

**Universitatea Bucuresti**  
**Facultatea de Istorie**  
**Invatamânt la Distanta**  
**Disciplina : Conservare**  
**Master Anul I, sem. 2**  
**Coordonator de disciplina : conf.dr. Monica Cchicideanu**

## **CONSERVARE**

### **Obiective :**

- Cunoașterea modului în care s-au constituit colecțiile particulare de opere de artă și colecțiile publice aparținând muzeelor
- Înțelegerea scopului educațional al colecțiilor de obiecte de artă a celor cu valoare istorică
- Explicarea conceptului de conservare modernă, științifică
- Prezentarea legislației românești pentru protejarea patrimoniului

### **1. COLECȚII PARTICULARE ȘI MUZEE**

#### **1.1 Evoluția istorică a *colecționismului***

Interesul constant și fascinația exercitată asupra noastră de către faptele istorice, actele de cultură sau descoperirile științifice din trecut au dus la dezvoltarea *colecționismului* de obiecte vechi de diverse categorii.

În antichitate, romanii, de exemplu, colecționau obiecte de artă grecești sau elenistice, așa cum o dovedesc descoperirile de la vila din Tivoli, care a aparținut împăratului Hadrian. Datorită romanilor și datorită admirației lor pentru cultura greacă putem astăzi cunoaște creația unor mari sculptori greci, ale căror statui celebre au fost copiate la comanda iubitorilor de artă din Roma antică.

În Evul Mediu bisericile în general colecționau obiecte vechi religioase și moaște de sfinți care erau “expuse” la marile sărbători și constituiau motive de pelerinaj. Celebră în zona Occidentului european a fost, de pildă, abația Cluny, care a organizat mari pelerinaje în perioada Evului Mediu. Capii abației Cluny erau mari iubitori de cultură, care au stimulat dezvoltarea artistică a epocii, dar și strângerea de obiecte de artă religioasă.

Numeroase colecții de artă particulare se întocmesc și se extind mai ales în perioada Renașterii. Marii aristocrați europeni și capetele încoronate își constituie imense colecții care erau menite să le reflecte bogăția și tendința spre erudiție.

Marii artiști ai secolelor XVI și XVII își constituie și ei propriile colecții de opere de artă. Rubens, de exemplu, deținea o importantă colecție de pictură și totodată realizase numeroase copii după tablourile maeștrilor italieni atunci când vizitase marile orașe din Italia. De această colecție va profita și unul dintre asistenții săi, acela care va deveni, la rândul lui, un mare maestru: Anton Van Dyck. Plecat în Anglia, Van Dyck își va pune arta în slujba regelui Carol I și va fi numit “Prim pictor al Serviciului Majestății Sale Regale” primind o impresionantă rentă anuală. Din banii obținuți din vânzarea pânzelor sale Van Dyck își cumpără opere semnate de către unul dintre titanii Renașterii italiene, adică opere ale lui Tizian.

Revoluția Franceză din 1789 va lansa ideea de muzeu public, care se va dezvolta în paralel cu sectorul particular al marilor sau micilor colecționari. Ideea muzeului ca și colecție publică aduce ca noutate posibilitatea de a pune la dispoziția publicului larg operele cele mai importante ale umanității. Astfel, chiar și cei care nu erau bogați puteau veni în contact direct cu diverse opere de artă reprezentative.

În secolul al XIX-lea se dezvoltă ideea de muzeu național, care să reflecte specificul creației unui popor. O atenție deosebită se acordă acum și artei țărănești sau populare, meșteșugărești, menite să reflecte geniul creativ popular. Tot acum se dezvoltă marile muzee de istorie, care adună obiecte specifice fiecărei perioade de evoluție umană sau obiecte care au aparținut unor personalități istorice importante.

În Statele Unite ale Americii, datorită faptului că este vorba de o cultură tânără, unde nu exista o artă străveche și artiști reprezentativi, americanii s-au orientat spre achiziția de artă europeană dar și orientală, africană, precolumbiană, etc. Tot ei au dezvoltat și cultivat colecțiile de obiecte tipice societății contemporane: fotografia, obiecte care reflectă evoluția științei, costume și vestimentație, colecțiile de filme sau afișe publicitare, obiecte uzuale, etc. Astfel au fost lărgite perspectivele de constituire a noi colecții care să reflecte cultura umană sub cele mai surprinzătoare aspecte ale sale.

## **1.2 . Scopul și tipologia constituirii marilor colecții**

Scopul constituirii marilor colecții este multiplu. Indiferent că sunt particulare sau aparțin statului, obiectele cu valoare culturală sunt destinate să **delecteze estetic**, să **educe** și să **ofere informații** despre istoria culturii într-o epocă anume a umanității.

Colecțiile sistematizate, indiferent de forma de proprietate, merg pe anumite direcții de dezvoltare: **achiziții**, **expunere**, **împrumuturi**. La achiziția de obiecte se folosesc în general specialiști capabili să aprecieze valoarea acestora. De asemenea, colecțiile sunt permanent aduse la cunoașterea publicului prin expoziții efectuate de proprietari sau prin împrumutul obiectelor propriu-zise sau reproducerea imaginii acestora în mari expoziții sau cataloage reprezentative. De exemplu, Constantin Brâncuși, artistul român cel mai bine cotate pe piața internațională de artă, are astăzi lucrări expuse în marile muzee ale lumii, precum și în muzee din România: Muzeul de Artă din Craiova, Muzeul Național de Artă al României, Institutul de Artă Modernă din New York, dar și la Centrul Georges Pompidou din Franța. Sculpturi realizate de marele artist român se află însă și în colecții particulare din New York sau Philadelphia.

Datorită existenței pericolului de degradare, obiectul de artă nu este în general expus permanent, preferându-se păstrarea în spații și condiții speciale, adică se preferă conservarea lor.

**Paul Coremans**, cel care a condus Laboratorul Central al Muzeelor din Belgia și unul dintre primii teoreticieni ai activității de conservare considera conservarea ca fiind “o operație de natură tehnică urmărind prelungirea la maxim a vieții unui bun cultural”. În opoziție, restaurarea era considerată de Coremans drept o intervenție chirurgicală, o operație de forță majoră, o intervenție obligatorie numai când obiectul de patrimoniu este într-o stare avansată de degradare încât este amenințat de distrugerea totală.

Conservatorii și restauratorii din marile muzee contemporane luptă împotriva ideii conform căreia restaurarea trebuie să fie o operațiune de înnoire, întinerire, o aducere a obiectului la imaginea inițială. Prin conservare sau restaurare se urmărește asigurarea unei rezistențe cât mai îndelungate a acestuia în timp.

### **1.3. Principalele tipuri de conservare**

Paul Cornemans deosebește trei etape principale legate de modul în care s-a realizat conservarea și restaurarea în diverse perioade istorice:

## 1. Conservarea intuitivă și restaurarea meșteșugărească.

Conservarea intuitivă depinde de bunul simț al colecționarului, care-și păstrează obiectele de artă în locuri curate, ferite de umezeală și se preocupă de restaurarea lor în cazul deteriorării. Restaurarea artistică sau meșteșugărească este acea operațiune prin care un artist desemnat de proprietar repictează tablourile sau părți din tablouri, de exemplu. “Restauratorul” este preocupat doar de “frumusețea” tabloului și aplică metode de restaurare cunoscute doar de el, deci secrete. Uneori acești restauratori adaugă detalii noi operelor de artă reastaurate, modificând mesajul artistic inițial al obiectului de artă. De exemplu, multe nuduri au fost acoperite cu voaluri sau “îmbrăcate” la cererea unor proprietari mai pudici.

2. **Restaurarea în secolul al XIX-lea**, este caracterizată de apariția în jurul persoanei centrale a restauratorului a unui “comitet de înțelepți”, adeseori amatori, preocupați și ei mai ales de rezultate estetice ale operațiunilor de restaurare decât de eficiența ei reală în stoparea proceselor de degradare.

3. În secolul XX apare ideea **restaurării de tip arheologic**, prin care se cere ca părțile adăugate sau completate, la o operă de artă deteriorată să fie puternic evidențiate față de restul obiectului original.

Conservatorii contemporani diferențiază net conservarea de restaurare, acordând prioritate celei dintâi. Păstrarea **autenticității unei lucrări** este scopul declarat al conservării moderne alături de aplicarea metodelor științifice pentru păstrarea unei vieți cât mai îndelungate a unei opere cu valoare culturală.

În lumea contemporană protejarea obiectelor de patrimoniu face obiectul unor **legi specifice**. În România sunt în vigoare trei asemenea legi:

Ordonanța nr. 68/1994 privind protejarea patrimoniului cultural național (publicată în Monitorul Oficial nr. 247/1994)

Legea nr. 182/2000, privind protejarea patrimoniului național mobil (Monitorul Oficial din 27 octombrie 2000)

Norme de conservare și restaurare a bunurilor mobile clasate (publicate în Monitorul Oficial din 18 decembrie 2003).

## **2. CONSERVAREA CĂRȚILOR ȘI A OBIECTELOR PE SUPORT PAPETAR**

### **2.1. Istoria scrierii și a cărții**

Istoria cărții are aproximativ 5000 de ani. Primele “cărți” sunt de fapt texte scrise pe suport de piatră. În Egipt se folosea pentru scriere papirusul și se scria cu o cerneală extrasă din plante. Papirusul este foarte sensibil la umiditate și distrugerea lui este foarte rapidă. Tocmai de aceea el s-a păstrat mai ales în zonele aride (uscate) ale Egiptului sau ale Greciei. Pentru conservare sunt necesare condiții speciale.

Scrierile din America Centrală, mayașe și aztece, erau sub formă de grife, adică sub formă de litere (semne) înconjurată de un contur. Materialul de scriere se prepara dintr-o plantă, agava. S-au păstrat foarte puține pentru că majoritatea au fost distruse de către cuceritorii spanioli.

Scrierea feniciană este cea mai veche scriere alfabetică. Biblia, Vechiul Testament, este una dintre cele mai vechi cărți din lume. Fiind o carte cu mesaj religios, ea era recopiată fără a se schimba nici un semn. Suportul de scriere a fost adeseori pielea de miel sau de capră, prelucrate. Unele dintre scrieri erau împodobite cu decorații de aur.

Cultura islamică a fost influențată de civilizația ebraică și a acordat respect scrierii. Această civilizație nu permitea însă reprezentarea chipului uman. Decorațiile de pe manuscrise sunt în forme geometrice sau cu motive florale. Doar în India apar și reprezentări umane pe manuscrise islamice.

Budismul apărut în India s-a răspândit în Asia Centrală, China și Japonia. A fost nevoie și de mesaj scris pentru răspândirea doctrinei sale. Divinitățile budismului au fost pictate pe manuscrisele respective.

În China scrierea este foarte veche, ea a apărut înainte de pătrunderea budismului. Budismul a contribuit la răspândirea scrierii pictografice chinezești. Din China budismul

s-a răspândit în Coreea și Japonia. În China apare pentru prima oară hârtia de mătase și cea produsă din bumbac.

Japonia a preluat forma de scriere chinezească dar a perfecționat-o și în final un semn reprezenta un sunet.

Formele în care se prezintă, în general, un manuscris erau ruloul (volumen- în limba latină) și codexul (foi puse una peste alta).

În Europa, în lumea greacă, a fost adaptat alfabetul fenician la limba lor și au realizat un alfabet propriu. Școala a fost foarte răspândită în cetățile grecești. Scrierea s-a păstrat pe pergament. O mare parte a manuscriselor s-a păstrat datorită romanilor, care au multiplicat textele vechi grecești. De asemenea, romanii și-au adus profesori greci pentru a-și instrui copiii. Limba greacă a devenit astfel limbă de cultură.

Romanii au adoptat alfabetul grecesc și l-au adaptat, creînd alfabetul latin, o formă de scriere mult simplificată. Au existat texte pe papirus, pergament, piatră, metal, lemn. Textele erau scrise în ateliere speciale, de către sclavi știutori de carte. Textele erau dictate de un *dictator*. Nu existau corectori de carte așa încât în texte apăreau și greșeli. Textele se vindeau prin diferite "librării". Sulurile erau păstrate în apărători de piele. Volumen-ul era rulat pe un lemn. Fiecare autor își vindea cartea unui librar care o multiplica. Conservarea lor era o problemă chiar și pentru cei contemporani cu perioada romană. Manuscrisele erau atacate de insecte și ciuperci. Se luau măsuri de protecție: aerisirea, curățenia, evitarea umezelii. Spațiile și manuscrisele erau tratate cu praf pisat de plante sau camfor. În Egipt s-au luat modelele de conservare de la cei care executau îmbălsămarea mumiilor.

Mai târziu, când Bizanțul a fost cucerit de către turci, o mare parte din patrimoniul cultural al civilizației bizantine a fost distrus. Veneția, însă, a preluat și a transportat în Occident o parte a culturii scrise bizantine. În Evul Mediu europenii au multiplicat cărțile și textele antice, care erau copiate de către călugări în centrele speciale, patronate de biserică.

## **2.2 Tehnologia multiplicării textelor**

După anul 1300 în Europa se răspândește hârtia, al cărei secret de fabricare a fost dezvăluit de către chinezi, arabilor.

Chinezii au cunoscut și procedee de multiplicare rapidă a unui text sau a unei imagini, prin **xilografere**. Pe o bucată de lemn era săpat cu dălțița un text sau se executa o imagine în relief. Plăcuța de lemn se încernelua și apoi se puneă peste ea o bucată de hârtie, pe care prin presare se imprima textul sau imaginea de pe plăcuța de lemn.

Invenția tiparului a marcat o revoluție în multiplicarea cărților, care nu au mai fost privite ca un obiect de lux.

În Țările Române, în anul 1508 la Târgoviște (Mănăstirea Dealu) este semnalată prima tiparniță. Călugărul Macarie tipărește aici primele cărți. Tiparul nu a apărut pe pământ românesc pe un teren gol. La curțile domnești se copiau de multă vreme în manuscris diferite texte bisericești, cu o realizare artistică deosebită. Cărțile vechi românești erau pictate manual cu miniaturi de influență bizantină și erau realizate la comanda domnitorului, a marilor boieri sau a bisericii. Mai mult decât atât, au existat domnitori care au sprijinit tipărirea de cărți și pentru creștinii din Imperiul Otoman.

### **2.3 Modul de producere al hârtiei**

Procedura de fabricare a hârtiei a fost inventată de către chinezi în jurul anului 105 d. Hr. Ei fabricau hârtia din deșeuri textile de mătase sau din plante. Deșeurile se puneau la macerat în apă. După macerare, textilele erau bătute pentru a se obține fibrele scurte care constituiau pasta de hârtie. Pentru a se uni fibrele de celuloză se folosea un clei obținut tot din plante. Pasta era lăsată la uscat în site de bambus și după uscare se obținea coala de hârtie care avea forma sitei. Era o hârtie de foarte bună calitate, cu mare rezistență în timp și care se oxida (îngălbenea) foarte greu.

Europenii au preluat acest procedeu, dar l-au modificat pentru a obține cantități mai mari de hârtie. Ei au folosit varul pentru macerarea textilelor. În Europa erau folosite mai ales cârpele din in, bumbac sau cânepă. Sitele erau la început din fire de păr din coada calului. Mai târziu s-au folosit sitele din fier. Hârtia prelua particule de fier de pe site, ceea ce ducea la oxidarea rapidă a acesteia.

La hârtia veche, obținută prin procedee manuale, se observă firele de textile, iar privită în lumină lasă să se vadă liniile de apă, care copiază fibrele sitei în care s-au uscat hârtia.

Hârtia de tip vechi avea o mai mare rezistență în timp, era alcalină. Inconvenientul hârtiei vechi, din textile, este că a fost preferată de rozătoare și insecte. Din secolul al XVIII-lea în modul de albire al hârtiei s-a folosit clorul. S-a obținut o hârtie mai albă dar clorul constituie un factor de distrugere al hârtiei, în timp.

Încă din secolul al XIX-lea fabricarea hârtiei se va face din lemn. Acest fapt a dus la defrișări masive de păduri. Deși lemnul conține doar 50% celuloză, este preferat pentru că se găsește în cantitatea cea mai mare. Bumbacul, inul, cânepa conțin însă cele mai mari procente de celuloză, până la 99,8%.

Lemnul conține, de asemenea, multă lignină, care trebuie îndepărtată pentru că duce la distrugerea hârtiei. Îndepărtarea ligninei se face prin procedee chimice care duc și acestea în final la scăderea calității hârtiei.

În concluzie, calitatea hârtiei depinde foarte mult de procedura de fabricație, iar conservarea acesteia trebuie să țină cont inclusiv de factorii interni, care pot duce la distrugerea hârtiei. Păstrată în mediu liber, celuloza absoarbe o mare parte din umiditatea aerului. Umiditatea scăzută o face casabilă, iar umiditatea ridicată poate duce la apariția mucegaiului sau la putrezire. Fluctuațiile rapide de umiditate pot duce la deformarea ireversibilă a hârtiei.

Hârtia se conservă astfel într-un mediu cu umiditate medie, se păstrează în casete sau mape. Este necesară verificarea periodică pentru a depista la timp orice atacuri biologice, mucegaiuri, atacuri ale rozătoarelor. În cazul îngălbenirii accentuate a hârtiei se recomandă spălări în soluții bazice care se realizează **doar în laboratoare specializate.**

### 3. CONSERVAREA PICTURILOR

#### 3.1 Pictura ca unitate fizică

Pictura este constituită în general din următoarele elemente: un **suport**, **preparația**, **suprafața imaginativă sau pelicula picturală** și **verniul**. Noțiunea de **pictură de șevalet** este foarte vastă și cuprinde toate tehnicile picturale, bidimensionale, care se desfășoară pe diverse suporturi aflate pe un plan. Alegerea suportului pe care se realizează o pictură nu este un fapt întâmplător și are o mare influență asupra rezultatului final al operei. O pictură executată pe lemn dă senzația de soliditate, pe pânză dă senzația de ușurință, iar pe sticlă se speculează efectele de transparență. Alegerea suportului este întotdeauna în relație cu caracteristicile diferitelor școli de pictură sau cu diferite epoci.

Picturile pe suport rigid (lemnul, de exemplu) se prezintă întotdeauna ca un tip de pictură minuțioasă, cu culori compacte, strălucitoare, cum a fost, de exemplu, cazul picturii flamande de secol XV. Pictura pe suport flexibil are o factură mai rapidă și devolvoltă. Din punctul de vedere al conservării s-a constatat că suportul are o reacție proprie cu condițiile de mediu.

Pânzele folosite ca suport pentru pictură sunt de diferite feluri, în funcție de anul de fabricație, de tipul fibrei sau de modul urzelii. Utilizarea pânzei pentru pictură este atestată încă din antichitate. S-au descoperit fragmente de pictură egipteană și romană. În scrierile lui Heraclit există consemnate rețete de preparare pentru pictură. Folosirea pe scară largă a pânzei fixate pe un șasiu de lemn se datorează pictorilor venețieni, care au utilizat această metodă de fixare a pânzei din secolul al XV-lea. La Veneția, datorită umidității ridicate, panourile de lemn se deformau și distrugau picturile. Folosirea pânzei a permis și realizarea unor picturi de mari dimensiuni. Mărimea unei pânze era dată de lărgimea războiului de țesut dar pentru pânzele mari se foloseau mai multe bucăți asamblate împreună. Se foloseau pânze de in amestecat cu mătase. Mai târziu s-a alternat inul cu fibra de cânepă. Bumbacul era prea sensibil la umiditate iar mătasea avea tendința de a se pulveriza la interacțiunea cu uleiurile, adeseori acide. Mătasea se folosea în general pentru fabricarea steagurilor, a stindardelor sau a îmbrăcăminții.

**Inul** se folosea în pictură la prepararea pânzei dar și la fabricarea uleiurilor. Pentru prepararea uleiurilor se folosea în general planta ajunsă la maturitate, iar pentru pânză se prefera planta tânără. Dacă nu se respectau aceste condiții de recoltare a plantei se obțineau pânze de o calitate îndoielnică.

**Cânepa** furniza fibre lungi pentru pânze elastice și durabile în timp. Chiar și astăzi cele mai bune pânze folosite în restaurarea picturilor sunt țesăturile de cânepă special confecționate.

**Bumbacul** s-a folosit pentru realizarea picturilor de mici dimensiuni. Au rezultat picturi foarte sensibile la umiditate, la fel ca și bumbacul din materialul suport.

Tipul de țesătură al pânzei îl făcea să fie dorit sau nu de către un pictor. De exemplu, Tizian prefera pânza mai rară care-i avantaja pensulația densă și neregulată. În secolul al XVI-lea italian se folosea pe scară largă acest tip de țesătură rară. Începând cu secolul al XVIII-lea se vor refolosi însă pânzele mai fine, mai dese.

Din secolul al XVIII-lea apar pânzele preparate industrial, la războiul mecanic. În secolul al XIX-lea pânza pentru pictură are un grund deja aplicat. Marii producători de pânză pentru pictură au aplicat **ștampile** pe spatele pânzei și pe șasiu. Marginile tabloului sunt protejate cu hârtie neagră sau ocră foarte fină. La noi, de exemplu, Nicolae Grigorescu a folosit astfel de pânze marcate, cumpărate de la Paris.

Tot în secolul al XIX-lea apar șasiurile extensibile, cu traverse mobile și pene la colțuri, care permiteau lărgirea șasiului în cazul în care pânza se mărea datorită umidității sau se micșora prin uscare. Mai complicată pentru conservare este situația în care pictura este realizată pe o pânză cu fibre amestecate (în cu cânepă, de exemplu), care în timp reacționează diferit la condițiile mediului și la îmbătrânire.

Pânza picturii nu protejează spatele stratului pictural de atacul aerului și al umezelii. De asemenea, celuloza din pânză este foarte sensibilă la umiditate și mișcările de dilatare și contractare a pânzei duce la crăparea stratului pictural care duce la apariția craclurilor.

**Verniul** este, în general, ultimul strat de rășină protectoare, aplicată pe suprafața picturii. Structura verniului diferă în funcție de școala de pictură în stilul căreia este realizat tabloul. Compoziția verniului poate fi alcătuită din rășină, oleorășină și ulei.

### **3.3. Reguli de conservare a picturilor**

Picturile se păstrează în general înrămate și în poziție verticală, dacă nu sunt expuse pe pereți. Păstrarea picturilor rulate determină adeseori un proces de degradare accentuat. Lucrarea de artă este sensibilă la temperatură și umiditate. O pictură este un tot complex, format din materiale diferite care acționează diferit la factorii de microclimat. Stratul pictural, de exemplu, este mai puțin sensibil decât lemnul sau pânza la umiditate și are coeficienți de dilatare sau contractare diferiți. Acest fapt a fost observat chiar de pictori, așa încât unii dintre ei aplicau un strat de ulei și pe verso-ul panoului de lemn pictat pentru a diminua sensibilitatea acestuia la umiditate și deformarea lui. În zilele noastre foarte periculoase sunt centralele de apartament, care modifică într-un timp foarte scurt temperatura din apartamente. Picturile au nevoie de o temperatură și umiditate constante și fără mari variații. În cazul transporturilor la mari distanțe în țări cu climă diferită se impun măsuri de izolare a picturilor în vitrine speciale. De exemplu, în cazul "Giocondei", conservată la Luvru la **18-20°C** și la o umiditate de **55%**, în momentul transportului în Japonia, pentru a participa la o expoziție temporară, s-a construit o vitrină mobilă specială cu același ambient cu care lucrarea era obișnuită. Aceste măsuri excepționale de protecție au fost luate datorită valorii deosebite a lucrării dar și datorită faptului că Leonardo da Vinci a pictat acest portret pe un panou de lemn de esență moale (plop italian), lemn foarte sensibil la fluctuațiile de climat.

#### 4. MODELE DE CONSERVARE

Vom exemplifica mai jos variate soluții de conservare pentru o serie de picturi, caracterizate prin date fizice variate.

Modelul 1. :

Vincenzo Foppa, *Fecioara cu pruncul*. Pictura este realizată în tempera (culoare de apă), ulei și foiță de aur. Deteriorarea (crăpăturile) de pe stratul pictural urmează fibra lemnului.



Modelul 2:

Rembrandt Harmensz van Rijn și atelierul, *Aman implorând iertare Esterei*; ulei pe pânză. Rama este special efectuată pentru acest tablou și poartă sus numele artistului. Rama, însemnările de pe lucrare sau de pe ramă, ștampilele aplicate pe verso nu trebuie **îndepărtate** pentru că pot oferi informații speciale despre istoricul unei opere de artă.



Modelul 3 :

Francis Bacon, *Figură albastră târîndu-se No. 2*; ulei pe hârtie pânzată. În cazul graficii se observă **deteriorarea preferențială a marginilor lucrării**, ceea ce impune o grijă sporită la **manipulare și păstrare**.



Modelul 4:

Proiectarea în spațiul urban a *Galeriei Tate pentru Artă Modernă* (Marea Britanie), imagine realizată pe calculator.



Modelul 5:

Conservarea bunurilor culturale. În cadrul oricărei colecții de mari dimensiuni trebuie să existe un sistem care să permită **identificarea** relativ rapidă a poziției, cotei unei lucrări. Sistemul clasic de catalogare pus la dispoziția cercetătorilor este **fișierul** cu fișe aparținând fiecărei lucrări unde pe fiecare fișă este indicată și cota de identificare.



Modelul 6:

Conservarea pastelurilor și a picturilor. Pastelurile și picturile se păstrează înrămate și se așază în poziție verticală în dulapuri speciale.



Modelul 7:

Conservarea schițelor, desenelor, gravurilor și a fotografiilor. Lucrările de mari dimensiuni sunt păstrate în paspartuuri, la rândul lor așezate în mape pe dimensiunea fiecărei lucrări.



Modelul 8 :

Cutiile cu lucrări se păstrează în dulapuri speciale. Fiecare cutie este **etichetată** pentru a putea identifica în mod eficient lucrările căutate.



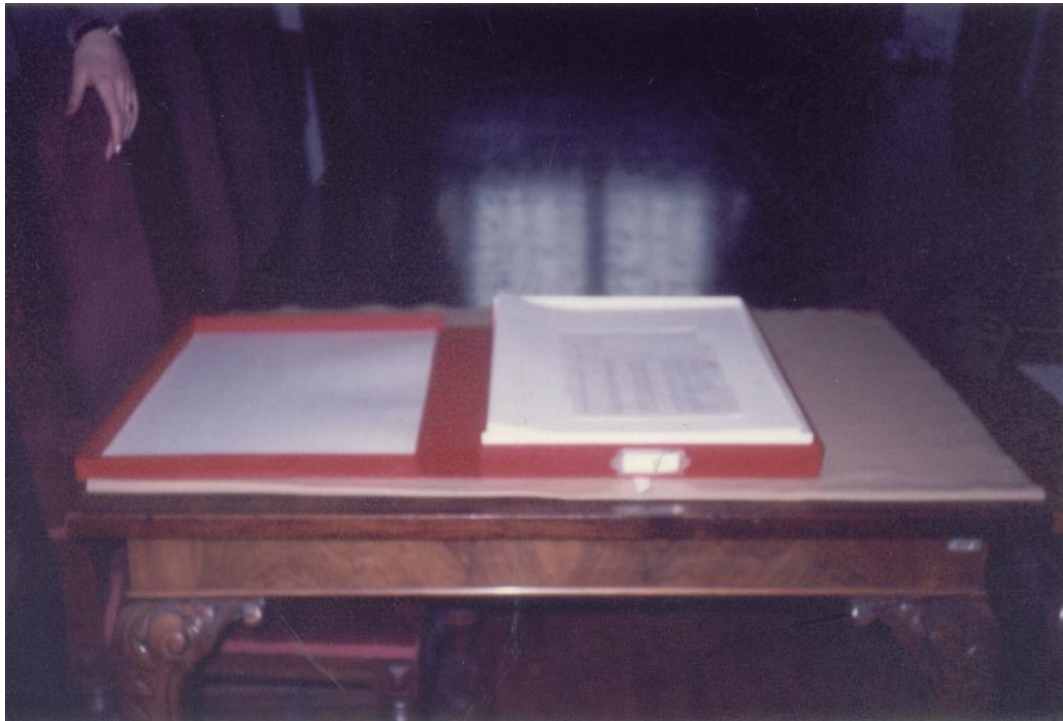
Modelul 9:

Conservarea schițelor, desenelor, gravurilor, fotografiilor. Păstrarea se face în paspartuuri (un fel de plicuri confecționate din carton neutru din punct de vedere chimic). Partea din față a paspartuului se decupează pentru a face vizibilă lucrarea. Desenul se acoperă cu o foiță neutră.



Modelul 10:

Conservarea schițelor, desenelor, gravurilor și a fotografiilor. Paspartuurile cu lucrări se așează în cutii, pentru a fi ferite de praf, umezeală, trepidații.



Modelul 11 :

Lucrarea **nu este lipită** pe suprafața interioară a paspartuului ci doar este așezată între copertile paspartuului. **Nu se acceptă nici o intervenție asupra lucrării:** îndoituri, decupaje sau aplicarea oricărui tip de lipici.



Modelul 12:

Conservarea bunurilor culturale. Atât în colecțiile publice cât și în cele private este bine să se organizeze o **arhivă** cu **actele de proveniență** ale lucrărilor, **actele de împrumut** pentru organizarea unei expoziții, etc.

