate la uzinele „I.A.R.”, unde o perioadă a fost și director, fiind totodată cel care a înființat, încă din anul 1928, catedra de „Aerodinamică și mecanică a fluidelor” la Institutul Politehnic din București, unde a rămas titular timp de 45 de ani.

Într-o vitrină este expus costumul de zbor folosit în anul 1981 de primul cosmonaut român, căpitan aviator inginer Dumitru Prunariu.

Printre ultimele expozate ale expoziției „Aripi glorioase”, menționăm machetele unor moderne aparate de zbor, fabricate în țara noastră în ultima perioadă, avionul de pasageri „Rombac”, aparatul „I.A.R. — 93” — avion de luptă, monoloc, destinat misiunilor de vânătoare — bombardament și atac la sol, „I.A.R. — 99” — avion de școală, sprijin și atac la sol, care dezvoltă o viteză maximă de 865 km/h, are un plafon de 12 900 m, aparat apreciat în mod deosebit prin performanțele sale de numeroși specialiști de peste hotare.

Expoziția „Aripi glorioase”, care prin piesele pe care le conține oferă vizitatorilor un bogat și divers material al căruia important caracter documentar-istoric este dublat de o incontestabilă valoare educativă, este dedicată geniului și curajului celor care au purtat și poartă pe aripi tricolorul românesc.

În ciclul „Patrimoniul muzeal recuperat”, devenit tradițional la Muzeul Național de Artă, colectivul care a organizat această expoziție (Eugenia Antonescu, Magda Avram, Cristina Dan) a selectat un grupaj de aproximativ 200 de lucrări valoroase din fondurile fostei Gospodării de partid, cuprinzând tapiserii, mobilier, faianță, porțelan, sticlă și orologii cu care să poată schița imaginea unui colț de Europă de altădată.

Provenite din Franța, Țările de Jos, Italia, Germania, Danemarca, Anglia, Austria, Boemia secolelor XVI – XX, lucrările conferă inaripate armonii cromatice sau elegante și grațioase forme, unele venite din vremea familiei de Medici sau din vremea „regelui Soare”, a lui Ludovic al XV-lea, sau a lui August cel Puternic, toate, deopotrivă, făcându-ne să înțelegem că aceste țări și secole nu au zămislit numai împărați trufași sau regi războinici, ajustări teritoriale sau lupte religioase, ci și deosebite creații științifice, literare, filozofice, muzicale sau construcții arhitectonice, care adăposteau cele mai minunate comori de artă decorativă. Aceste comori rămase generațiilor noastre însumează tot atâtea opere izvorâte din spiritul creator al popoarelor care le-au conferit vocații naționale și aspirații spre universalitate. Ele poartă sigiliul vremii și conțin în egală măsură geniul de „faur” al artistului și migala celor care au transpus modelele în limbajul finit al firelor textile, al pastei ceramice sau al sticlei, al lemnului, fildeşului sau al metalului. Această diversitate de tehnici artistice imprimă operelor diferite moduri de interpretare și realizare, confruntări de tradiții și spirit novator. Expoziția mai scoate în evidență și alte câteva date prețioase: Bruxelles, Delft, Gubbino, Savona, Sèvres, Meissen, Berlin, Copen-

haga, Napoli, Willem Klefyus, Kastrup, Emile Gallé, René Lalique, Daum Nancy, Clément Massier, Régence, Ludovic XV, Ludovic XVI, Art Nouveau care înseamnă o mică dar deosebită alăturare de nume reprezentând manufacturi celebre în cultura și civilizația lumii, artiști remarcabili care au creat sau care și-au dat numele atelierelor producătoare, precum și nume de recunoscute și determinante stiluri artistice implicate în destinele artelor decorative europene.

Deși considerăm întreaga selecție valoroasă, recomandăm câteva lucrări încărcate de mesaje ale unei arte autentice și deosebite: tapiseriile flamande *Surorile lui Phaëthon*, *Scenă biblică* și *Diana surprinsă la scăldat*, un cabinet francez din secolul XVI, trei garnituri de saloane franceze din secolul XVIII, un cabinet italian din secolul XVII, piese din faianță olandeză și italiană, din porțelan francez și german precum și lucrări din sticlă franceză aparținând stilului Art Nouveau.

Migăloasa și ornamentală artă a tapiseriei, care a dat viață și căldură celor mai vechi și somptuoase palate, în expoziția prezentă a transformat legenda, scena de vânătoare, scena biblică ori natura într-o uriașă „pictură” țesută în lână și mătase.

Din cele câteva titluri care rețin atenția ne oprim doar la tapiseria *Surorile lui Phaëthon* (atelier flamand din secolul XVIII) țesută din lână și mătase, în tehnica haute lisse, cu dimensiuni de 3,270 x 4,760; m., în firele căreia descifrăm cunoscutul episod din trista și legendara poveste a Heliadelor, fiicele divinității solare Helios și ale mereidei Clymene surprinse de meșterii flamanzi în momentul metamorfozării lor în ploi, după ce jelișeră pe necugetatul lor frate

Phaethon care fusese trăsnit și aruncat în Eridon de către Zeus pentru că era să dea foc cerului.

Calitățile artistice deosebite, modul pictural de redare a subiectului exprimat cu mult rafinament cromatic, claritatea desenului, simțul proporțiilor, rigoarea execuției, dar mai ales dinamismul și perspectiva care invită parcă privitorul în intimitatea lucrării, toate la un loc dau monumentalei tapiserii o imagine incântătoare.

În toate timpurile, mobilierul a contribuit sau chiar a determinat cu bogată gamă de forme la funcționalitatea spațiului, înobilându-l de fiecare dată cu simplitatea lui artistică sau cu echilibrata încărcătură plastică și armonia proporțiilor. Pentru a ilustra acest lucru, organizatorii au încercat să prezinte în expoziție mobilier cât mai variat, ca de exemplu garnituri de salon compuse din canapele, fotolii și scaune, sau cabinețe, vitrine, mese, comode, pe cât posibil din mai multe perioade istorice și care să reprezinte mai multe stiluri artistice.

Printre lucrările de mobilier se distinge în mod deosebit un cabinet francez din secolul al XVIII-lea (I = 0,870; L = 0,580; l = 0,320 m.), executat din lemn de diferite esențe (nuc, stejar, palatin), baga, foiță de metal. El este realizat cu un decor de tip Berain cu aplicații metalice de o deosebită finețe. De asemenea, merită a fi menționate o garnitură de salon stil Régence (1710–1730), compusă din canapea (I = 0,750; L = 1,390; l = 0,640 m) și 4 fotolii (I = 1,100; L = 0,720; l = 0,620 m) realizate din lemn de nuc sculptat, aurit cu tapițerie de lână lucrată manual, precum și o altă garnitură de salon Ludovic XVI formată din canapea (I = 1,060; L = 1,590; l = 0,625), două fotolii (I = 1,010; L = 0,650; l = 0,570), trei scaune (I = 0,865; L = 0,425; l = 0,425) din lemn sculptat, strunjit, aurit, tapițerie de mătase, apreciată pentru claritatea și simplitatea trăsăturilor care redau prin linii drepte și sigure o simetrie perfectă și riguroasă la care, fără îndoială, este nelipsit tipicul decor cu caneluri.

Tapiserie flamandă, *Surorile lui Phaethon*



În fine, un popas merită și Comoda, stil Ludovic XV, din secolul XVIII, din lemn pictat, aurit, cu aplicații din bronz, realizată într-un decor „Vernis Martin” cu panoul central semnat de J. De Luc.

Pentru Italia, deși sunt expuse doar două cabinete și o masă cu scaune, ele reprezintă o mică mărturie pentru a ilustra spiritul artei mobilierului acestei țări.

Ebenistul italian, cu imaginație și talent, mereu în căutare de frumos și util, pentru a da strălucire cabinetului de școală milaneză din secolul XVII (I = 2,560; L = 1,250; l = 0,600 m.) realizat din lemn de diferite esențe, strunjit, înnegrit, fildeș și os, recurge la aceste din urmă materiale care, alături de lemnul înnegrit, conferă decorului efecte deosebite. Privit frontal, cabinetul degajă în primul rând monumentalitate prin aspectul arhitectural care sugerează fațada unei construcții cu două niveluri, cu coloane, coronament, uși ale căror panouri par adevărate broderii în alb și negru datorită bogatului decor cu

intarsii din fildeș și os. Efectele deosebite ale motivelor decorative — rinceaux, personaje fantastice, păsări, măști — sporesc datorită unui joc de lumină și umbră realizat cu multă finețe de gravura în fildeș și os.

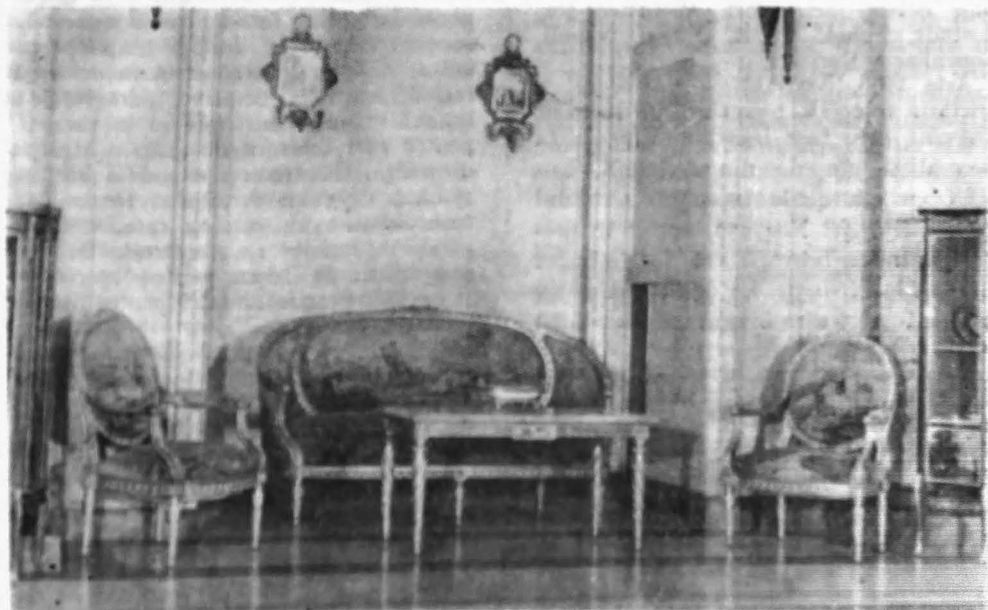
Deși nu compun o garnitură cu cabinetul, o masă și două scaune realizate tot din lemn înnegrit, decorat cu intarsii de fildeș într-un stil fastuos, dau o notă de unitate segmentului italianesc al expoziției.

Cele peste o sută de lucrări din faianță, porțelan și sticlă, modelate în zeci de chipuri, destinate tot atâtor utilități, ne vorbesc în egală măsură de realizările artistice și de progresul științei în arta focului în care mari specialiști din domeniul chimiei și-au unit strădaniile cu cele ale celebrilor pictori, desenatori sau modelatori, ceramiști și sticlari.

Un loc preponderent în expoziție îl ocupă porțelanul și sticla, două tehnici reprezentative pentru „arta focului”.

Deși puține cantitativ, lucrările de faianță se disting în mod deosebit. Printre acestea menționăm o jardinieră și două

Garnitură de salon, stil Ludovic al XVI-lea, Franța



vase aparținând atelierului „De Griekche A” din Delft, secolul XVII, pictate policrom cu motive zoomorfe și florale, precum și alte două vase pictate, executate în atelierele „De Witte Starre” și „Drei Klokken”, care completează imaginea despre faianța de Delft. De asemenea merită de menționat și vasul cu capac din faianță pictată executat într-un atelier din Savona secolului al XVIII-lea.

Începând cu secolul al XVII-lea porțelanul a dominat spiritul creator al popoarelor europene mai întâi manifestându-se prin încercări disperate pentru a-l produce, apoi, după obținerea definitivă a secretului de fabricație, prin producerea lui în cantități deosebite.

Fantezia creatorilor face ca această artă a porțelanului să fie preferată chiar înaintea metalului care începe să fie oarecum abandonat o vreme.

Porțelanul reprezentat printr-o bogăție de forme — vase mici și mari, coșulețe, bomboniere, fructiere, casete, flacoane, aiguiere, carafe, figurine, farfurii, platouri, aplice, sfeșnice — provine dintr-un număr destul de mare de manufacturi prestigioase ale Europei secolului XIX cum sunt cele de la Sèvres, Meissen, Berlin, Sitzendorf, Wolkstedt-Rudstadt, Fulda, Viena, Praga, Napoli, Copenhaga, Burslem.

Arta 1900, ilustrată cu precădere de sticlăria franceză, reprezintă un segment deosebit care face legătura dintre arta decorativă europeană din secolele XVI — XIX cu cea de la începutul secolului XX. Stilul Art Nouveau, gustat în prezent în lumea întreagă, este foarte bogat ilustrat în expoziție. La cele aproximativ 60 de lucrări care însumează tot atâtea

forme de sticlărie au fost adăugate și câteva piese din ceramică, precum și o garnitură formată din trei măsuțe Gallé. Pentru frumusețea deosebită a formelor și măiestria cu care sunt executate motivele decorative, se singularizează o lampă de plafon Gallé, decorată cu maci, din sticlă în straturi gravată cu acid și alamă turnată (I = 0,760; Db = 0,205), la baza gâtului: Gallé; o altă lampă de masă Daum Nancy din sticlă în straturi gravată cu acid și fier forjat (I = 0,345; Db = 0,115), pe abajur: Daum Nancy (cu crucea de Lorena); pe talpă: Daum Nancy (cu crucea de Lorena), și alte câteva vase Gallé și Daum Nancy.

O deosebită atenție merită sticlăria Lalique — respectiv cele două flacoane intitulate „Sirene” din sticlă suflată în tipar (I = 0,182; Db = 0,065) și vasul intitulat „Spini” din sticlă colorată, presată în tipar (I = 0,240; Db = 0,063).

Câteva ceasuri franceze și germane, prin frumusețea carcaselor și a tehnicilor în care sunt realizate, dau expoziției o notă de distincție.

În afară de prezentarea succintă a conținutului expoziției, precizăm că ne-am străduit să dăm acesteia un aspect cât mai atrăgător și interesant prin dispunerea lucrărilor într-un mod muzeotehnic-științific și în același timp spectaculos, urmărind să scoatem în evidență faptul că artele decorative, îndrăgite de-a lungul vremii, constituie și în prezent, pentru toți iubitorii de artă, o atracție deosebită. Pentru ca expoziția să nu rămână doar un eveniment trecător, a fost alcătuit un catalog care, consemnând importanța sa, constituie un util instrument de lucru pentru specialiști și un îndreptar informativ pentru marele public vizitator.

Eveniment cultural al anului 1933, cu multiple valențe și semnificații, Simpozionul internațional „Iorga — Oprescu — Focillon”, organizat sub egida UNESCO, a situat în centrul atenției, după cum era și firesc, colecția de artă a lui George Oprescu, donată Academiei Române.

După o întrerupere de aproape șapte ani, colecția aflată în custodie la Muzeul Colecțiilor de Artă, a cunoscut din nou o variantă mai amplă de expunere, desfășurată pe spații generoase, ceea ce a oferit prilejul conturării personalității artistice a colecționarului.

Nucleul inițial al colecției, constituit din obiecte de artă populară românească, reflectă preferințele timpurii ale primului istoric și critic de artă român pentru acest domeniu. Dintre numeroasele piese de ceramică adunate cu multă pasiune și pricepere, din pricina spațiilor limitate, a fost necesară o selecție și expunere concentrată, astfel că, într-o deplină armonie cromatică și stilistică, se întâlnesc străchini, cahe și cancee de Hurez, Oboga, Cuty, Vama, Năsăud, Prislop Sebeș, alături de ceramica de Sascut (secolul XVII), bine individualizată prin smălțuirea în albastru-cobalt și decorația zgrafită. Nu lipsesc nici ouăle inconfundabile, iradiate din nordul Moldovei spre întreg cuprinsul românesc.

Reunirea ceramicii din cele mai cunoscute centre românești trebuie receptată și ca o reactualizare a preocupărilor anterioare ale colecționarului George Oprescu privind analiza comparativă a elementelor decorative și cromatice, în ansamblul lor unitar, dar și în diversitatea specifică zonală, deseori reflectată în studiile sale. Scoarțele din Oltenia (secolele XIX — XX), având motive florale, avimorfe și zoomorfe, completează

nu numai desfășurarea tematică, ci și ambianța cromatică a colecției. Pe aceeași coordonată vizuală se înscrie și aceeași piesă de excepție din nordul Moldovei, din secolul al XVIII-lea, care pe fond negru cu abraziuri, reia unicul element decorativ, cel al păpușii, de fapt o stilizare a femeii cu cobilița. Tot aici și-au găsit locul și icoanele pe sticlă (secolul XIX), câteva lăzi de zestre și o mare diversitate de obiecte din lemn din gospodăria țărânului român, care, printr-o donație a sculptoriței Mara Băscă, veneau să se alăture în 1969 patrimoniului colecției George Oprescu. Componenta, dar mai ales proveniența diferită a acestor genuri de obiecte, absolut de orice alte detalieri în acest context.

În cadrul expunerii arta românească a beneficiat de spațiile cele mai ample, astfel că o primă încăpere a fost consacrată în exclusivitate operelor lui Nicolae Grigorescu și Ioan Andreescu, dispuse într-un dialog concertat. Lucrările lui N. Grigorescu, adunate cu multă rigurozitate artistică de către colecționar, punctează momentele de referință din creația maestrului picturii românești din secolul al XIX-lea, unele chiar cu valoare de excepție pentru perioada influenței primite de la Rembrandt (*Portretul de fată*) și pentru cea a impresionismului școlii de la Barbizon (*Femeie cu vâscle, Cerșetor breton*). Într-o simbioză firească, cele câteva lucrări ale lui Ioan Andreescu (*Colibă în pădure, Peisaj — câmp înflorit, Model costumal*) completează maniera stilistică a secolului al XIX-lea, definindu-l pe autor ca pe un subtil peisagist. Panotarea în imediata apropiere a unicei lucrări de Ștefan Luchian (*Peisaj în luncă*) aflată în colecție, poate fi o sugestie spre o posibilă analiză stilistică.

Piese de mobilier stil Louis XV (canapeaua, scaunele și fotoliile), comoda marchetată și secretair-ul Louis XV, împreună cu covoarele Siraz și Ghiordes, intenționau să reconstituie ambianța din fosta locuință a academicianului George Oprescu.

În pofida afirmațiilor anterioare, spațiile au rămas totuși neîncăpătoare pentru a permite expunerea tuturor lucrărilor lui Theodor Pallady, aflate în colecție, de aceea au fost selectate doar câteva realizate la Paris (*Nud cu pălărie*, *Parcul de la Versailles*) și alte, foarte puține, realizate în țară, (*Casă la Bălcești*, *Natură statică cu evantai*, etc.) Pe aceleași simeze se regăsesc lucrări ale lui J. Steriadi (*Casa la Balcic*, *Doi sitari*, *Peisaj la Cassis*) și Vasile Popescu (*Tătăroaică*, *Bufetul Kisseleff*), împreună cu cele postimpresioniste ale lui Nicolae Dărăscu (*Natură statică cu ceas*, *Peisaj din Dobrogea*, *Cărciumăreșele*).

Sculptura mică a lui D. Paciurea (*Minerva*), I. Jalea (*Nud de femeie*), Boris Caragea (*Maternitate*), C. Emilian (*Femeie cu cercul*), completează imaginea artistică din perioada interbelică și cea următoare. Și în această încăpere jilțul elvețian (secolul XVII), fotoliul din Italia (secolul XVIII), ambele cu tapiseria originală, bufetul țărănesc sculptat, provenind din Franța (secolul XIX), pe fondul pastelat al covorului Bidjar, conferă o notă particularizată, de colecție.

Formația de istoric și critic de artă a academicianului G. Oprescu și-a pus amprenta asupra variației și mai ales asupra capacității de selecție a valorilor adunate de-a lungul anilor, astfel că într-o altă încăpere, alături de Gh. Petrașcu (*Interior cu fotoliu alb*, *Natură statică*, *Casa roșie*, *Rochia albastră*, *Iarna la Plumbuita*, *Portret de femeie*) și Al. Ciucurencu (*Spălătoreasa* și *Natură statică*), sunt expuse și lucrări de Ion Țuculescu (*Peisaj* și *Peisaj cu bărci*), de Dimitrie Ghiață (*Iarna pe chei*, *Peisaj citadin cu pădure*, *Târg*) și chiar trei valoroase lucrări de Horia Damian (*Peisaj* — în trei variante), deschizând perspectiva către suprarealismul lui Maxy

(*Natură statică*). Printr-o severă selecție, din numeroasele lucrări ale lui Iosif Iser, adunate de colecționar, au fost expuse doar trei, ilustrând perioadele semnificative ale creației sale: *Tătăroaică*, *Spaniole*, iar pentru perioada franceză un sugestiv peisaj, intitulat *Sirada Mousfelfard*, lucrare mult îndrăgită de G. Oprescu, pe care a ținut să o publice în 1946, într-un volum tematic „*La France vue par des peintres roumains*”, semnată împreună cu J. Mouton.

Prezența bustului lui G. Oprescu, realizat de Milița Petrașcu, dobândește în acest context nu numai dimensiunea măiestriei artistice a cunoscutei artiste, ci dezvăluie afinitățile stabilite de-a lungul timpului între creatori și colecționari.

Designul, punctul de mare atracție în această sală rămâne *Capul de copil* al lui Constantin Brâncuși, semnat, datat și localizat pe umărul drept, purtând și ștampila turnătoriei din Paris. Lada sculptată din Tirol (secolul XVII), pendula Louis XV, și covorul Sirvan, cu nuanțele sale de albastru intens, completează armonios ambianța sălii.

Artei universale i-a fost rezervată o unică încăpere, concentrând astfel pe spații restrânse adevărate valori ale artelor vizuale: cele două lucrări ale pictorului flamand David Teniers cel Tânăr (*Jucătorii de popice* și *Societate veselă petrecând*), alte două de Alessandro Magnasco (*Compoziție* și *Călugări la foc*), *Bodegones* de Giovanni Del Sole, peisaje venetiene de Canaletto, împreună cu remarcabila lucrare de Fabritzius intitulată *Compoziție*. O desfășurare mai amplă a fost rezervată artei franceze, dominată de *Portretul de bătrână* a lui Courbet și *Vedere în parc* de Monticelli, dar completată discret și semnificativ de Ricard *Portret de bătrână*, de Th. Ribot, *Natură statică* și de Jean Forain *Fotoliu de orchestră*. Anonimul din școala lui Watteau (*Portret de femeie*) și evantaiul pictat în maniera lui Boucher, întregesc imaginea stilistică a picturii franceze.

Prezența lui Ch. Gericault (*Lupta lui Tezeu cu centaurul* și *Cruța de cal*)

ilustrează nu numai o preferință artistică, ci și o preocupare în acest domeniu a colecționarului și criticului de artă G. Oprescu, aprofundată în monografia publicată în 1957 și reeditată în 1968. Fresca din secolul XVI intitulată *Madona cu Pruncul* și atribuită lui Nerocchio dei Landi, reprezentând una din piesele de rezistență ale colecției, a contribuit la sublinierea valorii sale artistice prin detășarea în spațiu, găsindu-se o inspirată formulă de expunere, prin așezarea deasupra sacristiei sculptate în lemn (secolul XVI) și flancarea sa cu două sculpturi baroce de școală spaniolă. Sculptura de mici dimensiuni adaugă expunerii acea componentă a tridimensionalității, iar cadrul tematic atât de dens al întregii săli a impus selectarea din fondul colecției a unor lucrări din antichitatea greacă (*Cap de zeid* — secolele II — I î.e.n.; *Cap de silen* — secolul III — î.e.n. și o statueta tanagra — *Femeie drapată*) sau altele aparținând goticului (Anonim — *Rege mag* — secolul XVI); *Biserica* — secolul XVI; *Isus Hristos* — secolul XV).

Un alt domeniu al artei europene preferat de colecționar a fost ceramica, iar farfuriile mari provenind din Italia și Spania, decorate cu motive florale specifice și cu personaje în costume de epocă (pentru a aminti numai pe cele expuse), ilustrează rafinamentul și erudiția specialistului. Același interes îl stârnesc piesele de mobilier: lada stil Louis XIII, dulapul de sacristie (secolul XVI), și masa de breaslă, datată 1723, care după însemnele simbolice marchetate, poate fi atribuită breslei armurierilor. Tot în acest context trebuie amintite și piesele de mobilier extrem orientale: etajera coreană din lemn, lăcuită în negru și decorată cu inscripții policrome și dulapul japonez pictat și lăcuit (secolul XVIII).

Arta Orientului și Extremului Orient își găsește o variată reprezentare, grupându-se într-o singură vitrină ceramica și porțelanul chinezesc și japonez din secolele XVII — XIX, în formele și cu decorațiile cromatice inconfundabile, ceramica persană smălțuită din secolul XVII și cea de Raghez (secolul XVIII),

identificabilă prin dominantă sa cromatică de verde-Turcoise, la care s-au alăturat și câteva vase de Rhodos, secolul XVIII, influențate de motivele florale turcești, lăleaua și garoafa. Între acestea își găsesc locul și mici statuete redând zeități ale panteonului extrem oriental (*Zeia milei* — lemn sculptat, aurit; *Zeitate tronând* — secolul XVIII — bronz aurit; *Zeul fericirii* — secolele XVIII — XIX, lemn) sau chiar simple personaje redată în ipostaze cotidiene.

Ilustrarea temei se continuă în cele trei reprezentări ale lui Budha (secolul XIII), aparținând artei kmere, deși piesa de mare valoare istorică, simbolică și artistică rămâne *Capul lui Budha*, de mari dimensiuni, sculptat în piatră, atribuit dinastiei T'ang (secolul IV).

Miniatura persană pe fildeș (secolul XVI) și cele două panouri chinezești pictate (*Peisaj citadin* — guașă pe hârtie și *Pescar* — tempera pe hârtie), configurează maniera stilistică tradițională a Orientului Apropiat și respectiv a Extremului Orient, închizând atât de expresiv vastul perimetru al artei universale. Desigur, imaginea ar putea fi reîntregită prin cele peste 10 000 stampe japoneze, donate de colecționar cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei Române.

Inițiativa susținerii la București a Simpozionului internațional UNESCO a oferit prilejul readucerii în expunere a valoroasei colecții de covoare orientale, adunate de G. Oprescu, alăturând cu această ocazie unele piese necunoscute, în sensul că nu au fost niciodată expuse. Se confirmau astfel încă o dată acele afinități ale colecționarilor români pentru arta orientală, deși trebuie subliniat că puțini au fost cei care s-au lansat în acest domeniu atât de sinuos și costisitor. Varietatea centrelor de proveniență din Asia Mică până în Extremul Orient atestă erudiția colecționarului, dar confirmă și opiniile vehiculate în epocă în legătură cu prodigioasa colaborare cu renumitul colecționar și negustor de covoare Krikor Zambaccian. Criteriile de panotare nu au avut în vedere gruparea riguroasă a covoarelor pe centre și zone, ci mergând pe aceeași orientare,

de reconstituire a ambianței de colecție, accentele s-au pus mai mult pe efectele vizuale. Astfel, în holul central, covorul Dschuschegan (secolul XVIII) impresionant prin dimensiunile sale ($3,360 \times \approx 1,900$ m), se impune prin aprecierea generală de care se bucura acest tip de covoare manuale, provenind din Persia, renumite prin rafinamentul motivului decorativ, prin cel al cromaticii, dar și prin densitatea nodurilor. Valoarea de unicat a piesei expuse constă mai ales în plasarea în câmpul central, decorat cu motive florale și palmete, a unor medalioane circumscrise, în forme polilobate, decorate la rândul lor cu aceleași reprezentări florale, într-o altă stilizare. Pe peretele opus, covorul Uschak și o rară broderie Sumak, secolul XIX, realizează un echilibru valoric, dar și cromatic. Cel dintâi se distinge prin nuanțele specifice de roșu și albastrul luminos, abrașurile prezente în câmp atestând vechimea sa reală. Dacă la acest tip de covoare se remarcă varietatea și chiar ciudățenia medalionului central, aici simplitatea până la sobrietate a motivelor circumscrise primește o compensare în asimetria conturului general și susținerea lui în cele patru colțuri cu arabescuri frumos construite. Broderia Sumak, mai mult pătrată prin dimensiunile sale specifice tipologice, etalează o armonie cromatică rar întâlnită, căci pe fondul bej, motivul stelar, dispus în lanț, pe axul central, se detașează datorită intensității fondului albastru, pe care elementele geometrice în alb, bej și negru se conturează cu mare discreție. Plasarea la mijloc a covorului Daghestan (secolul XIX), aparținând zonei caucaziene, s-a datorat mai mult unor criterii estetice, înscriindu-se în aceeași gamă cromatică, la care se adaugă și originalitatea decorației în multiple medalioane dispuse pe întreaga suprafață a câmpului. În acest cadru au fost expuse și câteva covoare provenind din cunoscutele centre din Asia Mică: Ladik, Ghiordes, Kârșiera. Majoritatea sunt covoare de rugăciune, dar mihrabul decorat cu lanterna de moschee le diferențiază de cele cu alte destinații utilitare. Același element, prin

configurarea geometrică diferită, contribuie la distingerea covoarelor de nuntă și a celor de înmormântare, atestând valoarea simbolică și religioasă a mihrabului, ceea ce situa covorul din Asia Mică dincolo de simplele virtuți decorative ale covoarelor orientale în general, atribuindu-le utilități cotidiene și semnificații mai profunde.

Preocuparea colecționarului George Opreșcu a fost îndreptată și spre surprinderea acelei varietăți a fanteziei creatorilor anonimi, astfel că în colecția sa se întâlnesc două covoare de rugăciune Ghiordes, unul cu mihrabul verde și altul albastru, variația fiind subliniată și în dispunerea chenarelor marginale sau a elementelor decorative specifice. În acest context este expus și covorul de nuntă Ghiordes (secolul XIX), cu mihrabul dublu, pe fond roșu, decorat aproape festiv în tot câmpul, cu motive florale. Culoarea mihrabului nu constituia totdeauna un simbol obligatoriu, generat de utilitatea covorului, pentru că cele două piese Kârșieri, de rugăciune și de nuntă, aveau ambele câmpul altarului pe fond verde-olive, doar forma simplă și respectiv dublă a sa, împreună cu elementele florale, contribuind la departajarea lor. În seria covoarelor supra-numite Friedhoffteppiche se cuvine menționată prezența în colecție și evident în expunere a celui cunoscut sub denumirea de Kugelteppich (secolele XVII - XVIII), pe fond bej cu mihrab ușor geometrizat. Prețiozitatea sa consistă în acel element decorativ unic dominând întreaga suprafață a covorului. Varietatea covoarelor de rugăciune este asigurată de prezența în colecție și a unor exemplare din Konia, Bergamo, Melas, Mudjur (secolul XIX), a căror tehnică de lucru (cu noduri mari) și cromatică mai puțin studiată, le situau într-o altă categorie artistică.

O altă piesă de rezistență a colecției, apreciată pentru simplitatea geometrizării motivului, realizat în galben pe fond roșu, este și covorul cunoscut sub denumirea de Holbein (secolul XVIII) cu utilitate exclusiv decorativă. Pe un panou special, intenționând a-l detașa în spațiu,

se află expus un fragment de covor armenesc, datat, poate cu oarecare exagerare, în secolul al XVI-lea, dar apreciat drept unul din cele mai valoroase exponate din colecție. Vizibil restaurat, sau mai bine zis asamblat din fragmente dispartate, covorul oferă totuși imaginea măiestriei orientale prin armonizarea nuanțelor de albastru, alb, roșu, verde și ocru, în decorații ce se conturau în motive avimorfe, zoomorfe și florale. Covoarele caucaziene sunt prezente în trei variante: un imens Shirvan (secolul XVIII) pe fond bleumarin, cu motive florale mai aproape de figurativ și două tipuri diferite de Kazak, repetând aceeași combinație cromatică de roșu, alb, albastru, violet, dar cu un adevărat joc imaginat al geometrizării. Nu rareori se contura o stilizare a crucii bizantine, pentru a îndreptăți cu atât mai mult calificativul atribuit recent, de covor creștin oriental. Finețea ușor perceptibilă a covorului Karabak (secolul XIX), o zonă din nordul Persiei, provine din prețiozitatea execuției, exprimată în densitatea mare a nodurilor, numărând aproape 2 000 de noduri pe dm.p. La aceasta se adăuga cromatică pastelată de bej, alb și roz, configurând delicate reprezentări florale plasate uniform în tot câmpul central. Covorul Ispahan (secolul XIX) reține, de asemenea, atenția prin densitatea nodurilor (cca 2 500 /dmp) și prin tăierea foarte scurtă a lânii, ceea ce din păcate a contribuit la degradarea sa în timp. Rețeaua elementelor vegetale, răspândite pe întreaga suprafață, menită a lega spațiile dintre palmele așezate aproape simetric, dovedesc o deosebită măiestrie, fondată pe un calcul cu precizie matematică. Singura piesă din Orientul Îndepărtat era covorul Samarkand. Deși păstra în general elementele decorative specifice sub forma acelor casete octogonale, datorită creării sale la începutul secolului XX, a pierdut acel rafinament tradițional al execuției, reflectat de altfel și în gama cromatică limitată doar la nuanțe de bej și maron, proporția albastrului fiind nesemnificativă în economia compoziției.

Simpozionul internațional UNESCO, desfășurat sub genericul „Iorga — Oprescu — Focillon”, a înscris în bogata sa

agendă de manifestări culturale și vernisarea expoziției documentare dedicată personalității lui George Oprescu. Integrată în spațiul colecției permanente, aceasta s-a constituit într-o inedită biografie prin reconstituirea vizuală a cunoscutului istoric și critic de artă român, datorită celor două surse de proveniență a materialelor: pe de o parte documente din arhiva personală a doamnei Focillon-Baltrușaidis, fiica lui Henri Focillon, aduse de la Paris prin mari strădănii și influențe personale de către Dan Hăulică, vicepreședintele UNESCO și ambasadorul României în acest for internațional, și pe de altă parte, documente, stampe și manuscrise din fondul Bibliotecii Academiei Române.

Între documentele aduse de la Paris se aflau și prețioase scrisori trimise de George Oprescu în 3 noiembrie 1931, din București, și în 10 iunie 1932 din Constanța, o carte poștală cu gravură, trimisă de Nicolae Iorga în 23 ianuarie 1923, de la Veneția, toate ilustrând legăturile amicale ale lui Henri Focillon cu personalitățile românești. Deosebit de interesantă s-a dovedit scrisoarea expediată la 30 aprilie 1922 din Cluj, conținând, pe lângă referiri la arta țărănească din România și unele schițe explicative legate de obiecte și obiceiuri tradiționale. În aceeași vitrină s-au aflat și două pagini din manuscrisul lui Henri Focillon, „*La peinture au XIX-e siècle*”, și de asemenea, prefața la Expoziția de Artă Românească de la Jeu de Paumme. Două numere din ziarul *Neamul românesc*, din 1923, conțineau, pe de o parte, sub titlul *Un oaspete francez*, articolul lui Nicolae Iorga despre vizita în România a cunoscutului critic și istoric de artă francez, iar pe de altă, una din conferințele sale, ținute cu același prilej, intitulată *Aspecte recente ale picturii franceze*. Tot din colecția Henri Focillon provin și cele două schițe, reprezentându-l într-o ipostază inedită, semnate de Steriadi, un portret a lui Louis Hautecœur și altul al lui George Oprescu, dar și un autoportret al lui J. Steriadi.

Fotografiile reconstituie în imagini istoria culturală a acelei epoci, iar prezența

acad. George Oprescu, în calitate sa de reprezentant al României în Liga Culturală de pe lângă Liga Națiunilor, stă mărturie integrării culturale a României în fenomenul cultural-artistic internațional.

Din fondurile Bibliotecii Academiei Române au fost expuse materiale deosebit de prețioase, prin conținutul și ineditul lor, provenind din arhiva George Oprescu, donată acestei instituții, printre acestea aflându-se manuscrisul lui Henri Focillon cu prefața la lucrarea sa celebră „*La vie des Formes*” și o bogată corespondență primită de Oprescu de la Th. Mann, Sir Ervin Drumond, Gilbert Murray, H. Bergson, F. Galsworthy, Paul Valery, Einstein, etc.

Câteva volume din biblioteca sa, aflate în fondul Institutului de Istoria Artei „George Oprescu”, au conturat personalitatea și profilul preocupărilor sale. În acest sens, în sala de artă populară, a fost amenajată special o vitrină cu ediția în limba română a lucrării sale de referință, intitulată „*Artă țărănească la români*” (1922), ediția engleză („*Pea-*

sant art in Roumania”) din 1929, și ediția franceză din 1937, având alături prefața scrisă de Henri Focillon și oferită prin amabilitatea doamnei Focillon Baltrușaidis. În aceeași vitrină au fost expuse și fotografiile celor două ji românești și a scoarței oltenesti, aflate în colecția de la Paris.

Simpozionul internațional UNESCO, desfășurat la București, a prilejuit expunerea pentru prima dată, în cadrul colecției George Oprescu, a lucrării semnate de către Henri Focillon și dăruită Institutului de Istoria Artei, de fapt fostului director al acestei instituții, cu prilejul unei vizite întreprinse în România, ceea ce dezvăluie profunzimea legăturilor dintre cele două personalități culturale, ce depășeau nivelul politicii formale.

Evenimentul expozițional de la Muzeul Colecțiilor de Artă, integrat perfect amplului program al simpozionului internațional, a adus, chiar și pentru scurt timp, în sfera vizuală — acele valori ale artei românești și universale peste care nimeni nu poate trece nepăsător.

VICTIME ALE EVENIMENTELOR DIN 22 DECEMBRIE 1989, TABLOURILE „PRIMĂVARA” ȘI „TOAMNA” DE PIETER BREUGHEL CEL TÂNĂR AU FOST RESTAURATE

MARIA LUNGU

Pieter Breughel cel Tânăr s-a născut la Bruxelles în anul 1564. A pictat scene religioase și peisaje, scene de gen; a fost denumit de contemporanii săi „Breughel al Infernului”. Pe lângă creațiile originale a executat numeroase copii și interpretări după operele tatălui său Pieter Breughel cel Bătrân.

„Primăvara” — gravată de Pieter van der Heyden după desenul lui Pieter Breughel cel Bătrân, semnat și datat 1565, desen ce se găsește în Graphische Sammlung Albertina din Viena — a fost transpusă în pictură de Pieter Breughel cel Tânăr în mai multe variante, expuse în galeriile din Amsterdam, Londra, Bruxelles și în București la „Expoziția Tezaurului restituit de URSS” în 1957.

În general și în acest tablou îndeosebi, autorul a perceput spiritul fiecărui anotimp. „Natura” fiind aceea care se dezvăluie în multiplele ei legături cu omul, când aspră și neospitalieră, când generoasă și îmbelsugată, mereu dominantă și atotcuprinzătoare. În tabloul menționat sunt reprezentate cele mai importante activități efectuate în acest anotimp. Executat în tehnică lisă, ulei pe panou din lemn de stejar, poartă semnătura autorului în colțul din stânga jos, P. BREUGHEL.

S-a analizat starea de conservare a tabloului înainte de restaurare. Pentru a combate cât mai eficient consecințele degradărilor au trebuit făcute investigații

pentru descoperirea cauzelor care le-au provocat.

Tabloul a mai fost restaurat, la o dată și de un autor necunoscut, prin consolidarea suportului, aplicându-i-se un parchetaj pe verso, cu traverse mobile pe verticală și traverse fixe pe lungimea fibrei lemnului, înlesnind deformarea lui în timp. Această operațiune a fost executată corespunzător, datorită deformării suportului la un microclimat necorespunzător fapt care a provocat atât fisuri în panou cât și mici lipsuri în stratul de culoare și grund.

La raze ultraviolete s-a constatat existența mai multor straturi de verni pe toată suprafața, cu zone mai puțin închise pe fisuri, unde există rețușurile.

Curățirea s-a făcut până aproape de stratul de pictură originală, ținând cont de tehnica laviurilor colorate ale autorului care de regulă oferă multe surprize, în special în restaurare. În colțurile de sus ale tabloului, pe verso prin traversele de la parchetaj, s-au găsit urme de cuie care au perforat tabloul, deformând atât suportul cât și stratul de culoare și de grund. În aceste zone fusese aplicat un retuș grosolan cu vopsea de ulei, acoperind 5 centimetri din colțul de sus din stânga. În această zonă stratul de culoare a fost curățat excesiv, până la grund, iar pe margini grundul lipsește până la suport. Imaginea picturală era acoperită, totodată, de un strat

de murdărie aderentă (funingine și praf) care făcea corp comun cu verniurile înbrunite, îmbătrânite, craclate, cu retușuri schimbate în ton, cu rosături și zgărieturi pe margini.

Grundul preparat de autor, de culoare albă, are în compoziția sa, ca material de umplură, sulfatul de calciu, conform buletinului de analiză prin difracție de raze X; a fost dat în strat subțire, cu bună aderență față de suport și față de stratul de culoare.

În urma evenimentelor din decembrie 1989 tabloul a fost deteriorat de un glonț care a ricoșat, trecând tangențial din față spre verso, provocând o perforare cu dimensiunile de 4,5 cm/1 cm cât și pierderea straturilor de culoare și grund.

S-a aplicat lucrării următorul tratament:

Consolidările s-au efectuat prin aplicarea peste porțiunile afectate a unei soluții de clei de pește și foiță japon, ținând cont că în aceste zone, cât și pe fisurile panoului, stratul de culoare și grund aveau tendința de desprindere. Pentru completarea fragmentului de suport lipsă, a fost modelat, după forma inițială, un dop de lemn de balsa, la grosimea suportului, fixat între fibrele lemnului. Suprafața dopului a fost cu 1 mm sub nivelul grundului original, astfel încât marginile au putut fi completate cu un strat de pudră din lemn de balsa, cu condiția de a crea aderență următorului strat de chit, pe bază de gesso de Bologna. Cenini, referindu-se la tehnicile vechilor maeștri, spunea în *Tratatul de pictură* că „*gesso era folosit ca materialul cel mai alb, strălucitor, cu durabilitate și elasticitate superioare pentru prepararea panourilor*”.

Pieter Breughel cel Tânăr, *Toamna* (ansamblu, lumină directă, în timpul restaurării)



După îndepărtarea foiței de protecție s-a trecut la operația de îndepărtare a verniurilor false, a retușurilor și chituirilor vechi ce acopereau și pictura originală. S-a efectuat consolidarea zonelor cu o spatulă din plastic în scopul de a culca culoarea și grundul care tindeau să se desprindă de suport. În adâncimea fisurilor, lacunele au fost obturate. Chiturile au fost izolate cu verni damar în white spirit, după care s-a vernisat întreaga suprafață cu o pensulă și iarăși cu verni damar. S-a executat retușul în lumină de zi cu pigmenți și verni. De asemenea, s-a curățat versoul de praf și funingine cu alcool etilic.

În laboratorul nostru nu există nici o documentație cu privire la o intervenție făcută la acest tablou.

„Toamna” provine din același tezaur ce a fost restituit de URSS în 1956 și este inspirat de gravura cu același titlu a lui Hans Bol. Dintre variante menționăm

tablourile de la Grenoble, Bruxelles, Londra, cât și la București, Expoziția „Tezaurule restituite de URSS”. Și în acest tablou autorul a creat tipul și nu individul, urmărind mai curând aspectul fizic decât cel psihologic al personajelor, țărani flamanzi preocupați de activitățile de toamnă cu un iz de pregătire pentru anotimpul de iarnă. Tabloul este executat în tehnică lisă, ulei pe panou din lemn stejar, semnat în colțul din stânga jos puțin vizibil P. BREUGHEL.

Conform fișei de restaurare din care aflăm date despre starea de conservare și operațiunile executate în laboratorul Muzeului Național de Artă, în anul 1958, panoul a fost crăpat orizontal, în lungul fibrelor, de la un capăt la altul. Situată la 18 cm de marginea de jos, în centru, crăpătura se ridicase cu un mm. Retușurile efectuate au trecut în multe locuri peste pictura originală. În partea de sus, culoarea a căzut, retușul

Pieter Breughel cel Tânăr, *Primăvara* (ansamblu, lumină directă în timpul restaurării)



s-a făcut fără chit, depășind lacuna. Prezintă roșături pe margini de la o înrămare necorespunzătoare și zgărieruri în stratul de verni.

Operațiunile de restaurare au constatat în consolidarea porțiunilor unde culoarea și grundul original se ridicau, îndepărtarea retușurilor depășite aplicate direct peste pictură fără chituirea zonei. În fișă, aceste operațiuni au fost trecute ca parțiale. Curățirea nu a fost făcută pe toată suprafața, lăsând o mare parte din chiturile vechi, retușuri și verniuri. La această intervenție i s-a mai adăugat picturii încă un strat de verni peste alte straturi craclate, imbrunite, îmbătrânite și degradate. În momentul de față tabloul se află într-o stare de conservare relativ proastă, investigațiile fizico-chimice confirmând tot ce s-a menționat în fișa anterioară, la acestea adăugându-se traumele suferite în urma evenimentelor din decembrie 1989. Tabloul a fost avariat în partea stângă, sus, la 14 cm distanță de latura stângă și 10 cm de latura de sus, de un glonț ricoșat, care s-a infipt în stratu de pictură și grund la 5 mm în suport, provocând pierderi atât în zona respectivă, cât și în alte zone, dar de dimensiuni mai mici.

Operațiunile de restaurare au constatat în consolidarea cu foiță japon peste care s-a aplicat o soluție de clei de pește. A urmat extracția glonțului cu o pensetă după care s-a obturat lacuna suportului

cu pudră de lemn de balsa, aplicată în două etape, după care s-a chituit cu gesso de Bologna. La stereomicroscop și lampă cu ultraviolete s-au efectuat operațiunile de îndepărtare a straturilor de verni, din aproape în aproape, a retușurilor vechi de pe toată suprafața cât și a chiturilor aplicate în etape diferite, craclate, depășite, care acopereau roșături și lipsuri ale stratului de culoare originală de pe marginile fisurilor din suport.

Lacunele care au apărut în suport după îndepărtarea chiturilor din zona fisurilor au fost obturate, iar zonele chituite au fost izolate cu un verni damar după care s-a vernisat toată suprafața cu pensula, s-a făcut retuș artistic cu pigmenți minerali, pulberi cu verni.

După cercetarea semnăturii la microscop, s-a constatat îndepărtarea ei parțială prin intervențiile anterioare executate cu soluții alcaline, astfel încât în faza actuală este greu lizibilă.

Verso-ul a fost curățat cu alcool și cu tamponane de vată, insistând mai ales în zonele unde erau depuneri groase de funingine, provenite în urma incendiului.

În prezent lucrările sunt gata de a-și relua locul în expoziția permapentă a Galeriei Universale a Muzeului Național de Artă.

ROLUL PLANTELOR ÎN CONSERVAREA TRADIȚIONALĂ A TEXTILELOR ȘI POSIBILITĂȚILE DE APLICABILITATE MUZEISTICĂ

LIGIA MIHAIU

Azi, când specialiștii din muzee ase străduiesc să conserve patrimoniul pentru o cât mai lungă durată, se impune investigarea și descoperirea metodelor tradiționale, folosite în locuința rurală, care au contribuit la existența și rezistența obiectelor utilitare și de artă populară veacuri de-a rândul, fiind moștenite de generații.

Este bine cunoscut faptul că natura organică a pieselor textile, a celor din piele sau din lemn determină perisabilitatea lor. Materia din care sunt confecționate este ușor distructibilă atât de factori mecanici, cât și de factori fizico-chimici.

Prin practici empirice milenare, locuitorii așezărilor carpatine, buni cunoscători ai mediului, ai vegetației și ai calendarului biologic, în funcție de fazele astrilor, au descoperit metode (mecanice, termice, fizico-chimice) cărora le cunoșteau efectul și finalitatea, fără a cunoaște procesele profunde care se petrec, compoziția chimică etc.

Metodele empirice tradiționale constituie adevărate „legi” nescrise în viața satului, fiind deseori legate de credințe, de obiceiuri, de anumite sărbători din timpul anului, deci de un anumit calendar care revenea an de an. Casele se igienizau, se măturau, pereții erau văruiți, pardoseala din lut era improspătată cu lipitură nouă de argilă, presărată cu nisip roșu, fin, curat, luat din albia văilor. Chiar cuptorul din casă era văruiț și curățit o dată cu casa. Lemnăria aparentă a locuinței, grinzele tavanului, cercevele ferestrelor, ușile erau spălate, unse cu uleiuri (de in, de cînepă, de jir) obținute prin metodologia tradițională, în gospodărie, pentru a da mai multă rezistență lemnului, dar și pentru a căpăta un aspect de improspătare a culorii. Aceste uleiuri s-au dovedit substanțe optime simple, sau în combina-

ții pentru conservarea unei multitudini de categorii de obiecte aflate în patrimoniul muzeelor. Aceluiași tratament era supus și mobilierul din locuința tradițională: patul, lavițele, masa, lăzile de zestre, dulapul-podidor, pentru vase, chiar leagănul copiilor. Mirosul penetrant al acestor uleiuri, precum și gestul mecanic al curățirii obiectelor aveau un cert rol insectifug.

Piese textile din locuințe erau supuse ciclic (în special primăvara și toamna) unor tratamente *termice*, fiind scoase afară, scuturate și aerisite la ger, ori erau „sorite” în căldura și lumina soarelui. Erau supuse unor metode *mecanice*, fiind scuturate energic, desprăfuite, „bătute” energic, „uscat”, sau fiind spălate în apă curgătoare și „bătute cu maiul”, pentru a-și recăpăta prospețimea, strălucirea culorilor, elasticitatea fibrei din care erau confecționate textilele. Folosirea anumitor plante, care se așezau la grindă, în spatele icoanelor și a blidelor care împodobeau pereții, în ungherele casei, sau la uși, la ferestre, la porți și chiar deasupra cuptorului, dar mai ales în ladă, unde era depozitată zestrea de textile a familiei, în așternutul patului, sau între textilele și hainele așezate pe „ruda” de deasupra patului, cu toate că în conștiința femeilor era legată de anumite credințe, sărbători, sau de empirica constatare a rolului odorizant al anumitor buruieni, era în fond o metodă *chimică*, recurgându-se la calitățile substanțelor din componența chimică a acestora.

Plantele întrebuințate frecvent în locuința țărănească au în structura lor substanțe pe care chimia modernă le folosește ca preparate sintetizate, prin procedee industriale în aceleași scopuri, dar care uneori se dovedesc a avea și acțiune distructivă asupra obiectului, asupra culorii, sau doar asupra suportului

de natură organică. Folosirea plantelor cu rol dezinfectant, cu acțiune antibacteriană, antifungică, sau ca agenți bactericizi auxiliari necesită o bună cunoaștere a plantelor, acțiunea lor, dar și perioadele optime de recoltare și partea din plantă cu efect maxim: floarea, tulpina, frunzele, rădăcina sau semințele. Unele plante se foloseau doar proaspete, seva lor conținând părți de substanță activă cu proprietăți antifungice, dezinfectante, altele se întrebuițau uscate, deoarece în stare crudă prezintă anumite inconveniente (ex. stânjenelul, cu calități optime ca insectifug, pătează materialul textil dacă se întrebuițează proaspăt, floarea).

De aceea, în practicile tradiționale apare încă o formă de temeinică cunoaștere a naturii, a plantelor, a calendarului de culegere a plantelor, primăvara, în preajma echinocțiului, vara, la solstițiu, toamna, la echinocțiu, deci în lunile martie-aprilie, mai-iunie și septembrie. Femeile știau care parte din plantă se poate folosi, care era starea și perioada optimă de folosire, care erau modalitățile de preparare, de păstrare și de folosire a lor. Și eficacitatea acestor metode până azi, cu posibilități de aplicabilitate în necesitățile contemporane întărește certitudinea vechimii îndepărtate a lor în practicile empirice tradiționale.

Componenta chimică a acestor plante, cu putere de a atrage albinele, dar și de a respinge insectele dăunătoare casei, nu se cunoștea, desigur, la acea vreme, dar efectul de atrăgător pentru unele specii și de insectifug pentru altele era fără îndoială cunoscut empiric. Până azi, aceste plante amintite a fi cunoscute în lumea mediteraneană a antichității sunt mult folosite în aceleași scopuri în spațiul carpatin.

În textele medievale, în numeroasele manuscrise-herbarii ale veacurilor XVI — XIX¹, în compendii de specialitate, folosirea plantelor cu virtuțile lor emoliente sau astringente, dezinfectante, insectifuge sau aromatizante erau pomenite a fi frecvent folosite în toate regiunile țării, contribuind la profilaxia și terapeutică omului și a caselor, cu zestrea lor de textile, piese din lemn, os, ceramică. Relatăm un singur exemplu, pentru a

sublinia nu numai vechimea unor practici de igienizare cu ajutorul plantelor, ci și fenomenul de continuitate până azi a acelor practici. La 1508, în molitvelnicul lui Coresi, cântarea rituală spunea:

„stropi-și-mă cu issopom și curățească-mă; la-mă veri și mai vărios de ză padă nălbi-mă voui”. În acest text este vorba nu de săpun ci despre „isop”, pomenit și de Iordache Gulescu în „Condica limbii române” ca „fiind buruiana care curăță petele, săpunioara (Saponaria officinalis) cu care și țărani își spălau hainele”².

În investigarea metodelor de conservare a textilelor s-a constatat o grijă deosebită pentru obținerea unei fibre rezistente și de calitate încă în procesul de cultivare sau de prelucrare a fibrei de cânepă și de in, spre exemplu. Astfel, firul de cânepă obținut din fibra desprinsă în urma procedurii „topirii” în iazuri, în „topile” cu apă „moale”, calcaroasă, este mai moale, mai fin, dar cu o rezistență mai scăzută, decât firul obținut prin „topitul la rouă”, deci prin umectare redusă, timp de 10—12 nopți, afară, în aer deschis, când cade roua, a plantelor recoltate, iar ziua lăsându-le la „înnăbușit”, în loc închis. Prin primul procedeu se obținea firul alb-gălbui, necesar în țeserea textilelor pentru îmbrăcăminte și a celor gospodărești, iar prin al doilea procedeu se obținea firul gri-negriu, colorat natural, mult întrebuițat ca urzeală, pentru țesăturile de uz gospodăresc sau pentru covoarele din lână.

Grija pentru calitatea cânepii și a fibrei, precum și a bunei conservări a textilelor din zestrea casei devenea chiar esența anumitor rituri și practici ciclice, calendaristice, legate de obiceiuri și de sărbători tradiționale. Astfel, primăvara, de Florii, se credea că e bine ca ramurile de salcie aduse de la biserică să se țină „la icoană pentru a crește cânepa”³, iar la Sânziene⁴, sărbătoarea solstițiului de vară, femeile ungeau cânepa din holdă cu unt „ca să fie firul moale și rezistent”. Deseori, practicile străvechi de prelucrare a cânepii se împleteau cu elemente de mitologie locală, toate credințele fiind legate strâns de calendarul prelucrării optime a fibrelor de cânepă.

Cercetând fondul atât de bogat al răspunsurilor la *Chestionarul* lui Hasdeu³, precum și la „*Chestionarele*” lui Densușianu, de acum un veac, constatăm nu numai răspândirea generală a practicilor de conservare în locuințele tradiționale, ci și ingeniozitatea oamenilor, buni cunoscători ai dependenței lor de natură. Pentru perpetuarea acestor practici, omul tradițional le lega de anumite sărbători, care constituiau, de fapt, perioadele nodale ale naturii biologice, ale evoluției florei și faunei, inclusiv a dăunătorilor. Aceste sărbători, gravitând în jurul echinocțiilor și al solstițiilor, marcau, de fapt, momentele de maxim atac biologic (lunile martie-iulie), sau cele de „reflux”, de „incubare” a dăunătorilor biologici, tot atât de periculoase pentru textile. Consemnările despre credințele și practicile legate de combaterea dăunătorilor nu sunt doar „bunuri culturale”, ci reprezintă momentele oportune pentru igienizarea caselor, pentru dezinsecția interioarelor și a gospodăriilor, pentru conservarea textilelor. Aceste momente ale calendarului tradițional pot constitui și pentru lucrătorii din muzee un calendar al bioritmurilor, de care trebuie să se țină seama în activitatea de conservare a patrimoniului, de apărare a acestuia de dăunători. De aceea, pentru exemplificare amintim câteva din practicile tradiționale în care intervenția mecanică se combină cu cea termică, dar mai ales cu metodele fizico-chimice, prin folosirea plantelor insectifuge, insecticide, odorante, cu efect imediat sau mai îndelungat.

La 1 martie, pe Lună nouă, de sărbătoarea Babei Dochia sau a Babei Marta, se practica improspătarea caselor, scuturarea lăicercelor, a cergilor, a pernelor, activitatea practică împletindu-se cu ritualuri magice. Adesea se recurgea la amenințarea dăunătorilor prin vorbe cu valoare de eliminare și exorcism: unul din locuitorii casei striga la fereastră: „*Marte în casă*”, iar un altul răspundea: „*Purceii afară*”⁴. Măturarea energică a casei și mai ales așezarea cetinei de brad sub așternut, ca și a mugurilor de arin contribuia la înlăturarea insectelor și a

paraziților. De remarcat este credința empirică legată de amplitudinea invaziei biologice în raport cu fazele de Lună nouă.

În preajma echinocțiului de primăvară, o dată cu regenerarea întregii naturi și cu reluarea ciclului bio-vegetal, țărani sărbătoreau *Alexii* (17—18 martie), ziua curățeniei în case și în livezi, sau în grădini și gospodării, căci atunci „*ies din pământ jivinele ce au stat amorțite în pământ în tot timpul iernii*”, „*înviază șerpii și alte gânganii veninoase*”, „*ies gujulile din pământ*”⁵. Orice activitate în afara curățeniei este oprită în acea zi, destinată igienizării casei și a îmbrăcămintei, a zestreii de textile și a veșmintelor: „*oamenii fac dimineața focuri ca insectele să nu strice semănturile*”, „*dau foc la gunoaie, ca să nu se apropie gânganiile de casă*”. Locuințele se afumă cu petece aprinse, din cămăși, sau ștergare pentru a stărpi insectele care se adăpostesc prin unghere, în lăzile cu haine, în cergile și grindarele care împodobeau interiorul.

Conform credințelor populare, însăși pomenirea numelui insectelor sau a șarpelei era interzisă, pentru a nu fi atras „răul”.

Același substrat, de igienizare, îl avea în perioada de toamnă sărbătoarea sfântului Andrei: „*Andreiul*” (10 noiembrie)⁶. Orice fel de muncă, în afara curățeniei casei, era oprită, pentru ca locuitorii gospodăriei să fie apărați de fiare sălbatice, de boli și necazuri, dar și de invazia insectelor. Antidotul general folosit în această zi era usturoiul, cu care se ungeau ramele ferestrelor și ușile, mobilierul și ungherele cele mai ascunse ale casei, iar oamenii îl consumau aproape în exclusivitate în ziua respectivă. Interesant era și obiceiul „păzirii usturoiului” de către tineri ca rit profilactic și de protecție magică a casei.

Legenda sfântului Alexa, foarte răspândită în Moldova⁷, și însuși sensul sărbătoririi Alexiilor, primăvara, transpune în plan mitologic, același calendar al curățeniei, igienizării și improspătării casei și, inclusiv, a conservării textilelor și, în general, a țesăturilor din gospodărie.

Se spune că Dumnezeu, îndurându-se de oamenii atât de mult chinuți de insecte și alte „gujulii”, le-a adunat pe toate într-o lăcră, dându-i-o lui Alexa, un țaran care-și ara ogorul — s-o ducă, s-o arunce în mare. Acesta, împiedicându-se, a scăpat lacra, din care au tășnit găngăniile, șerpui, broaștele, „jivine ale pământului”, ascunzându-se în scorburi, sub pietre, în pământ, de unde au continuat să iasă și să-i necăjească pe oameni. Dumnezeu, supărat, a rugat „Ziua Crucii” să le alunge, să le stărpească. De atunci, la Alexii, în martie, ies „găngăniile” și „jivinele” dăunătoare, iar la Ziua Crucii, în septembrie, se retrag, la „Sf. Andrei”, în noiembrie, dispărând pentru hibernare. Iată o reală transpunere locală a legendei Pandorei, din antichitate.

Prin credințe, prin practici empirice sau prin legende, cunoștințele despre natură și căile de apărare împotriva dăunătorilor se transmiteau din generație în generație.

La „cap de primăvară” erau și obiceiurile legate de ziua „Mucenicilor”, la 9 martie, cuprinzând o multitudine de practici: se aprindeau focuri în fața caselor, iar femeile ocoleau casa de jur împrejur, presărând cenușă, ca să fie „apărate de șerpi”¹⁰, iar pentru curățirea casei și alungarea insectelor parazite se stropea cu zăpadă prin casă¹¹. Remediu era folosit împotriva gândacilor, a moliiilor și a puricilor. Din apa zăpezii de la Mucenici se păstra și pentru ziua de Paști, când se repeta „împrorarea” (stropirea casei) contra insectelor care s-ar fi cuibărit în haine și în textilele de interior¹².

Nelipsite din calendarul curățirii și igienizării locuințelor erau zilele de joi¹³ în unele zone ținându-se ca zile sfinte, pentru apărarea de dăunători, în alte zone fiind sărbătorite doar cele 8 joi dintre Paști și Ispas. Riturile profilactice împotriva dăunătorilor se concentrau mai ales în așa numita „joie a furnicilor”, în „săptămâna brânzei” (decî în Post), celebrată „ca să nu între furnici în casă”¹⁴.

Pentru a nu se mai prăsi furnicile în casă, se frământa o pâine cu brânză și unt, pe care o duceau copiii, ca dar,

mușuroiului furnicilor pentru a le îndupleca. Alături de această invocare magică, se recurgea și la măsuri mai eficace, cu ajutorul plantelor: la Ispas se pun pe la case *flori de nuc* și *flori de soc*, al căror parfum este un veritabil insectifug.

La Sângeorz, în 23 aprilie, conform credințelor și practicilor de igienizare, se măturau casele și curțile, se ardeau gunoaiele din livezi și ogrăzi, ca „ielele”, „frumoasele”, „milostivele” care preferau să se apropie de casele neingrijite — să nu-și găsească locurile dorite, în care dansau și cântau. Mai mult decât de locurile sfințite prin muncă și curățenie, ielele — se credea — se temeau de plantele aromate, care aveau puterea de a îndepărta forțele malefice. De aceea — spune tradiția — ele se lamentează în noaptea Sângeorzului:

„Dacă n-ar fi lăsat Dumnezeu

Leuștean și hodolean,

Avrămeasă, călâneasă,

Ar fi lumea toată a noastră”¹⁵

În concepția populară, înlăturarea oricărui „rău”, a insectelor dăunătoare locuințelor și textilelor, se asocia cu puterea curativă și insectifugă a plantelor aromatice, specifice florei noastre spontane, leuștean, hodolean, păpăran-gină, dumbravnic, frunze de nuc, busuioc, levănțică, măgheran, rosmarin, „rug săntămăresc”, cimbrisor de câmp, pelin, care se presărau prin casă, se puneau în așternut, se așezau pe grinzile casei și pe cuptor, sau în lăzile de zestre.

În tradiția populară, ziua de Sânziene (24 iunie), sau Drăgaica, coincidând cu solstițiul de vară — constituia momentul unui nou ritual al curățeniei și al protejării și conservării textilelor din locuința tradițională. În această zi, fetele culegeau flori de *Sânziene* și de *cicoare*, împletindu-și brău din ele, cu care se incingeau pentru întărirea sănătății, făceau cununi, dăruindu-le membrilor familiilor, jucau din casă în casă cu un steag împodobit cu legături de năfrâmi, sânziene, spice de grâu și usturoi¹⁶, ca plante cu valoare magică. Pe de altă parte, activitatea se concentra asupra curățeniei interiorului, cunoscută fiind această perioadă ca de maximă invadare a dăunătorilor biologici: mușegai, insecte, cari etc. De aceea

se arată că răspunsurile la chestionarele lui Densușianu, în această zi „se scot hainele afară din casă și se pune între ele buruiana drăgaicei (sânziene n.n.), ce crește pe câmp, ca să fie ferite hainele de molii”¹⁷; „dimineața, fetele scot afară toată zestrea lor, ca să n-o mănânce molii”¹⁸; „femeile aduc din fânețe drăgaică, sau sulfina și o pun prin casă contra moliiilor”; „se strânge sulfina, se face mănunchi și se pune la icoane și pe perne, că e bine și apără de rău”¹⁹.

Chiar grădinile, în ziua de Sânziene, sunt curățite și protejate împotriva manei și a insectelor dăunătoare punându-se între legume crengi de arin și de alun²⁰, precum și busuioc verde. Nelipsit este și usturoiul cu care se ungeau ferestrele, ușile, mobilierul, ca tratament profilactic împotriva mucegaiului și a insectelor: molii, carii, pureci, țânțari, păianjeni etc.

În preajma solstițiului de vară, la sărbătoarea Ispasului, „se pune floare de soc în casă”²¹; „se pune glie verde cu crengi de paltin pe masă, în casă, la poartă”; „se pun frunze de nuc prin casă și la brâu”²². La Sfânta Marina, sărbătoare în miez de vară — „se culegea pelin care se punea în casă, între haine ca să fie ferite de invazia insectelor dăunătoare”²³.

Fără îndoială, aceste câteva exemple din abundența informațiilor extrase din răspunsurile la chestionarele Hasdeu și Densușianu nu pot decât să puncteze unele practici tradiționale, empirice, înscrise între rituri, credințe, obiceiuri. Preocuparea lungirii cât mai mult a vieții și a rezistenței obiectelor și a casei însăși — era permanentă. Desprăfuirea locuinței și a pieselor care o „îmbrăcau”, spălarea rufelor cu leșie din cenușă de lemn și limpezirea lor cu apă rece, la rău, așezarea între piesele textile, în lăzi, pe ruda cu haine, în așternut a frunzelor de arin, de nuc, de tutun, de tei, a florilor de levănțică și cimbrisor de câmp, a plantei înspicate de păpărăngină și frunze de busuioc și de rug aromată²⁴ în orice zi sau perioadă a anului, stropirea prin locuință cu apă limpede de zăpadă, sau cu fierțură din rădăcină de omeag²⁵ constituiau procedee, practici cotidiene în efortul de a păstra igiena locuinței și durabilitatea

stării de conservare a „zestrei casei”. Și acest important aspect caracteriza toate zonele țării, după cum o reflectă bibliografia și materialele de arhivă²⁶.

În căutarea unor posibilități cât mai facile, mai economice, dar și cât mai eficace în activitatea de conservare a textilelor în muzeu, am recurs la studierea compoziției plantelor folosite în practicile tradiționale. Plantele folosite în gospodăria țărănească au în general o acțiune combinată, fiind atât dezinfectante cât și cu acțiune bactericidă, antifungică, acționând, de asemenea, ca agenți bactericizi auxiliari. În structura lor, aceste plante conțin, pe lângă alți componenți, uleiuri volatile (cu grad de volatilitate diferită) care se prezintă ca amestecuri complexe de diferiți compuși chimici, formând soluții omogene. Principalii componenți ai uleiurilor volatile sunt substanțele din clasa terpenoidelor (hidrocarburi terpenice, derivații lor oxigenați: alcooli, aldehide, cetone, acizi, estori, fenoli și derivați ai acestor substanțe). Pe lângă terpenoide se găsesc, în cantități mai reduse, substanțe chimice organice, din alte clase: hidrocarburi alifaticе, alcooli, aldehide, cetone, fenoli, acizi, lactone, cumarine, flavone. Uleiurile volatile sunt produse în protoplasma celulară a unor plante și reprezintă produși ai metabolismului celular. Se apreciază că numai o treime din numărul total al familiilor de plante cunoscute produc uleiuri volatile.

Uleiurile se acumulează în glandele specializate, cum ar fi perii glandulari, canalele secretoare, sau rămân în interiorul celulei, în vacuole. Ele se difuzează ușor prin pereții celulari, ajungând pe suprafața plantei, de unde, prin evaporare se împrăstie în atmosferă, emănând parfumul caracteristic. Există anumite plante care acumulează în mod preferențial, în anumite zone ale ei, uleiul volatil, iar alte plante îl conțin în toate componentele ei. În general, cu excepția florilor, toate părțile unor plante aromatice conțin ulei de același tip. Plantele tinere, în curs de creștere, conțin uleiuri bogate în hidrocarburi terpenice, iar în organele de reproducere se întâlnesc uleiuri bogate în compo-

nenți oxigenați. După fecundare, are loc o acumulare de uleiuri volatile în fructe și semințe, sau o migrare inversă în frunze, scoarță și rădăcină. Sesizând empiric valorile chimice și eficacitatea plantelor proaspete, verzi, tărâncile le foloseau preferențial în acest fel. Dar, pentru a nu se păta textilele, plantele erau așezate în locuri cât mai apropiate, nu, însă, direct pe obiect.

Componentele uleiurilor volatile conținute de plantele aromate au, în general, un rol dezinfectant. Multe au o pronunțată acțiune antibacteriană, benzaldehidă, eugenol, metilacetofenoză, aldehidă cinamică, formiatul de heptil, cedrol și aldehidă undecilenică. Uleiurile volatile au, de asemenea, acțiune bactericidă, cele mai active, cu un spectru larg fiind scorțișoara, coriandrul, citronela, lomengrea. Uleiurile de eucalipt, tarhon, chimion, mărar, anason, lămâie, cantal — cimbrișorul de câmp, cimbrul de grădină, leușteanul etc. — au o pronunțată acțiune antifungică. S-a constatat, de asemenea, că uleiurile volatile au activitate feromonală, atractantă sau repolantă pentru anumite insecte.

Plante aromatice, cu acțiune antifungică și de dezinfectant sunt: bradul, ienupărul, arinul, plopul negru, chimionul, nucul, cimbrișorul de câmp, levănțica, tutunul, păpărăngina, busuiocul, măgheranul, dumbravnicul, rosmarinul, socul, anasonul, mărarul, leușteanul etc.

Cunoașterea prin analiză chimică a componentilor din plantele atât de mult folosite în practicile tradiționale ne oferă baza găsirii unor căi și posibilități în tratarea, conservarea și întreținerea ambianței optime în depozite, pentru a se obține longevitatea pieselor din colecții.

ANASONUL (*Pimpinella anisum* L.) din familia Umbelliferae, conține în fructe compuși oxigenați: trans-anetol (80–90%), care este și componentul principal, metil-cavical, alcool anisi, p-cresol, acid anisic, eugenol, linalool, α -terpinolol, terpinen-4-ol. Datorită acestor compuși are o acțiune antifungică²⁷.

BUSUIOCUL (*Ocimum basilicum* L.) din familia Labiatae, are în compoziția chimică hidrocarburi terpenice, α și β -pinen, camfen, mircen, limonen și p-cimen, precum și compuși oxigenați, linalool, metil cavicol, cineol, eugenol, geraniol, α -terpineol, acetat de bornil și camfor. Uleiul volatil de busuioc are un efect bacteriostatic și bactericid.²⁸

CHIMIONUL (*Carum carvi* L.) din familia Umbelliferae, conține în fructe ulei eteric, proteine, ulei gras și tanin, de asemenea și limonen, aproximativ 40%, α - și β -terpinen, terpinolol, p-cimen și camfor. Datorită calităților componentelor uleiului eteric, are o acțiune antifungică.²⁹

CIMBRUL (*Thymus vulgaris* L.) din familia Labiatae, conține hidrocarburi monoterpenice, α și β -pinen, camfen, mircen, δ^2 -caren, fenchon, limonen, β -p-cimen, p-mentan, sabinen, terpinolol, γ -terpinen, α și β -felandren. Are de asemenea compuși oxigenați, timol și carvacrol, cineol, borneol, linalol, geraniol, nerol, citronelol, terpinen-4-ol, trans- γ -tujanol, alcool fenilic, pinocarveol, pinocarvonă, timol metileter, carvacrol-metileter, acetat de bornil, de geraniol, linalil și neril, fenconă, tujonă, cintonelol, propionat și valerianat de linalil, cis-mircen-8-ol. Datorită dependenței compoziției uleiului volatil de factorii de mediu, sol, climă, lumină, apar diferențe în compoziția uleiului de la caz la caz. Timolul și carvacrolul extrase din uleiul de cimbru sunt antifungice, putând fi întrebuințate mai ales în conservarea obiectelor din piele.³⁰

CIMBRIȘOR (*Thymus serpyllum* L.) din familia Labiatae, conține hidrocarburi monoterpenice, α -tujen, α și β -pinen, camfen, sabinen, δ^2 -caren, mircen, α -terpinen, limonen, β -felandren, γ -terpinen și terpinolol, precum și compuși monoterpenici oxigenați: cineol, cis și trans-sabinen hidrat, camfor, borneol, timol, carvacrol, timilmetileter, acetat de bornil, de timol și carvacril. Uleiul său volatil este antifungic și antibactericid³¹. (**ISOP (SĂPUNARIȚĂ)** (*Hyssopus officinalis* L.) din familia Labiatae, conține ulei volatil, obținut din sumitățile florale, recoltate în iulie-august. Planta conține hidrocarburi monoterpenice, α -pinen, β -pinen, Δ^2 -caren, p-cimen, α -terpinen și camfen, precum și compuși oxigenați: cis- β -pinocamfonă, trans-pinocamfonă, pinocameol, α -terpineol, mircenol, acetat de bornil, mircenil și terpenil, linalool, cineol, acid mircenic și mircenat de mircenil. Are calitățile necesare pentru a curăța textilele, prin înmuiere în apă caldută, în care s-a macerat isopul, având acțiune bacteriostatică³²).

LEVĂNȚICĂ (*Lavandula angustifolia* Mill.) conține ulei volatil, care se extrage din florile recoltate în iulie-august, în stare proaspătă. În compoziția uleiului, 25% sunt hidrocarburi monoterpenice, α -ocimen și α -terpinen, β -mircen, α și β -pinen, δ^2 -caren, limonen, camfen, sabinen, α -felandren, p-cimen. Compuși monoterpenici oxigenați pe care-i conține sunt acetatul de linalil, linalol, camfor, borneol, geraniol, cineol, terpinen-4-ol, α -terpinol, nerol, lavandulol, acetat de valandulil, tronolol, linalooloxid, acetat de bornil, geraniol și neril, esteri valerianici, izovalerianici, propionici și capronici ai linaloolului și geraniolului, alcool perilic și perialdehidă.

Uleiul de levănțică are o acțiune antimicrobiană³³, antifungică și insecticidă, putându-se folosi în condiții optime pentru conservarea textilelor, cu grija de a nu permite contactul direct cu fibra textilă.

LEUȘTEANUL (*Levisticum officinale* Koch.) conține ulei volatil care se obține din tulpină, cu rizomi, frunze, flori. În compoziția chimică are hidrocarburi monoterpenice, α -pinen, camfen, β -

pinen, mircen α -felandren, α -terpinen, limonen, β -felandren, cis și trans-cimol, γ -terpinen și terpinolol. Compuși oxigenați sunt penticiclohexadienă, 3n-butilidenftalidă sau ligustilidă, 3n-butiliden-4,5-dihidroftalidă, α -butilftalidă, α -terpinolol, carvacrol și până la 4% cumarine. Uleiul volatil determină o acțiune antifungică, iar cumarinele fac posibilă conservarea obiectelor din piele cu ajutorul leșteanului ²⁴.

În cele câteva exemple de plante am intenționat doar semnalarea unui fond atât de important și necesar în conservarea pe cale naturală a pieselor de muzeu. Datorită calităților componentelor, o paletă largă de plante aromatice se manifestă, după cum am mai relevat, cu caracter dezinfectant având, totodată, și o acțiune antimicrobiană și antibacterică, cum sunt alături de cele analizate și stânjenelul albastru, sulfina, rosmarinul, tutunul, pinul, eucaliptul, usturoiul, frunza de nuc, măgheranul, pelinul, omagul, socul, cicoarea, strigoaia, urzica, menta.

Se știe că unul din factorii de degradare (biologic) pentru textile și obiecte din lână și blană este molia. În practica muzeistică de conservare am propus și am folosit levănțica, tutunul, stânjenelul, sulfina.

STÂNJENELUL ALBASTRU (*Iris germanica* L.) din familia Iridaceae, se poate folosi singur, sau în combinație cu levănțica (analizată ca structură chimică mai sus) și cu tutunul, dar nici una din acestea nu se vor pune în contact direct cu piesa textilă, ci în săculeți izolanti, din țesături rare, permițând penetrația substanțelor odorante cu efect insectifug.

Rizomul stânjenelului albastru este bogat în ulei eteric cu miros puternic de violete. Se recoltează după trei ani de vegetație, primăvara, înainte de înverzire, pentru ca seva bogată în substanță activă să fie în rizom. Se poate recolta din nou în luna august. Rizomii sunt decorticați și uscați. La început nu au miros, deoarece substanța odorantă se formează în timp, după 2—3 ani atingeând nivelul maxim. Pe lângă acțiunea sa directă, propriu-zisă, stânjenelul se folosește și pentru aromatizarea tutunului, acesta având mirosul greu, nepăcut ²⁵.

TUTUNUL (*Nicotina tabacum* L.) din familia Solanaceae, se poate folosi atât împotriva molilor (singur sau combinat cu stânjenelul), cât și împotriva paraziților de haine sub forma de decoct. Frunzele conțin alcaloizi (în special nicotina), alături de rezine, taninuri, enzime și se pune între haine, sub formă uscată (frunzele) și învelit sau izolat cu o pânză de protecție. Pentru îndepărtarea mirosului greu, ca aromatizant, dar și cu acțiune identică, în afară stânjenelului, se folosește sulfina ²⁶.

Plantele aromatice se foloseau frecvent și cu rezultate apreciabile și contra paraziților umani: scabia, păduchii, căpușele, puricii.

Cu efect apreciabil se mai întrebuințau: **ALIORUL** (*Euphorbia amygdaloides* L.) din familia Euphorbiaceae ²⁷.

IARBA ROȘIE (*Bidens carmus* L.) din familia Compositae („pentru viermi și ca să nu se apropie musca”) ²⁸.

URZICA (*Urtica dioica* L.) din familia Urticaceae, conținând vitaminele A, C, K — contra puricilor, păduchilor ²⁹.

USTUROIUL (*Allium sativum* L.) din familia Liliaceae, având în bulbi hidrați de carbon solubili, uleiuri eterice, se poate folosi bulbul zdrobit, sau doar seva din acesta pentru pulverizarea prin ungherele încăperii, ale cercevelor și la ușă, contra păianjenilor, a molilor, a gândacilor ³⁰.

STRIGOAIA (*Veratrum album* L.) din familia Liliaceae, conține în rizom alcaloizi specifici (protoveratină, veratramină) cu foarte bun efect insecticid. Planta crudă este foarte toxică, după înflorire toxicitatea scade, sau chiar dispare la planta uscată. Rădăcina pisată mărunț și amestecată cu mălăi se poate folosi ca otrăvă pentru șoareci și șobolani ³¹.

CĂTINA (*Tamarix romosissima* L.) din familia Tamaricaceae, este un foarte bun insecticid. Se decojesc ramurile, iar scoarța se fierbe în oțet. Se pulverizează cu grijă în încăpere, fără însă să fie stropite obiectele, pentru a nu fi pătate sau „arse” de substanța toxică din plantă ³².

NOTE

¹ Pascu Ștefan (sub redacția), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești*, Ed. Academiei, București, 1982, p. 119—168.

² apud Vătămanu Nicolae, *Doktori și pătimări*, Ed. Științifică, București, 1974, p. 35—36.

³ Fochi Adrian, *Datini și credințe populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea*; Răspunsuri la chestionarele lui Hașdeu, Ed. „Minerva”, București, 1976, p. 130.

⁴ Ibidem, p. 316.

⁵ Mușlea Ion, Bărlea Ovidiu, *Tipologia folclorului din Răspunsurile la chestionarele lui Hașdeu*, București, Ed. Științifică, București, 1970.

⁶ Fochi Adrian, *Op. cit.* p. 29.

⁷ Ibidem, p. 10, 15.

⁸ Ibidem, p. 16.

⁹ Simeon Florea Marian, *Sărbătorile la români*, vol. II, București, 1899, p. 180—201.

¹⁰⁻²⁷ Ibidem, p. 62—214.

²⁸ vezi Arhiva Institutului de Etnologie al Academiei, filiala Cluj.

²⁹⁻³³ conform Rădotău Gh., Cadariu Traian, *Odorante și aromatizante, chimie, tehnologie, aplicații*, Ed. Tehnică, București, 1988.

³⁰⁻⁴⁰ Ibidem; Laza A., Răcz, G., *Plante medicinale și aromatice*, Ed. Ceres, București, 1973; Di-horu Gheorghe, *Ghid pentru recunoașterea și folosirea plantelor medicinale*, Ed. Ceres, București, 1984; Geiculescu T. Virgil, *Bioterapie*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

ÎMBUNĂTĂȚIREA ACTIVITĂȚII INSTRUCTIV-EDUCATIVE PORNEȘTE DE LA MODUL ÎN CARE SUNT CONCEPTE ȘI REALIZATE EXPOZIȚIILE MUZEALE

ANGHEL PAVEL

Muzeele sunt instituții științific-culturale care au misiunea de a realiza, prin mijloace specifice și apelând permanent la patrimoniul existent, un susținut proces instructiv-educational la nivelul tuturor categoriilor de public. Domeniile instructiv-educative în care instituțiile muzeale trebuie să acționeze sunt numeroase și ele pot fi abordate în funcție de profil, colecții, preocupările colectivului de specialiști și de mijloacele materiale avute la dispoziție: sală specială pentru manifestări, aparatură video și audio, obiecte demonstrative, tipărituri etc.

Trebuie să afirmăm cu toată siguranța că muzeele din România au o bogată experiență în ceea ce privește relația cu publicul, că numeroși muzecografi s-au dedicat cu pasiune — decenii la rând — acestei activități și că, pe ansamblu, au fost înregistrate rezultate notabile. Cu atât sunt mai de apreciat aceste rezultate cu cât activitatea s-a desfășurat în condiții precare și sub imperiul unor „comandamente” care lăsau puțin loc inițiativei personale. Trebuie să mai menționăm faptul că s-a încercat o contribuție românească la literatura acestui domeniu de-ar fi să amintim numai faptul că încă de la înființarea ei, cu 29 de ani în urmă, „Revista muzeelor” are o rubrică consacrată acestei activități.

După anul 1989, muzeele din țara noastră au încercat să-și redefină profilul tematic, să opereze modificările necesare în expozițiile de bază, să-și re-

structureze și reconsidere colecțiile în vederea organizării unor expoziții temporare cu o tematică imposibil de abordat în trecutul nu prea îndepărtat. În aceste condiții, funcția instructiv-educativă a fost trecută pe un plan secundar. ²⁰⁰Lucrul s-a datorat și faptului că atât de incriminatul sistem al autofințării punca bază pe activitățile cu publicul ca principală sursă de venituri.

Tot muzecografi au fost aceia care au simțit nevoia restabilirii relațiilor cu publicul în urma constatărilor cu privire la scăderea îngrijorătoare a numărului acestora care trec pragul sălilor de expoziție în condițiile în care săptămâna de lucru este numai de cinci zile (față de situația de dinainte de 1990, când se lucra și în zilele de duminică) și când un bilet de intrare la muzeu nu reprezintă nici prețul unei pâini. Astfel, pe baza unor noi principii, ce au eliminat obligativitatea și constrângerea, s-au reluat legăturile cu școlile, unitățile militare și, mai timid, cu întreprinderile și instituțiile de diferite profile. S-a inițiat și o propagandă vizuală. Unele muzee au stabilit relații de colaborare cu asociații și societăți culturale, înființate după 1990, cu colecționarii particulari. De asemenea, s-au făcut unele încercări privind sistemul sponsorizării manifestărilor muzeale; în lipsa unei legislații, demersurile pot fi socotite numai ca un experiment.

Pornind de la necesitatea revigorării relațiilor instituțiilor muzeale cu marele public și ținând seama că în rețea, prin

eliminarea îngrădirilor ce limitau strict angajarea de personal științific, au venit numeroși tineri (în special în muzeele din provincie), dornici de a se iniția în activitățile specifice ale muzeelor. Ministerul Culturii, prin direcțiile de specialitate, a realizat, în urmă cu doi ani, o manifestare anuală de profil, intitulată „Colocviul de pedagogie muzeală”. Anul acesta, colocviul a fost găzduit de Muzeul Regiunii Porților de Fier, Drobeta-Tr. Severin. Organizarea manifestării și-au asumat-o Ministerul Culturii, prin Direcția Patrimoniului Mobil și Direcția Muzeelor și Colecțiilor, Inspectoratul pentru Cultură al Județului Mehedinți și instituția muzeală gazdă.

„Colocviul de pedagogie muzeală” s-a desfășurat în zilele de 16 – 17 septembrie 1993, și la el au participat peste 50 de specialiști din București, Iași, Timișoara, Constanța, Sibiu, Bacău, Satu Mare, Reșița, Botoșani, Zalău și Drobeta-Tr. Severin, care au prezentat un număr de 38 de comunicări și intervenții. În deschiderea lucrărilor colocviului au luat cuvântul dr. Ioan Godea, directorul Direcției Patrimoniului Mobil, Viorel Ionel consilier șef la Inspectoratul pentru Cultură al Județului Mehedinți, și Ion Stângă, directorul Muzeului Regiunii Porților de Fier.

În vederea unei mai bune cunoașteri a scopurilor colocviului participanților le-a fost înmănat un set de cinci materiale xerografiate: Claudia Cleja Stoițescu, Gabriela Iov, *Muzeul ca ambient educativ. O nouă mentalitate*; Mihaela Varga, *Studiu de caz (schimb de idei). Centrul cultural Peleş – tipuri de programe și acțiuni*; Lena Varga, *Asociația „Prietenii muzeului” – un deziderat major*; Doina Pungă, Victor Simion, *Expoziția didactică – o componentă a activității Departamentului de educație muzeală*; Victor Simion, *Model de analiză pentru optimizarea programelor cu publicul din muzee*; Victor Simion, *Schema Departamentului educației muzeale și al relațiilor cu publicul*. După cum se poate constata din titlurile de mai sus, cele cinci materiale, în afara unor aprecieri generale referitoare la activitatea educativă ce trebuie realizată de către muzee

în noul context social-politic, recomandă crearea pe lângă fiecare muzeu a unui *departament sau nucleu* care să se ocupe de relațiile cu publicul vizitator. *Departamentul sau nucleul* trebuie să aibă un program detaliat al activităților, cu variante în funcție de opțiunile exprimate, să-și reconsidere periodic activitatea printr-o analiză pe bază de model, să utilizeze pentru relația cu școala, ca principal element, expoziția didactică, să realizeze sondaje privind preferințele vizitatorilor, să se sprijine în tot ceea ce întreprind pe asociații de genul „Prietenii muzeului”.

Comunicările și intervențiile prezentate în cadrul „Colocviului de pedagogie muzeală” au impus constatarea care poate fi exprimată printr-un vers al marelui Eminescu: „*Toate-s vechi și nouă toate*”. Astfel, pentru tinerii muzeografi o seamă de opinii au putut fi interesante, demne de reținut datorită pertinentei lor și verificării îndelungate în activitatea practică: 1. Relația cu publicul este o constantă a activității muzeelor; fără vizitatori nu poate exista instituție muzeală; 2. Relația muzeu—public se realizează printr-un serviciu specializat care are în componența sa muzeografi cu experiență îndelungată și psihologi; 3. Activitățile cu publicul se desfășoară pe baza unui plan ce cuprinde oferta muzeului dar ține seama și de preferințele publicului; 4. Formele în care se realizează relația sunt variate — de la vizită în muzeu, lecții de diverse tipuri în expoziții până la simpozioane, seri de evocări, cercuri cu profiluri variate, cluburi; 5. Relația cu școala a fost și rămâne cea mai importantă; 6. O atenție cu totul specială trebuie acordată elevilor din clasele mici în cadrul cărora se formează deprinderi și se inițiază studiul unor materii cum sunt: istoria și geografia patriei, științele naturii, se învață, pentru prima dată, despre marile personalități ale neamului; 7. În noile condiții nu mai poate funcționa sistemul de a impune vizita la muzeu ci de a convinge de necesitatea acesteia; 8. Muzeul nu are voie să respingă nici o formă de activitate propusă de o anumită categorie de vizitatori,

RELAȚIA PEISAJ URBAN-OBIECTIV MUZEAL ÎN PERCEPȚIA PUBLICULUI LA MUZEUL CHIMIEI IEȘENE „PETRU PONI”

MONICA NĂNESCU

Localitățile urbane contemporane sunt caracterizate printr-o mare varietate de activități care, zonificate, generează în final structura funcțională a respectivei așezări, structură dominată de spațiul colectiv, definit ca un sistem unitar de spații libere și edificii înglobate în teritoriul urbanizat, sistem ce permite utilizarea sa în comun de către grupuri largi de populație.

Factorul cantitativ care condiționează calitățile spațiului colectiv se referă (după Cerasi) la numărul de oameni care frecventează spațiul aflat în discuție; acesta este cu atât mai semnificativ pentru colectivitate cu cât atrage un număr mai mare de persoane care îl solicită, îl cunosc, îl dezvoltă.

În cazul unui muzeu, bugetul de timp liber al populației influențează direct ritmul și intensitatea de solicitare a instituției respective. Timpul liber rezultat din sistemul de muncă, timpul liber afectat utilizării spațiilor publice de către diverse tipuri de familii și timpul liber rezultat din modul de concepție se află în relație cu organizarea și funcționarea unor dotări social-culturale, nivelul cultural ridicat atrăgând după sine cerințe superioare privind calitatea prestațiilor, diversificarea activităților culturale, distractive, informaționale și educaționale, totodată apărând și necesități individuale sporite de autoperfecționare și autoculturalizare, o mai mare capacitate de alegere dintr-o gamă largă de obiective muzeale de interes permanent.

Sub acest aspect, dotările și spațiile libere se pot clasifica pe criterii ale intensității relațiilor sociale, pentru fie-

care tip de astfel de amenajări existând categorii de solicitanți permanenți sau ocazionali, interacțiunea dintre activitățile desfășurate în dotările social-culturale și interesele particulare ale locuitorilor generând o anumită funcție socială. Dacă principalele caracteristici ale unui spațiu expozițional devin calități polarizatoare, atunci muzeul respectiv va fi considerat o entitate spațială și funcțională reprezentativă pentru zona în care se află amplasat. Din această perspectivă, analiza psiho-topologică a spațiului public de interes cultural, reprezentat de Muzeul Chimiei „Petrui Poni”, relevă existența relațiilor obiective sau fenomenologice între ambiantă și persoană (sau grupul de persoane), cadrul de desfășurare a acestor relații fiind definit ca spațiu psiho-topologic.

Psihotopologia demonstrează că funcționalitatea prin divizare, caracteristică planului general al clădirii muzeului, se bazează pe compartimentarea planurilor, fiecare divizare fiind afectată unei funcțiuni expoziționale specifice. Trasarea parcursurilor de circuit muzeal conturează, pe de o parte, o legătură tematică între încăperile muzeului și, pe de altă parte, o relație multivalentă între clădirea propriu-zisă și grădina înconjurătoare.

În ambele cazuri, importante sunt aspectele legate de proxemică, de evidențierea spațiului fix, semifix și informal, spațiul fix reprezentând matca în care sunt păstrate multe secvențe comportamentale ale oamenilor, iar reliefaarea relațiilor ambiantă—cultură—personalitate oferă colectivității posibilitatea de a alege tipul de ambiantă în acord cu acea formă a spațiului fix denu-

mită spațiul memoriei, formă referitoare la trecutul fizic, mai precis la valorile spirituale privite prin prisma trecutului locurilor (elemente naturale, obiceiuri, evenimente memoriale). Amplasarea în plan urban a muzeului constituie deci un factor important în percepția publicului. Un ansamblu de acest gen realizat prin gruparea elementelor componente, în jurul unui nucleu este accentuat printr-un detaliu arhitectural deosebit în elaborarea compozițiilor ansamblurilor fiind asigurată o suficientă diversitate în cadrul căreia se exprimă o unitate ce respectă principiul armoniei, impunându-se necesitatea ca în întreg să existe un motiv predominant.

În discutarea percepției de către public a relației peisaj urban—obiectiv muzeal, se constată că silueta arhitectonică inconfundabilă a clădirii ce adăpostește Muzeul Chimiei „Petru Poni”, împreună cu spațiul aferent, reprezintă un perimetru aparte, ușor de recunoscut, cu caracteristici coloristice, ambientale și de desfășurare arhitectonică ce se impun vizitatorului prin decupajul pe care-l operează în perspectivă. Avantajul oferit de perspectivă, ca spațiu peisagistic, constă în concentrarea atenției asupra unui anumit punct și în evidențierea spațiului dintre spectator și limitele privelistii, plantațiile jucând rolul unor culise care ascund tot ce nu este interesant sau tot ce distrage atenția de la obiectivul principal. Impresia vizuală cu privire la repartiția a tot ceea ce atrage atenția în compoziția peisajului oferit de parcul muzeului este influențată de diversele mărimi ce se găsesc în raza vizuală a publicului, mărimile inegale dând posibilitatea împărțirii cadrului în elementele sale componente, conform cu importanța lor. Relațiile stabilite între mărimea formei arhitecturale și înălțimea normală a omului sunt percepute gradual, contrastul dintre plastica dezvoltată în formele geometrice ale clădirii și eleganța reținută a formelor arboricole reliefând subtila opoziție dintre regularismul sobru al Casei și iregularismul vivacității naturale, tinzând către un pitoresc aparte în valențele iluminativ coloristice ale peisajului, obiectivele

volumetrice care înconjoară ansamblul armonizând adâncimea cu lărgimea lui, din perspectiva proporțiilor referitoare la mărimea siluetei omenesti.

Aleca care face legătura între poartă și clădire (cu o lungime de 50 m), prezintă avantajul amplificării efectului perspectival, beneficiind și de plantarea bilaterală a unui șir de arbuști columnari (tuia), asigurând deplasarea într-o direcție precisă, care, percepută de către public mai evident și mai clar, contribuie la obținerea unei note de solemnitate.

Parcul muzeului conține linii și forme concepute și trasate liber, cu motive firești naturale în aspectul vegetației. În general, predomină arborii sferici (tei, duzi, nuci), recomandați în plantații solitare, recunoscuți fiind printr-o înflorire deasă și bogată. În apropierea Casei (ce aparține stilului neoclasic), în jumătatea estică a parcului, se află o movilă pe care odinioară se înălța un „chiosc al poeziei”, unde citeau versuri M. Eminescu, V. Micle, M. Cugler — Poni, chiosc semideschis cu acoperiș paralelipipedic construit în întregime din lemn.

Spațiul colectiv astfel conceput devine un factor psihologic al ambianței.

Factorul cultural (rezultat din atribuțiile istorice și sociale care au intrat deja în obișnuința și uzul cotidian al vieții colective), precum și factorul spațial (provenit din integrarea graduală a spațiului colectiv în structura geografică și arhitecturală a teritoriului) formează așadar, împreună cu factorul cantitativ, o unitate conceptuală de sine stătătoare, calitatea spațiului colectiv rezultând din specificul cultural — istoric-geografic și funcțional al zonei considerate, într-o perioadă determinată a existenței unui anumit oraș.

În plan psiho-social, legătura vizitatorului cu muzeul este un reflex al conștiinței apartenenței la o unitate de spațiu și de indivizi. Consecințele arhitectural-urbanistice sunt deci referitoare la modul de grupare a dotărilor sociale culturale dependente de legătura rațională a existenței umane față de o localitate, legătura specifică de grup social și de legătura datorată obișnuinței. Plecând de

la aceste considerații, se remarcă faptul că un obiectiv muzeal constituie nu numai un punct de interes cultural, ci se și integrează în structuri stimulatoare, vizând chiar remodelarea ciclică a sistemului ambiental al unei anumite zone pe baza analizei psihotopologice și interpretării elementelor componente ale spațiilor colective.

Din această perspectivă, relația peisaj urban — obiectiv muzeal — percepție publică poate fi discutată în lumina teoriei lui Proshanski, Ittelson și Rivlin, care au enunțat ipoteza fundamentală a psihologiei ambianței și anume: proprietățile ambianței fizice și spațiale influențează în mare măsură comportamentul uman. H. Osmond observă că acest comportament manifestă, la un moment dat, o oarecare diversitate în spațiu considerat, iar Kafka remarcă faptul că percepția ambianței e unică și diferită pentru fiecare individ. Ambianța fizică fiind neutră și căpătând semnificație numai atunci când în parte este percepută, deci atunci când deviază de la un nivel stabil și constant de adaptare, impresia pe care muzeul o oferă vizitatorilor poate fi considerată nu doar o simplă sumă a imaginilor construcțiilor, a poziției lor, a aspectului lor plastic sau a interioarelor, ci și o rezultată a activităților ce sunt grupate în cadrul muzeului și sunt potențate de calități polarizatoare în plan cultural și de numărul persoanelor care frecventează obiectivul respectiv.

Evident, spațiile fixe și semifixe incluse în spațiul colectiv aflat în discuție suferă o modelare în funcție de factorul cultural.

Caracteristicile amintite sunt parțiale și rezultate ale interacțiunilor muzeu-școală, deoarece elevii și studenții re-

prezintă majoritatea vizitatorilor muzeului.

Se impune, astfel, concluzia că modalitățile de comunicare sunt insuficiente în limita unui singur program.

Diversitatea, în percepția publicului, presupune armonie și contrast, incluse în ambientul obiectivului muzeal. Organizarea spațială pe baza principiilor simetriei, repetiției și progresiei este astfel completată de o tematică adecvată, de o desfășurare expozițională focalizată, surprinzând esența ideatică într-o manieră care să răspundă cerințelor tuturor categoriilor de vizitatori.

Exprimând necesitatea de a reflecta estetic și simbolic un obiectiv cu impact cultural bine determinat, relația între Muzeul „Petru Poni” și peisajul urban este percepută de către public ca o sumă de oferte sociale fie în planul dialogului între generații, fie în cel al reconfortării fizice și psihice, fie în cel al contemplării unui perimetru uitat de timp, de unde secolul al XIX-lea nu a plecat niciodată, închizând în sine o fărâmă din Iașul acelor vremuri nostalgice apuse.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Carmazinu, I., Căcovski, V., *Peisaj estetic vizualizant*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1974.

Cosma, J., *Centre civice*, Editura Tehnică, București, 1979.

Doicescu, O., *Orașul și substanța lui*, „Arhitectura”, nr. 4/1973

Gheorghiu, A., *Pentru o tipologie a orașelor din România*, „Arta plastică”, tom. 18, nr. 1, Editura Academiei, 1971.

Proshansky, H., *The influence of the physical environment on behavior*, in „Environmental Psychology”, 1970.

Stoenescu, I., *Prevederi în traficul urban*, „Arhitectura”, nr. 3-4, 1972.

a reda „concepția muntelui lumii” înconjurat de „stâlpii cerului” în cazul în care motivul reprezintă o imagine reală”.

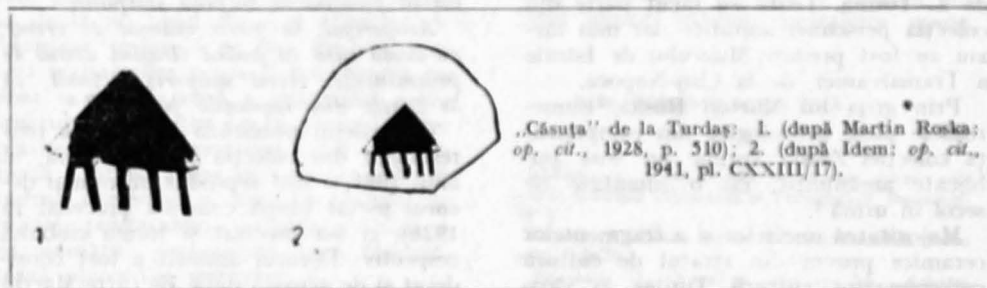
Dacă avem în vedere datele din diferitele lucrări publicate de către Iuliu Paul, care a studiat, cu toată grija, problemele culturii Petrești, prin săpături sistematice, în diverse așezări, și a realizat o sinteză despre această cultură⁸, ajungem să cunoaștem care au fost, de fapt, tipurile și caracteristicile locuințelor purtătorilor culturii. Din lucrarea de sinteză amintită aflăm că din perioada de la începutul evoluției culturii s-au găsit unele locuințe de tipul bordeieilor⁹. Au fost înlocuite, cu timpul, prin locuințe de suprafață, cu podină de lut bătătorit¹⁰. Mai târziu, membrii comunităților culturii Petrești au clădit locuințe de suprafață, de formă rectangulară, cu pereți construiți din pari, împletitură de nuiele și lipitură de lut. Astfel de locuințe au avut podea-plat-formă, alcătuită din trunchiuri de co-

Acestea au fost lucrările în care s-a făcut, până în prezent, referire la casa neolitică de la Turdaș.

După cercetarea amănunțită a desenului fragmentului ceramic respectiv și a decorului de pe el, constatăm unele nepotriviri în privința interpretării care i s-a dat.

În sprijinul părerii noastre aducem câteva argumente: — Dacă vom cerceta vasele cu ornamente pictate ale culturii Petrești, vom constata că toate acestea aveau decorul desfășurat pe toată suprafața exterioară a vaselor. Pe ciobul în cauză, deși provine din peretele unui vas, decorul pictat ocupă o suprafață mică, în raport cu suprafața fragmentului.

— Cele cinci linii ale desenului de pe ciob, considerate a reda pilonii construcției, se aseamănă, ca număr, cu grupurile de câte cinci linii subțiri, paralele și lungi, formând benzi caracteristice de-



„Căsuța” de la Turdaș: 1. (după Martin Roska: *op. cit.*, 1928, p. 510); 2. (după Idem: *op. cit.*, 1941, pl. CXXIII/17).

pac despicate și așezate perpendicular pe axul lung al locuințelor. Peste acest prim strat se întindea un altul de lut amestecat cu paie, realizându-se astfel o podea masivă, izolatoare de umezeală.

Într-o altă lucrare, ulterioară, Iuliu Paul a analizat diferite descoperiri făcute în așezările de tip Petrești și a adus o serie de argumente, pe baza cărora a ajuns la concluzia că o serie din locuințele de tip Petrești au fost construite pe piloni, la oarecare înălțime deasupra solului¹¹. În lucrare este amintit și reprodus, ca argument, desenul de pe fragmentul ceramic de la Turdaș¹².

corului unor vase pictate de tip Petrești¹⁴.

— De asemenea, toate cele cinci linii considerate a fi servit drept „piloni”, p desenul publicat în 1941, în loc să aibă extremitatea inferioară dreaptă — cum ar fi normal — o au cu mai multe prelungiri scurte¹⁵. Situație normală în cazul în care este vorba de un decor, parțial, șters.

— Triunghiul considerat a reda căsuța are cele două colțuri de jos completat prin linii punctate (de către M. Roska) avându-se în vedere un punct de culoare păstrat în partea stângă și o lini

ușă scurtă, pe partea dreaptă¹⁴. Prin urmare, nu avem certitudinea că inițial decorul respectiv reprezenta un triunghi.

— Spre deosebire de alte fragmente ceramice, publicate în volumul referitor la colecția Zsofiei Torma, ciobul cu pricina nu are desemnat alături profilul¹⁵, pentru a se ști dacă decorul, la care ne referim, avea o poziție verticală sau, mai curând, era oblic, încadrându-se în restul decorului.

— Din datele publicate de Iuliu Paul, în privința dimensiunilor obișnuite ale locuințelor din așezările purtătorilor culturii Petrești, rezultă că ele aveau circa 6 m lungime și câțiva metri lățime¹⁶. Ori „căsuța” de la Turdaș pare să aibă dimensiuni foarte mici.

— Numai cei cinci piloni (câți sunt redați pe fragmentul ceramic de la Turdaș) nu ar fi putut susține greutatea unei locuințe obișnuite.

— Dacă am presupune că acei patru piloni suportau greutatea construcției, cel de al cincilea pune unele probleme. Despre el s-a crezut că sprijinea acoperișul¹⁷. După părerea noastră, el nu putea servi în acest scop, deoarece locuințele purtătorilor culturii Petrești erau de formă dreptunghiulară și aveau, de fapt, acoperișul în două ape, ceea ce înseamnă că era nevoie, de cel puțin doi pari, plasați la extremitățile axului longitudinal al construcției, pe care trebuia să se sprijine o bârnă, lungă, care urma să servească drept sprijin culmii acoperișului.

— Nu trebuie trecut cu vederea nici faptul că, pe baza observațiilor făcute pe teren, în mai multe obiective cercetate, Iuliu Paul a subliniat că locuințele din aria de răspândire a culturii Petrești au pereții alcătuiți din pari, împletitură de nuiele și lipitură de lut¹⁸. După cum

arată însă desenul de pe ciobul de la Turdaș, așa zisa casă de pe acesta, nu a avut pereți, ci numai acoperiș în două ape. Evident că nu se poate admite ca o asemenea construcție (locuință) să nu fi avut pereți.

Ținând seama de observațiile făcute mai sus, considerăm că pe fragmentul ceramic analizat, găsit în așezarea de la Turdaș, nu este redată o casă, cum au crezut mai mulți arheologi, ci ne aflăm în fața unei mici porțiuni păstrate din decorul pictat al unui vas obișnuit, folosit de către purtătorii culturii Petrești. Restul decorului de pe ciob fiind corodat în decursul mileniilor trecute.

NOTE

¹ Marton Roska: *Die Sammlung Zsofia von Torma* ..., Kolozsvár — Cluj, 1941.

² *Ibidem*, de ex. pl. CXXIII/1—6,9—10.

³ Dr. Martin Roska: *Casa neolitică de la Turdaș*, în: *Arhivele Olteniei*, VII, 1928, nr. 39—40, Craiova, p. 510.

⁴ *Ibidem*, p. 510.

⁵ *Idem*: *op. cit.*, 1941, pl. CXXIII/17.

⁶ Anton Nițu: *Despre semnificația motivului pictural în formă de „casă” de la Turdaș*. În: „*Apulum*”, II, 1943—1945 (1946), p. 81—89.

⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁸ Iuliu Paul: *Der gegenwärtige Forschungsstand zur Petrești-Kultur*. În: *PZ*, 56, 1981, 2, p. 197—234.

⁹ *Ibidem*, p. 210.

¹⁰ *Ibidem*, p. 210.

¹¹ *Ibidem*, p. 211.

¹² Iuliu Paul: *În legătură cu problema locuințelor de suprafață cu platformă din așezările culturilor Petrești și Cucuteni-Tripolie*. În: *SCIV*, 18, 1967, I, p. 6.

¹³ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴ *Idem*: *op. cit.*, 1967, de ex. Taf. 54/9—11.

¹⁵ Martin Roska: *op. cit.*, 1941, pl. CXXIII/17.

¹⁶ *Idem*: *op. cit.*, 1928, p. 510 (figură); *Idem*: *op. cit.*, 1941, pl. CXXIII/17.

¹⁷ *Idem*: *op. cit.*, 1941, pl. CXXIII/17.

¹⁸ Iuliu Paul: *op. cit.*, 1967, p. 16.

¹⁹ Martin Roska: *op. cit.*, 1928, p. 510.

²⁰ Iuliu Paul: *op. cit.*, 1981, p. 210—211.

Invenția *Artei Picturii*, operă care face parte din patrimoniul Muzeului Național de Artă din București¹, se leagă de numele marelui maestru al picturii baroce spaniole, Bartolomé Esteban Murillo. Deși informațiile ce urmează a fi puse în lumină nu reușesc să dea un răspuns exact întrebărilor privind paternitatea și datarea acestui tablou, ele își propun să lămurească — fie și numai parțial — sensul mesajului unei opere pictate la Sevilla cu mai bine de trei secole în urmă.

Demersul nostru nu poate ocoli interesul suscitât de-a lungul timpului de *Invenția Artei Picturii*. O sintetică trecere în revistă a principalelor referințe bibliografice devine utilă mai ales în legătură cu problema paternității Murillo.

Primele informații ce interesează subiectul nostru trebuie căutate în texte referitoare la Capela San Lucas a bisericii sevillene San Andrés. La 1806, vorbind despre operele maestrului din diferite biserici ale orașului, Juan Augustin Ceán Bermúdez remarcă în amintita capelă „alt tablou rău îngrijit”. După cum se poate observa, nici un detaliu nu permite identificarea respectivului tablou. De altfel, faptul este practic imposibil cu atât mai mult cu cât la acea dată în Capela San Lucas se mai aflau cel puțin încă trei picturi de Murillo².

Mai târziu, catalogul colecției Bravo întocmit la 1837 menționa ca „original din cea mai bună perioadă a lui Murillo”, *El Cuadro de las sombras*. După descriere și transcrierea inscripției, reținem următoarele considerații stilistice: „Compoziție frumoasă: colorit frumos, desen corect. Aici Murillo a demonstrat că în mintea sa se nasc, într-o execuție de învidiat, și fantezii”. De asemenea, în catalogul citat sunt indicate dimensiunile

pânzei, care însă nu corespund cu cele cunoscute astăzi: 125,5 cm × 209 cm față de cei 115 cm × 169 cm.³ Diferența, de altfel notabilă, poate să se justifice prin includerea dimensiunilor unei rame schimbată în peregrinările tabloului? Am putea accepta această explicație ținând seama că în surse bibliografice ulterioare întâlnim constant dimensiunile actuale ale picturii, adică 115 cm × 169 cm.

Prezentând faimoasa colecție de pictură spaniolă din Sevilla, cea a familiei Bravo, José Amador de los Rios, autorul unui ghid artistic al orașului, descria și lucrarea aflată azi în muzeul bucureștean⁴. Mai importantă pentru interesul discuției noastre este o notă în care autorul își propunea să dea „o idee despre ceea ce a fost Capela Pictorilor în epoca lui Murillo”, cum mai era cunoscută Capela Sfântului Luca. Autorul continua astfel: „... când școala sevillană a început să se bucure de prestigiul de care se bucură astăzi între cele europene (n.n. la 1844), artiștii sevilleni s-au gândit să înființeze o confrăterie, care în puțini ani a devenit înfloritoare pentru că printre contribuțiile la susținerea sa erau și tablouri, cele mai multe dintre ele pictate cu măiestrie. Statutele confrăteriei prevedeau ca toți cei ce îndeplineau funcția de *mayordomo* să doneze un tablou făcut de propria-i mână, în anul numirii, pentru a fi pus în capelă”.

Amador de los Rios făcea aceste precizări pentru că mai multe dintre operele lui Murillo existente în colecția Bravo proveneau din capela-muzeu, unde „s-a strâns un număr considerabil (de tablouri, n.n.) de principalii profesori care au ocupat acea funcție”.

Relatarea de mai sus i-a furnizat lui Alexandru Busuioceanu unul dintre ar-

gumentele cu care încerca să demonstreze că autorul *Invenției Artei Picturii* este Bartolomé Esteban Murillo. Busuioceanu susținea că tabloul ar fi fost donat capelei la 1660, când la Sevilla se înființa Academia Pictorilor, iar Murillo devenea președintele acesteia⁸. Însă, din relatarea lui Amador de los Rios nu reiese că Murillo ar fi dăruit *Invenția Artei Picturii* în anul numirii sale, după cum nu reiese nici data exactă a acestei numiri.

Din studii ulterioare celor ale lui Busuioceanu, aflăm mai întâi că amintita capelă consacrată sub numele de Capela Pictorilor devenea proprietatea confreriei San Lucas din Sevilla abia după 1663. Documentele atestă existența acestei confrerii în orașul andaluz încă din 1572, definind-o ca pe o asociație profesională, care, am spune, își găsește un prototip în breslele medievale. În orice caz, activitatea confreriei pictorilor sevilieni, chiar dacă este influențată de cea desfășurată în cadrul Academiei, nu trebuie confundată cu aceasta din urmă. Academia înființată la 1660, sub președinția lui Bartolomé Esteban Murillo și Francisco Herrera et Mozo, era o instituție de tip modern, emanată din răspândirea sistemului de învățământ artistic italian, model de pedagogie artistică în întreaga Europă la acea vreme⁹.

Reținând doar aceste aspecte din complexa problematică a învățământului artistic sevilan, vom reveni la referințele cu privire la opera pe care ne-am propus să o analizăm.

După ce în 1886 intra în colecția regelui Carol I al României, *Invenția Artei Picturii* era inclusă în catalogul alcătuit de către Léo Bachelin⁷. Din aprecierile lui Bachelin două lucruri ne atrag atenția. Mai întâi, autorul remarcă în portretul desenatorului din tablou portretul lui Murillo, fapt ce a fost aproape neglijat după aceea. Apoi, este și mai important de reținut următoarea considerație: „... subiectul este agreabil, amintind prin familiaritatea realismului său de maniera lui Murillo, dar cu greu se regăsește precizia și spontaneitatea facturii, expresivitatea fizionomiilor maestrului”.

Probabil că aceleași motive au făcut ca pictura să fie trecută cu vederea, după cum spunea Alexandru Busuioceanu, de către reputați istorici de artă care au scris despre colecția regelui. În 1934, în urma expertizării colecției regale române de către Gabriel Goulinat și Louis Hautecouer, tabloul era clasificat în „școala lui Murillo”⁸.

Cu câțiva ani mai târziu, *Invenția Artei Picturii* intra în atenția lui Alexandru Busuioceanu care are ce mai importantă contribuție la exegeza critică a acestui tablou.

Preocupat de proveniența, factura stilistică și iconografia picturii, Alexandru Busuioceanu a publicat primele considerații în articolul *O operă de Murillo în colecția regală*⁹ pentru ca apoi să reia discuția la congresul de istoria artei de la Londra (1940)¹⁰. Abordând subiectul în termeni diferiți față de cei în care îl abordaseră predecesorii săi în secolul al XIX-lea Alexandru Busuioceanu a dezvoltat analiza mai ales în direcția stabilirii paternității operei. Istoricul tabloului precum și considerațiile de ordin stilistic argumentau atribuirea lucrării lui Murillo, iar părerea exprimată de Busuioceanu a fost preluată de către Juan Antonio Gaya-Nuño (1958, 1978), Stela Russu (1974) și Maria Matache (1991)¹¹.

În continuarea discuției despre paternitate, Busuioceanu încerca și o datare a operei, opinând că aceasta ar fi putut fi executată cândva la începutul perioadei de maturitate a creației lui Murillo, adică între 1655 — 1670. Din punct de vedere stilistic, istoricul de artă aprecia astfel *Invenția Artei Picturii*: „e ca un fel de preludiu al aceluia faimos estilo vaporoso care, în unele picturi ale lui Murillo se apropie de atmosfera Rembrandt, și care, cu avantajile și slăbiciunile sale, se va desfășura din ce în ce în operele de maturitate și epocă târzie ale artistului”¹².

Mai înainte am constatat că o parte dintre argumentele lui Busuioceanu care susțin paternitatea Murillo nu sunt pe deplin justificative. Prin prisma mijloacelor de investigație actuale, din păcate doar în parte accesibile nouă, chiar și unele elemente ale analizei stilistice



Bartelome Esteban Murillo (atribuit), *Invenția
Artei Picturii (detalii)*

își pierde temeinicia. Studiarea formală a picturii, ca și a radiografiei acesteia relevă unele particularități stilistice nu tocmai specifice manierei lui Murillo: nesiguranța tușei, inadvertențele proporțiilor personajelor sau chiar stângăcia desenului (exemple: personajul așezat, mâinile desenatorului). Pe de altă parte, intervențiile repetate, la date și în imprevizibile necunoscute nouă, soldate cu rețușuri, repictări și în general degradarea stratului pictural, ne obligă să fim precauți în definitivarea concluziei privind autorul acestei opere. Date fiind caracterul compoziției, care reia un prototip consacrat de către Murillo, precum și calitățile picturale ale portretelor, considerăm că nu trebuie exclusă posibilitatea ca lucrarea să fi fost realizată cu participarea maestrului. În același sens mai sunt relevante: peisajul din fundal, în care apare elementul arhitectural adesea reîntâlnit în scenele de gen ale lui Murillo, precum și personajul văzut din spate, plasat în prim plan, de regăsit în

amplă compoziții cu scene veterotestamentare (Sevilla, Hermandad de la Caridad și Ottawa, Musée des Beaux-Arts).

Diego Angulo Iniguez a contestat paternitatea Murillo a operei în discuție, propunându-l pe Matias de Arteaga ca autor al picturii¹³. Fără să deținem prea multe informații despre acest reprezentant al picturii baroce sevilene, putem totuși să spunem că a fost un personaj important, în cadrul Academiei sevilene, ocupând funcția de secretar între 1660 și 1673, iar apoi pe cea de consul. Nu a fost discipol al lui Murillo, iar la o privire superficială creația sa nu reține din maniera maestrului nimic în plus față de alți contemporani ai săi, mai mult sau mai puțin cunoscuți¹⁴. Oricum, cert este că Matias de Arteaga s-a aflat în preajma lui Bartolomé Esteban Murillo și de aceea, ca participant la activitatea Academiei, este unul dintre posibili autori ai operei în discuție.

Lipsa unor mijloace adecvate complementare a documentației ne împiedică să tragem acum o concluzie definitivă privind paternitatea acestui tablou. De aceea, pentru moment, revenim la sugestia exprimată mai înainte și luăm în considerare posibilitatea ca pictura să fi fost realizată cu colaborarea maestrului, sau în imediata sa apropiere, cândva la mijlocul secolului al XVII-lea, sau chiar în cea de-a doua jumătate.

Într-un fel mai incitant decât paternitatea și datarea, ni se pare mesajul *Invenției Artei Picturii*. Cercetătorii care au scris despre această operă au acordat atenție subiectului său. Referitor la acesta Alexandru Busuioceanu a inclus în studiile sale și un scurt comentariu, afirmând că tabloul „reprezintă, cu elemente scoase dintr-o cunoscută fabulă antică, motivul anecdotic al *Invenției picturii*”¹⁵. A. Pigler clasifică tabloul printre variantele invenției desenului. Această temă se bazează, cum a precizat și Stela Russu, pe legenda antică despre fiica olarului Dibutades din Sycone, care dorind să păstreze pentru totdeauna imaginea iubitului său, i-a desenat umbra pe perete¹⁶.

Maria Matache a precizat că „structura compoziției și plasarea personajelor în cadrul sugerează o imagine scenică desfăș-

surată în aer liber, evocând spectacolele teatrelor ambulante, atât de îndrăgite în mediile populare spaniole”¹⁷. Poate că o reprezentare scenică este mult spus, dar ce altfel de reprezentare?

Pentru a găsi răspunsul la această întrebare, trebuie, mai întâi, să facem o scurtă incursiune în atmosfera cercului de erudiți care, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, activau la Sevilla pe sistemul consacrat de celebre academii neoplatonice italiene. Incursiunea noastră o începem cu evocarea personalității lui Francisco Pacheco, artistul și teoreticianul în jurul căruia a gravitat activitatea cercului de erudiți. Deși cronologic el trebuie încadrat în limitele celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea și primei jumătăți a celui de-al XVII-lea, prin rolul singular pe care l-a jucat ca teoretician și maestru, Pacheco se leagă de generația imediat următoare, aceea a unor pictori ca Velázquez, Murillo sau Cano. După cum reiese din studiul lui Jonathan Brown intitulat „*Teorie și artă în Academia lui Francisco Pacheco*”¹⁸ mediul artistic sevillan, în perioada de formare a lui Murillo, era dominat de spiritul științific al întrunirilor unui adevărat cerc de savanți. Preluând din studiul citat informațiile necesare analizei noastre, să reținem că din amintitul cerc de savanți făceau parte oameni cu formare și cultură umanistă — nobili, fețe bisericești, literați și pictori — care cultivau interesul pentru antichitate în arta modernă. Preocupările pentru teoria artei și-au găsit expresia în *Arte de la Pintura*, tratatul la care Francisco Pacheco a lucrat din 1600 până în 1638. Lucrarea a fost gata pentru tipar în 1641, dar până la urmă ea a apărut după cinci ani de la moartea artistului, în 1649. Ceea ce interesează analiza noastră este procesul de elaborare al acestui tratat. Se pare că deliberat *Arte de la Pintura* a fost fructul colaborării lui Pacheco cu prietenii săi, pe care i-a invitat să contribuie la realizarea lucrării. Nu vom intra aici în detaliile acestui fenomen, constatând doar că, în elaborarea sa, *Arte de la Pintura* a strâns laolaltă pe erudiții Sevillei. De aceea, chiar dacă nu cunoaștem în vreun docu-

ment amănunte despre desfășurarea acestor întruniri, trebuie luată în considerare și alternativa unor scenete demonstrative, care să explice anecdotic problemele discutate de participanți.

Recunoscând caracterul speculativ al ideii noastre, să o păstrăm ca pe o eventualitate și să răspundem la întrebarea pusă mai înainte, privind felul reprezentății din tablou. Așadar, în spatele imaginii din *Invenția Artei Picturii* ar putea sta exemplul dezbatărilor teoretice, cuprinse apoi în tratatul redactat de către Pacheco.

Admițând că tabloul a fost pictat, indiferent de către cine, la mijlocul secolului al XVII-lea sau imediat după, oricum la o oarecare distanță față de momentul elaborării amintitului tratat, trebuie să ținem cont de ecourile îndelungate pe care le-a avut activitatea umanistilor din jurul lui Pacheco. Astfel, nu ar fi lipsit de sens să credem că apariția lui Murillo în compoziție are semnificația perpetuării unei tradiții, în momentul în care activitatea artistică la Sevilla urma să se instituționalizeze sau se desfășura deja în cadrul Academiei. Am putea ști și mai mult despre această semnificație dacă am fi în măsură să dăm un răspuns la întrebarea: cine sunt personajele din stânga și cine este tânărul a cărui umbră o conturează autorul? Trăsăturile individualizante ale portretelor sunt evidente, dar posibilitățile noastre de documentare nu ne permit, cel puțin pentru moment, găsirea unui răspuns.

Jonathan Brown, în studiul citat, a descris detaliat impactul ideilor din *Arte* asupra picturii spaniole din cel de-al XVII-lea veac, mai ales din punct de vedere iconografic. Așadar, putem afirma că și *Invenția Artei Picturii* face parte dintre acele opere care cad sub incidența influențelor exercitate de tratatul lui Pacheco asupra imagisticii spaniole. Iar argumentul cel mai important în acest sens îl constituie un pasaj din *Arte de la Pintura* indicat de către Diego Angulo Iniguez¹⁹.

Făcând parte din capitolul intitulat „*Originea și vechimea picturii: prima invenție*”, teza din respectivul pasaj se



Bartolome Esteban Murillo (atribuit), *Invenția Artei Picturii*

regăsește sintetic în inscripția din cartușul decorativ, plasat în dreapta tabloului: „*Tubo de la sombra origen la que admiras hermosura en la celebre pintura*” („*Prea plinul umbrei origine a frumuseții ce o admiri în celebra pictură*”).

Ne propunem să urmărim în continuare cum prezintă Pacheco această idee, curentă în dezbaterile teoretice ale barocului. Amintind că sursa este *Istoria Naturală* a lui Pliniu, teoreticianul afirmă: „*pictura a fost imitată, mai întâi, din umbra omului*”. O înlanțuire de momente au dus apoi la apariția „*picturii de profiluri*” și a „*mulaajului — arta golului*”. Pacheco spune „*estompa a fost o invenție a lui Surias din Samos, care a acoperit prin pete umbra unui cal văzut în lumina soarelui. Pictura de profiluri a fost o invenție a lui Craton, care a desenat pe un panou de lemn linia umbrei unui bărbat și a unei femei, deosebindu-le cu claritate. Cât despre mulaaj — arta golului — a fost inventat de Cora și tatăl său Dibutades. Această Cora era îndrăgostită de un tânăr care urma să plece. În noaptea din ajunul plecării i-a desenat pe perete umbra făcută pe zid de lumina unui opaiș. Tatăl său a scobit interiorul acestor linii, a umplut golul cu lut și, la sfârșit, a scos o figurină*”. În legătură cu imaginea pictată în tabloul de la București devine evident că, deși legenda fiicei lui Dibutades era cunoscută academicienilor sevilleni, ei nu o considerau ca stând la baza inventării picturii.

Această legendă are în comun cu nașterea picturii cauza vizuală, adică umbra proiectată a unui corp.

Revenind la inscripția din lucrarea noastră și adăugând că cei doi protagoniști par să fie mai degrabă în cursul unei demonstrații, credem că *Invenția Artei Picturii* poate fi socotită drept o transpunere în imagine a pasajului din *Arte* analizat mai sus. Iar felul în care Pacheco a descris stadiile de evoluție sau „*invențiile*” picturii, după cum se poate vedea în continuare, constituie un argument în plus.

Așadar, o a doua invenție este „*pictura lineară*”, sau, cu alte cuvinte, conturul umbrei: „*cu cărbune, creion sau ceva asemănător se formează un tot la exterior. O vom numi monografie*”. Privind atent la gestul lui Murillo vom observa că el conturează cu un instrument de desen forma umbrei proiectată pe perete. În continuare, Pacheco vorbește despre un al treilea „*stadiu, acela care constă în determinarea diferitelor părți ale corpului omenesc prin trasarea tot mai multor linii interioare*”. Fără să intrăm în detalii, vom preciza că, altfel spus, Pacheco vede „*invențiile picturii*” ca pe o suită de etape, coincidând, în mare, cu etapele elaborării unui tablou din punct de vedere al execuției tehnice. În acest sens este de remarcat că la Pacheco respectivul stadiu se numește *monocromie* și înseamnă „*să pictezi cu o singură*

culoare, după ce figura a fost deja desenhată". Deși în tabloul de la București stadiile 3 și 4 nu se regăsesc explicit, era nevoie să fie amintite aici din două motive. Mai întâi pentru că discursul lui Pacheco ar fi fost descris incomplet, neputându-se observa coincidența celor două arte, a desenului și a picturii. Apoi pentru că ultimele două etape pot fi subînțelese din imagine, de vreme ce, reprezentând momentul propriu-zis al nașterii picturii, pictorul realizează o operă complexă ce depășește evident stadiul monocromiei. Pentru Pacheco această ultimă fază se numește „*Maniera noastră, cea în care umbrele și luminile diferă și în care se nasc colorurile, întrecându-se în strălucire și varietate*”.

Reflex al ambianței culturale în care a fost creată, *Invenția Artei Picturii* ilustrează explicit una dintre ideile teoriei artei baroce dezbătută în cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea și de către pictorii sevilleni. Adaptând motivul antic la realitatea epocii sale, autorul pânzei de la București a dorit poate să sugereze, printre altele, și însemnătatea cunoașterii lecției primordiale în arta picturii, lecție valabilă pentru fiecare generație de artiști. Cel puțin după existența a două copii, tabloul nostru pare să fi avut ecouri în rândul artiștilor sevilleni, atât în epocă, dar și mai târziu, în secolul al XIX-lea²⁰.

Așadar, cu toate că numele autorului și data exactă la care a fost creată *Invenția Artei Picturii* rămân, pentru moment, sub semnul întrebării, subiectul său devine de mare interes. O dată lămurite primele două aspecte, aprofundarea analizei iconografice nu numai că ar fi necesară, dar cu siguranță, ar putea pune în lumină noi elemente privind pictura sevillană din cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

NOTE

¹ *Origenes del dibujo*; inv. 8174/208; ulei pe pânză: 1.150 × 1.690 m. (Stela Russu în *Catalogul Galeriei de Artă Universală II Pictura spaniolă, Pictura germană și austriacă*, București, 1974, p. 11, cat. nr. 164).

² Carta de Don Juan Augustin Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el gusto en la pintura de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que lo elevó Bartolomé Esteban Murillo cuya vida

se inserta y de describen sus obras en Sevilla, Cadix, 1806, p. 98. Alexandru Busuioceanu (v. nota 5) a considerat însă că era vorba despre opera acum în discuție.

³ Apud José Guerrero Lorillo, *La Capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas de Sevilla* în „*Archivo Hispanense*”, 1932, num. 51–52, p. 126–127.

⁴ José Amador de los Ríos, *Sevilla Pintoresca o descripción de sus mas celebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, p. 410–411 (am avut acces la ediția Barcelona, 1979).

⁵ Alexandru Busuioceanu, *A Re-discovered Painting by Murillo: El cuadro de las sombras* în „*Burlington Magazine*”, febr. 1940, p. 55.

⁶ V. José Guerrero Lorillo, *op. cit.*, p. 123–133; Antonio de la Banda y Vargas, *Los Estatutos de la Academia de Murillo* în „*Anales de la Universidad Hispalense*”, vol. XXII, 1961, p. 107–120; Diego Angulo Iniguez, *Murillo su vida su arte, su obra*, Madrid, 1981, vol. I, p. 54–67; *El Manuscrito de la Academia de Murillo* Sevilla, 1982.

⁷ Léon Bachelin, *Tableaux Anciens de la Galerie Charles I catalogue raisonné*, Paris, Dornach et New York 1898, p. 124, cat. 182.

⁸ Ms. „*Raportul de expertiză a tablourilor Palatului și Rezidențelor Regale făcute de Domnii Hantecœur și Goulinat la 24 ian. 1934*, fila 44, nr. 182. „*Gândirea*”, XVIII, nr. 10, 1939, p. 548–552.

⁹ *Burlington Magazine*, *loc. cit.*, p. 55–59.

¹⁰ Juan Antonio Gaya-Neño *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, p. 243, cat. 1871, și *L'Opera completa di Murillo*, Rizzoli Milano, 1978, p. 94, cat. 86; Stela Russu, *loc. cit.*; Maria Matache în *Capolavori Europei dalla Romania* (catalog expoziție), Palazzo Ducale, Venezia, 1991, p. 151, cat. 57.

¹¹ Alex. Busuioceanu, *loc. cit.*, p. 551–552.

¹² Diego Angulo, *op. cit.*, vol. I, p. 67, și vol. II, p. 592, cat. 2932.

¹³ Cu privire la Matias de Artega referințele nu sînt numeroase. Reținem aici Ceán Bermúdez, *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, p. 77–78.

¹⁴ Alex. Busuioceanu, *loc. cit.*, p. 549.

¹⁵ A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von verzeichniss zur Ikonographie des 17 und 18 Jahr hundert*, Budapest, 1932, p. 335 și Stela Russu, *loc. cit.*

¹⁶ Maria Matache, *loc. cit.*

¹⁷ Am avut la dispoziție traducerea publicată la Editura Meridiane București, 1982, p. 38–45.

¹⁸ Diego Angulo, *op. cit.*, vol. II, *loc. cit.* Pentru acest studiu am avut acces la o traducere franceză, Francisco Pacheco, *L'art, de Peinture*, tradit par Laurianne Fallay d'Este Klincksieck Paris, 1986, p. 86–91.

¹⁹ Manuel Gomez Moreno indică o pictură din secolul al XVII-lea cu subiect și dimensiuni identice (*El Arte en España – guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929, p. 482, cat. 619). Museo de Bellas Artes de Sevilla păstrează o copie din secolul al XIX-lea a *Invenției Artei Picturii* (Rocio Izquierdo și Valme Muñoz, *Inventario de Pinturas*, Sevilla, 1990, p. 206).

Despre activitatea preotului și învățătorului Gheorghe N. Dumitrescu-Bistrița (1895—1992), ca și despre editarea revistei „Izvorășul”, ce l-a definit timp de peste 70 de ani, s-a scris destul de mult. Consultând numai dicționarele românești de specialitate¹ sau cele câteva studii recent publicate², se poate descifra imensul volum de muncă ce a pus în mișcare o publicație de folclor cu cea mai longevivă apariție din perioada interbelică. Dar, ceea ce s-a spus mai puțin, deocamdată, este că, începând cu nr. 1 din anul 1922, revistei „Izvorășul” de la Bistrița—Mehedinți i s-a adăugat o rubrică consacrată, în principal, artei populare în cuprinsul căreia, timp de 18 ani (1922—1940), vor apărea zeci și zeci de materiale și esantioane privind nu numai portul popular românesc, dar și segmente ale obiceiurilor și ocupațiilor tradiționale românești.

„Cu numărul de față — va consemna Gh. N. Dumitrescu-Bistrița la începutul anului 1922 — «Izvorășul» pășește în anul al IV-lea al existenței sale, înfruntând greutățile amarnice din cursul celor trei ani scurși. Cu aceeași pornire trudnică, după strânsul producțiilor strălucite ale spiritului poporului nostru, «Izvorășul» pornește la muncă cu mai mult curaj și sârguință (...); ba încă va căuta să strângă de pe meleaguri și lucrul mâinilor fetelor noastre: cusături, desenuri și țesături, precum și obiecte lucrate în stil românesc: ouă încondeiate, troițe și cruci, linguri, cușite, donițe etc. etc.”³.

Evident, din anul 1922, domeniul artei populare este nuanțat și bine prezentat. Fiecare imagine publicată va fi însoțită

de numele și prenumele culegătorului respectiv și de un text privitor la denumirea și locul de proveniență al obiectului prezentat.

Despre această înnoire și privire sincretică a artei populare românești determinată de editorul de la Bistrița—Mehedinți, savantul Nicolae Iorga nu va întârzia a se pronunța: „Doine din Basarabia și Bucovina alături de cântece bândășene și ardelenesti, de vechi melodii și jocuri din Oltenia și Moldova, se armonizează într-o dulce înfrățire în filele «Izvorășului» împodobit cu chenare și desene atrăgătoare”⁴, iar după o cercetare mai aprofundată, Ovidiu Bârlea va concluziona: „«Izvorășul» s-a definit, față de celelalte reviste similare, prin încercarea de a cuprinde în sumarul său aproape întregul material al creației folclorice alături de literatura populară, precum și mostre de artă plastică populară...”⁵.

Notăm că o bibliografie a „Izvorășului” ar egala cu valoarea unei descoperiri de patrimoniu în teritoriul românesc. Și nu numai atât: etnologii ar putea surprinde, o dată cu materialele publicate, dimensiuni importante ale evoluției culturii materiale și spirituale românești.

Se pune, firesc, întrebarea: cine au fost colaboratorii și ce segmente ale artei populare au abordat ei în coloanele „Izvorășului”? Cel dintâi care a publicat, cu regularitate, articole privitoare la domeniu a fost G. T. Niculescu-Varone. Aplicând metoda cercetării directe și comparative, articolele acestuia se impun prin reliefarea frumuseții, varietății și originalității portului popular tradițional, rezumat pe câteva direcții: *Descrierea*

sumară a portului național românesc din toate ținuturile Romaniei întregite; Portul național românesc în comparație cu al popoarelor ce ne înconjoară; Numiri de cusături naționale românești ce se fac la portul național; Numele izvoadelor (modelelor) naționale românești din Bucovina, ce se cos pe țesături (cârmăși, năframe, ștergere etc.); Întrebuințarea coloranților vegetali.

Din aceeași arie de preocupări se vor desprinde și două albume de Cusături naționale, datorate Olimpiei și Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, apreciate a fi „curat românești”⁶.

Capitolul obiceiurilor calendaristice și cel al obiceiurilor de familie este demn de remarcat. În acest domeniu au publicat colaboratori de prestigiu ai „Îzvoarașului”: M. D. Nițu — *Obiceiuri de Paști în Basarabia și Alaiul de Crăciun în timpul lui Grigore Ghica Vodă*; Radu Stoina — *Cultul morților*; Ion Chelcea — *Realități subliniate ocazional cu privire la etnografie și folclor*; *Despre „boghiriși” și „glăjarii” din Streza—Cârțișoara (Făgăraș)*; Al. Bardier — *Ce crede poporul în legătură cu clădirea unei case noi*; C. S. Niculăescu-Plopșor — *Folclorul arheologic*; Aurel Cosma — *Cultul pământului în mitologia românească*; Em. Elefterescu — *Botanica populară românească*; Horia Petra Petrescu — *Obiceiuri de prin Slovacia*.

O notă distinctă impun articolele semnate de dr. N. I. Teodoreanu — *Fizionomia unei stâni de pe muntele Cozia și Din aspectele stâncilor din Voineasa, județul Vâlcea*; Pompei Hossu-Longin — *Matei Corvin în literatura populară*.

O diversificare a studiilor pe teme de etnografie și artă populară se va remarca în perioada pregătirilor pentru Congresul folcloriștilor români, preconizat a avea loc la București în 1939. Evenimentul științific, singular în acea vreme, nu a putut avea loc, reuniunea fiind amânată sine die.

Pentru cei interesați în aplicarea unor metode adecvate în cercetările de teren, în primele decenii ale secolului al XX-lea, „Îzvoarașul” va publica o serie de chestionare, sub titlul: *Ce se poate culege din popor?* Analiza acestor instrumente, indispensabile culegerii și valorificării

materialelor etnografice, dezvăluie varietatea excepțională a celor mai interesante segmente ale culturii materiale și spirituale românești. De exemplu: *Datine și obiceiuri pe la zilele de sărbătoare și de muncă*; *Credințe și superstiții*; *Semne de scris: răbojul*; *Obiceiuri de judecată mai înainte vreme*; *Ouă încondeiate*; *Desenuri de pe lăzi vechi*; *Desene de cruci vechi, porți, case vechi, poduri curioase, linguri cu desene, ciomege, fluier, furci de tors, stâlpi de casă, donițe, scaune, dulapuri cu figuri etc.*; *Cusături, țesături, alesături*; *Modele de cusături naționale scoase pe hârtie milimetrică*; *Bete-brâciuri, testemele, așternături, velințe, macaturi, pături, covoare etc.* Chestionarul continuă cu alte domenii deosebit de interesante pentru acel început de drum și anume: zoologie, mitologie botanică, cosmogonie, geologie, meteorologie, psihologie, medicină umană și veterinară, farmacie populară, ornitologie, apicultură, cunoștințe despre om și viață. Materialul cules, după insistențele lui Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, trebuia să fie însoțit de câteva date: „*la cine și în ce loc se găsesc lucrurile naționale vechi pentru a fi copiate sau fotografiate*”.

Apariția îndelungată a „Îzvoarașului”, modul serios abordat în investigarea culturii populare, au adus mari servicii mișcării folcloristice românești și a „întreținut o sensibilitate curată și proaspătă pentru folclorul și arta populară, pentru bogatele coordonate estetice ale structurii sufletești a poporului nostru”⁷. Și tot prin exemplul său stăruitor, „Mulți tineri, chiar și mai în vîrstă — va remarca Ion Apostol Popescu — au început să culeagă folclorul literar, muzica populară și atâtea numeroase date legate de arta noastră fărâncască”⁸.

Personalitatea folcloriștilor Gh. N. Dumitrescu-Bistrița s-a remarcat și în direcția conservării unor colecții muzeale diverse. Astfel, în anul 1922, înființează un muzeu local iar în casa personală puteau fi admirate vase și fragmente de ceramică dacică și romană, icoane pe lemn din veacul al XVIII-lea, icoane pe sticlă de la Necula din anul 1800, o bogată colecție de ouă încondeiate, eșantioane cu ornamente populare ca și un mare număr de cărți rare, reviste

fondate de Iosif Vulcan, Grigore Toci-lescu, Octavian Goga, Nicolae Iorga, Artur Gorovei, N. D. Cocea.

Ca argument al cunoaşterii şi cercetării istoriei locale, ne stă mărturie scrisoarea din septembrie 1964, în care Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa ne comunica următoarele: „Săptămâna trecută, pe teritoriul comunei Bistriţa, am identificat o conductă (apeduct) romană în Valea Moşiei; anunţând despre aceasta, Muzeul Porţile de Fier, Turnu Severin s-a pronunţat că este vorba despre o veritabilă descoperire romană”¹⁰. De asemenea, din unele însemnări şi convorbiri personale ştim că Gh. N. Dumitrescu a mai avut în lucru *Monografia comunei Bistriţa, Monografia băilor din Ocna Sibiului şi Băile Herculane*; un volum *Plante şi leacuri* şi un studiu intitulat *Crăciunul*¹¹.

Din toate punctele de vedere, vor remarca biografii, Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa a fost un idealist: „Un muncitor supus, din fragedă tinereţe, canonului unei trude aspre, cu atât mai aspră cu cât capacitatea frângerii greutăţilor şi indifeerenţa celor din jur — după cum va observa Nicolae Iorga la apariţia „Izvoaraşului” — devenea mai robustă, cu cât imperativul ascezei era mai clar, mai deliberat”¹².

Parcurgând numerele revistei „Izvoaraşul”, cercetătorul va constata cu satisfacţie că direcţii importante ale artei populare şi etnografiei româneşti au primit prin acest periodic contururi inconfundabile în demersul ştiinţific general înregistrat între cele două războaie mondiale. În acelaşi timp, prin circulaţia

„Izvoaraşului” peste fruntariile ţării — Canada, Statele Unite, Cehoslovacia, Belgia, Franţa, Italia, Grecia, Elveţia, Iran, Israel, Ungaria, — arta populară, celelalte categorii ale folclorului românesc au devenit mai bine cunoscute şi, în consecinţă, apreciate.

NOTE

¹ Iordan Datcu, *Dicţionarul folcloriştilor*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979, p. 181; Viorel Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1970, p. 183.

² Al. Andrei, *Basmul şi povestirea în revista „Izvoaraşul”* în „Mehedinţi — istorie şi cultură”, Drobeta — Tr. Severin, 1978, p. 641; idem, *Genuri şi specii ale literaturii populare promovate de revista „Izvoaraşul”*, în „Revista de Etnografie şi Folclor”, Bucureşti, 1990, nr. 5-6, p. 370.

³ „Izvoaraşul”, Bistriţa — Mehedinţi, nr. 1, septembrie 1922, p. 1.

⁴ Apud Dumitru D. Tiţa, *Valenţe patriotice promovate de revista „Izvoaraşul”. La 70 de ani de la apariţie*, în „Izvoaraşul” (serie nouă), Râmnicu Vâlcea, nr. 1/24 decembrie 1989 — 24 ianuarie 1990, p. 26.

⁵ Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, p. 400.

⁶ Calendarul „Izvoaraşul” anul 1932, Bistriţa — Mehedinţi, p. 160.

⁷ Idem, p. 153.

⁸ Ion Apostol Popescu, *Revista de altă dată: Izvoaraşul*, în „Tribuna”, Cluj, nr. 23, 1969, p. 2.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Arhivele statului Braşov, Fondul Constantin Catrina, 1964.

¹¹ S. C. Stroescu şi Gh. Ciobanu, *Activitatea unui neobosit folclorist* în „Revista de Folclor”, Bucureşti, nr. 3, 1957, p. 120.

¹² Ilie Purcariu, *Academia de la Bistriţa*, în „Viaţa Românească”, Bucureşti, nr. 11, 1981, p. 98.

<https://biblioteca-digitala.ro>

prilejuiește cunoașterea atelierului de creație al unui mare artist, deopotrivă creator, traducător, animator cultural.

În cea de-a doua zonă ne-am oprit la **Eretz Israel Museum**, fondat în 1953 de dr. Walter Moses. Acesta este cel mai complex muzeu din Israel, amenajat în zonă de dune, într-un ansamblu de construcții moderne, special realizate pentru scopuri muzeale. Opt expoziții cuprind în tematicile lor o imagine transversală a istoriei și civilizației: istoria mineritului și metalurgiei (Nechushtan Pavilion); situl arheologic Tell Quasile, conținând 12 straturi; pavilionul ceramic; pavilionul etnografic și de folclor; ocupațiile tradiționale (cu ateliere de ceramică, sticlărie, fierărie, pielărie, împletituri etc.); istoria sistemului monetar (Kadman Numismatic Pavilion); istoria sticlei; Planetarul. Reținem foarte importantă ideea centrală a unui segment expozițional: *omul și munca sa*, în cadrul căreia distribuindu-se și expoziția *Vânând printre dune*, prezentând prezența omului preistoric (bazată pe cercetările lui Felix Burian și Eride Friedmann), ca și sectorul de prelucrare a uleiului și vinului. Combinația inteligentă între obiective autentice — amenajate *in situ* — cu sistemul expunerii pavilionare, cuprinzând în circuit un amfiteatru în aer liber un turn de observație, un larg scar cu un ceas solar, o zonă de istorie a transporturilor feroviare, restaurant și stand comercial, recomandă acest complex ca o referință. Nu departe de acest amplu muzeu, o altă realizare muzeografică îndeamnă la analiză atentă: **Muzeul diasporei evreiești** (Nahum Goldmann Museum of the Jewish Diaspora). Unicat în muzeografia contemporană, muzeul *Beth Hatefutsoth* este o imensă dioramă reflectând vechimea, dimensiunea, fenomenele legate de diaspora evreiască. O excepțională împletire de elemente complementare obiectelor originare: grafice, vizuale, audio, reconstituiri, copii, imagini de arhivă, permit, în finalul unei laborioase solictări, înțelegerea ideii magistrale care i-a condus pe organizatori: creativitatea, durabilitatea, inteligența activă și nivelul cultural al evreilor. Aceste calități — forjate într-o îndelungată istorie de

rării — indiferent de țările în care grupurile evreiești au evoluat, sunt liante ale formării personalității tipului evreiesc, mai ales în interiorul unui stat de sine stătător. Prin toate mesajele sale, subliniind evoluția diversă, în medii diverse, a evreimii, muzeul constituie un exemplu de percepere a identității și spiritului național, a orgoliului legat de etnia din care individul — indiferent unde se află — face parte. Ne rețin în mod automat atenția modalitățile de prezentare a grupurilor de evrei în alte medii și felul inteligent de reprezentare a vieții lor (familiale, religioase, comunitare). De asemenea, subliniază, expune dramele multiple dar și contribuția evreilor la realizarea unor valori sau transferuri de valori culturale, la circulația ideilor și a componentelor civilizatoare, acceptul sau respingerea unor curente și realități. 2 500 de ani de istorie sunt prezentați prin mijlocirea tehnologiilor audio-vizuale, completându-se instrucția printr-o multitudine de activități specifice în arhive (foto, film, documente etc.). Exemplară transpunere — după vizitarea muzeului — ideea de cooperare a diasporei, concretizându-se în acest muzeu, de altfel, hotărârea din 1959 a Congresului evreiesc mondial. Mândria de a avea o țară, una din cele mai vechi civilizații din lume, de a fi evreu, găsesc în Muzeul diasporei o justificare și un excelent instrument de sprijin. Un vorbitor de turcă, bulgară și română, gentil și plin de aduceri aminte despre România și frumusețile ei — l-am numit pe unul din gardienii muzeului — ne-a îndreptat, auzind impresiile, spre încă un muzeu, unde am încheiat scurtul nostru periplu. Este vorba despre **Muzeul de antichități din portul Jaffo** —, unde colecțiile arheologice oglindesc, din neolitic începând, o spectaculară evoluție istorică. Și unde, un redevabil specialist de origine română, dr. Ivan Ordentlich, a adăugat — printr-o frumoasă experiență „de acasă” — valori și date științifice remarcabile.

Încheind impresiile de față, rememoram discuțiile purtate cu dr. Liviu Rotman (director al Institutului de istorie a evreilor originari din România) și dr. Paul Kirmaier (inspector general în Minis-

terul Culturii și Învățământului), specialiști cunoscători ai realităților istorice și culturale românești, ca o cheazăie a bunelor legături între România și Israel. Legături care — în muzeografie — dacă încă nu au rodit așa cum se cuvin, așteptăm să fie mai bine cunoscute și puse într-o meritată valoare atât într-o țară cât și în cealaltă.

EUGEN GLÜCK

Vizitatorul interesat în cunoașterea vestigiilor trecutului are la dispoziție o vastă rețea de muzee în cele mai diverse locuri situate între Marea Mediterană și râul Jordan.

În TEL-AVIV, la puțin timp după crearea lui (1909), primarul Meir Dizengoff, originar din Basarabia, a inițiat înființarea unui **Muzeu de istorie a orașului**. Cu ocazia vizitei noastre acesta fiind în plină reorganizare, amabilii noștri interlocutori ne-au putut prezenta doar colecțiile lor. De fapt mulțimea fotografiilor, planurilor, documentelor și obiectelor tridimensionale oferă o imagine completă a evoluției urbei de la o mică așezare până la actuala metropolă, evidențiindu-se printre altele și participarea celor originari din România la propășirea lui. Ca urmare a unificării Tel-Avivului cu Jafo (1948), atenția muzeografilor se extinde și asupra acestui orașel milenar.

Muzeul de antichități situat în Jafo din 1961, sălășluiește într-o clădire din epoca cruciadelor. Potrivit tradiției, ea a găzduit și pe Richard Inimă de Leu pe timpul cruciadei a III-a (1191). Acest muzeu este condus de Ivan Ordentlich, fost muzeograf al Oradea, și deține fonduri începând cu epoca neolitică și până în cea romano-bizantină. Dintre piesele remarcabile amintim idolul fertilității, denumit Venus preistoric, databil din mileniul al V-lea î.e.n. O lampă de ulei provenită din mileniul al III-lea î.e.n. face parte din epoca bronzului care corespunde erei mijlocii a stăpânirii canaite. Dominanța egipteană în epoca lui Ramses al II-lea este marcată printr-o piatră comemorativă, rămasă din sec. al XIII-lea î.e.n. Reține atenția sticlăria din epoca macabeilor (sec. II î.e.n.).

Aici au fost aduse pietre funerare israelite descoperite în cimitirul Abu-Kebir, contemporane epocii romano-bizantine. Din această epocă muzeul deține obiecte în abundență, găsite în zona orașului.

Muzeul de antichități din Jafo colaborează din plin la prelucrarea și publicarea rezultatelor săpăturilor efectuate în Sinai, după 1967.

Muzeul Diasporei (Beth Hatefutsoth) atrage anual milioane de vizitatori. În cele trei niveluri ale muzeului se oferă vizitatorului o imagine diferențiată a vieții evreiești de pretutindeni în milenii de răspândire a evreilor în lume până la refacerea statului Israel (1948). În expoziție nu figurează obiecte originale, ci doar machete, fotografii, grafice și se utilizează metode audio-vizuale.

În cadrul primului nivel este sectorul „Chronosphaera” ce oferă o prezentare audio-vizuală a istoriei evreiești. La intrarea în expoziție este marcată prăbușirea definitivă a statului evreiesc (70 e.n.). Aici se pot vedea copiele blocurilor de piatră ce au străjuit templul din Ierusalim, distrus de romani și a basoreliefului de pe arcul de triumf al lui Titus reprezentând defilarea regiunilor ce purtau trofeele sfinte capturate.

Sectorul dedicat familiei evocă ritualul ce a însoțit evreul de la naștere până la moarte precum și obiceiurile legate de sărbători. Se accentuează că aceste momente au fost în esență identice pretutindeni, ca de pildă aprinderea lumânării de șabat.

Tema dedicată „comunității” subliniază existența generală acestei forme de organizare a enoriașilor. Machetele și graficele oglindind organizarea acestora în Germania, Africa de Nord, Imperiul Otoman, Polonia, Lituania etc. dovedește că ele răspundeau în antichitate și evul mediu tuturor exigențelor inclusiv școala, spitalul, asistența bătrânilor, justiția etc. Într-o sală de cinematograf se rulează filme despre orașele (Shetel) evreiești din Europa răsăriteană, printre care figurează și Rădăuți.

Nivelul se încheie cu „coloana amintirii” dedicată martirului evreilor de-a lungul secolelor, iar în jur pot fi văzute albume ce concretizează suferințele.

La nivelul al doilea, în sectorul religiei găsim 18 machete de sinagogi specifice de pe toate continentele. Un spațiu apreciabil este dedicat Torei, evidențiindu-se răspândirea ei, printre altele, și prin traducerea ei în românește.

O parte reprezentativă este dedicată contribuției evreiești la făurirea culturii mondiale. Literatura evreiască se mândrește cu *Vechiul Testament*, *Talmudul* și uriașa literatură rabinică. O întinsă galerie prezintă laureații premiului Nobel printre care Boris Pasternak (1958) și S.L. Agnon (1966), acesta din urmă abordând și tema legată de evreii din Moldova. Printre protagoniștii artelor apar Gustav Mahler, Felix Mendelsohn și Marc Chagall. Nu lipsește vizionarul Michael Nostradamus și nici filozoful Henri Bergson. Printre realizările culturale găsim și câteva elemente legate de România ca „Biblioteca populară evreiască”, diverse lucrări reprezentative, teatrul din Iași, ziarul „Uj Kelet” din Cluj etc. În apropiere este așezat cabinetul de muzică unde pot fi audiate creații ale compozitorilor evrei, respectiv melodii populare.

Etajul suprem în mare parte este destinat unor momente principale ale sorții evreilor din diaspora în ambianța în care sălășluiau, începând cu Alexandria elenistică. Astfel, prezența lor în Africa de Nord este ilustrată cu activitatea lui Maimonide. În Spania timp de secole au beneficiat de o viață prosperă încheiată brusc în 1492, cu expulzarea lor. Marile comunități askenaze din Germania, în epoca cruciadelor sortite aproape în întregime pieirii, cei rămași în viață îndreptându-se spre răsărit. Din Anglia sunt expulzați în 1209, porțile ei fiind redeschise evreilor de Oliver Cromwell. În Italia, în epoca Renasterii a înflorit cultura iudaică. Începând cu secolul al XVI-lea, tot mai mult ajung în Imperiul Otoman. În Țările Române așezarea mai numeroasă are două izvoare, anume migrația dinspre sud și dinspre nord, din Turcia și Polonia. Printre catastrofele moderne se menționează pogromul patronat de autoritățile țariste la Chișinău (1905).

Ultima temă este destinată eforturilor depuse pentru înfăptuirea statului Israel și marea migrație a evreilor din peste 100 de țări în noua lor patrie.

Mai multe muzee sunt afectate eforturilor care au premers crearea statului. **Muzeul Haganei** oglindește formarea unităților armate ale evreilor stabiliți în Palestina. Un moment important a constituit formarea batalioanelor care în primul război mondial au luptat împotriva turcilor, alături de armata engleză. În anul 1920, E. Golomb a înființat Hagana. O seamă de fotografii, machete și mai ales obiecte evocă aportul lor la apărarea așezărilor evreiești, participarea la războiul antihitlerist, acțiuni care au dus la încheierea mandatului colonial și crearea statului independent evreiesc.

Un profil similar are **Muzeul Etzel** ce prezintă activitatea organizației militare Irgun Zvai Leumi care a activat mai ales între 1937—1948, încadrându-se apoi împreună cu Hagana în Tahal, armata israeliană.

„Sala Independenței” este locul unde la 14 Mai 1948, s-a proclamat independența statului. Sala mare a fostului muzeu de artă a fost rearanjată în 1980, conform situației existentă în timpul actului solemn. Declarația citită de David Ben Gurion a fost urmată de rugăciunea rostită de rabinul Fișman-Maimon, originar din Basarabia.

În apropierea primăriei se găsește **Casa memorială David Ben Gurion** dedicată primului șef de guvern (1948—1953, 1955—1963). Potrivit dispoziției testamentare, casa clădită în anii 1927—1928, etajată în 1946, cu tot inventarul ei a fost donată statului. Pe lângă mulțimea materialelor iconografice și tridimensionale ce oglesc bogata lui activitate, se găsește și biblioteca lui personală compusă din 20 000 volume, destinată cercetătorilor istorici și culturii evreiești.

În partea de nord a orașului găsim **Muzeul Eretz Israel**, un complex istorico-etnografic, creat în 1953. Pavilionul istoric prezintă imaginea Israelului antic. Pavilionul Nehustan oferă imaginea mine-ritului și metalurgiei din Palestina biblică. Cu ajutorul pieselor arheologice s-a reconstruit modelul unei mine stră-

vechi. Deosebit de bogat este pavilionul „ceramică”. Secția Kadman deține o colecție de 80000 monede antice. Departamentul etnografic și folcloric evocă obiceiurile în vigoare la diverse comunități evreiești. Deosebit de sugestivă este prezentarea costumației și bijuteriilor specifice. Acestei secțiuni se adaugă reconstrucția sinagogii din Trino-Vercelle (Italia), dotată cu inventarul original din secolul al XVII-lea. În compartimentul „omul și munca lui” sunt evocate metode de producție antice. Se insistă asupra faptului că meșteșugurile tradiționale, ca pescuitul, prea puțin s-au schimbat în decursul timpurilor. Mulți vizitatori zăbovesc în pavilionul „sticlei” admirând produsele acestui meșteșug începând cu sticla egipteană (sec. XIV î.e.n.).

Muzeul de artă, înființat în 1932, este instalat într-o clădire monumentală inaugurată în 1971. Pavilionul Meyerhoff este afectat artei israeliene moderne. Printre exponatele sale vedem mai multe lucrări aparținând pictorilor originari din România ca Reuven Rubin (1893—1974), Marcel Iancu (1895—1984), Nahum Guttman (1898—1971), Mordecai Levanon (1901—1968), Artur Segal (1875—?) etc.

În patrimoniul muzeului se găsește o importantă colecție aparținând artiștilor europeni și americani. Impresioniștii sunt bine reprezentați prin lucrările lui Renoir, Pissaro, Monet, Van Gogh etc. Printre măestrii secolului nostru apar Picasso, Kokoschka, Pollack etc.

Colecția de grafică numără vreo 15 000 lucrări în special din creația expresioniștilor germani. Muzeul se mândrește și cu donații remarcabile în fruntea listei stând Marc Chagall.

La Tel-Aviv există muzeu ca și celelalte similare organizează expoziții temporare. Din lunga lor listă am spicuit cea dedicată lui Max Herman Maxy (1974), care mulți ani a condus muzeul de artă din București.

Viața și activitatea lui Reuben Rubin este eternizată și prin crearea unui **Muzeu memorial „Reuben Rubin”**, în casa lui de odinioară. Născut la Galați, a început

studiile sale artistice la Ierusalim (1912) și s-a stabilit definitiv la Tel-Aviv (1922). El a devenit un pictor apreciat în Europa și America. Între 1948—1950, a fost primul ambasador al Israelului la București.

Muzeul cuprinde un număr de 30 lucrări reprezentative ale artistului printre care „Fetița cu porumbelul”, „Cocoșul”, „Pădurea de olive”, „Avram cu trei ingeri”, etc.

Din inițiativa viceprimarului Itzak Artzi, originar din România, s-a deschis în 1963, un **Muzeu teatral**. Printre altele putem obține aici date cu privire la inițiativa lui Avram Goldfadeh care a inaugurat la Iași, în 1876, primul teatru evreiesc profesionist din lume. Ulterior activitatea s-a strămutat la București. Din perioada bucureșteană provine dosarul piesei „Ben Israel” (1899). Remarcăm scenariul piesei lui Tudor Arghezi „O dramă inedită”. Amabilul director Solo Har-Herescu ne oferă spre vizionare proiecte de culise, fotografii ale actorilor și scenelor precum și afișe ale reprezentanților deosebite.

În apropierea Tel-Avivului, la RISHON LEZION găsim **Muzeul de istorie a municipiului**. Colecția muzeului evocă evoluția acestei așezări, creată în 1882, până la actualul nivel de municipiu. La formarea lui au contribuit și evreii moldoveni, plecați în 1881 și anii următori în Palestina. Reține atenția că aici a început producția faimosului vin Carmel. Presa imensă care a început vinificația a fost construită de pioneri din România și Rusia.

Muzeul Iad Lebanim din PETAHTIKVA, tot în apropierea Tel-Avivului, la fel ne amintește de contribuția evreilor originari din România care s-au dedicat muncii agricole în această așezare înființată în 1878. Printre exponate și aici apar unele agricole, obiecte de uz casnic, documente etc. ce oglindesc viața de odinioară. Pavilionul de artă este rezervat artei contemporane israeliene unde remarcăm faimoasa lucrare a lui Mordecai Levanon, intitulată „Ierusalim”.

Desigur cititorul din România va fi interesat să cunoască și alte unități ale vastei rețele muzeistice din Israel.

Conceptul de muzeu a evoluat de-a lungul timpului, ajungându-se ca astăzi să se motiveze necesitatea existenței unui muzeu prin cerințele publicului. *Muzeele există pentru public* și nu în alt scop, se afirmă în muzeologia franceză, așa cum susține și dl. prof. dr. **Robert Bourgat**, profesor de ecologie la Universitatea din Perpignan (departamentul Pirineilor Orientali), *directorul Muzeului de Istorie Naturală din Perpignan*. Este autor al unui mare număr de lucrări de specialitate și realizatorul mai multor expoziții muzeale. Este fondatorul „Analelor” muzeului și membru al Comitetului Internațional al Muzeelor de Științele Naturii din cadrul ICOM. Este directorul Celulei de prefigurare a Marii Galerie de evoluție de la Muzeul Național de Istorie Naturală din Paris, cel mai ambițios proiect muzeologic european actual. În perioada 2—11 octombrie 1993 a fost în România, invitat de către Ministerul Culturii, pentru a participa la dezbaterile planurilor de organizare a Complexului Muzeal de Științele Naturii din Galați.

Domnul Bourgat ne-a făcut o vizită la redacție, prilej cu care am avut un schimb de informații referitoare la viața muzeală din Franța și din România. În rândurile ce urmează prezentăm, pentru cititorii revistei, câteva aspecte la care s-a referit interlocutorul nostru, răspunzând la întrebările formulate de redacție. Mai întâi, dl Bourgat a arătat că, în Franța, există deosebiri importante între muzeele din Paris și cele din provincie, deosebiri care privesc nu numai patrimoniul, ci și obiectivele ori statutul muzeografului. Muzeele pariziene au, de regulă, patrimoniu mai bogat și pot face și cercetare științifică, în care scop sunt încadrate și cu specialiști ce desfășoară numai activitate de cercetare. Existând asemenea deosebiri, dl. Bourgat s-a referit numai la muzeele din provincie, cu precădere la Muzeul de Istorie Naturală din Perpignan.

Un muzeu, de oricare profil, are un rol bine configurat în muzeologia franceză, acest rol (sau funcții, cum se denumesc la noi) fiind de: conservare, cercetare științifică și cultural-educativă.

În ce privește *conservarea patrimoniului*, în Franța s-au purtat discuții pentru a se răspunde cât mai bine la întrebarea: trebuie, oare, păstrat totul? Răspunsul s-a dat pornind de la realitate. În unele universități au existat colecții alcătuite de profesori de-a lungul timpului, acestea fiind păstrate în dulapuri. La un moment dat, din lipsă de spațiu, universitățile au fost nevoite să se debaraseze de aceste colecții, cedându-le fie muzeelor, fie altor colecționari. Efectuându-se această operație, s-a constatat că nu merită toate obiectele să fie păstrate și deci conservate. Patrimoniul unui muzeu, însă, fiind de la început alcătuit pe criterii selective, trebuie conservat pentru a se păstra cât mai mult timp, unele obiecte chiar în stare de folosință, deși, în Franța, patrimoniul muzeal nu are înscrisă în inventar și o valoare pecuniară.

După cum s-a mai spus, *rolul de cercetare* se exercită în alt mod de către muzeele din provincie față de cele din capitală. Primele nu cercetează direct deoarece nu dispun nici de echipamente științifice adecvate, nici de echipe de cercetători. Muzeele din provincie pot sugera, însă, o temă organismelor specializate, fiind doar o verigă în lanțul procesului de cercetare.

Rolul pedagogic al muzeului este deosebit de larg. Muzeul nu face lecții, dar este un instrument în serviciul învățământului. Colaborarea muzeului cu școala se realizează astfel: profesorul anunță tema care-l interesează, iar muzeograful (pe loc sau după o oarecare documentare) îi spune ce-i pune la dispoziție și împreună stabilesc data vizitei. În muzeu, lecția nu o ține muzeograful, ci profesorul care cunoaște nivelul de vârstă și de pregătire al elevilor. În timpul lecției se folosesc obiecte originale și doar uneori mulaje.

Deoarece ideea că muzeul există pentru public stă la baza muzeologiei franceze, accesul vizitatorilor este gratuit și se urmărește ca muzeul să desfășoare o amplă *activitate culturală*. În jurul acestui scop este concentrată întreaga preocupare a muzeografilor. De aceea, mai ales prin expoziții temporare și prin alte activități (ex. conferințe, colocvii) se are în vedere ca vizitatorul să găsească tot ce dorește, tot ce-l interesează din domeniul profilului muzeului în cauză. Se știe că în Franța există o largă categorie de oameni care n-au avut șansa să se instruiască. Aceștia vin la muzeu să afle ceea ce n-au avut posibilitatea să învețe în școală, obțin informațiile culturale de care au nevoie. De pildă, cei ce vin la Muzeul de Istorie Naturală vor afla denumirile multor plante și viețuitoare din natură și vor învăța să le recunoască în realitate. Iată că muzeul poate fi un foarte util instrument în procesul instructiv-educativ.

În muzeu se realizează și un dialog cu cei instruiți care vor să afle noutăți. În acest scop se organizează conferințe la care participă specialiști chemați să lămurească întrebările auditoriului. La sfârșitul conferinței se servește câte un pahar de vin, gest ce înlătură barierele psihologice dintre specialiști și public, realizându-se astfel un dialog familiar în care cei interesați pun mai lejer întrebări, iar specialiștii le explică mult mai convingător, obținându-se o perfectă comunicare cu aceștia.

Muzeul are și un *rol social*, fiind și un loc de dialog între adulți și copii. Se știe că, în mod firesc, la un moment dat familia se dislocă, părinții fiind într-o localitate, bunicii în alta, iar copiii pleacă în altele și astfel între aceștia nu mai există un dialog permanent. La muzeu, însă, se pot întâlni atât cei în vârstă, cât și tinerii și copiii, putându-se continua în acest mod dialogul dintre generații. În plus, în multe muzee, tineri sau chiar copii asigură ghidajul și astfel aceștia se pun mai mult în valoare în ochii celor în vârstă.

Și în ce privește *ecologia*, muzeul are un rol important intrucât prin întreaga sa activitate pledează pentru păstrarea

biodiversității și conservarea patrimoniului natural.

Pentru localitățile în care se află, muzeul are și un *rol publicitar*, fiind asemuit cu un produs de export avantajos deoarece se exportă rămânând pe loc, după expresia dlui Bourgat. Vizitatorii din alte localități pleacă cu imaginea muzeului care se suprapune imaginii localității în care se află, ei vin pentru muzeu și pleacă cu imaginea localității. Când muzeul organizează conferințe cu participanții din alte localități ori țări, sau, dacă face parte din ICOM, mai mult sau mai puțin direct, face cunoscută și localitatea în care se află. Așa cum spunea dl. Bourgat, muzeul este o etichetă bună a localității respective.

Subliniind încă o dată că muzeul există pentru public, întreaga activitate a muzeografilor este subordonată acestui scop. De aceea se apreciază că muzeograful desfășoară mai degrabă o muncă socială decât una științifică, el având misiunea de a pune în relație obiectul cu publicul. Muzeograful este un scenograf care scoate în relief din obiect ceea ce este important, mesajul său uman, și-l transmite publicului. El trebuie să găsească totdeauna ceva nou în expunerea obiectelor sau în alte activități pentru a-l atrage și a-l satisface pe vizitator. De pildă, în Perpignan, luna octombrie a fost declarată „luna muzeelor” în care se organizează expoziții temporare sau alte manifestări care să placă vizitatorilor, nu organizatorilor. Muzeograful trebuie să apeleze din plin la imaginație în munca sa. De exemplu, într-o expoziție temporară era și mumia unui om al cărui nume se cunoștea. De aceea s-a pus incitantă etichetă: Fiți amabil și salutați-l pe dl. ... Sau altă expoziție începea cu o pânză de păianjen al cărei fir îl oprea pe vizitator la fiecare exponat important.

Fiind întrebat ce crede despre muzeul viitorului îndepărtat, dl. Bourgat și-a exprimat convingerea că muzeul va exista foarte mulți ani de aici înainte, dar că — sigur — în viitorul îndepărtat va fi adaptat condițiilor de atunci. Datoria noastră este că-l slujim și să-l păstrăm viguros pentru a rezista până atunci.

**A 16-A CONFERINȚĂ
INTERNĂȚIONALĂ A
ASOCIAȚIEI EUROPE-
NE A MUZEELOR ÎN
AER LIBER**

În vara anului 1991, la Stockholm, cu prilejul aniversării centenarului Muzeului Skansen, Asociația Europeană a Muzeelor în Aer Liber, reunită în cea de a XV-lea Conferință internațională, anunța candidatura României ca viitoare organizatoare. În anul 1993, a celei de a XVI-a Conferințe europene a asociației. Argumentația de fond prezentată de membrii delegației române, directorii ai unor mari muzee în aer liber (Muzeul Satului — București, Muzeul civilizației populare „Astra” — Sibiu, Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj-Napoca, Muzeul Maramureșean — Sighetu Marmăției), motiva justetea acestei opțiuni, România dispunând de un valoros patrimoniu etnologic, reunit într-o bogată și variată rețea de muzee în aer liber și având un statut prioritar în domeniul organizatorilor prin realizarea, în anul 1966, a primului Colocvii Internațional al Muzeelor în Aer Liber. La vremea aceea au fost voci care, influențate de frământările politice, inerente, de altfel, unui proces de tranziție, de necunoașterea patrimoniului etnologic românesc și mai ales de imaginea total defavorabilă a României prezentată prin mass-media, și-au manifestat rezerva opțională.

Au urmat în cursul anului 1992, conform protocolului de funcționare al Asociației europene, vizitele de lucru în România ale președintelui și vicepreședintelui asociației, respectiv domnii Christopher Zeuner și Carl Johanness, vizite necesare și utile pentru realizarea programului unei manifestări de anvergură. Contactul nemijlocit cu patrimoniul etnologic, cu realitățile muzeale a permis oaspeților și primele concluzii. România dispune de o excelentă bază de studii etnologic și oferă posibilitatea unui valoros

schimb de experiență. Rămănea o temere nemăsurată dar sesizată pe parcursul anului premergător conferinței, aceea a reușitei organizatorice. Cu experiență, tenacitate și seriozitate, timp de aproape doi ani, Asociația Muzeelor în Aer Liber din România, sprijinită îndeaproape de Ministerul Culturii, Direcția generală — Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național, Muzeul Satului și întreaga rețea muzeală au depus toate eforturile ca reuniunea să poarte însemnele unei manifestări științifice și culturale de înaltă europeană. S-a avut în vedere rezolvarea celor mai mici amănunte organizatorice: asigurarea serviciului de primire-plecare; rezervarea rețelei hoteliere; asigurarea traducerilor simultane la cască, al interpretelor pentru limbile franceză, engleză, germană, rusă, italiană; al echipamentului tehnic audio-video; al materialului publicitar — afiș, program, invitație al materialelor auxiliare necesare excursiei de documentare — hărți, planuri de oraș, ghiduri muzeale; popularizarea prin mass-media a lucrărilor conferinței. Succesul acestei reuniuni este confirmat de rezultatele obținute, susținute cu argumente de cei 50 de oaspeți veniți din 20 de țări ale continentului, directori ai unor mari și cunoscute muzee europene, personalități de seamă ale vieții științifice și culturale europene.

Programată a se desfășura pe parcursul a 8 zile, între 1-8 septembrie 1993, cea de-a XVI-a Conferință a avut un program dens și deosebit de interesant (sesiunea de comunicări, vizite în muzee, sedințe de lucru, concerte de muzică populară, cultă, de divertisment, expoziții, excursia de documentare în sate) care a pus în contact direct asistența cu realitatea etnologică din România, cu viața culturală a acestui popor.

În București sau în țară, urmând un traseu ce a inclus cele mai de seamă muzee (Golești, Bujoreni, Sibiu, Cluj-Napoca, Sighet Marmăției, Câmpulung Moldovenesc, Suceava, Bran) oaspeții au fost martorii importante care s-a dat acestei reuniuni.

Pretutindeni, presa, radioul și TV au marcat momentele lucrărilor. Pretutindeni, ospitalitatea românească a emoționat și cucerit totodată. Pretutindeni, gazele — specialiști din muzee și oficialitățile locale au dorit să nu lase clipa „în tăcere”. Cuvintele de bun sosii, darurile și urările de-a reveni i-au întâmpinat pretutindeni.

Înainte de-a trece în revistă programul Conferinței să-și amintim pe cei care timp de 8 zile au fost oaspeții acestei reușite manifestări științifice și culturale internaționale, prezentându-i în ordinea alfabetică a țărilor participante: Anglia (Peter Lewis, Bob Powel, Michael Thomas, Christopher Zeuner); Belgia (Frans Van Winkel); Cehia (dr. Jiri Langer, Jaroslav Stika); Danemarca (Erik Haubo Christensen, Joergen Ganshorn); Elveția (Max Geschwend, Edwin Huwyler); Estonia (Merike Lang); Finlanda (Solveig Sjöber Pietarinen); Franța (Denis Chevallier, Ricard Keller, Claire Thomas, Monique Kelleur); Germania (dr. Stefan Baumeier, dr. Peter Janisch, dr. Carl Ingwer Johannsen, dr. Christian Kleinert, dr. Georg Waldecker, dr. Ralph Wendt, Walter Konshiczky); Irlanda (R. A. Gailley); Italia (dr. Roberto Togni); Lituania (Zenonas Zumbakys); Moldova (Eugen Băzgu); Norvegia (Lars Roede); Olanda (Adrian de Jong, dr. Ton Wagemakers, dr. J. A. M. F. Vaessen, dr. R. P. Zip); Rusia (Anna Permilovskaja, dr. arh. Olga Sevan); Scoția (Ross Noble); Suedia (Gunnar Elfström, Gunnilla Eriksson, Johan Högquist, Mats Janson, dr. Else Maria Strese, Kikki Stridh); Ucraina (Ivan Păslari) și România (dr. Ioan Godea, dr. Ioan Oprea, dr. Georgeta Stoica, Paula Popoiu, dr. Radu Florescu, Tatiana Bădescu, Ion Bărdăuș, Pavel Blaj, Maria Bozan, dr. Corneliu Bucur, Janeta Ciocan, dr. Mihai Dăncuș, Radu Dumitrescu, Ligia Fulga, Tiberiu Graur, Constantin Iliescu, Ana Bărcă, arh. Cornel Talos, Aurelia Cosma).

1 septembrie 1993. În „Anla Magna” a Muzeului Național de Istorie din București, directorul

Muzeului Satului, dr. Ioan Godea deschide lucrările celei de-a XVI-a Conferințe europene a Asociației Muzeelor în Aer Liber. Semnificația și importanța acestei reuniuni în viața științifică și culturală au fost relevate în alocuțiunile lor de ministrul culturii — Petre Sălcudeanu, directorul general al Direcției — Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național — dr. Ion Opris, de președintele Asociației Muzeelor în Aer Liber din România — dr. Cornelius Bucur, de directorul Muzeului Național de Istorie — dr. Radu Florescu și nu în ultimul rând de președintele Asociației europene — dl. Christopher Zeuner.

Au urmat, desfășurându-se și pe parcursul zilei următoare, comunicările științifice și discuțiile grupate pe cele două teme propuse:

— *muzele în aer liber și comunitățile tradiționale (reprezentate prin patrimoniul cultural transformat)*;

— *conservarea patrimoniului de monumente-obiecte în muzele în aer liber între metodologia tradițională și cea modernă.*

Comunicările s-au constituit într-un extraordinar schimb de informație științifică, un schimb de experiență metodologică și practică menit să îmbunătățească „tehnica” de preservare, protejare și valorificare a patrimoniului etnologic. S-au constatat similitudini dar și diferențieri în modul de abordare și tratare a problematicei amintite. Studiul comparativ a devenit incitant. S-a evidențiat necesitatea colaborării internaționale. O concluzie s-a impus, indiferent de modul de a prezerva patrimoniul etnologic (în muze în aer liber, în eco-muzee, „in situ”), important este actul teaurizării și conservării acestuia, al valorificării în scopul cunoașterii de către marea publică.

În București programul a inclus vizitarea Muzeului Satului, „*acastă poartă deschisă a României spre lume*”, așa cum îl numește directorul său, această stație pilot pentru cunoașterea îndepărate a școlii sociologice, această imagine de chintesență asupra vieții materiale și spirituale a țărânului român. Cu acest prilej s-au lansat două valoroase apariții editoriale: „Al-

bunul Muzeului Satului” semnat dr. Georgeta Stoica și dr. Ioan Godea și „Ghidul muzeelor în aer liber din România” sub îngrijirea dnei dr. Georgeta Stoica. Totodată, oaspeții au fost invitați secției „Catalog științific”, specialiștii susținând o demonstrație a exploatării computerizate a patrimoniului de informații a Muzeului Satului.

Muzeul Național Cotroceni i-a avut ca invitați de onoare la deschiderea stagiunii muzicale muzeale susținute de formația instrumentală „Concordia” a Radiofuziunii Române. În curtea interioară a Palatului Cotroceni, într-o superbă seară de toamnă, acordurile muzicii lui Vivaldi, într-o interpretare ce a atins perfecțiunea, au copleșit și impresionat asistența. Vizitarea orașului București și coteiului oferit în salonul bizantin al „Cercului Militar” de ministrul culturii au încheiat cele două zile în Capitală.

3 septembrie a marcat începutul excursiei documentare prin muzeele etnografice în aer liber din țară. Primul popas s-a făcut la Muzeul Pomiculturii și Viticulturii din Golești — Argeș, unde gazele i-au însoțit într-o „plimbare” etnologică prezentând valorosul tezaur de arhitectură tradițională. A urmat „Muzeul arhitecturii populare din Vâlcea”, de la Bujoreni. Întâmpinați după dătină cu pâine și sare oaspeții au fost salutați de primarul orașului care într-o scurtă alocuțiune a prezentat bogăția și tradițiile acestui plai mioritic. Și ca „lecția” să fie mai bine înțeleasă, invitații au descoperit prețioșii atmosfere satului tradițional: meșteri cioplitori în lemn sau piatră, împletitori de nulele, țesătoare și cojocari. La biserică preotul și încheia slujba de vecernie, la școală copiii îmbrăcați în straie tradiționale își desfășurau lecția de citire și muzică după vechile reguli, iar la han plăcintele, colaci, fructele, porumbul fiert, nucile și vinul te îmbiau. O atmosferă de sat tradițional care a marcat pe fiecare din noi. În drum spre Călimănești, a fost vizitată Mănăstirea Cozia și muzeul său, cu o binecunoscută colecție iconografică.

Pe traseu au urmat Muzeul civilizației populare „Astra” din Dumbrava Sibului, unde în ambianța mirifică a parcului, în

curțile străvechilor gospodari își desfășurau cu talent și pricepere actul de creație cel aproximativ 100 de meșteri populari prezenți la tradiționala manifestare anuală „Târgul meșterilor”. În costume tradiționale și cu instrumentarul specific meșteșugului lor, acești țărani pasionați demonstau „pe viu” actul devenirii numeroaselor obiecte aflate deja în patrimoniul muzeului. S-a vizitat centrul vechi al orașului și după dejunul oferit la restaurantul „Împărțitul romanilor” s-a continuat drumul spre Cluj-Napoca. Aici oficialitățile locale și-au dat întâlnire cu participanții la coteiul oferit în salonul verde al restaurantului „Transilvania”. Un adevărat „regal” după cum s-a exprimat dl. Van Winkel din Belgia, o seară de neuitat. Ploua a încercat să mai tempezeze din entuziasmul gazdelor și oaspeților lor fără prea mari șanse. După vizitarea secției pavilionare a urmat vizita în Parcul național etnografic „Romulus Vuia”, unde cu acest prilej a fost dezvelită placa comemorativă dedicată marelui etnolog — Romulus Vuia, cel care a trudit la înființarea primului muzeu etnografic în aer liber din România, în anul 1929. Spectacolul folcloric prezentat de ansamblul din Bihor a încheiat o zi de neuitat în acest muzeu. Pe agenda de lucru, următorul punct a fost Sighetu Marmăției. În drum spre nordul cel mai de nord-al-țării — Maramureș, invitații au făcut cunoștință cu o întreagă comunitate, sătenii satului Mara care cu gaci și clop, cu coconi frumoși, cu mic cu mare, cu cântec de țiteră și tipurituri, cu flăcăi călări i-au întâmpinat și cinstit pe oaspeți. Este tot mai greu de crezut că fațetele se desfășoară aievea. „E greu să crezi că nu ești într-un muzeu, că totul e autentic”, afirma Bob Powel din Anglia, surprins de atmosfera maramureșană. „Nu cred că pot spune cu cuvinte ceea ce am văzut și am simțit. Singurul mod de a fi crezut este să vii să vezi” mărturisise directorul Muzeului din Arnhem — Olanda, domnul Jab Vaessen. După vizitarea muzeelor pavilionare și în aer liber, a târgului de animale, participanții au asistat la ședința de lucru a Asociației, de constituire a noului comitet și a numirii noului președinte în persoana d-lui Gunnar Elfström di-

rectorul Muzeului din Linköping — Suedia. „Sunt bucuros că am fost ales ca președinte în România” spunea plin de emoție dl. Elfström. Cu acest prilej au fost admisi noi membri ai asociației europene: Merike Lang din Estonia și domnul Cornel Talos și Constantin Iliescu din România. S-a anunțat și numele celui de-al doilea vicepreședinte al asociației în persoana d-lui dr. Jan Vaessen din Olanda, alături de colegul român — dr. C. Bucur. Tot acum, dl. Gailey din Irlanda, directorul Muzeului Ulster Folk & Transport a prezentat candidatura pentru organizarea în anul 1995 a celei de-a 17-a Conferințe europene a Asociației Muzeelor în Aer Liber.

Prin pasul Prislop s-a trecut în Bucovina cea dulce, în Țara de Sus care prin salba satelor sale frumoase, cu case și gospodării îngrijite a determinat afirmația de genul „cred că mutați satele noaptea și le aranjați ca să le vedem noi ziua” (Lars Røede — Norvegia). A urmat traseul „de vis” — cum l-a numit R. Keller din Franța — cu mănăstirile Moldovița, Sucevița, Voroneț. La Câmpulung Moldovenesc și Suceava s-au vizitat muzeele de artă populară, respectiv „Arta lemnului” și „Hanul Domnesc”. Un popas în satul Marginea, cunoscut centru de ceramică neagră a permis cunoașterea unui străvechi meșteșug — olăritul. Dejunul tradițional, acordurile „triliseștilor” interpretate de virtuozii ai folclorului bucovinean au făcut din acest popas o clipă de excepție „de neuit” și obligatoriu de rețrăit. S-a coborât din nou în Transilvania pe la Tihața îndreptându-ne spre Bistrița și apoi, Sighișoara, oraș emblemă a medievalului românesc. La Bran, s-au vizitat Muzeul etnografic și Castelul. În seara de 8 septembrie, ultima în calendarul prestigioasei reuniuni, invitații au fost oaspeții orașului de la poalele Tâmpiei — Brașov. Aici, primarul, într-o engleză impecabilă, a urât celor prezenți „bun venit” invitându-i în saloanele restaurantului „Cetate”, la o cină dublată de un reușit program susținut de orchestra filarmonică din Brașov. S-au spus ultimele gânduri și impresii în urma acestui gir de „lecții” de muzeologie, de spiritualitate românească

oferite de gazdele din România. În alocuțiunile rostite de președintele Asociației din România — dr. Corneliu Bucur, președintele Asociației europene — dl. C. Zeuner, directorul general al Muzeului Satului — dr. Ioan Godea s-a mulțumit participanților pentru că au răspuns invitației organizatorilor, tuturor celor care au lucrat la organizarea celei de a XVI-a Conferințe europene a Asociației Muzeelor în Aer Liber. „Sfârșitul acestei conferințe marchează însă începutul unei adevărate și sincere colaborări, a unei reale prietenii” — afirma dl. Cr. Zeuner din Anglia. A doua zi, după vizitarea Muzeului de artă populară din Brașov, pe traseul mirific al Văii Prahovei se încheia, spre București, circuitul etno-cultural oferit de România participanților la această reuniune de prestigiu.

În loc de concluzii, dăm cuvântul câtorva participanți care întorși acasă n-au pregetat să-și trimită gândurile, sentimentele și impresiile despre România, muzele sale și poporul său.

„Am venit la Conferință neștiind nimic despre România decât imaginile de groază despre mizerie, sărăcie, orfani, SIDA etc. prezentate de TV. Nu mi-a fost teamă să vin, dar am tratat-o ca pe o aventură în necunoscut, gata să fac față la orice. Ceea ce am trăit m-a bucurat complet. Nu m-am așteptat nicidecum la o țară atât de frumoasă, la tradițiile fantastice, muzele excelente, locurile și cel mai prietenos popor pe care cineva ar dori să-l întâlnească. Am învățat și am văzut mai mult decât voi putea vrea să povestesc celor care n-au fost. Am văzut România și muzele și cel mai bun lucru pe care-l pot face e să spun să vină să vadă și ei înșiși” — Bob Powell — „Weld & Downland open air museum”, Singleton — Anglia.

„Sunt încă impresionat de rezistența științifică atât de substanțială și de frumoasă alături de ospitalitatea Dvs., de țara Dvs., splendidă. Eu și soția mea vă mulțumim încă o dată pentru magnifica săptămână petrecută pe care nu o vom uita. Mulțumim colaboratorilor și colegilor de la Muzeul Satului și din celelalte muzee” dr. Carl Johannsen — directorul Muzeului în aer liber din Schleswig — Germania.

„Conferința a fost o reușită completă. Amintirile din România ocupă acum un loc important în viața noastră. România va deveni o țară turistică de mare atracție datorită combinației culturii populare foarte bogate cu ospitalitatea locuitorilor. Maramureșul și Bucovina ne-au dat senzația de ireal și am văzut o altă România decât cea prezentată în jurnale. În ceea ce privește Muzeul Satului, alături de muzeul nostru (Muzeul din Arnhem — Olanda) cred că au multe în comun, sunt muzee de interes național și se impune o strânsă colaborare. Mulțumiri tuturor, Adrian de Jong — Arnhem — Olanda.

„A fost o mare plăcere să mă întorc în România după mulți ani și să văd, în special, Muzeul Satului, din nou. Alături de locuri cunoscute am descoperit și lucruri noi. Organizarea conferinței a fost superbă, ospitalitatea ne-a întâmpinat pretutindeni, prietenia de asemenea, în special a d-lui Ioan Godea și a stafului său. A fost memorabil. Singura mea „temere” (nu reală!) este mărșul și greu de concursat dvs. exemplul, gândind la organizarea Conferinței din 1995 din Irlanda”. Cu prietenie — R. Gailey, vicepreședinte al Asociației și directorul Muzeului „Higland” — Irlanda.

„Mulțumesc foarte mult pentru 10 zile minunate cu voi. Amintirile din România ne dau multă inspirație” — Gunnar Elfström, președintele Asociației — Suedia. „Această Conferință va servi mult timp ca model, iar mulți dintre cei care au participat vor studia mai mult despre minunata dvs. țară — Christopher Zeuner, Directorul Muzeului Weld & Downland — Chigester Sussex — Anglia.

„Un popor și o țară minunată. Puțin cunoscute dar greu de uitat după ce le-ai cunoscut. Muzele organizate științific cu un patrimoniu de excepție. O muzică de o sensibilitate emoționantă și tulburătoare, mai ales interpretată la taragot. Vă învidiez și vă iubesc” — Dr. Jan Vaessen — directorul Muzeului Arnhem — Olanda.

Firul acestor gânduri și impresii ar putea continua. Cu sentimentul unui fapt bine gândit și realizat, al succesei dorită și câștigat, credem că putem privi

fără invidie ci doar cu dorința de-a participa la viitoarea Conferință a Asociației Europene a Muzeelor în Aer Liber din anul 1993 din Irlanda. Succes.

AURELIA COSMA

110 ANI DE LA INAUGURAREA CASTELULUI PELEȘ

În zilele de 8-10 octombrie 1993, Muzeul Național Peleș din Sinaia a găzduit o serie de manifestări prilejuite de aniversarea a 110 ani de la inaugurarea Castelului Peleș.

Construcția castelului a început în anul 1873, din inițiativa principelui Carol de Hohenzollern Sigmaringen, venit pe tronul României în 1866. Planurile viitoarei reședințe au fost elaborate de arhitectul austriac Wilhelm Doderer, iar din 1876 coordonarea lucrărilor de construcție a fost încredințată arhitectului Johannes Schultz, asistentul lui Doderer. Prima etapă de construcție s-a încheiat în anul 1883, la 7 octombrie având loc inaugurarea oficială a Castelului Peleș, ca reședință de vară a familiei regale.

În anii următori se vor desfășura alte lucrări de amplificare, ce se vor termina în anul 1914, dând forma actuală a castelului. Lucrările din anii 1893-1914 au fost încredințate arhitectului ceh Karel Liman, care va construi și celelalte edificii din complex.

Din anul 1924, în anumite zile și luni, când familia regală nu se afla în castel, acesta a putut fi vizitat și de persoane particulare. În 1953, după abolirea monarhiei în România, Castelul Peleș a fost organizat ca muzeu.

Manifestările consacrate împlinirii a 110 ani de la inaugurarea Castelului Peleș au fost organizate de instituția gazdă, cu sprijinul Ministerului Culturii prin direcțiile sale de specialitate: Direcția Generală Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național, Direcția pentru Administrarea Centrelor de Cultură și Direcția Muzeelor și Colectiilor. Ele au început cu o adunare fes-

tivă în cadrul căreia domnia Dan Popa, directorul Muzeului Național Peleș, dr. Ioan Oprea, director general al Direcției Generale Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național și Alexandru Bădulescu, consilier principal al Inspectoratului pentru cultură al județului Prahova, au marcat momente din istoria Castelului Peleș, au omagiat munca depusă de colectivul muzeului, au transmis mesaje de salut, felicitări și mulțumiri lucrătorilor muzeului din partea Ministerului Culturii și a Inspectoratului Județean de cultură. Au mai fost transmise mesaje din partea Prefecturii județului Prahova, a Ministerului Turismului, a Ministerului Apărării Naționale.

În continuare, s-a vizitat expoziția comemorativă amenajată cu acest prilej, care, prin documente, fotografii, obiecte, redă aspecte din timpul construcției castelului, momente semnificative din istoria sa și a familiei regale. Atrag atenția căteva documente originale, expuse pentru prima dată în fața vizitatorilor: Actul inaugurării Castelului, scris pe pergament, purtând semnăturile regelui Carol I și reginei Elisabeta, ale unor personalități politice și culturale; manuscrisul conținând versurile omagiale create de Vasile Alecsandri cu prilejul inaugurării Castelului Peleș în octombrie 1883; Actul Jubileului de 50 de ani de la inaugurarea Castelului Peleș. Printre numeroasele fotografii originale se disting cele ce înfățișează oaspeți de seamă ai Castelului Peleș: împăratul Franz Joseph al Austro-Ungariei, Regele Gustav al Suediei, Regele Eduard VII al Angliei, arhiducele Franz Ferdinand. În mai multe vitrine sunt expuse obiecte aparținând familiei regale, ordine, medalii și plăchete instituite sau primite de regele Carol I, uniforme și arme folosite de regele Carol I. Rețin atenția cele două coroane regale, împrumutate de la Muzeul Național al României, expuse în vitrina originală în care acestea erau păstrate de familia regală.

În curtea interioară a castelului a fost dezvelită o placă comemorativă. Realizată de sculptorul Alfred Dumitriu, turnată în bronz la Uzinele „Neptun” din Câmpina, placa redă conturul Castelului Peleș, sub care

se află textul: „8-10 - X 1993. Aniversarea a 110 ani de la inaugurarea Castelului Peleș”.

În după-amiaza zilei de 8 octombrie au început lucrările sesiunii științifice, desfășurate pe parcursul a trei zile, la care au participat muzeografi, cercetători, critici de artă, restauratori, conservatori din Sinaia, București, Galați, Bran, Brașov, Timișoara, Ploiești, Cluj-Napoca, Craiova, Constanța.

Cele 46 de comunicări, susținute în plen sau pe secțiuni, pot fi grupate pe trei domenii: istorie, artă, conservare-restaurare.

În domeniul istoriei au fost prezentate comunicările: Radu Bogdan, „Amintiri de la Peleș (1948)”; Ioan Lăcustă, „Peleșul - evocări memorialistice inedite în „Magazin istoric””; Ștefan Stanciu, „Instalarea principelui Carol I de Hohenzollern la conducerea statului român”; Diana Fotescu, „Noi mărturisiri privind istoria Castelului Peleș, 1883 - 1948”; Nicolae Petrescu, „Festivitățile aniversării a 50 de ani de la inaugurarea Castelului Peleș”; Ioana Brătianu, „Regi - Mecena - promotori de cultură”; Claudia Cleja Stoicescu, „O privire în timp: Sigmaringen: Mircea Colosenco, „Mihai Eminescu și Carmen Sylva”; Ioan Chiper, „Implicațiile internaționale ale tentativei de revenire în România a ex-prințului Carol, în mai 1928: realități sau speculații”; Florentina Cazan, „Regalitatea în concepția Reginei Maria”; Ioan Prahoveanu, „Regina Maria în Castelul Bran”; Mihai Rachieru, „Documente despre construirea Castelului Peleș în Arhivele Județului Prahova”; Alin Ciupală, „Primiri, recepții, evenimente la castelele regale”; Radu Florescu, „Semnificația pieselor provenite din patrimoniul regal în Muzeul Național de Istorie”; Adriana Păvăloiu, Gheorghe Geoneanu, „Năsterea flotei maritime militare române. Cunoscut(e) sf. de secol XIX - început de secol XX”; Elena Flueraș, „O poezie îndată a Carmen Sylvei”.

Dominiul artei a fost susținut de comunicările: Petre Oprea, „Al X-lea «El Greco» în colecția regală”; Virgil Teodorescu, Elisabeta Teodorescu, „Informații referitoare la contribuția sculptorului Oscar Spaeth la creșterea patrimoniului artistic al Cas-

de la Peleş": Anatolie Teodorescu, „Documente inedite referitoare la constituirea colecțiilor de pictură și mobilier ale regelui Carol I””; Carmen Parcașiu, „Muzeul Peleş — corespondențe estetice europene””; Alina Șerbu, „Arhitectura reședințelor regale române, sursă posibilă de inspirație pentru soții Storch în conceperea și decorarea propriilor locuințe””; Carmen Brad, „Piese de artă orientală din colecția de la Peleş””; Eugenia Antonescu, „Cesuri la Muzeul Național de Artă provenite din colecția Peleş””; Silvan Adrian Ionescu, „Theodor Aman și Coroana României”; Aurelia Geantă, „Pușca Buescu din Colecția de arme a Castelului Peleş”; Ana Maria Bauman, „Ceramica de Talavera din colecțiile familiei regale la Castelul Peleş și Castelul Ibrani”; Alexandra Rădoi, „Vitrării din Castelul Peleş”; Florin Popescu, „Castelul Peleş — concepție arhitectonică înainte și după anul 1883”; Carol König, Dan Popa, „O colecție de excepție: Colecția de arme a Muzeului Național Peleş”; Aurelia Bănică, „Terasele Peleşului”; Beatrice Bednariu, „Proveniența panoului în email «Răstignirea» de la Muzeul Național de Artă”; Cristian Vlădescu, „Armurile din colecția Muzeului Național Peleş”; Paul Rezeanu, „Alexandru Severin, un artist uitat și nedreptățit”; Doina Păuleanu, „Raportul dintre Castelul Regal Balci și Colonia de pictură”; Ruxandra Ionescu, „Un experiment expozițional: interferențe stilistice ambientale — Artă 1900””; Simona Rusu, „Imagini ale Castelului Regal de la Balci în patrimoniul Muzeului de Artă Constanța”; Nicoleta Petcu, „Valorificarea contemporană a mobilierului în stil Renastere”; Dan Basarab Nanu, Rodica Rotărescu, „Valorificarea patrimoniului Muzeului Național Peleş în expoziția «Artă și industrie», amenajată la Galați”.

Activitatea de restaurare-conservare a fost reflectată prin comunicările: Aurel Moldoveanu, „Protejarea patrimoniului Muzeului Peleş în timpul lucrărilor de restaurare a Castelului: 1976 — 1978; managementul acestei activități”; Dumitru Diaconescu, „Itinerar de conservare: 1978 — 1980; Aurel Păuleanu, „Restaurarea panourilor de lemn înstărite din Holul de onoare al

Castelului Peleş”; Viorica Aghitoaie, „Considerații privind restaurarea unui ansamblu de broderii manuale din prima jumătate a sec. XIX din Colecția Muzeului Național Peleş”; Alexandru Lelutiu, Ioan Rotărescu, „Problematica restaurării pieselor de armament din colecția Muzeului Național Peleş”; Paula Dora Pascu, „Importanța activității de ambalare, în cadrul activității de restaurare — conservare a colecțiilor Muzeului Național Peleş”; Aurelia Igna, „Conservarea și restaurarea tapetului, din pielea de Cordoba, de la Castelul Peleş”.

Comunicările și discuțiile pe marginea lor au reliefat momente importante din istoria Castelului Peleş, a familiei regale, au prezentat date inedite despre arhitectura castelului și despre operele de artă pe care le deține, au evidențiat laborioasa activitate de restaurare și conservare a castelului și a patrimoniului său desfășurată în anii 1976 — 1978 și următorii, operațiune la care au participat câteva sute de restauratori și conservatori din întreaga țară, constituindu-se într-o adevărată școală în domeniu.

S-a convenit ca asemenea manifestări să fie organizate anual pentru a crea condițiile necesare valorificării științifice a variației și bogatului patrimoniu deținut de Muzeul Național Peleş, unitate reprezentativă a muzeografiei românești.

GAVRILĂ SARFOLEAN

SESIUNEA ȘTIINȚIFICĂ NAȚIONALĂ DE COMUNICĂRI DIN DOMENIUL CONSERVĂRII ȘI RESTAURĂRII

Sesiunea anuală de comunicări științifice din domeniul conservării și restaurării bunurilor culturale s-a desfășurat anul acesta în perioada 28 — 30 iunie la Sibiu. Sesiunea a fost organizată de Direcția Generală pentru Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național din

Ministerul Culturii în colaborare cu Muzeul Tradiției Populare „Astra” și Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, precum și cu Fundația „Athenaeum”. O contribuție financiară și materială substanțială și-au adus-o și firmele locale „Archim Co. — SRL”, „Simpă SA”, „Sicola SA”, „Jomaron SRL”, „Avicola SA”, „Renel SA”, precum și Primăria municipiului Medias. Au fost prezentate 58 lucrări de către specialiștii acestui domeniu profesional atât de puțin cunoscut și apreciat, lucrări ce au acoperit practic întreaga problematică de cercetare și execuție practică. S-a dovedit încă o dată, dacă mai era nevoie, profesionalismul restauratorilor și conservatorilor, a căror activitate este esențială, în primul rând, pentru marii deținători de patrimoniu, muzeele.

Reprezentanții Ministerului Culturii au prezentat 2 proiecte relevând o nouă concepție organizatorică a activităților de conservare și restaurare: „Dacia Pro Pat” și Institutul Național de Cercetare în Conservare, proiecte ce au fost primite cu mare interes de către participanții la sesiune.

Alte noutăți în domeniu au fost: prezentarea unor filme video având ca teme prezentarea unor laboratoare, studiul stării de conservare a unor monumente istorice, precum și o serie de cazuri de restaurare a unor picturi; o expoziție de materiale și chimicale pentru conservare și restaurare a firmei sibiene „Archim Co. SRL”; preocupări de informatizare în domeniu.

În cadrul Mesei rotunde dedicate problemelor profesionale au fost discutate o serie de materiale de analiză a situației actuale a profesunilor de conservator și restaurator, a pregătirii profesionale, a recunoașterii și protecției acestor profesii, precum și o reevaluare a sistemului de formare — specializare — perfecționare și a diplomelor din domeniu. De asemenea, a fost prezentată participanților „Asociația Transilvăneană a Restauratorilor și Conservatorilor” (A. T. R. E. C. O.). Activitatea desfășurată deja de această organizație profesională, precum și programul de viitor au avut un ecos deosebit printre specialiștii din întreaga țară.

Organizatorii au oferit și o serie de activități sociale ca: un

concert de muzică corală prezentat în deosebitul cadru natural al muzeului din Dumbrava Sibului, o vizitare a acestuia și a Muzeului Brukenthal unde a fost vernisată și o foarte interesantă și utilă expoziție cu obiecte restaurate și conservate în cadrul celor două Laboratoare Zonale din Sibiu.

DAN OCTAVIAN PAUL

SESIUNEA NAȚIONALĂ A MUZEELOR DE ARTĂ

Muzeul „Vasile Părvan” din Bărlad a fost gazda sesiunii anuale (2–4 octombrie 1993) a muzeelor de artă din țară, organizată în colaborare cu Direcția Generală Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național Mobil, Direcția muzeelor și colecțiilor și Inspectoratul de cultură Vaslui, având ca generic „un patrimoniu pentru Europa – patrimoniu artistic național”.

Lucrările sesiunii s-au desfășurat pe două secțiuni: Artă românească și Artă universală, la care au participat muzeografi, istorici și critici de artă din întreaga țară.

Problematica abordată de autorii comunicărilor a fost subordonată cercetării obiectului de artă tezaurizat de muzee și-a cuprins o arie largă de preocupări de la expuneri de sinteză, paternități de operă, probleme de conservare și restaurare și până la probleme de valorificare expozițională a patrimoniului muzeal.

Cu prilejul acestei prestigioase manifestări științifice, s-a inaugurat Muzeul colecțiilor, propus specialiștilor prezenți la Bărlad ca studiu de caz sub aspectul valorificării patrimoniului muzeal bărlădean în condiții determinate de spațiu.

Muzeul inaugurat cuprinde 7 colecții intrate pe parcursul anilor ca donații în patrimoniul valorilor muzeului bărlădean. Secțiunea și panotarea celor 7 donații a avut ca finalitate marcarea personalității fiecărui colecționar și profilul spiritual al donatorilor: prof. dr. Ion Chiricuță, dr. Marcel Vainfeld, dr. Constantin Teodorescu, actrița Clodi Ber-

thola și pictorița Olga Pelimon, profesorul și publicistul George Ivașcu, ing. col. Ion Negoiescu și preotul Gheorghe Ursăcescu.

Donatorii, cu excepția doamnelor Clodi Berthola și Olga Pelimon, sunt fii ai acestor locuri moldave, contribuind prin generosul și nobilul act al donației la îmbogățirea valorică și numerică a patrimoniului cultural zonal și național.

La inaugurarea muzeului au participat o parte dintre donatori precum și membrii de familie ai donatorilor plecați la „masa umbrelor”. De asemenea au mai fost prezenți artiști plastici, membrii Uniunii Artiștilor Plastici din București, profesori universitari, istorici, literați, ziași prieteni ai donatorilor sau ai muzeului, alături de localnicii care prețuiesc instituția muzeală.

În urma de manifestări organizate s-a înscris și deschiderea Expoziției de tapiserie „Cela Neamtu” prezentată de criticii de artă Valentin Ciucă, director adjunct al Radioteleviziunii din Iași.

Sesiunea, inaugurarea Muzeului colecțiilor și deschiderea expoziției temporare „Cela Neamtu” s-au constituit în tot atâtea momente cu profunde semnificații sub aspectul locului și mai ales al rolului instituției muzeale în viața spirituală a cetății.

NICOLETA ARNĂUTU

SESIUNEA NAȚIONALĂ A MUZEELOR TEHNICE

În perioada 9–11 septembrie, la Palatul Culturii din Iași a avut loc ediția a III-a a sesiunii naționale a muzeelor tehnice intitulată: „Știința și tehnologia în evoluție – modalități de valorificare în societatea românească”.

Prima sesiune de acest gen a avut loc la Complexul Muzeal de Științe Naturii Constanța, în septembrie 1991, urmând ediția a II-a în 1992 la Muzeul Agriculturii din Slobozia.

Ultima ediție organizată de Complexul Muzeal Național „Moldova” Iași – Muzeul Politehnic, în colaborare cu Direcția Muze-

lor și Colecțiilor și Direcția Generală Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național din Ministerul Culturii, s-a bucurat de cel mai mare succes fiind, cel puțin din punct de vedere organizatoric, cea mai reușită.

Lucrările sesiunii au fost împărțite în două secțiuni: „Istoria științei și tehnicii” și „Muzeologie generală”. Cele 44 de comunicări au fost susținute de colegii de la Muzeul Tehnic „Prof. ing. Dimitrie Leonida” – București, Muzeul Republican al Petroliului – Ploiești, Muzeul Agriculturii – Slobozia, Muzeul Ceasului – Ploiești, Muzeul Politehnic – Iași, Complexul Muzeal de Științe Naturale – Constanța, Muzeul Căilor Ferate Române – București, Muzeul Județean de Istorie Reșița, Muzeul Civilizației Tradiționale „Astra” – Sibiu, precum și de invitați de la institute de cercetare din Iași și București.

Cu prilejul sesiunii au fost vernisate expozițiile realizate de dl. prof. Cornel Hamat din Timișoara intitulate „Ilustrate din Iașii Vechi”, respectiv „Transporturi neconvenționale pe cale ferată” și expoziția de „Mineralogie estetică” realizată de colecționarul Constantin Gruescu din Ocna de Fier.

Un interes deosebit a fost acordat lucrărilor de la secțiunea „Istoria Științei și Tehnicii”, mulți colegi de la ceaaltă secțiune ar fi dorit, din acest motiv, ca lucrările să fie ținute în plen. Această soluție nu a fost și nu poate fi aplicată nici în viitor din lipsă de timp, mai ales că dorim să lărgim participarea. O soluție în viitor este publicarea rezumatelor lucrărilor înainte de sesiune, cu condiția esențială ca toți participanții să trimită aceste rezumate în timp util.

Printre propunerile rezultate cu ocazia discuțiilor putem aminti pe cele mai importante:

- necesitatea editării unui anual al muzeelor tehnice care ar putea reuni inclusiv lucrările prezentate la acest tip de sesiuni;

- realizarea unui catalog al Colecției Constantin Gruescu. Acest lucru ar reprezenta o recompensă modestă pentru activitatea de o viață a unui om deosebit care a pus gratuit la dispoziția publicului din România

și străinătate o colecție extraordinară;

— următoarea ediție a sesiunii naționale a muzeelor tehnice să fie organizată la Câmpina, în prima parte a lunii septembrie 1994 de către Muzeul Republican al Petrolului;

— gruparea comunicărilor să se facă în funcție de pregătirea profesională de bază a participanților și în funcție de tematica abordată pentru a se realiza mai ușor schimburi de idei cu ocazia discuțiilor;

— s-a propus, de asemenea, o colaborare mai apropiată cu „Revista Muzeelor”.

Ultima zi a întâlnirii a fost dedicată vizitelor de documentare la diverse așezăminte culturale din Iași. Aceste vizite au fost posibile datorită sprijinului acordat de Filiala Rețelei Electrice Iași care a pus la dispoziția participanților un autocar. Mulțumim pe această cale și celorlalți sponsori care au contribuit la organizarea acestei sesiuni.

Manifestarea a fost făcută publică cu ajutorul afișelor tipărite, a ziarelor „Opinia”, „Evenimentul” și „Monitorul” din Iași și a Radioteleviziunii Române.

Creșterea de la an la an a interesului pentru această sesiune demonstrează, în final, necesitatea muzeografilor din muzeele tehnice de a se exprima într-un limbaj propriu.

MARIN NICULESCU

SIMPOZIONUL

„NATURA ȘI OMUL”

„Pământul nu este o moștenire de la părinți, ci un împrumut de la copiii noștri”, acest vechi proverb universal, ce exprimă unul dintre cele mai mare adevăruri stabilite de omenire, a deschis programul lucrărilor celei de-a patra ediții a simpozionului național interdisciplinar „Natura și omul”, organizat în septembrie 1993, de către Muzeul Județean de Științe Naturii din Ploiești. În afară de valoarea sa generală, acest fragment de înțelepciune populară a fost așezat în fruntea programului pentru a sublinia din capul locului caracterul simpozionului în ca-

drul căruia s-au dezbătut nu numai interdependența dintre natură și om, ci și natura din om, natura umană.

Simpozionul a cuprins mai multe acțiuni: 1. referate și comunicări, unele fiind însoțite de proiecții de diapozitive; 2. proiecții de diapozitive comentate; 3. vizitarea expozițiilor: „În apărarea naturii”; „Flora și fauna montană a României oglindite în filatelia” și „Expediție românească în Arhipelagul Indonezian” (organizată în colaborare cu Muzeul de Istorie Naturală „Grigore Antipa”); 4. Aplicație practică în teren pe traseul Ploiești — Valea Doftanei.

Referatele, comunicările și diapozitivele prezentate în plen și în cele două secțiuni (Protecția mediului — educație ecologică — natură — om — societate și Flora — fauna) au abordat o tematică interesantă, din care spicăm câteva exemple: condiția umană și condiționarea vieții umane (Victor Săhleanu); alter-nativa supraviețuirii pe Terra (Ioan Dobrescu); un model matematic de tip Fibonacci pentru cinetica biologică (Miron Oprea); politica ecologică, psihologia umană și sacralizările laice (I. Peatnițchi); adolescența — vârsta fiziologică și cronologică (Cristina Glavce); elementele mediului care asigură viața și sănătatea omului (Emilia Iancu); conservarea naturii și impactul poluării turismului pe Valea Prahovei (Aurel Manea); pădurea și omul de-a lungul vremii (Dumitru Curelea); efectele urbanizării și turismului asupra deteriorării mediului (Petre Neacșu, Alexandrina Neacșu); colecția de alge marine microfite de la Complexul Muzeal de Științe Naturii Constanța (Florian Vasiliu); vegetația halofilă din Jabeșita — Tg. Mureș (Silvia Orlan); specii de Megachilidae (Insecta, Himenoptera) din colecția entomologică a Muzeului de Științe Naturii din Ploiești (Mariana Aftene); familia Micropezidae (Insecta, Diptera) în colecția Muzeului de Științe Naturii din Craiova (Medea Weimberg, Cornelia Ghimișlin); observații privind aglomerările de delfini la litoralul românesc al Mării Negre în perioada iunie — octombrie 1972 — 1973 (Gabriela Plocoagă, Marcel Stanciu); influența no-

xilor asupra mamiferelor marine (Gabriela Plocoagă, Adela Bologa); perturbările antropogenice asupra unor specii de mamifere de pe văile Prahovei și Teleajenei (Dumitru Murariu); organizarea modernă și conservarea ierbarului Muzeului de Științe Naturii Prahova (Mihaila Dudu); Georges Henri Rivière — un pionier al muzeologiei moderne (Alexandru Marinescu) etc.

Cum este și firesc, simpozionul respectiv a fost benefic nu numai pentru muzeografilor biologi din Ploiești, ci și pentru ceilalți muzeografi și specialiști participanți la această manifestare științifică.

De asemenea, prin faptul că au sponsorizat o acțiune științifică de prestigiu, aceasta a fost benefică și pentru: Prefectura și Consiliul Județean Prahova, S. C. CIPROM — Ploiești, S. C. PELIVAN, S. C. CARECO și Organizația ecologică „Scutul verde”.

ION GRIGORESCU

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI GRAFICĂ „LUCIA COSMESCU”

La 22 iulie a.c., a avut loc la Muzeul Colecțiilor de Artă din București, vernisajul expoziției de pictură și grafică aparținând Luciei Cosmescu. Expoziția a putut fi vizionată până la 24 octombrie inclusiv. Ea a reunit o seamă de lucrări de pictură în ulei pe pânză, pe carton și pe hârtie, reprezentative pentru evoluția plastică a artei, precum și grafică: acuarele, tușuri, desene, ceracolor, toate însumând un număr de 181 de lucrări. La vernisaj, publicul a audiat interesante alocuțiuni roșite de doamna acad. Zoe Dumitrescu Bugulenga, de prof. Valeriu Răpeanu și de criticul de artă Radu Ionescu. Expoziția a fost organizată de muzeograful Maria Cătănescu cu colaborarea eficientă a celor doi conservatori: Luminița Țicu și Walter Georgescu, sub îndrumarea competentă a șefului de secție, doamna Filofteia Laca. Expoziția Lucia Cosmescu a beneficiat de un amplu catalog, a cărui prefață este o privire atentă, de profundă înțelegere a creației artistice, făcută de doamna acad.

Zoe Dumitrescu Bupulenga. Ceea ce a constituit latura originală a acestei expoziții este faptul că ea s-a dorit să fie nu o reprezentare exhaustivă a creației Luciei Cosmescu, de tipul unei monografii ilustrative, ci o expoziție de atmosferă poetică, reflectând specificul aparte al personalității creatoare a artistei, într-o viziune esențială și sintetică. Acesta, însă, nu au exclus reprezentarea evoluției plastice a artei Luciei Cosmescu, cu ipostaze diferite ale picturii și graficii sale evidențind atât o latură palladiană cât și una mai expresionistă. Expoziția s-a bucurat de apreciere din partea publicului vizitator.

MARIA CĂTĂNESCU

EXPOZIȚIA „CRACOVIA ÎN FOTOGRAFIA VECHIE“

Timpe de două luni, octombrie-noiembrie 1993, Muzeul Național de Istorie a României este gazda unei interesante expoziții care face să răzbătă până la noi imaginea, așa cum se contura ea în secolul al XIX-lea, a primei capitale a Poloniei, Cracovia, incontestabil centru istoric și cultural, un adevărat muzeu în aer liber.

Rezultat, așa cum arătam și cu altă ocazie, al unei frumoase și fructuoase colaborări între instituția menționată și Muzeul de Istorie al Orașului Cracovia, începută o dată cu vernisarea la Cracovia a expoziției noastre „Bucureștii vechi în imagini. Secolul al XIX-lea”, expoziția de față prezintă publicului românesc case, străzi, monumente arhitectonice, locuri de cult și pe locuitorii cunoscutului oraș polonez în secolul trecut și până la 29 octombrie 1918 când, pe turul primăriei, a fluturat din nou steagul cu stema Poloniei — Vulturul Alb, iar Cracovia s-a întors la Polonia.

Expoziția cuprinde peste 300 de extrem de reușite copii fotografice, realizate fie după clișeele originale, fie după fotografiile și cărțile poștale aflate în bogatul și valorosul patrimoniu al muzeului cracovian. Majoritatea acestora se datorează unuia dintre cei mai cunoscuți artiști fotografi polonezi din secolul

al XIX-lea, care a trăit și creat la Cracovia — Ignacy Krieger.

Cu ajutorul lor putem face cunoștință mai întâi cu unul dintre locurile și monumentele emblematiche pentru Cracovia — Castelul Wawel, martor al unei istorii zbuciumate, dar glorioasă în același timp, cu silueta sa masivă, înconjurat de ziduri de apărare și având în centru catedrala în care erau încoronată regii Poloniei în secolele X—XVI, iar, după moartea lor, aici le erau depuse trupurile spre odihnă veșnică.

Un însemnat spațiu este afectat prezentării centrului Cracoviei. Rând pe rând se succed prin fața noastră imagini ale Pieței Mari — Rynek Główny și ale Piețelor Duński și Toży Słomki, Sukienice — azi Galeriele de artă ale orașului, Turnul vechii Primăriei din secolul al XIV-lea, Catedrala Mariacki, Collegium Novum, parte a Universității Jagellone, statuia poetului Adam Mickiewicz și cea a savantului Nicolaus Copernik. De o atenție deosebită se bucură în prezentare Palatul „Pod Krzyżofory”, actualul sediu al Muzeului de Istorie al Orașului Cracovia.

Se succed apoi imagini, care încântă ochiul, din cartierele Cracoviei — Nowy Świat — Piasek, Kazimierz — Stradom, Kleparz-Wesoła, și din suburbiile ei, cu cheul Vistulei care o străbate sau cu Sf. Salwator unde se află colina și monumentul ridicate în 1820—1823 și respectiv în 1862 în memoria eroului insurecției naționale poloneze, Tadeusz Kosciuszko.

Un loc aparte îl ocupă în expoziție grupajul de fotografii ce prezintă renumitul parc Planty realizat în 1822 pe locul zidurilor de apărare dărâmate de austrieci și care înconjoară până astăzi orașul vechi, ca o centură de verdeață. Câteva imagini ne aduc în atenție ceea ce se mai păstrează din fosta incintă de apărare: fragmente din zidul care o compunea, Poarta Florianska, bastioanele tâmplărilor și dolgerilor.

Sub genericul „Oameni și întâmplări” pot fi reunite fotografiile care ajută vizitatorul român să-i cunoască pe locuitorii Cracoviei din secolul trecut, cu obiceiurile și sărbătorile lor tradiționale, precum cea a alegerii „Regelui cocoșilor” organizată de Societatea de tir din oraș, cu

evenimentele mai importante ai căror flăcăuți sau martori au fost.

Benefică pentru crearea cadrului ambiental de epocă este prezența în expoziție, datorită bunăvoinței și înțelegerii Muzeului Tehnic „Dimitrie Leonida”, a unor vechi aparate de fotografiat, ca și a unui stereoscop alături de câteva fotografii stereoscopice. În ce privește aspectul plăcut, cochet al prezentării materialului selectat pe criterii rigurose științifice se curvia aduse mulțumiri celor doi colegi de la muzeul cracovian care au conceput-o și realizat-o: Ewa Gaczol și Andrzej Malik.

Vernisată în prezența domnului Bogumił Luft, ambasadorul Poloniei la București și a unuia dintre consilierii ambasadei poloneze, domnul Roman Wyborski, expoziția s-a bucurat, încă de la deschidere, de prezența unui număr și elevat public.

MARIA IONIȚĂ

CONSTITUIREA „ASOCIAȚIEI TRANSILVĂNENE A RESTAURATORILOR ȘI CONSERVATORILOR“ (ATRECO)

Prima organizație strict profesională a restauratorilor și conservatorilor de bunuri culturale, „ASOCIAȚIA TRANSILVĂNEANĂ A RESTAURATORILOR ȘI CONSERVATORILOR” (A.T.R.E.CO), a fost constituită în decembrie 1992 iar prin sentința civilă nr. 2100/29 martie 1993 a Judecătorei Sibiu i s-a acordat personalitate juridică. Sediu și conducerea asociației se află la Sibiu, Muzeul Brukenthal, Laboratorul Zonal de Restaurare și Conservare, Piața Mare 4—5, tel. 092—417691.

Scopurile științifico-culturale ale asociației sunt:

1. La baza scopurilor și a întregii activități stă recunoașterea Documentului ICOM-CC, adoptat la Copenhaga în 1984, „Conservatorul-Restauratorul: O definiție a profesiei”, sau alte documente pe care asociația le va adopta pe viitor.
2. Asociația promovează activitățile de conservare și restaurare a bunurilor culturale și istorice.
3. Asociația promovează o pregătire

tire profesională la cel mai înalt nivel, cercetarea și practica în domeniul conservării și restaurării bunurilor culturale și istorice.

4. Asociația activează pentru recunoașterea și protecția legală a profesiunilor de conservator și restaurator, la nivel național și internațional.

5. Asociația încurajează activitățile și schimburile profesionale ale membrilor săi.

6. Asociația activează pentru stabilirea de legături cu organizații, organisme și instituții interne și internaționale în domeniul conservării și restaurării bunurilor culturale și istorice sau cu altele care au contact cu acest domeniu.

7. Asociația asigură reprezentarea și protecția intereselor morale, culturale, științifice și materiale ale membrilor săi.

8. Asociația activează în foruri și organizații interne și internaționale unde poate contribui la ridicarea prestigiului social al profesiunilor și activităților de conservare și restaurare a bunurilor culturale și istorice.

9. Asociația participă la elaborarea legislației și normativelor din domeniu.

10. Asociația organizează manifestări științifice de profil.

11. Asociația va edita publicații proprii care să contribuie la formarea și perfecționarea profesională, la răspândirea informațiilor din domeniul conservării și restaurării, precum și la mai buna cunoaștere a profesiunilor și activităților de conservare și restaurare.

12. Relațiile asociației pe plan național și internațional se bazează pe principiile recunoașterii, egalității, colaborării și respectului reciproc.

Tipurile de membri sunt: MEMBRU ACTIV, MEMBRU ÎN CURS DE FORMARE, MEMBRU ASOCIAT, MEMBRU SUSTINĂTOR și MEMBRU DE ONOARE.

Conducerea asociației este formată din: Paul Dan Octavian — președinte, Olaru Valer — vicepreședinte, Martin Simona — secretar și Ilara Ana — trezorer.

Fondurile asociației provin din cotizațiile de membru, a susținerii financiare și materiale a firmei silviene „ARCHIM CO. SRL”, precum și a contribuției altor firme în susținerea acțiunilor asociației.

Pe plan intern, asociația colaborează deja cu Direcția pentru Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național a Ministerului Culturii. Accentul acestei colaborări este pus pe elaborarea unei noi legislații și a unor noi reglementări în domeniu ce au ca scop reforma sistemului românesc de organizare și funcționare a activităților de conservare și restaurare.

Noi dorim o încadrare mai corectă a acestor activități, în conformitate cu principiile muzeologiei, dar și o apreciere mai corectă a profesionalismului nostru chiar și de către ceilalți colegi de-ai noștri din muzee.

În domeniul pregătirii profesionale dorim o reevaluare a sistemului, precum și a statutului profesiunilor de conservator și restaurator în conformitate cu sisteme similare din alte țări, dar și cu reglementările și documentele internaționale din domeniu.

Pe plan internațional asociația a primit de curând acceptul de principiu privind primirea în „EUROPEAN CONFEDERATION OF RESTORERS' ORGANIZATIONS” (E.C.C.O.). Această organizație europeană este și organism specializat al Consiliului European, la Bruxelles.

În luna august asociația a fost reprezentată, prin președintele ei, la Trienala ICOM-CC la Washington D.C.

Bucurându-se de aprecierea și interesul conservatorilor și restauratorilor din întreaga țară, la Sesiunea anuală de comunicări de restaurare și conservare ce a avut loc în luna iulie la Sibiu, s-a făcut propunerea schimbării caracterului regional al asociației, într-unul național.

DAN OCTAVIAN PAUL

TRIENALA ICOM-CC, 22—27 AUGUST 1993, WASHINGTON D.C.

În perioada 22—27 august 1993 s-au desfășurat la Washington D.C. lucrările Trienalei ICOM-CC. România a fost reprezentată la această importantă manifestare internațională de d-na Efremov Yvonne și d-l Lupu Mihai de la Muzeul Național de Artă din București și de d-l Paul Dan Octavian de la Muzeul Brukenthal

din Sibiu. Subsemnatul am reprezentat, în plus, Comitetul Național Român — ICOM și „Asociația Transilvăneană a Restauratorilor și Conservatorilor” (A.T.R.E.CO.). Participarea celor trei specialiști români s-a datorat și câștigării unor burse „The Getty Grant Program”.

Scopurile participării au fost următoarele:

— prezentarea unui lucrări de cercetare a d-nei Efremov Yvonne și a d-lui Lupu Mihai în colaborare cu d-na Ingrid C. Rose din SUA, la Grupa — Documente Grafice.

— promovarea „Sistemului românesc de organizare și funcționare a activităților de conservare și restaurare a bunurilor culturale, precum și a sistemului de formare profesională din domeniu”, la Grupa — Formare profesională în conservare-restaurare. Acest lucru a fost făcut printr-un material întocmit de subsemnatul, material ce a fost publicat anul acesta într-un buletin oficial al ICOM-CC.

Prezentarea acestor lucrări, discuțiile avute cu o serie de reprezentanți ai unor organisme, instituții, organizații naționale și internaționale, cu colegii de profesie din multe țări, au avut ca efect receptarea faptului că în România există o rețea diversă de muzee naționale și locale, cu un valoros patrimoniu, că există un sistem de ocrotire și conservare a bunurilor culturale, precum și un sistem de formare-specializare profesională, similar celor existente pe plan internațional. De asemenea, a fost receptată dorința României de a se integra în organismele internaționale din domeniu.

Ca urmare a acestor activități au fost identificate și stabilite o serie de căi de colaborare și schimburi de experiență atât la nivel de instituții, organisme și organizații profesionale, cât și la nivel individual, de specialiști.

În ceea ce privește strategia de viitor a ICOM-CC pentru următorii 3 ani, se va pune accentul pe: promovarea prioritară a activităților de conservare preventivă; formarea tuturor tipurilor de specialiști din domeniu; elaborarea și adoptarea unor principii de etică și standarde profesionale.

DAN OCTAVIAN PAUL

ANUARE MUZEALE JUDEȚENE

Literatură documentară rezervată prezentării cu spirit critic și devoțiune a patrimoniului cultural național, *anualele* editate de muzeele țării constituie contribuții științifice de autentică valoare pentru cunoașterea zonală a trecutului istoric al patriei, de punere în evidență a tezaurului spiritual aflat în colecții și instituții muzeale din România. Fiecare *anuar* în discuție, în afară de textele propriu-zise, conține un *summa* de ilustrații — fotografii, hărți, planșe, bibliografii, note și alte instrumente ale unui aparat critic întocmit și respectat riguros. Lucrările sunt însoțite de rezumate în limbi de circulație internațională. Sponsorii, tirajele și prețul exemplarelor sunt confidențiale.

ISTROS, editor: Muzeul Brăilei, Brăila, 1992, Colegiul de redacție: Ionel Căndea și Valeriu Sărbu, 446 pagini, 36 titluri.

Anuarul este structurat în patru secțiuni (*Arheologie și istorie veche; Istorie medie, modernă și contemporană; Istoria culturii și civilizației; Note, discuții, activități muzeale*), cuprinzând studii de caz, descrieri și constatări arheologice, contribuții științifice și literare privitoare la perioade istorice, personalități, opere, vestigii, obiceiuri și ritualuri, limitate, în general, la arealul Brăilei și Călărașilor, dar și cu trimiteri la cele ale Vâlcei și Harghitei, pentru că s-au înscris în problematica propusă de editor.

Sub semnătura lui Ionel Căndea apar trei materiale referențiale la — *Repertoriul documentelor de cancelarie a istoriei lui Matei Basarab de la Mărineni (1637 — 1768); Un document de limbă și tipar românesc la Brăila; Valori bibliofile din patrimoniul cultural național*, iar Valeriu Sărbu semnează alte două articole — *Un atelier de prelucrare a podurilor de lemn descoperit în „Amu” de la Grădina; O descoperire aparținând culturii Coslogeni de la Dădălești*. Tot Valeriu Sărbu este coautor la alte

două lucrări alături de Elvira Căcea și Paul Damian.

Deosebite ca epuizare a resurselor documentare, sunt lucrările datorate lui Paul Păltânea — *Cărți strâne din secolul al XIX-lea cu știri despre Brăila, în colecțiile Bibliotecii „V. A. Urechia” din Galați* și Lucian Chișu — *Poetica lui Dumitru Caracostea, bazate pe informații bibliografice extinse și cu observații critice originale*.

MARISIA, vol. XV — XXII, 1985 — 1992, *Studii și materiale: arheologie — istorie — etnografie — etnotoponimie*. Editor: Muzeul Județean Mureș, Târgu Mureș, 1992. Colegiul de redacție: acad. dr. doc. Ștefan Pascu, Valer Pop, Mihai Petică, dr. Vasile Dobrescu, dr. Valeriu Lazăr, Valeriu Nițu, Andrei Zrinyi, 596 pagini, CXXXVII planșe; 49 de titluri.

Tematica diversă a volumului, care dă la lumină rodul preocupărilor științifice ale cercetărilor târgmureșene și ale colegilor din alte unități muzeale din țară, de-a lungul a șapte ani este secționată în patru capitole distincte. Studiile și cercetările de teren privesc anumite perioade din neolitic și până în contemporaneitate, fie din istoria principatului Transilvaniei, fie pe aria actualelor județe Alba, Bistrița-Năsăud, Covasna, Sibiu, Harghita, Mureș, fie pe probleme de interes național și chiar european. Dintre lucrările de arheologie, se remarcă contribuțiile lui Szekely Zoltan, Sergiu Haimovici, Mihai și Lucreția Brudiu, ale colectivului Paul Georgeanu, Mihai Blăjan, Marin Georgeanu și Claudia Lisozești, privind nu numai omul și habitatul său din neolitic, ci și fauna acelor timpuri îndepărtate — mamiferele domestice (taurine, porcine, ovicaprine, câinele) și sălbătice (cerb, mistreț, bursă). Dintre lucrările de istorie medie și modernă, unele teme privesc viața orășenească și meșteșugurile, relațiile naționale, dar și viața cărtilor. Lucrările sunt semnate, printre alții, de I. I. Costea, I. E. Man, Valeriu Lazăr, Emil Siki, Vasile Dobrescu, Mihai Szabo, Șerban Melinte, Lazăr Ureche, Dimitrie Popămaș, Elena Mihu. Lucrările

de etnografie — etnotoponimie, realizate de Valer Pop, Oliviu Marcu, Mihai Petică, Valeriu Nițu și Andrei Zrinyi, celelalte contribuții referitoare la patrimoniul cultural, au aceeași consistență și probitate științifică.

MEMORIA ANTIQUITATIS — *Acta Musei Petrodavensis*, vol. XVIII. Editor: Complexul Muzeal Județean Neamț, Piatra Neamț, 1992. Colegiul de redacție: Gheorghe Dumitroaia, Marius Alexianu, Emil Nadler, Ștefan Scorțeanu, dr. Vasile Ursache, 352 pagini, 19 titluri.

Anuarul este un *corpus* de documente, cercetări științifice și considerații memoriale. Cel mai consistent domeniu îl reprezintă arheologia. Demne de reținut sunt studiile și comunicările semnate de: Ștefan Cucos — *Contribuții la repertoriul arheologic al județului Neamț*, Idem — *Săpături și cercetări arheologice de suprafață în județul Neamț (1987 — 1991)*, care oferă date de sinteză, pertinente, asupra unei arii albe, din acest punct de vedere până mai de curând. Cu largi deschideri în conturarea unor considerații privind caracterul așezărilor nemțene pe coordonatele istoriei, pentru perioadele de dinainte și imediat de după anul nașterii lui Christos, sunt lucrările redactate în colectiv sau individual, datorate lui Vasile Ursache, Domnița Hordilă, Marius Alexianu, Dan Monah, Silvia Marinescu-Bălcu, Elena Cibotaru, Ioan Mitrea și Sergiu Haimovici, reputați specialiști, cu îndelungate preocupări în domeniu. Medalioanele dedicate unor personalități culturale naționale, de origine locală — Vladimir Dumitrescu (1907 — 1991) și Iulian Antonescu (1932 — 1991) — integresc imaginea de cercetare și valorificare a mărturiilor trecutului din această parte de țară.

SUCEAVA, vol. XVII — XIX, 1990 — 1992, Editor: Muzeul Bucovinei, Suceava, 1992. Colegiul de redacție: Nicolae Cărlan, Paraschiva-Victoria Iatariuc, Aura-

Doină Ciopotari, Brândușa-Elena Steciuc. 534 pagini, 49 titluri.

Dificultăți de tot felul i-au împiedicat pe imimoși specialiști din „Cetatea Sucevei” să-și publice cercetările științifice vreme de trei ani. Primul anuar datează din 1969. Contribuțiile din acest volum masiv, sectionate în șase părți (*Studii de istorie; Istoria Culturii; Documente; Medalioane; Museologie; Note și comentarii*), acoperă structuri tematice diverse, dar unitare prin preocuparea permanentă de a dezvălui aspecte specifice zonei sucevene. Mai aproape de înțelegerea noastră sunt lucrările Olimpii Mitric — *Cartea veche în fondul bibliotecii Muzeului județean Suceava (Catalog I)* și ale lui Nicolae Cărlan — *În legătură cu activitatea tipografică români de la Dubăsari și Movila și Mihai Eminescu și „Lepturarii” lui Aron Pumnul*. Acestea nu înseamnă că sunt mai puțin importante, în plan științific, studiile aparținând Paraschivei-Victoria Bătarciuc, Ion Popescu-Sireteanu, Ioan Iosep, Mihai Lazăr, Gavril Irimescu, Traian Cantemir, Mihai Camilari, Mircea Cenușă, Brândușa-Elena Steciuc, Mircea Avram, Mihai-Stefan Cenușă, Emil Statco și alți harnici colaboratori ai *anuarului* sucevean.

Ceea ce lipsește acestor *anuale*, înșesate de date și de argumente, este *cronica vieții muzeale*: expoziții, îmbogățirea colecțiilor, simpozioane, diversele relații cu publicul, structura unităților muzeale (secții, colecții, case memoriale), tabel cu muzeografi și ceilalți specialiști din muzee, activitatea de restaurare-conservare, starea imobilelor, a depozitelor, dotări tehnice, bugetul și modul cum este administrat, lista monumentelor, ansamblurilor și siturilor istorice din zonă, activitatea Oficiilor de patrimoniu etc. Desigur, activitatea de cercetare și valorificare științifică reprezintă o importantă secvență a vieții muzeale, însă nu singura. De aceea, considerăm că „partea ascunsă” a activității muzeelor trebuie cunoscută de public, instituțiile muzeale fiind instituții patrimonial-culturale publice.

MIRCEA COLOȘENCO

„MUSEUM INTERNATIONAL”, NR. 178/1993

Muzeologia mondială a ajuns la acel stadiu de dezvoltare la care își poate permite manifestarea plenară a umanismului său. Astfel, structura și mesajul expozițiilor permanente ale muzeelor de orice profil sunt realizate cu adresă precisă: publicul vizitator. Astăzi nu se mai poate concepe ca un muzeu să existe doar pentru colecționari, cercetători sau câțiva curioși. Astăzi muzeul există pentru Măria Sa Vizitatorul, cu precădere vizitatorul ocazional, nu cei ce vin în mod organizat. Exigențele publicului joacă un rol din ce în ce mai important în organizarea și funcționarea muzeelor. Pentru a cunoaște bine aceste cerințe, s-a recurs la studii consacrate vizitatorilor. Ele au permis elaborarea unui număr considerabil de instrumente de cercetare, de metode, de dispozitive de toate felurile pentru a se face din muzeu un spațiu pedagogic în serviciul celui mai larg public.

Ideii că „muzeele există pentru public” îi este consacrat și numărul 178/1993 al publicației **Museum International**, revistă trimestrială editată de UNESCO (Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură), pe care o primește redacția noastră, prin schimbul cu „Revista muzeelor”. „Museum International” reflectă modul în care este abordată ideea respectivă în state ca: S.U.A., Canada, Franța, Anglia, Germania.

În timp ce în România, care se zbate în dificultățile epocii de tranziție, muzeele înregistrează recordurile lipsei de vizitatori, în alte țări ale lumii muzeele sunt în plină dezvoltare, subliniată și în editorialul revistei menționate. Această dezvoltare are în vedere nevoile și exigențele publicului și, pentru a servi cât mai mult acestui scop, urmărește perfecționarea activității muzeologice. Pentru a cunoaște mai bine aceste nevoi, se consideră a fi tot mai necesare studiile consacrate vizitatorilor.

Recunoscându-se că mai sunt multe de învățat pentru a-și capta pe vizitatori să treacă pragul muzeelor în număr cât mai mare, articolele din revistă de-

finesc cadrul în care trebuie să se înscrie întreaga activitate educativă destinată marelui public, activitate ce privește îndeosebi expoziția permanentă. După impresiile pe care le lasă expoziția, vizitatorii vor decide dacă vor mai reveni sau nu, dacă vor aduce și prieteni, dacă vor sfătui și pe alții să meargă la muzeu. Aceste impresii vor rezulta din factori ca: densitatea informațiilor noi, logica internă a expoziției, dispunerea obiectelor, vizibilitatea textelor, comoditatea de acces, diferite servicii propuse etc.

Cercetările consacrate acestor probleme au la bază în S.U.A. și Canada, studiile asupra vizitatorilor”. Mai ales în S.U.A., Canada și Anglia eforturile metodice pentru a dezvolta asemenea cercetări au fost intense, determinând și alte țări ca Germania, Australia, Noua Zeelandă, Țările de Jos sau India să procedeze la fel.

Dacă înainte „studiile asupra vizitatorilor” se limitau la date demografice și frecvență, acum explorează: psihologia și personalitatea vizitatorilor, cunoștințele lor asupra subiectului tratat, comportamentul în muzeu, centrele de interes, persoanele însoțitoare, timpul pe care-l petrece în muzeu, explicațiile obiectelor pe care le citesc, oboseala, viața familială și socială, tendința de a reveni, utilitățile ce le-au fost oferite și eventuale lor preferințe etc.

Puneră la punct și perfecționarea metodelor de măsură și evaluare a activității cu publicul permit să se știe ce au reținut vizitatorii. Evaluarea constă în colectarea sistematică de informații despre public, care contribuie la o mai bună organizare a expozițiilor. Forța pedagogică a unei expoziții rezultă din interesul pe care vizitatorul îl are pentru conținut, elementele de divertisment urmând să aibă ca scop stimularea acestui interes.

Se mai consideră necesar, de asemenea, ca „studiile asupra vizitatorilor” să fie realizate de organisme specializate (cabinele specializate în anchete de opinie) deoarece altfel există riscul de a se face studii proaste și astfel de a se ajunge la măsuri nepotrivite.

ION GRIGORESCU

- 3 — Ioan OPRÎȘ, Programul „Dacia PROT-PAT”

MUZEE • EXPOZIȚII

- 10 — Dan Ilasrab NANU, Rodica ROTĂRESCU, Expoziția „Artă și industrie” deschisă la Muzeul de Istorie din Galați
 15 — Șerban CONSTANTINESCU, Expoziția „Aripi glorioase”
 23 — Eugenia ANTONESCU, Expoziția „Artă decorativă europeană”
 27 — Florența IVANIUC, Colecția „George Oprescu” într-o expunere mai largă

EVIDENȚĂ • CONSERVARE • RESTAURARE

- 33 — Maria LUNGU, Victime ale evenimentelor din 22 decembrie 1989, tablourile *Primăvara* și *Toamna* de Pieter Breughel cel Tânăr au fost restaurate
 37 — Lăgia MIHAIU, Rolul plantelor în conservarea tradițională a textilelor și posibilitățile de aplicabilitate muzeistică

MUZEUL ȘI PUBLICUL

- 44 — Anghel PAVEL, Îmbunătățirea activității instructiv-educative pornește de la modul în care sunt concepute și realizate expozițiile muzeale
 48 — Monica NĂNESCU, Relația peisaj urban-obiectiv muzeal în percepția publicului la Muzeul Chimiei Ieșene „Petru Poni”

PATRIMONIUL • CERCETARE

- 51 — Eugen COMȘA, Despre casa neolitică de la Turdaș
 54 — Georgiana STANCIU, Murillo: *Invenția artei picturii*, tabloul și ideea

- 60 — Constantin CATRINA, Revista „Izvoarașul” și investigarea artei populare românești

MUZEE DE PESTE HOTARE

- 63 — Ioan OPRÎȘ, Eugen GLÜCK, Muzeu din Israel
 68 — Ion GRIGORESCU, Pe mapamond, muzeele există pentru public

VIAȚA MUZEALĂ

- 70 — Aurelia COSMA, A 16-a conferință internațională a Asociației europene a muzeelor în aer liber
 73 — Gavrilă SARAFOLEAN, 110 ani de la inaugurarea Castelului Peleş
 74 — Dan Octavian PAUL, Sesiunea științifică națională de comunicări din domeniul conservării și restaurării
 75 — Nicoleta ARNĂUTU, Sesiunea națională a muzeelor de artă
 75 — Marin NICULESCU, Sesiunea națională a muzeelor tehnice
 76 — Ion GRIGORESCU, Simpozionul „Natura și omul”
 76 — Maria CĂTĂNESCU, Expoziția de pictură și grafică „Lucia Cosmescu”
 77 — Maria IONIȚĂ, Expoziția „Cracovia în fotografia veche”
 77 — Dan Octavian PAUL, Constituirea „Asociației transilvănene a restauratorilor și conservatorilor (ATRECO)”
 78 — Dan Octavian PAUL, Trienala ICOM-CC, 22-27 august 1993, Washington D.C.
 79 — Mircea COLOȘENCO, Anuare muzeale județene
 80 — Ion GRIGORESCU, „Museum international”, nr. 178/1993

