

REVISTA MUZEELOR

Nr. 1 / 2024

MUZELE, INSTITUȚII EDUCAȚIONALE DINAMICE



culturadata.ro

INSTITUTUL NAȚIONAL
PENTRU CERCETARE ȘI FORMARE CULTURALĂ

Nr. 1/2024

REVISTA MUZEELOR

MUZEELOR,
INSTITUȚII EDUCATIONALE DINAMICE

Echipa de redacție

Carmen Croitoru – *Redactor-Şef*;

Raluca Iulia Capotă – *Redactor-Şef adjunct*;

Peer-revieweri: Alexandra Zbucnea, Angelica Iacob, Bogdan Iancu, Cătălin Davidescu, Cristina Carşote, Delia Bran, Gabriela Nicolescu, Marta Guttmann, Mirela Creţu, Monica Stroe, Raluca Rădoi, Simina Bădică, Virgil Ştefan Niţulescu

Redactori: Maria Trifon, Alin Savu, Bogdan Pălici

Tehnoredactare și grafică: Aurora Pădureanu

Fotografie copertă: *Normalitate, ce cuvânt brutal!*, curator Cristian Neagoe, MNAC Bucureşti, 07.07.2016 – 06.10.2016 vedere din expoziție, photo: Gabriela Pană / MNAC

Adresa de corespondență:

Bulevardul Unirii nr. 22, etaj 2, Sector 3, cod poștal 030833, Bucureşti

Tel.: 021 891 91 03 | Fax: 021 893 31 75

www.culturadata.ro/revista-muzeelor/

www.facebook.com/RevistaMuzeelor

revistamuzeelor@culturadata.ro

© Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală (INCF)

ISSN 1220-1723

ISSN-L 1220-1723

Revistă indexată în baze de date internaționale (BDI):



<https://doi.org/10.61789/rm>



INSTITUTUL NAȚIONAL
PENTRU CERCETARE ȘI FORMARE CULTURALĂ

- 4 Carmen CROITORU – Editorial – De ce dedicăm acest număr educației culturale?

I. ARTICOLE

MUZEELE, INSTITUȚII EDUCAȚIONALE DINAMICE

- 8 Despina HAȘEGAN – Proiecte artistice despre incluziune și diversitate la MNAC și MNHCV. O analiză din perspectiva studiilor despre dizabilitate
- 25 Claudia POPESCU – Muzele universitare ca instituții educaționale
- 37 Rareș Ioan DINA și Corina DINA – Muzeul, un posibil vector formativ în domeniul industriilor creative. Studiu de caz: ROM(a)NOR Interferences
- 53 Winani THEBELE – Museums and Community; Bridging the Gap between the Museum and its Audiences through Research & Education
- 65 Sorin-Mihai CONSTANTINESCU – Relevanța rolului educatorului muzeal

INTERPRETAREA, COMUNICAREA ȘI MOBILITATEA PATRIMONIULUI MUZEAL

- 91 Teodora LAZAR – *Shades of Darkness: Politics, Objects, and Displays in Sighet's Dark Heritage Sites*
- 107 Orsolya TATAI – *Relația dintre obiectele muzeale și datele într-o colecție digitală de fotografii etnografice*

ETICĂ, ISTORIE ȘI TEORIE MUZEALĂ

- 120 Delia BRAN – *Istoria continuă a unui muzeu al artelor decorative: de la Muzeul Pedagogiei la un Muzeu al artelor (naționale) din România*
- 129 Oana-Alexandra CHIRILĂ – *Muzeu pentru Mileniul III*
- 135 Attila IAKOB – *Limite și provocări în evoluția muzeelor din România începutului de secol XXI*
- 145 Winani THEBELE – *Goodwill, Morality and Legislation in Restitution & Provenance Politics; a Reflection on Customary Laws and Property Ownership in Africa*

II. RECENZII PUBLICAȚII

- 169 Irina NICULESCU – *Samuel von Brukenthal și colecția de artă italiană în Hermannstadt Sibiu*

III. RECENZII EXPOZIȚII

- 175 Ioana-Cristina SPIRIDON (CIOCOIU) – *„Efectul Picasso”. Expoziție desfășurată la Muzeul de Artă Recentă, București, 27 septembrie 2023- 22 ianuarie 2024*

IV. ARTICOLE DE OPINIE

- 183 Valer RUS – *Vulnerabilitatea muzeelor românești în fața schimbărilor legislative: o analiză a amenințărilor sistemice apărute în anii 2023-2024*
- 190 Alis VASILE – *Modificări legislative în domeniul muzeal și al protejării patrimoniului*

EDITORIAL

De ce dedicăm acest număr educației culturale?

Carmen CROITORU

Redactor-Şef

Sunt deja câțiva ani de când INCFC semnalează prin studii și cercetări lipsa preocupării pentru diminuarea unei bariere de consum cultural care se relevă ca fiind în ascensiune la fiecare sondaj de consum. Barierea de înțelegere a bunurilor culturale, fie ele clasice sau contemporane, depinde direct de nivelul de cunoștințe și de familiarizarea tinerelor generații cu limbaje și forme de expresie artistică prin care se materializează produsele culturale propuse. În analizele încrucișate succesive ale Barometrului de consum cultural, această barieră educațională se prefigurează ca fiind în creștere și se regăsește în numărul crescut de non-consumatori care se auto-exclud pentru că nu au așteptări sau curiozitate față de toate formele de cultură, dar mai ales față de lectură. Frecventarea bibliotecilor sau cumpărarea de carte sunt, firește, și semnele dispariției infrastructurii bibliotecilor și a librăriilor, dar, în același timp, profilul consumatorului uzual de cultură se distanțează tot mai mult de non-consumator și prin practicile de timp liber și prin preferințe ponderate față de divertismentul facil gratuit sau prin frecvența participării.

Nu voi relua aici demonstrația acestei interdependențe directe dintre Cultură și Educație cercetată încă din secolul trecut, dar considerată secundară de politicile, strategiile și normativele culturale contemporane. Cred că ar fi, însă, potrivit să reamintesc cât de conectate sunt cele două domenii și cât de important este sprijinul autorităților și instituțiilor responsabile, deoarece scopul final al Educației și cel al Culturii este să ofere instrumente de apreciere și poziționare socială a indivizilor și a comunităților în societate, dar și repere valorice solide și autentice. Prin toate funcțiile sale și prin toate conexiunile cu bunăstarea socială sau individuală, Cultura se bazează pe ceea ce reușește să imprime Educația în anii dedicați alfabetizării copiilor și tinerilor. Pe de altă parte, Educația nu mai face recomandări pentru orientarea copiilor: prin înlocuirea profesorilor de vocație cu pregătire pluridisciplinară cu profesori cu pregătire limitată în zona tehnică se pierde constant resursa umană competentă, capabilă să contextualizeze sau să plaseze în timp și spațiu informațiilor predate.



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.01>

Aria de adresabilitate pentru educație culturală nu ar trebui să fie segregată pe categorii de vârstă, deoarece atât alfabetizarea, cât și îmbogățirea universului spiritual prin cunoaștere simbolică și metaforică sunt indispensabile conceptului de bunăstare individuală. Dar nu putem să nu recunoaștem că acest demers trebuie început la vârste fragede, pentru că setează obiceiuri de consum, de petrecere a timpului liber și hrănește curiozitatea firească de dezvoltare a viitorilor maturi.

Cum s-au disociat cele două domenii de activitate și cu ce consecințe?

Vreme de secole, Cultura a înglobat artele, literatura și științele într-un tip de abordare creionat de filosofia greacă, dar nevoia de dezvoltare a științelor a desprins treptat științele care aveau nevoie de cunoștințe tehnice care presupuneau alte specializări și moduri de gândire mai pragmatice.

Secolul industrializării și cel al marilor descoperiri științifice a separat și mai clar științele exacte de domeniul Culturii, care a păstrat artele și literatura fără să producă însă și separarea de Educație, care a continuat să utilizeze învățarea prin expresii culturale până aproape de secolul XIX, când divizările doctrinare au polarizat conceptele între capitalism și socialism (cu toate derivatele lor).

Această împărțire bazată pe concepte economice distincte a polarizat excesiv societățile care au pornit într-o cursă de diferențiere materialistă, ignorând tot mai mult natura umană și relațiile sociale. Din dorința de a-și promova avantajele, cele două sisteme au ajuns până la rescrierea valorilor culturale fundamentale, fără să intuiască și efectele asupra indivizilor sau comunităților. Cursa economică pentru atragerea forței de muncă și a resurselor inteligente a ignorat complet efectele devastatoare pe care le-au generat impunerea regimurilor aferente celor două moduri de a construi. Ambele sisteme s-au confruntat cu eșecuri sociale majore, dar întregul secol concentrat pe acumulare de capital material a fost marcat de un învățământ obligat să promoveze superiorități inexistente și o cultură cu moduri de gândire diametral opuse. Pare ciudat să facem asemenea excursii reduționiste, dar ceea ce intenționez să subliniez este efectul produs de sistemele politice asupra administrării celor două domenii, întrucât atunci când școlile, dar mai ales universitățile, și-au revendicat disciplinele și au despărțit învățământul tehnic de cel umanist, s-a creat și o prăpastie de competențe ireconciliabile între două domenii cu impact major în conștiințele civice. Cercetarea și științele educației au demonstrat, însă, că niciun set de cunoștințe tehnice nu poate fi folosit sau aplicat în abstract, fiind întotdeauna necesară plasarea în context social și istoric, cum la fel de clar este că artele, filosofia și științele sociale nu pot ignora avansul tehnologic major și modul în care aceste inovații au schimbat radical lumea.

Democrațiile contemporane au reconectat Educația de Cultură și, prin intermediul științelor sociale, în unele state, politicile, strategiile și deseori chiar măsurile normative au obiective comune.

Dar ce spunem, de fapt, când spunem Educație Culturală?

În ciuda atenției sporite asupra acestui subiect, nu există încă o definiție uniformă a educației culturale. Abordările teoretice se referă, mai degrabă / adesea la aceasta ca la un concept general care include intersecția dintre domeniile culturii și educației.

Educația artistică și educația culturală sunt două concepte diferite, dar complementare. Educația artistică se concentrează pe abilitățile și cunoștințele specifice legate de arte – și se adresează profesioniștilor care aleg o carieră creativă, în timp ce educația culturală este o noțiune mai largă, care cuprinde cunoștințe, abilități și atitudini față de formele de cultură disponibile. Educația artistică identifică și antrenează talente, în timp ce educația culturală se adresează tuturor cetățenilor cărora le facilitează accesul la bunuri culturale. De exemplu, educația culturală poate include învățarea despre istoria, tradițiile și obiceiurile unei anumite culturi, precum și învățarea despre arta, muzica, literatura și alte forme de expresie specifice acelei culturi. Educația artistică reprezintă o subcategorie a educației culturale, dar ambele contribuie la dezvoltarea culturii generale și a creativității oamenilor.

Educația culturală este o noțiune asociată și complementară celei de educație artistică, așa cum a fost aceasta conturată de către UNESCO, în documentul rezultat în urma primei *Conferințe Globale a Educației Artistice*¹ (2006), și este utilizată ca noțiune de sine stătătoare în țări precum Anglia, Austria și Olanda. Aceste țări reprezintă o excepție la nivel global, unde sintagma de „educație artistică” și cea de „educație artistică și culturală” sunt folosite în mod predominant².

UNESCO le-a propulsat în mediul internațional ca mijloc de îmbunătățire structurală a rezultatelor educaționale ale elevilor și ca surse de creativitate și inovație insuficient explorate. Acestui impuls i se vor adăuga și alte contribuții – din partea Organizației Națiunilor Unite (sub forma capitolului dedicat educației din *Sustainable Development Goals*), OECD (rapoartele de evaluare internaționale PISA, PIAAC), Uniunea Europeană (politicile cu privire la creativitate și la competențele-cheie privind învățarea pe întreaga durată a vieții) – care vor integra, în forme diferite, educația artistică și educația culturală pentru a face față provocărilor secolului XXI: criza climatică, avansul tehnologic, schimbările demografice etc.

“Educația artistică și educația culturală sunt esențiale pentru învățarea pe tot parcursul vieții și pentru dezvoltarea completă a personalității și cetățeniei. Ele cuprind procese de învățare și dezvoltare în educația formală, informală și non-formală. Această înțelegere se bazează pe o abordare holistică a educației și învățării, îmbrățișând toate competențele umane, emoționale, fizice, cognitive, sociale, estetice și

1 Road Map for Arts Education. *Building Creative Capacities for the 21st Century*, 2006

2 Report on the Survey on the Implementation of the Road Map for Arts Education, 2010

morale. (...) Educația artistică/ educația culturală încurajează oamenii să învețe despre patrimoniul lor cultural și să interacționeze cu diverse forme de artă tradițională și contemporană (educația artistică, în sens restrâns) și cultură cotidiană (educația culturală, în sens larg) ca sursă și resursă pentru tot parcursul vieții.”³

Pentru că Patrimoniul în toate formele a fost întotdeauna o sursă nepuizabilă de cunoaștere substanțială și de exemplificare a valorilor culturale identitare și universale, ni se pare oportun să începem promovarea unei noi profesii și a unor programe de educație culturală de la exemplu oferit de domeniul patrimoniului, primul care a făcut pași concreți în această direcție.

În perioada 2023-2024 s-au discutat și stabilit toate etapele necesare includerii pe agenda guvernamentală a unei politici și a unei strategii pentru Educație culturală. O astfel de politică va putea identifica instrumentele necesare activării stakeholderi-lor, dar și resurselor necesare punerii în practică a unei noi ocupații cu un extraordinar potențial de diseminare. În acest fel, o bună parte a instituțiilor publice de cultură, inclusiv muzeele, vor pune la dispoziție infrastructura pentru desfășurarea programelor, iar sistemul educației va identifica inserția acestor programe în programele școlare, reușind, poate, să renunțe la materii care se dovedesc dispensabile. În egală măsură, autoritățile locale, cele mai interesate de îmbunătățirea nivelului de cunoaștere al cetățenilor de care răspund, au posibilitatea de a eficientiza atât subvențiile pentru Educație, cât și cele pentru Cultură.

Conf.univ.dr. Carmen CROITORU
Redactor-Şef
revistamuzeelor@culturadata.ro

PROIECTE ARTISTICE DESPRE INCLUZIUNE ȘI DIVERSITATE LA MNAC ȘI MNHCV. O ANALIZĂ DIN PERSPECTIVA STUDIILOR DESPRE DIZABILITATE

Artistic Projects about Inclusion and Diversity at MNAC and MNHCV. An Analysis from the Perspective of Disability Studies

Despina HAȘEGAN

ABSTRACT

Disability studies do not have a tradition in Romania and our research aims to present and study valuable initiatives of museums in this area. From the perspective of disability studies, in this article we analyze two exhibitions organised by Romanian museums. These projects showcased artistic explorations of disability undertaken by contemporary artists. The exhibitions also represented an occasion to debate on the rights of the people with disabilities and to reflect on changes in our society. We offer a theoretical approach based on both museum and disability studies and we analyze the artistic projects using concepts such as inclusion, diversity, accessibility. These initiatives are important because they demonstrate the engagement of Romanian museums in current societal issues.

Key-words: disabilities, inclusion, diversity, accessibility, disability studies, museum, contemporary art, engagement



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.02>

În societatea contemporană, dezbateră privind diversitatea, incluziunea, drepturile și implicarea activă a persoanelor cu dizabilități este tot mai prezentă. Sunt urmărite respectarea drepturilor acestor persoane, a nevoilor specifice, se depun eforturi de adaptare pentru numeroase tipuri de produse, servicii, programe. Pentru a duce o viață activă, cât mai completă și complexă, și pentru a se implica în comunitate în calitate de cetățeni, accesul la educație și cultură reprezintă factori esențiali. Muzeelor și instituțiilor de cultură în general le revine misiunea de a facilita accesul persoanelor cu dizabilități, de a propune conținuturi adaptate unor cerințe specifice, dar și de a crește gradul de conștientizare al publicului tipic asupra drepturilor acestei categorii.

În România ultimelor decenii s-au făcut progrese în direcția recunoașterii drepturilor persoanelor cu dizabilități și al accesului lor la educație și cultură. Un rol important în acest sens a revenit negocierilor de aderare la Uniunea Europeană începând cu anul 2000, care aveau în vedere armonizarea legislativă și trasarea unor direcții noi de dezvoltare la nivelul societății. În plan cultural, accesarea unor programe precum *Cultura 2000* și *Interreg III B CADSES* a permis implementarea unor proiecte de colaborare și dezvoltare. În anul 2005 a fost înființată Administrația Fondului Cultural Național (AFCN), care a oferit finanțare pentru numeroase proiecte derulate de instituții ale Statului sau alte organizații. Din 2012, Fundația Orange România a susținut demersurile care vizau sprijinirea comunităților defavorizate, cu o linie dedicată persoanelor cu dizabilități de vedere și de auz. În acest context, în muzee au început să fie dezvoltate proiecte culturale diverse, adresate diferitelor categorii de public, printre care și persoanele cu dizabilități. Dintre primele proiecte notabile finanțate de AFCN sau de Fundația Orange, care au urmărit **accesibilizarea patrimoniului din muzee prin produse și servicii** destinate vizitatorilor cu diferite tipuri de deficiențe, amintim: „Simte Arta” (derulat de Asociația pentru Dezvoltare Urbană în perioada 2011 - 2014 în șapte muzee din București și din țară), „Muzeul Tuturor” desfășurat la Muzeul Antipa în 2012 și „ARTtouch” (2013 - 2014) la Muzeul Național de Artă al României. Această preocupare pentru facilitarea accesului la patrimoniul propriu și pentru prezentarea / interpretarea lui adaptată diferitelor nevoi constituie o provocare și o temă de reflecție pentru multe muzee din România; din fericire, inițiativele¹ în acest sens sunt tot mai dese și fac dovada unui proces de schimbare la nivelul instituțiilor și al societății.

Pe lângă această direcție importantă, în muzee au existat și proiecte care nu au vizat direct colecțiile deținute, aceste demersuri reprezentând **explorări ale dizabilității din perspectiva artei contemporane**. Ne vom referi în cele ce urmează la expozițiile *Normalitate, ce cuvânt brutal! O explorare artistică a dizabilității* (2016) de la Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC) și la *ATIPIIC. Drumul către ceilalți* (2022), de la Muzeul Național al Hărților și

1 Ne propunem ca într-un studiu viitor, parte a unei cercetări mai extinse, să realizăm o centralizare a proiectelor realizate de sau în muzeele din România pentru persoanele cu dizabilități, precum și studii de caz dedicate demersurilor importante.

Cărții Vechi (MNHCV), ambele din București. Am selectat aceste exemple deoarece aduc în discuție concepte foarte actuale, precum incluziunea și diversitatea, și modalități de raportare la dizabilitate ce presupun empatie și conectare. Vom începe însă prin clarificarea câtorva aspecte referitoare la un domeniu puțin cunoscut în România, studiile despre dizabilitate.

Aspecte teoretice

Studiile despre dizabilitate (Disability Studies) reprezintă o arie interdisciplinară, cu preocupări din zona științelor umaniste și sociale, care analizează acest concept în context social, cultural și politic. S-au dezvoltat începând cu anii 1990 cu precădere în spațiul anglo-saxon și sunt legate, pe de o parte, de activismul referitor la drepturile persoanelor cu dizabilități, iar pe de altă parte, de renunțarea la raportarea doar din perspectivă medicală la dizabilitate (așa numitul model medical). Paradigma normal – anormal, sănătos – bolnav a făcut loc eforturilor de incluziune socială, de acceptare a diversității și de implicare activă, iar componenta culturală și artistică este tot mai dezvoltată. Există un interes crescut pentru diferite narațiuni ale dizabilității, reflectarea în artă, literatură și media, pentru evidențierea experiențelor trăite, pentru conștientizare la nivelul societății în ansamblu. Tot mai frecvent regăsim în literatura de specialitate² legătura dintre domeniul studiilor muzeale și cel al studiilor despre dizabilitate. Muzeele realizează proiecte în colaborare cu sau adresate anumitor comunități de persoane cu dizabilități, devin platforme care amplifică mesajul către societate, militând pentru incluziune, solidaritate, acceptare.

Această problematică vine în întâmpinarea unor teme și preocupări majore ale muzeologiei actuale, de la noua definiție a muzeului (Adunarea generală a ICOM, Praga, 2022), până la accentul pus pe implicarea / activarea publicului, crearea de noi experiențe de vizitare, relevanță și adaptare la interesele societății³. În actuala definiție a muzeului se menționează explicit: „Deschis publicului, accesibil și incluziv, el susține diversitatea și sustenabilitatea.

- 2 Există numeroase colecții de studii, volume colective care reunesc perspective tot mai variate și mai interesante asupra acestui subiect. Amintim aici doar câteva titluri: *The disability studies reader*, editat de L. Davis, New York: NY Routledge, 1997; *Rethinking Disability Representation in Museums and Galleries*, editat de Jocelyn Dodd, Richard Sandell, Debbie Jolly și Ceri Jones, Universitatea din Leicester: RCMG, 2008; *REPRESENTING DISABILITY. Activism and agency in the museum*, editat de Richard Sandell, Jocelyn Dodd, Rosemarie Garland-Thomson, New York, Routledge, 2010; *Keywords for Disability Studies*, editat de Rachel Adams, Benjamin Reiss, a David Serlin, New York University Press, 2015; *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, editat de Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem și Moritz Ingwersen, Bielefeld, Transcript Verlag, 2017; *Contemporary Art and Disability Studies*, editat de Alice Wexler și John Derby, New York, Routledge, 2019.
- 3 Menționăm aici lucrările lui John Falk: *Identity and the Museum Visitor Experience*, (Routledge, 2009), *Learning from Museums*, 2nd Edition (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2018), *The Value of Museums: Enhancing Societal Well-Being* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2021) și ale Ninei Simon: *The Participatory Museum* (Museum 2.0, Santa Cruz, California, 2010), *The Art of Relevance* (Museum 2.0, Santa Cruz, California, 2016).

Muzeele operează și comunică într-o manieră etică și profesională, cu participarea diverselor comunități⁴. Folosirea termenilor „accesibil”, „inclusiv”, „diversitate”, „sustenabilitate”, „comunități” reflectă asimilarea în această definiție a unor aspecte frecvent dezbătute în societate și confirmă tendința deja existentă a muzeelor de a deveni instituții tot mai active și mai implicate în plan social. Se observă cu ușurință folosirea unor termeni comuni în studiile muzeale și în cele despre dizabilitate; ne vom opri în cele ce urmează la trei noțiuni pe care le putem pune în legătură cu proiectele expoziționale de care urmează să ne ocupăm.

Accesibilitatea este definită în *Legea nr. 448 / 2006 (republicată) privind protecția și promovarea drepturilor persoanelor cu handicap drept „ansamblul de măsuri și lucrări de adaptare a mediului fizic, precum și a mediului informațional și comunicațional conform nevoilor persoanelor cu handicap, factor esențial de exercitare a drepturilor și de îndeplinire a obligațiilor persoanelor cu handicap în societate”⁵. Autoritățile sunt obligate, conform aceleiași legi, să ofere persoanelor cu dizabilități acces „la valorile culturii, la obiectivele de patrimoniu, turistice și de petrecere a timpului liber”⁶. Un muzeu accesibil este, așadar, o instituție care asigură accesul fizic în clădire pentru vizitatorii cu diferite tipuri de deficiențe și pune, totodată, la dispoziție informații adaptate nevoilor acestora.*

În accepțiunea aceleiași legi, **incluziunea socială** reprezintă „setul de măsuri și acțiuni multidimensionale din domeniile protecției sociale, ocupării forței de muncă, locuirii, educației, sănătății, informării și comunicării, mobilității, securității, justiției și culturii, destinate combaterii excluziunii sociale”⁷. Incluziunea presupune respectarea drepturilor tuturor cetățenilor de a participa la viața societății, inclusiv pe plan cultural, și de fi tratați în mod egal, fără discriminări de niciun tip. Un alt termen care este folosit tot mai des este cel de **inclusivitate**, care se referă mai mult la promovarea unei atitudini de toleranță și acceptare; este derivat din legislația internațională privind drepturile omului și ale persoanelor cu dizabilități⁸. Muzeele își pot asuma un rol pe acest plan prin colaborarea cu comunități marginalizate, prin desfășurarea de proiecte care să li se adreseze în mod particular.

În acest punct, regăsim elemente comune cu conceptul de **diversitate**, care a început să fie folosit în anii 2000 pentru a exprima varietatea modalităților de expresie culturală⁹, strâns legată de drepturile și libertățile

4 Conform <https://www.muze.org/sitev2/2022/08/25/o-noua-definitie-a-muzeelor/>, consultat pe data de 12.06.2024.

5 Conform *Legii nr. 448 / 2006 (republicată) privind protecția și promovarea drepturilor persoanelor cu handicap*, Art. 5, alineat 2, accesat pe data de 12.06.2024, document disponibil la <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/77815>.

6 Conform Articolului 21 din *Legea nr. 448 / 2006*.

7 Conform Articolului 5, alineat 18, din *Legea nr. 448 / 2006*.

8 Referințele la *inclusive societies / education / communities* sunt extrem de numeroase în legislația internațională; mai multe informații se află pe site-ul Consiliului Europei la <https://www.coe.int/en/web/inclusion-and-antidiscrimination/division-home>, accesat pe data de 12.06.2024.

9 A se vedea în acest sens textul *Convenției UNESCO din 20 octombrie 2005 asupra*

fundamentale ale omului, cu beneficii asupra dezvoltării culturii, artelor și al societății în ansamblu. Cu timpul, termenul¹⁰ a început să înglobeze recunoașterea diferențelor între oameni, înțelegerea faptului că există persoane care se deosebesc de celelalte prin diverse moduri (aspect, gen, religie, abilități fizice și intelectuale, orientare sexuală, etnie, opinii politice etc.); este pus cel mai des în relație cu eforturile de combatere a discriminării, de luptă împotriva prejudecăților și de coeziune socială. Persoanele cu dizabilități fac parte dintre categoriile marginalizate și se regăsesc sub umbrela diversității. Un alt termen din această familie este **neurodiversitatea**, care a început să fie folosit încă din anii 1990 pentru a exprima diferențele existente în felul în care funcționează creierul uman, în care oamenii experimentează și interacționează cu mediul înconjurător¹¹. De atunci, se fac numeroase demersuri de conștientizare și de acceptare a faptului că o serie de tulburări (precum cele din spectrul autist) și afecțiuni de dezvoltare (ADHD, dizabilități de învățare etc.) nu sunt boli, ci condiții neurologice. Ca și în cazul incluziunii, muzeele își pot asuma un rol activ, de sprijinire a acestor eforturi și de diseminarea a mesajului, în sprijinul construirii unei societăți mai tolerante și mai unite.

Ne vom opri în cele ce urmează asupra celor două expoziții de la MNAC și MNHCV, evidențiind câteva aspecte importante pentru tema cercetării noastre. În lipsa unor preocupări teoretice din domeniul studiilor despre dizabilitate care să vizeze spațiul cultural românesc, materialele aflate la dispoziție sunt datele oferite pe site-urile proprii și pe canalele de social media chiar de către muzee, comunicatele de presă preluate de diferite site-uri de știri sau bloguri și câteva cronici, de asemenea publicate online, toate în perioadele în care expozițiile erau deschise.

Normalitate, ce cuvânt brutal! ***O explorare artistică a dizabilității***

Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC) și Asociația ActiveWatch au organizat, în perioada 7 iulie – 6 octombrie 2016, expoziția *Normalitate, ce cuvânt brutal! O explorare artistică a dizabilității/ Normality, such a brutal word! An artistic exploration into disabilities*. Curatorul Cristian Neagoe și artiștii Mihai Barabancea, Paul Dunca & Virginia Lupu, Cosmin Manolescu, Ivana Mladenovic, Monotremu, Mircea Ioan Topoleanu Ciocolatescu au adus în fața publicului lucrări de artă vizuală și performance-uri accesibile și persoanelor cu diferite tipuri de dizabilitate - locomotorie, vizuală, neurocognitivă - (Fig.1).

protecției și promovării diversității expresiilor culturale, accesat la data de 13.06.2024, disponibil la <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/72999>.

10 A se consulta *Intercultural Glossary* publicat pe site-ul Consiliului Europei și disponibil la <https://rm.coe.int/intercultural-glossary/1680a836f2>, accesat pe data de 13.06.2024.

11 Pe site-ul Centrului de Resurse Juridice există un document cu caracter informativ referitor la persoanele cu dizabilități neurocognitive și combaterea discriminării, disponibil la <https://www.crj.ro/wp-content/uploads/2022/06/8.-Material-informativ-dizabilitati.pdf>, accesat pe data de 13.06.2024.



Fig. 1 Vedere de ansamblu din expoziția *Normalitate, ce cuvânt brutal!*
Sursa: *Normalitate, ce cuvânt brutal!*, curator Cristian Neagoe, MNAC București,
07.07.2016 – 06.10.2016 vedere din expoziție, photo: Ciprian N. Isac / MNAC

Experiență de vizitare

Expoziția a fost gândită lăsând la o parte experiența unei vizite tipice; lucrările au fost amplasate la un nivel mai jos, mai aproape de privirea unui vizitator în fotoliu rulant, în timp ce multe exponate trebuiau detectate și explorate cu ajutorul simțurilor. Vizitatorilor tipici li s-a propus asumarea unei categorii de dizabilitate, astfel încât experiența de vizitare să fie una imersivă și cât mai completă; datorită parteneriatului cu Asociația Metodelor Alternative de Integrare Socială, pentru ei au fost realizate tururi ghidate care au permis explorarea fără simțul văzului. Pentru persoanele cu dizabilități, au fost organizate tururi de către Asociația Tandem.

Lucrări

Expoziția a reunit instalații, video-uri, printuri tactile, obiecte relevante, texte în limbaj Braille, sunete, mirosuri, ghiduri audio și mai multe performance-uri. În cele ce urmează, ne vom opri la câteva dintre proiectele prezentate, majoritatea având un caracter mix (instalație, video, performance, interacțiune etc.)

Instalația foto „Brutal” (2016) realizată de Mihai Barabancea, cu schițe tactile de Cristiana Costin, avea o miză dublă: pe de o parte, artistul a dorit să afle cum reușesc nevăzătorii să perceapă



Fig. 2 *Brutal*. Instalație de Mihai Barabancea și Cristiana Costin.
Explorare tactică a unei fotografii în relief
Sursa: Foto Gabriela Pană / MNAC,
Normalitate, ce cuvânt brutal!, curator
Cristian Neagoe, MNAC București,
07.07.2016 – 06.10.2016
vedere din expoziție



Fig. 3 Explorarea instalației Brutal. Lămpile luminează panourile din spate, unde se află fotografia

Sursa: Normalitate, ce cuvânt brutal!, curator Cristian Neagoe, MNAC București, 07.07.2016 – 06.10.2016 vedere din expoziție, photo: Gabriela Pană / MNAC



Fig. 4. Normalitate. Instalație de Mircea Topoleanu.

Sursa: pagina de Facebook MNAC Bucharest (postare 20 iulie 2016), accesat pe data de 13.06 2024.

Proiectul „Birthday Room” (2016) al lui Paul Dunca (coregraf, performer) și al Virginiei Lupu (artist vizual) cuprindea o parte de instalație, video și performance. Cei doi artiști au documentat momente festive din cadrul unor comunități în care existau persoane cu diferite dizabilități (senzoriale, locomotorii, neurocognitive) și au prezentat o serie de reconstituiri și performance-uri, programate pe durata expoziției de la MNAC.

Coregraful Cosmin Manolescu a fost, de asemenea, prezent cu video-ul „Dans_Rulant”(2016), dar și cu o serie de ateliere de dans contemporan în fotoliu rulant. În cadrul acestora, participanții au explorat concepte legate

frumusețea; pe de altă parte, a invitat publicul să descopere fotografia cu ajutorul altor simțuri, lăsând văzul la final (Fig. 2). Mihai Barabancea a însoțit șapte persoane cu dizabilități de vedere și le-a ajutat să surprindă cu ajutorul camerei foto locuri importante, dragi, care le sugerau frumusețea. Pentru șapte fotografii au fost realizate schițe tactile, în relief, expuse în cadrul instalației și completate de un obiect relevant și un indiciu olfactiv; la experiența de descoperire se adăuga, prin intermediul căștilor, povestea spusă de fiecare dintre autori, despre locul ales; abia la final era posibilă și vizualizarea fotografiei (Fig. 3). Implicarea mai multor simțuri îmbogățește experiența și aducea mai multe informații decât ar fi făcut-o folosirea doar a unui singur stimul.

Instalația „Normalitate” (2016) a artistului Mircea Topoleanu presupunea un exercițiu de ascensiune pe un panou de escaladă, pe care elementele de prindere alcătuiau cuvântul „normalitate”, scris în Braille (Fig. 4). Propunerea regizoarei Ivana Mladenović a fost filmul „Ora de biologie” (2016), care documentează câteva zile din viața unor copii cu dizabilități de vedere din România.

de dans, mișcare, joc, din ipostaza utilizatorului unui astfel de dispozitiv (Fig. 5). Duo-ul Monotremu a realizat un performance intitulat „Îmi place România și României îi place de mine” (2016); acesta făcea trimitere la celebrul performance „I Like America and America Likes Me” (1974) al lui Joseph Beuys, care a petrecut câteva zile în spațiul unei galerii americane de artă alături de un coiot, pe care a reușit să îl îmblânzească. Monotremu a înlocuit coiotul cu un câine cu dizabilități și a invitat publicul să interacționeze cu el pe parcursul a trei zile.



Fig. 5. **Dans Rulant.** Performance și atelier de Cosmin Manolescu

Sursa: Normalitate, ce cuvânt brutal!, curator Cristian Neagoe, MNAC București, 07.07.2016 – 06.10.2016 vedere din expoziție, photo: Gabriela Pană / MNAC

Concept curatorial

În cadrul unui interviu acordat Mediafax¹², curatorul Cristian Neagoe a vorbit despre ideile și dorințele care au animat acest proiect expozițional. Pentru el, normalitatea este un pat al lui Procust, în raport cu care fiecare dintre noi îndeplinește roluri multiple. El a observat la nivelul societății suprapunerea dintre „normalitate” și „normativ”, care conduce la percepția că cei care nu se supun regulilor, care nu îndeplinesc așteptările, nu sunt normali; conceptul de „normalitate” este utilizat în mod abuziv, de aceea devine „un cuvânt brutal”, după cum ne indică titlul evenimentului. Din același interviu aflăm că Neagoe a fost invitat să realizeze conceptul expoziției de către Mircea Toma și Ana Ciutu de la ActiveWatch¹³, iar singura condiție a fost: „să fie o expoziție cu sau despre oameni cu dizabilități”¹⁴. Întregul demers a pornit de la scenariul unei lumi în care persoanele cu dizabilități sunt majoritare. „E o expoziție despre diferență, nu despre deficiență”. Artiștii selectați au avut

12 Eugen Istodor, INTERVIU Cristian Neagoe, despre ideile din spatele expoziției „Normalitate, ce cuvânt brutal” de la MNAC: „În cazul Normalității fiecare dintre noi este și judecător, și acuzat, și călău, și victimă”-FOTO, Mediafax, 23.08.2016, disponibil la INTERVIU Cristian Neagoe, despre ideile din spatele expoziției „Normalitate, ce cuvânt brutal” de la MNAC: „În cazul Normalității fiecare dintre noi este și judecător și acuzat, și călău și victimă” - FOTO (mediafax.ro), accesat în data de 6.06.2024.

13 ActiveWatch este o cunoscută asociație care militează pentru respectarea drepturilor omului, a libertății de exprimare și se implică în activități de combatere a inechității sociale, a rasismului, a discriminării și a intoleranței etc.

14 Eugen Istodor, 2016.

experiențe de lucru cu persoane din medii marginalizate; colaborarea cu Florin Georgescu, nevăzător, a permis accesibilizarea expoziției pentru persoanele cu deficiențe de vedere.

Observații

Normalitate, ce cuvânt brutal! O explorare artistică a dizabilității a constituit un proiect expozițional complex și inedit în peisajul cultural românesc. Cu mijloacele specifice artei contemporane, au fost abordate subiecte de discuție delicate, dificile și încă insuficient dezbătute în societatea românească, precum: drepturile persoanelor cu dizabilități, incluziunea socială, discriminarea etc. Este un prim exemplu de amploare de mobilizare a unor artiști contemporani cunoscuți din țara noastră, care au acceptat provocarea de a se raporta la problema dizabilității.

Întregul demers a vizat în egală măsură publicul cu și fără dizabilități, într-un exercițiu de empatie, de aducere la lumină și de conștientizare a nevoilor acestei categorii care se luptă cu marginalizarea și discriminarea. Prin propunerea unei experiențe artistice și asumarea perspectivei unui anumit tip de privire, vizitatorul tipic este imersat într-un univers pe care îl poate explora și percepe diferit, cu fiecare identitate pe care o alege; fotoliul rulant, bastonul, ochelarii care obturează vederea devin instrumente puternice care oferă prilejul unor trăiri tulburătoare. Departe de a stârni sentimente de milă sau vină, expoziția vorbește despre modalități de raportare și percepere diferite ale lumii înconjurătoare, încurajează creativitatea, o atitudine relaxată¹⁵, nuanțează semnificațiile „normalității.” Testând deplasarea în fotoliul rulant, ochelarii și bastonul de nevăzător, explorarea condiționată de aceste elemente permite accesul la normalitatea persoanelor cu diferite dizabilități, la felul lor uzual de a relaționa cu mediul înconjurător și pune în funcțiune alte simțuri și abilități decât cele folosite în mod curent de persoanele tipice; această diversitate de perspective îmbogățește experiența vizitării, stârnește curiozitatea și imaginația.

Din punct de vedere teoretic, discursul curatorial se raportează la noțiuni importante din domeniul studiilor despre dizabilitate. Astfel, regăsim modelul social al dizabilității, care consideră că societatea este cea care ridică bariere și face dificilă viața acestor persoane: „Dizabilitatea e o relație între indivizi și mediile lor sociale. În societatea de azi, oamenii cu dizabilități sunt expuși experienței de a trăi în propriile corpuri ca în niște realități fizice controlate, posedate și abuzate de alții.”¹⁶ Prin intermediul artei contemporane, expoziția pune în lumină aceste obstacole și necesitatea conștientizării lor la nivelul societății, dă o voce persoanelor cu dizabilități și propune exerciții de reflecție și empatie: „normalitatea” de pe panoul de escaladă, explorarea în scaun rulant sau cu ochelari și baston de nevăzător, împrietenirea cu câinele cel prea puțin afectat de lipsa unui picior etc.

15 Ibidem.

16 Pagina evenimentului pe site-ul MNAC, accesată pe data de 6.06.2024, disponibilă la <https://mnac.ro/event/83/Normalitate,%20ce%20cuv%3%A2nt%20brutal>.



Fig. 6 Vedere de ansamblu din expoziția ATIPIC. **Drumul către ceilalți**. Sala dedicată fotografiilor din călătorii I
Sursa: MNHCV

Principiul autodeterminării, lupta pentru drepturi egale și respectarea drepturilor omului și-au găsit expresia în sloganul „Nimic despre noi fără noi” (*Nothing about us without us*); acesta a devenit în anii 1990 emblematic în activismul pentru drepturile persoanelor cu dizabilități și se referă la necesitatea de a implica în procesul decizional pe cei care vor fi afectați de respectivele hotărâri. Participarea activă a persoanelor cu dizabilități în diferite etape ale expoziției (realizarea fotografiilor împreună cu Mihai Barabancea, consultantă pe partea de accesibilizare etc.) arată aplicarea acestui concept la nivelul practicii artistice și constituie un exemplu de colaborare și valorizare ca resurse în proiect.

Un rol special în realizarea demersului a revenit MNAC, cu care Cristian Neagoe a colaborat în calitate de curator invitat. Organizarea expoziției într-una dintre cele mai importante instituții de pe scena artei contemporane românești a contribuit la o mai mare vizibilitate a proiectului, a co-interesat artiști, parteneri, voluntari și a adus tema dizabilității în atenția publicului larg și a presei.

ATIPIC. Drumul către ceilalți

Expoziția *ATIPIC. Drumul către ceilalți*, prezentată la Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi (MNHCV), un muzeu mic din București, este un alt proiect ce ilustrează deschiderea muzeelor către discursul despre dizabilitate și către acțiunile de conștientizare a societății asupra problemelor persoanelor cu dizabilități (Fig. 6). Deschisă în perioada 11 martie – 5 iunie 2022¹⁷, expoziția a reunit fotografii realizate de David Stescu, un tânăr de 16 ani, cu autism. Pentru realizarea acestui eveniment, muzeul a colaborat cu inițiatorii proiectului *Faces of Autism*, Teodora și Mihai Stescu. Expoziția și-a propus să înfățișeze câteva dintre multiplele fațete ale autismului, posibile punți de legătură între persoanele tipice și atipice și să sprijine integrarea acestora în societate.

17 Pe pagina evenimentului de pe site-ul MNHCV este indicată durata inițială 11 martie – 8 mai 2022 și este precizată prelungirea vizitării până la data de 5 iunie 2022.

Diagnosticat din copilărie cu autism, David a dezvoltat o pasiune pentru geografie și pentru călătorii, al căror efect era terapeutic. Interesul său pentru fotografie a devenit tot mai pronunțat și a ajuns să fie o formă de exprimare, „propriul canal de comunicare într-o lume majoritar tipică”¹⁸. Fotografii Dragoș Asaftei și Vlad Eftenie l-au îndrumat și l-au ajutat să-și cultive talentul.

Lucrări

Expoziția de la Muzeul Hărților a fost alcătuită din două secțiuni; în prima secțiune au fost prezentate peisaje surprinse în călătoriile sale (din Italia, Egipt, Maroc, Iordania, Australia etc.), iar în cea de a doua, portretele unor tineri diagnosticați cu autism, însoțite de poveștile personale ale fiecăruia, scrise de Mihai Stescu; acestea surprindeau aspectele unice și pasiunile lor speciale pentru muzică, limbi străine, numere, literatură, arte etc. Au fost incluse obiecte personale și suvenire din călătorii (borcănele cu nisip din deșert de culori diferite, pașaportul plin de

ștampile, scheme de organizare și o hartă realizate de David etc.). Acestea au completat expunerea și au oferit indicii despre pasiunea pentru geografie, despre meticulozitatea planificării și apoi a documentării călătoriilor, despre importanța acestor pregătiri pentru David și familia lui. Pe un ecran puteau fi urmărite materiale video, cu rol educativ sau ilustrativ, referitoare la autism (Fig. 7). *ATIPIIC. Drumul către ceilalți* se înscrie în seria de expoziții temporare organizate de muzeu pe teme legate de explorare, călătorie, geografie, hărți etc., oferind perspectiva acestui tânăr artist.



Fig. 7. Vedere de ansamblu din expoziția ATIPIIC. **Drumul către ceilalți.** Sala dedicată fotografiilor din proiectul *Faces of Autism*
Sursa: MNHCV

Un proiect multi-medial

Expoziția a fost parte din proiectul *Faces of Autism*, lansat în aprilie 2020, prin care David Stescu și-a propus să prezinte portrete ale unor copii, tineri și adulți diagnosticați cu autism și poveștile lor atât de diferite; de la persoane nonverbale la unele independente, toți își descoperă pasiuni, au talente, interese și nevoi diverse și își urmează „drumul către ceilalți” într-o societate preponderent neurotipică (Fig. 8).

18 Pagina evenimentului de pe site-ul MNHCV, accesată pe data de 7.06.2024, disponibilă la <https://www.muzeulhartilor.ro/event-item/atipic-drumul-catre-ceilalti/>.

Fiecare portret „este un îndemn către societate să sprijine orice individ în a-și dezvolta abilități care să-i permită relaționarea atât de necesară în viața cotidiană”¹⁹; chipurile și poveștile alăturate sunt exemple concrete de astfel de punți de comunicare create între persoanele cu autism și cele neurotipice, construite cu efort și tenacitate. Publicul are, astfel, ocazia să înțeleagă aceste eforturi, să le susțină și poate chiar să vină în întâmpinarea lor. „Drumul către ceilalți”



Fig. 8. Vedere de ansamblu din expoziția ATIPIC. **Drumul către ceilalți.** Sala dedicată fotografiilor din călătoria II
Sursa: MNHCV

este și un drum către autonomia fiecăruia și capacitatea de a funcționa în societate, iar călătoria poate fi sprijinită de fiecare dintre noi.

Pentru a marca Ziua Internațională de Conștientizare a Autismului, pe data de 2 aprilie 2022 a avut loc în cadrul expoziției un eveniment intitulat „Autismul, parte din diversitatea noastră. Un dialog deschis despre autism”. Discuția a reunit psihologi, medici, părinți, persoane cu autism, reprezentanți ai unor asociații și a abordat teme referitoare la diagnosticare și intervenție timpurie, rolul familiei, integrarea în sistemul de învățământ, tranziția către o viață independentă, rolul ONG-urilor etc.

Tot ca parte a acestui proiect, pe 14 aprilie 2022, a avut loc premiera documentarului „Faces of Autism. Episodul 1: David. Drumul către ceilalți”²⁰. Prezentând povestea lui David Stescu, discuții și interviuri cu membri ai familiei, psihologi, prieteni, profesori, filmul își propune să crească nivelul de conștientizare și de acceptare al societății în privința acestei tulburări și asupra diversității în funcționarea creierului uman (neurodiversitatea). Terapia, discriminarea, hărțuirea la școală (*bullying*), pasiunea pentru călătorii și fotografie sunt mărturii despre provocări și obstacole depășite, un îndemn și o speranță pentru cei care se confruntă cu astfel de cazuri. Proiectul *Faces of Autism* continuă și astăzi, cu expoziții de fotografie ale lui David Stescu și proiecții ale filmului care se desfășoară în diferite locuri din țară²¹.

Expoziția a constituit, așadar, o secțiune a acestui proiect multimedial

19 Explorarea fațetelor multiple ale autismului, accesat pe 7.06.2024, disponibil la <https://facesofautism.ro/despre-proiect/>.

20 Lansarea a avut loc la Cinemax Veranda Mall, accesat pe 7.06.2024, disponibil la <https://evenimentemuzeale.ro/eveniment-cultural/bucuresti-filmul-documentar-faces-of-autism-episodul-1-david-drumul-catre-ceilalti-cinemax-veranda-14-aprilie-2022/>.

21 Evenimentele sunt anunțate online, pe rețelele de socializare, pe blogul lui David Stescu și pe site-ul proiectului.

mai amplu, care reunește site-ul web, blog-ul lui David Stescu, filmul; ea aduce un alt tip de public, de expunere și prilej de dezbateră, contribuind la creșterea vizibilității subiectului în societatea noastră.

Observații

Organizarea expoziției *ATIPIIC. Drumul către ceilalți* la Muzeul Hărților constituie o altă dovadă a interesului muzeelor pentru prezentarea unor subiecte sensibile, insuficient dezbătute în societatea românească și pentru implicarea într-o „misiune socială”²², legată de conștientizarea cu privire la autism. Ca în cazul MNAC, muzeul vine în întâmpinarea nevoilor unei comunități și îi oferă prilejul de a se prezenta în fața publicului prin intermediul unui proiect cultural bine articulat, de a genera dezbateri și poate chiar schimbări de atitudine, prin exersarea empatiei și a capacității de a reflecta. La rândul său, ca instituție de cultură, muzeul face un pas important către incluziune, diversitate, colaborând în proiecte ale unor comunități ce reunesc persoane cu dizabilități. Expoziția desfășurată la Muzeul Hărților a demonstrat că asemenea demersuri pot avea loc și în organizații de dimensiuni reduse.

Denumirea expoziției „Atipic. Drumul către ceilalți” poartă un sens dublu, o referință dublă: dinspre persoanele cu autism către cele tipice, dar și invers; punțile dezvăluite artistic și creativ înfățișează pasiuni, talente și interese comune, ce își pot găsi expresia în limbaje diverse, precum cel al fotografiei. Proiectul realizează alte două deziderate importante pentru studiul dizabilității: prezența în spațiul public a artiștilor cu dizabilități și reprezentarea persoanelor cu dizabilități. David Stescu este un tânăr fotograf cu autism, care face portretele unor copii, tineri și adulți, cu același diagnostic. Demersul câștigă în valoare tocmai prin această miză dublă a artistului cu autism, care aduce la lumină chipurile și poveștile altor persoane cu aceeași tulburare. Mesajul său este unul despre conexiuni și conectare, despre pasiuni, interese și nevoi comune, despre empatie și acceptare. Muzeul Hărților a preluat și a amplificat acest mesaj, numărându-se printre susținătorii unui proiect atipic și necesar pentru societatea românească.

Concluzii

Organizate la distanță de șase ani, cele două expoziții reprezintă reperi importante pentru reflectarea și raportarea la dizabilitate în mediul cultural românesc, atât din punct de vedere al lucrărilor expuse, cât și al conceptelor abordate.

În calitate de instituții publice de cultură, indiferent de anvergura organizației, muzeele își asumă un rol mai activ în societate și conferă legitimitate unor proiecte artistice care reflectă universul unor comunități marginalizate. Ele participă la eforturile de conștientizare a societății în legătură cu persoanele

22 Pagina evenimentului de pe site-ul MNHCV, accesată pe data de 7.06.2024, disponibilă la <https://www.muzeulhartilor.ro/event-item/atipic-drumul-catre-ceilalti/>.

cu dizabilități, făcând pași în direcția acceptării, înțelegerii și coeziunii. Cele două expoziții reprezintă modalități de punere în dezbatere a unor concepte aflate la intersecția studiilor muzeale despre dizabilitate și a preocupărilor din societate: accesibilizarea, incluziunea, diversitatea. Diferitele evenimente desfășurate în intervalul alocat (performance-uri, ateliere, dezbateri, lansare de film etc.) au constituit activări pentru public, prilejuri de discuție sau exerciții de reflecție asupra unui subiect complex și au menținut în mod constant atenția asupra evenimentului principal.

Mesajele transmise au vizat identificarea unor punți de comunicare, prin explorări artistice, pasiuni și interese comune, între comunitățile tipice și atipice; departe de a trezi sentimente de vină sau milă, expozițiile au urmărit ideea de diversitate a abordărilor, de descoperire a unor legături, de dezvoltarea a unei atitudini mai pline de înțelegere, cu mai puține prejudecăți și discriminări.

Anunțată ca fiind accesibilă pentru toate categoriile de public, expoziția *Normalitate, ce cuvânt brutal! O explorare artistică a dizabilității* a abordat conceptele de accesibilitate, incluziune, diversitate din perspective ingenioase și creative; pe de o parte, a asigurat pentru publicul cu dizabilități vizite adaptate cerințelor specifice, iar pe de altă parte, a propus vizitatorilor tipici asumarea unei categorii de deficiență. Astfel, parcursul și experiența de vizitare reprezentau modalități de imersiune și de descoperire a unei alte posibilități de a interacționa cu mediul înconjurător. Persoane cu sau fără dizabilități au avut ocazia să exploreze împreună, să înțeleagă diversitatea perspectivelor și a metodelor de descifrare a conținuturilor, să testeze accesul și accesibilitatea într-o experiență incluzivă și interactivă creată de artiști, cu implicarea unor persoane nevăzătoare.

Dacă în 2016, curatorul Cristian Neagoe nu reușise să identifice lucrări ale unor artiști cu deficiențe pe care să le aducă în expoziție²³, în 2022, tânărul David Stescu își prezenta fotografiile la Muzeul Hărților; proiectul său *Faces of Autism* oferea perspectiva artistică a unei persoane cu autism, asupra altor copii, tineri și adulți cu același diagnostic. Discuția despre incluziune, diversitate și accesibilizare se îmbogățește prin metafora „drumului către ceilalți”, deschiderea către neurodiversitate și accesul în muzeu pentru un proiect artistic cu o miza dublă, atipică, de prezentare și reprezentare a dizabilității.

Din păcate, până în momentul de față nu dispunem de date referitoare la numărul total de vizitatori ai acestor expoziții²⁴, nici la numărul vizitatorilor cu dizabilități, în contextul în care nu există (încă) o raportare pe acest subiect sau o centralizare a acestui tip de evenimente realizată de vreo structură abilitată. Datele ar putea fi utile mai ales ca repere pentru evoluția ulterioară a fenomenului, pentru a studia capacitatea de a interesa și de a aduce publicul - cu sau fără dizabilități - la muzeu, pentru acest gen de evenimente.

Desigur, persoanele cu dizabilități se confruntă în România cu numeroase

²³ Eugen Istodor, 2016.

²⁴ Conform reprezentanților MNHCV, expoziția *ATIPIIC. Drumul către ceilalți* a fost vizitată de aproximativ 3329 de persoane; nu deținem informații de la MNAC.

probleme, iar mobilitatea și accesul la diferite puncte de interes constituie adesea provocări reale. Participarea lor la evenimente culturale este dificilă²⁵ și, de obicei, necesită sprijinul unor asociații sau voluntari. Muzeele pot doar în mică măsură, eventual în cadrul unor proiecte, să asigure deplasarea unor grupuri de persoane cu dizabilități. Rolul lor cel mai important rămâne însă la nivelul preluării și amplificării mesajelor legate de problema dizabilității.

Din păcate, nu avem nici date referitoare la impactul acestor proiecte asupra comunităților de persoane cu deficiențe și / sau asupra publicului vizitator în general al acestor muzee. Chiar dacă a fost vorba despre expoziții temporare, deschise pe o durată de aproximativ trei luni fiecare, și nu putem vorbi despre un impact major sau efecte pe termen lung asupra comunităților vizate sau a publicului general, consemnarea și arhivarea de către muzee a reacțiilor, a eventualelor continuări sau dezvoltări ale acestor inițiative, ar fi fost benefică. Considerăm utilă o astfel de abordare, un astfel de exercițiu post eveniment, pentru multe dintre manifestările organizate de muzee (expoziții, conferințe, dezbateri etc.) și sperăm că instituțiile vor găsi resursele necesare pentru a realiza și acest tip de demers valoros pentru cercetări ulterioare.

Expozițiile prezentate constituie repere importante pentru felul în care raportarea prin artă la problema dizabilității își face loc în societatea românească. Colaborarea cu persoanele cu deficiențe și chiar aducerea lor în prim plan în calitate de autori sau ca reprezentări, evidențierea legăturilor și perspectiva empatică sunt modalități extrem de valoroase pentru dezvoltarea proiectelor pe această temă. Departe de ecourile și intensitatea unor dezbateri din zona occidentală, apărute în jurul unor proiecte artistice ce aduceau în spațiul public dizabilitatea²⁶, cele două expoziții reflectă preocupările încă insuficient dezvoltate în jurul acestui subiect în țara noastră. Cu toate acestea, ele oferă discursuri consistente, în care regăsim concepte teoretice de actualitate, precum și explorări artistice inedite. Totodată, acestea demonstrează disponibilitatea unor muzee de a-și asuma roluri active în zone de dezbateri în societate și de a contribui astfel la construirea unui mediu social mai tolerant și mai inclusiv.

25 A se vedea în acest sens datele furnizate de a Strategia națională privind drepturile persoanelor cu dizabilități „O Românie echitabilă“ 2022-2027, adoptată prin Hotărârea de Guvern nr. 490 / 2022.

26 Amintim aici Monumentul lui F.D. Roosevelt, unde președintele american apare reprezentat în scaun rulant; statuia care îl înfățișează pe Winston Churchill în cămașă de forță sau statuia care o prezintă pe artista cu dizabilități Allison Laper însărcinată; analize interesante asupra reprezentării dizabilității în arta contemporană regăsim printre alții, la Ann Millet-Gallant, *The Disabled Body in Contemporary Art* (New York: Palgrave-Macmillan, 2010), Richard Sandell, Jocelyn Dodd, Rosemarie Garland-Thomson (eds.), *RE-PRESENTING DISABILITY Activism and agency in the museum*, (Routledge, New York, 2010), Keri Watson, W. Hiles Timothy (eds.), *The Routledge Companion to Art and Disability*, (Abingdon: Routledge, 2022).

Bibliografie

Cărți

- Adams, R., Reiss, B., Serlin, D. (eds.) 2015. *Keywords for Disability Studies*. New York University Press.
- Davis, L. (ed.) 1997. *The disability studies reader*. New York: NY Routledge.
- Dodd, J., Sandell, R., Jolly, D., Jones, C. (eds) 2008. *Rethinking Disability Representation in Museums and Galleries*. Universitatea din Leicester: RCMG.
- Falk, J. 2009. *Identity and the Museum Visitor Experience*. New York: Routledge.
- Falk, J. 2021. *The Value of Museums: Enhancing Societal Well-Being*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield
- Millet-Gallant, A. 2010. *The Disabled Body in Contemporary Art*. New York: Palgrave-Macmillan.
- Sandell, R., Jolly, D., Garland-Thomson, R. (eds) 2010. *RE-PRESENTING DISABILITY. Activism and agency in the museum*. New York, Routledge.
- Simon, N. 2016. *The Art of Relevance*. Santa Cruz, California: Museum 2.0.
- Waldschmidt, A., Berressem H., Ingwersen, M. (eds.) 2017. *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Watson, K., Hiles Timothy, W. (eds.) 2022. *The Routledge Companion to Art and Disability*. Abingdon: Routledge.
- Wexler, A., Derby, J. (eds.) 2019. *Contemporary Art and Disability Studies*. New York: Routledge.

Surse electronice

- Convenția UNESCO din 20 octombrie 2005 asupra protecției și promovării diversității expresiilor culturale, document disponibil la <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfs/72999>, accesat la data de 13.06.2024.
- Hotărârea de Guvern nr. 490 / 2022 pentru aprobarea Strategiei naționale privind drepturile persoanelor cu dizabilități O Românie echitabilă 2022-2027, disponibil la <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/254203>, accesat la data de 12.06.2024.
- Legea nr. 448 / 2006 (republicată) privind protecția și promovarea drepturilor persoanelor cu handicap, document disponibil la <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/77815>, accesat pe data de 12.06.2024.
- Anghelescu, Ana. 22.07.2022. Supereroi printrenoi.com. *Jurnal de călătorie pe drumul către ceilalți*. <https://supereroi.printrenoi.ro/jurnal-de-calatorie-pe-drumul-catre-ceilalti/>, accesat la data de 7.06.2024.
- Băltărețu, Răzvan. 27.07.2016. Vice.com. *Ce am învățat despre România în ziua în care n-am mai putut să văd și să merg*, <https://www.vice.com/ro/article/78vm7z/ce-am-invatat-despre-normalitatea-din-romania>, accesat la data 6.06.2024.
- Bulea, Raluca (dr.). 1.04.2022. Viațamedicala.ro. *Înlăturând bariera autismului*, <https://www.viata-medicala.ro/nlaturand-bariera-autismului-26314> accesat pe data de 7.06.2024
- Istodor, Eugen. 23.08.2016. Mediafax. *INTERVIU Cristian Neagoe, despre ideile din spatele expoziției „Normalitate, ce cuvânt brutal” de la MNAC: În cazul Normalității fiecare dintre noi este și judecător, și acuzat, și călău, și*

- victimă., INTERVIU Cristian Neagoe, despre ideile din spatele expoziției „Normalitate, ce cuvânt brutal” de la MNAC: „În cazul Normalității fiecare dintre noi este și judecător și acuzat, și călău și victimă” - FOTO (mediafax.ro), accesat la data de 6.06.2024.
- Lăutaru, Andrada 24.04.2022. Scoala9.ro. Tânărul cu autism care vrea să devină fotojurnalist. A început să facă fotografii de la 4 ani, a spus prima dată „mama” și „tata” la 7; Tânărul cu autism care vrea să devină fotojurnalist. (scoala9.ro), accesat la data de 7. 06.2024.
- Marinescu, Patricia. 8 iulie 2016. News.ro. *O explorare artistică a dizabilității, la Muzeul Național de Artă Contemporană; Corina Șuteu: Formele diverse nu își găsesc întotdeauna locul în spațiul românesc.* <https://www.news.ro/cultura-media/o-explorare-artistica-a-dizabilitatii-la-muzeul-national-de-arta-contemporana-corina-suteu-formele-diverse-nu-isi-gasesc-intotdeauna-locul-in-spatiul-romane-sc-1922400008002016071015520136>, accesat la data de 6.06.2024.
- Voinea, Cristina. 15.07.2016. Scena 9. *Arta care se vede cu ochii închiși*, <https://www.scena9.ro/article/normalitate-arta-dizabilitate>, accesat la data de 6 iunie 2024.
- Site-ul Centrului de Resurse Juridice. *Material informativ pentru combaterea discursului urii. Persoane cu dizabilități neuro-cognitive.* <https://www.crj.ro/wp-content/uploads/2022/06/8.-Material-informativ-dizabilitati.pdf>, accesat la data de 13.06.2024.
- Site-ul Consiliului Europei. *Inclusion and anti-discrimination programmes.* <https://www.coe.int/en/web/inclusion-and-antidiscrimination/division-home>, accesat la data de 12.06.2024.
- Site-ul Consiliului Europei. *Intercultural Glossary.* <https://rm.coe.int/intercultural-glossary/1680a836f2>, accesat la data de 13.06.2024.
- Site-ul Evenimente muzeale. București: *filmul documentar Faces of Autism. Episodul 1, „David. Drumul către ceilalți”*, CINEMAX Veranda, 14 aprilie 2022. <https://evenimentemuzeale.ro/eveniment-cultural/bucuresti-filmul-documentar-faces-of-autism-episodul-1-david-drumul-catre-ceilalti-cinemax-veranda-14-aprilie-2022/> accesat la data de 7.06.2024
- Site-ul Faces of Autism. *Explorarea fațetelor multiple ale autismului*, <https://facesofautism.ro/despre-proiect/> accesat la data de 7.06.2024
- Site-ul MNAC. *Normalitate, ce cuvânt brutal!* <https://mnac.ro/event/583/Normalitate,%20ce%20cuv%C3%A2nt%20brutal!>, accesat la data de 6.06.2024
- Site-ul MNHCV. *ATIPIC. Drumul către ceilalți.* Atipic. Drumul către ceilalți – Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi (muzeulhartilor.ro), accesat la data de 7.06.2024
- Site-ul RNMR. *O nouă definiție a muzeelor.* 22.08.2022 <https://www.muzeelor.org/sitev2/2022/08/25/o-noua-definitie-a-muzeelor/>, accesat la data de 12.06.2024.

Drd. Despina HAȘEGAN,
Muzeograf, Muzeul Hărților, București
Drd. Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu” / CESI,
Facultatea de Litere, Universitatea din București
despina.hasegan@muzeulhartilor.ro

MUZEELOR UNIVERSITARE CA INSTITUȚII EDUCATIONALE

University Museums as Educational Institutions

Claudia POPESCU

ABSTRACT

The modernisation of Romanian museums depends to a large extent on the modernisation of Romanian education. How do Romanian museums relate to the ideas of interpretation and participation? Museum education is the beginning of a journey, it is not just a delivery of information, it is the triggering of a process of questioning, experimentation and self-construction. Museum education needs to contain emotional elements and be tailored to the needs of visitors, especially the disadvantaged (from rural or low-income communities). Reflections on museum education in the School of Architecture Museum: guided tours for school children participating in the „De-a arhitectura” exhibition, a project for the education of young people from disadvantaged backgrounds around Sibiu, funded by CNFIS and the summer school in Dealu Frumos for architecture students.

Key-words: Communication, Museums, University Museums, Education, Participatory Museum, Interpretation



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.03>

Introducere: viziune și repere teoretice

Obiectele de muzeu sunt mute fără interpretare, dar aceasta nu este totuși suficientă pentru a le face relevante pentru vizitatori. Filosoful Alain de Botton și istoricul de artă John Armstrong vorbesc despre nevoile psihologice pe care le-ar putea satisface mai bine muzeele de artă dacă acestea ar revizui organizarea și descrierea obiectelor lor.¹ Aceștia au pus în practică aceste idei în cadrul expoziției „Art Is Therapy” (sept. 2014) din Rijksmuseum². Descrierea obiectelor nu este singura formă de învățare din muzeu, învățăm din povești, experiențe, contemplare. Învățăm în cazul unui muzeu de artă, atât din latura estetică, cât și din reflectarea experiențelor proprii în obiecte, după cum a arătat expoziția de mai sus. Ideea de dezvoltare personală, învățare pe parcursul vieții a schimbat raportarea la învățarea informală și non-formală. Dar Nina Simon³ a mers mai departe prin ideea de regândire a muzeelor, prin transformarea lor în hub comunitar, împuternicind comunitățile cu sarcinile ordonării și interpretării obiectelor. Vizitatorii devin, astfel, interpreți, nu doar pentru patrimoniul material al muzeului, dar și pentru cel imaterial format din amintiri și experiențe. Ideea nu este de a prezenta un patrimoniu în funcție de vizitator (optica interpretării), ci de a regândi muzeul în funcție de nevoile comunității. Avem o abordare de tip top-down care este interpretarea și avem o abordare de tip mișcare socială, care începe de la oamenii din comunitate. Participarea și interpretarea se află într-o relație dialectică, ele nu se exclud reciproc. Tot ce comunică muzeul (voluntar sau involuntar) contribuie la procesul de învățare⁴, iar abordarea interpretativă sau participativă favorizează tipuri diferite de învățare: formală sau informală.

Muzeul participativ privilegiază experiențele sociale și introspective, în dauna celor cu obiecte sau a activităților științifice și experimentale. Dar toate acestea fac parte din spectrul larg al învățării, așa cum reiese din Teoria inteligențelor multiple a lui Howard Gardner⁵.

Muzeul participativ al Ninei Simon⁶ nu este legat de obiectele existente (poate folosi obiecte ale comunității ca în cazul muzeelor Pop-Up⁷), iar

1 de Botton, Armstrong (2018), p. 84.

2 Architectural Digest: <https://www.architecturaldigest.com/story/alain-de-botton-john-armstrong-rijksmuseum-amsterdam>

3 Understanding British Portraits: <https://www.britishportraits.org.uk/resources/toolkits/how-to-develop-learning-programmes-and-audience-engagement-with-portraits/learning-in-museums/the-participatory-museum/>

4 Hein (1988), p. 15.

5 Gardner (2007).

6 Simon (2010).

7 Giordano, „Pop-Up Museums: challenging the notion of the museum as a permanent institution”, *Predella Journal of Visual Arts*, nr. 33, (2013), p. 462, traducere de Claudia Popescu după originalul în limba engleză: „Muzeul pop-up ar putea fi considerat o instituție pe termen scurt, un muzeu temporar sau o expoziție în aer liber, creat în afara limitelor locației tradiționale, în locuri existente, temporare și neașteptate, folosind ancore comunitare puternice și cu scopul creșterii angajamentului civic”.

dacă folosește obiectele existente, le folosește pentru rolul lor social, ca să încurajeze discuția, participarea vizitatorilor la o rețea, la o comunitate.

Participarea poate însemna ajutor la curatorierea unei expoziții, poate însemna contribuția cu obiecte, expoziții Pop-Up, deschiderea către controverse, obiecte interactive sau care încurajează discuții și experiențe (Fig. 1).

Ambele abordări (interpretarea și participarea) consideră că o vizită, o experiență muzeală este doar începutul unui drum de descoperire. În cazul participării pe acest drum se intersectează construcția identității vizitatorului (dezvoltarea personală, identitară) cu construcția de sens a muzeului⁸.

Unde sunt muzeele românești în raport cu aceste abordări? Patrimoniul muzeelor românești, centralizat și reorganizat științific în perioada comunistă, inclusiv prin comasarea de colecții preexistente, nu este suficient de flexibil la nevoile reale și diverse ale vizitatorilor.

Consider că muzeele românești nu sunt foarte vizitate și pentru că în România nu se pune accentul suficient pe practicile de învățare non-formală și informală, ce constituie unul dintre atuurile învățământului primar privat. Conform unei analize a programului „Școala altfel”, acesta se lovește de birocratizare, neimplicare, aglomerare⁹, sugerând că educația non-formală este un exercițiu neobișnuit pentru școli.

Pentru a îmbunătăți educația muzeală este nevoie să se răspândească în societate, atât prin sistemul de învățământ, cât și prin diferite alte forme (școli de vară, ateliere etc.) ideea de învățare non-formală și informală de-a lungul vieții. Transformarea muzeelor românești, a modului de expunere, a suportului informațional și a serviciilor oferite de muzee depinde de acest punct nevralgic. Învățarea în România nu este într-o stare prea bună și practica răspândită a meditațiilor o dovedește. Poate fi de vină aici



*Fig. 1 – Instalație Pop Up – Unde sunt arhitectele? Asociația Culture Reserve
foto personală*

8 Idei prezentate mai amplu în lucrarea „Tehnologii digitale în muzeele contemporane”, Editura Universitară „Ion Mincu”, 2022 (o versiune actualizată a lucrării mele de doctorat).

9 Alb, Moscovici, Iov (2020)

și trecerea de la civilizația cărților (un sistem explicativ, dar și o supapă compatibilă cu sistemul comunist, prin practica rezistenței prin cultură) la civilizația iliteraților, după cum a sugerat Mihai Nadin¹⁰. În această nouă civilizație intră în vigoare un alt mod de funcționare și de gândire afîn cu idei precum multi-tasking, tutoriale on-line, dar și practica blamată a plagiatului, ce a primit un nou impuls grație folosirii inteligenței artificiale.

Particularitățile muzeelor universitare românești



Fig. 2.1. Noaptea Muzeelor 2024, când am avut 3500 de vizitatori între 16:00-24:00 fotografie arhiva personală

În calitate de angajat, subordonat atât Ministerului Educației (juridic), cât și celui al Culturii (metodologic), precum sunt și colegii mei din muzeele universitare (atât de invidiate anul acesta, atât de ignorate în general) pot spune că se fac pași mari, importanți pentru modernizarea învățământului, dar acestea nu au apucat încă să se sedimenteze și să producă ecouri în societate.

Posibilitatea muzeului în care lucrez de a se sincroniza cu aceste schimbări este mai bună decât în alte muzee, dar este limitată de resursele de personal. Muzeele universitare sunt

amplasate în locul potrivit pentru a aduce o schimbare a experienței muzeale, dar ele nu au încă resursele potrivite, nu este încă foarte clar rolul lor în viața universităților din care fac parte. Par să fie mai mult decât niște debarale în care se mută materialele didactice perimate, ele se raportează la fel de mult, dacă nu mai mult, la un patrimoniu imaterial - care este chiar procesul de învățare în evoluția sa, cu tradițiile și cu micile sale (r)evoluții¹¹.

Aceste muzee au o mare problemă de vizibilitate, ele fiind o parte (adesea nevăzută) din organismul universitar. Din acest motiv, muzeele de acest tip trebuie să implice Universitatea (studenți voluntari, cadre didactice) în proiecte sau evenimente precum Noaptea Muzeelor (Fig. 2.1 și Fig. 2.2)

¹⁰ Nadin (2016)

¹¹ Idei similare au fost exprimate de doamna Florentina Nițu în conferința „Patrimoniu și comunitate. Cui folosește un muzeu universitar?” organizată de Muzeul Municipiului București, 6 iunie 2024.

și să se implice la rândul lor în proiectele instituțiilor din care fac parte, pentru a fi relevante în activitatea didactică (proiecte de cercetare, școli de vară – Fig. 3, evenimente, conferințe, expoziții, etc.)

În cazul particular al Muzeului Școlii de Arhitectură¹² (brandul promovat de Centrul Expozițional Documentar al Universității de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu), acesta se află într-un colț al clădirii vechi a Școlii de Arhitectură ușor accesibil prin intrarea monumentală a acesteia (dar altminteri izolat) aflat în afara drumurilor studenților, cu excepția celor care vin la bibliotecă – sala de lectură cărți. Am folosit această apropiere pentru colaborarea cu biblioteca, pentru cercetarea vechilor proiecte de școală sau a practicilor didactice. Buna cunoaștere a patrimoniului material din muzeu, a celui imaterial (tradiții didactice, povești) și a patrimoniului conex cu acestea (precum patrimoniul risipit al muzeelor Simu sau Saint Georges¹³) oferă material util pentru educația muzeală și pentru cercetarea din universitate. O parte mică din acest conținut de



Fig. 2.2. Noaptea Muzeelor 2024, când am avut 3500 de vizitatori între 16:00-24:00
fotografie arhiva personală



Fig. 3. Școala de vară IMUAU Schonberg live-studio 2021, Dealu Frumos, jud. Sibiu, realizată în parteneriat cu Filiala Teritorială Sibiu-Vâlcea a OAR, cu sprijinul OAR din Timbrul de Arhitecturii și al Fundației Prințul Charles
fotografie arhiva personală

12 Centrul Expozițional Documentar al UAUIM (Muzeul Școlii de Arhitectură), Expoziția permanentă: <https://centrulexpo.uauim.ro/ro/expozitii/expozitia-permanenta>

13 Muzeul Simu a fost unul dintre primele muzee private de artă din București, clădirea sa a fost demolată în 1962 iar colecțiile sale au fost redistribuite în special către Muzeul Național de Artă al României și Muzeul Colecțiilor (denumirea actuală). Precum Anastase Simu și colecționarul Alexandru Saint Georges (arhitectul-șef al orașului Botoșani) a donat muzeul său statului (Fundațiilor Culturale Regale). Printre colecțiile dispersate ale acestui muzeu se numără și arhivele de proiecte ale unor importanți arhitecți, păstrate de Muzeul Național de Artă al României.

cercetare a fost publicată pe Facebook cu rol dublu de educare și promovare a muzeului. Prin conturile paginii Muzeul Școlii de Arhitectură și a grupului Prietenii Muzeului Școlii de Arhitectură am stabilit o serie de legături cu foști absolvenți ai Școlii, posibili donatori sau persoane și entități care cochetează cu preocupările Muzeului (demolările, patrimoniul construit, arhivele arhitecților, practica, proiectarea și restaurarea, asociațiile profesionale etc.). Prin creșterea notorietății am atras vizite de grup din partea unor școli, licee, facultăți care căutau în muzeu repere ale profesiei de arhitect.

Pare să fie o prăpastie între mitul și misterul muzeelor (întreținut de fotografii, filme, exemple din străinătate, de aura obiectelor etc.) și evoluția și întrebuințarea lor în România reală. „Corola de minuni” a muzeelor este strivită involuntar cu fiecare alegere neinspirată care afectează autenticitatea obiectelor, a spațiilor de expunere și a experienței interacțiunii cu acestea. Din moment ce timpul liber a fost împărțit între satisfacții on-line și off-line și el pare să fie tot mai puțin, muzeele au de suferit. Puține au program cu adevărat accesibil publicului, program de week-end, iar și mai puține au bilet gratuit sau cu un preț simbolic. Dar timpul petrecut în aceste spații merită efortul? Înăuntru găsim reguli, limite, artificii de expunere care trunchiază obiectele și le învâluie într-o lumină de opaiț (iar Muzeul Școlii de Arhitectură nu face excepție, din rațiuni de conservare). Nu există o singură direcție de vizitare sau nu ar trebui să fie o direcție favorizată de vizitare într-un spațiu care trebuie descoperit. În Muzeul Școlii de Arhitectură există un fir roșu cronologic, dar vizitarea se poate face și după alte criterii, după cum se poate face și invers cronologic. Lucrul acesta este problematic doar în cazul perioadelor de aglomerație, când există posibilitatea de intersectare a două fluxuri de vizitatori.

Există o preocupare continuă pentru conservare, dar în cazul unor obiecte replicate precum copii / facsimile, mulaje de ipsos realizate în timpul atelierelor cu copii etc. este normal să permitem atingerea de către cei care doresc fie că sunt copii, slab văzători sau persoane curioase la detalii.

Mitul și misterul muzeelor pot deveni și un obstacol în momentul în care suntem striviți de augusta tradiție a spațiilor și obiectelor cu care lucrăm. Există și un revers al medaliei, atunci când mijloacele interpretative (Augmented Reality, Virtual Reality, displayuri etc.) devin mai importante decât patrimoniul pe care acestea îl prezintă. Muzeele vii, precum aspiră să fie muzeele de arhitectură și artă populară, nu se pot limita la o prezentare a ciudățeniilor din acest patrimoniu. Iar noutatea și insolitul de a avea ochelari de VR într-un spațiu tradițional (Fig. 4) nu sunt tot o formă de a transforma patrimoniul în ceva insolit, nu în ceva accesibil? Anumite experiențe precum imersarea digitală în tablourile lui Van Gogh sau Dali au și un rol de accesibilizare, dat fiind că dimensiunile sau tematica pun anumite bariere. Un exemplu îl reprezintă instalația, „Opus Ad Aethere” realizată de Atelier MAC Popescu împreună cu studenții și prezentată cu ocazia Noptii Muzeelor 2024 în Școala de Arhitectură¹⁴ (ce reconstituie

14 Colaborarea cu Atelierul MAC Popescu, cu Atelierul de Iluminat, cu alte catedre din Universitate dar și din alte universități și instituții partenere au dat Noptii Muzeelor organizate de Muzeul Școlii de Arhitectură caracterul unui eveniment participativ.

virtual tablourile lui Van Gogh) dar și la Expoziția Universul lui Salvador Dalí, găzduită de ARCUB.

Excesul de informație nu poate fi gestionat de oameni, iar uneori nici de calculatoare – aceasta a fost o provocare în proiectul de Reconstrucție virtuală a Muzeului Simu¹⁵. Detaliile clădirii sau ale contextului urbanistic erau inițial copleșitoare informațional, dar nu era nevoie să fie. Ceea ce produce impact emoțional la reconstrucția virtuală realizată pentru Muzeul Abandonului¹⁶ (abundența de informație pixelată), nu este la fel de necesar în cazul reconstrucției realiste a Muzeului Simu. Reconstrucția realistă în VR trebuie „să mintă ochiul” pentru a putea funcționa, pentru a da iluzia de spațiu prin care te plimbi.



Fig. 4 – Instalație VR în Noaptea Muzeelor 2024 la Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu
fotografie arhiva personală

Trăim într-o perioadă saturată de informație unde avem impresia că știm foarte multe lucruri doar pentru că sunt la un click distanță. Legăturile dintr-un singur creier sunt mai bogate decât cele din rețeaua Internet, nu pentru că ar fi mai rapide (uneori nu sunt), ci pentru că sunt mai personale, satisfăcând în alt mod nevoia umană de sens decât amestecul cvasi-aleatoriu al vastelor resurse existente online. Interfețele de tip Inteligență Artificială se propun ca o soluție la nevoia noastră de interlocutori, dar sunt încă într-un stadiu incipient.

Experiențele educative din muzee nu sunt doar informaționale, ci și emoționale, ele sugerează nu doar ce poate reprezenta o anumită succesiune de spații și obiecte, ci și ce ar putea reprezenta vizitatorul prin aportul său profesional, educațional și identitar.

15 Anuala de Arhitectură București, 2020: <https://www.anuala.ro/proiecte/2020/163/>

16 Web-siteul Muzeului Abandonului: <https://muzeulabandonului.ro/experienta-digitala/>



Fig. 5 – Ghilotina prezentată în cadrul turului ghidat
fotografie arhiva personală

Experiențe personale în Muzeul Școlii de Arhitectură

Chiar în timp ce lucrez la acest text trebuie să fac ghidaje pentru o serie de tururi organizate de asociația *De-a arhitectura*. Voi folosi (din nou) toate atuurile locului meu de muncă: machetele studenților, colaborarea cu aceștia pentru Noaptea Muzeelor, Școlile de vară și alte evenimente, spațiile generoase, creativitatea, expozițiile temporare și evenimentele Pop-up (precum expoziția de machete expuse la Bienala de la Veneția, sau expoziția de final de an a claselor *De-a arhitectura* din zona București-Sud). Pot zice că aceste vizite reprezintă o provocare, dar ele sunt și o ocazie de a ieși în întâmpinarea publicului și a nevoilor sale.

Publicul țintă este format din elevi din clasele IV-VI, iar prezentarea trebuie să fie adaptată la interesele lor, pentru vârsta lor și pentru zonele-cheie din muzeu. Dat fiind că este posibil să se plictisească, trebuie să le mențin atenția trează: le pun întrebări despre detaliile din muzeu. De exemplu, câți domni cu mustață apar în fotografia de la Banchetul Societății Arhitecților Români din 1911? Câte femei sunt în fotografia de la al treilea Congres al Societății Arhitecților Români? Ce sporturi practicau studenții în fotografiile din perioada interbelică?

Spre deosebire de adulți, copiii se plictisesc în alt fel. Lipsiți fiind de diplomație se mișcă prin muzeu acolo unde îi ghidează curiozitatea și pe care trebuie să o canalizez. Atunci când s-au oprit și se uită la un exponat le pun întrebări după metoda socratică, pentru a scoate la iveală ceea ce știau deja. Au fost frapați de pildă, de lipsa femeilor în fotografia de la Banchetul Societății Arhitecților Români din 1911. În schimb, li s-a părut perfect normal ca Ion Mincu să fie însoțit de soția sa Elîsa pe medalionul sculptat de Ioan Georgescu. La fel de interesantă li s-a părut separarea fetelor de băieți, din moment ce exista o Școală Centrală de Fete. Trebuia să-i întreb care a fost, după ei, motivul acestei separări. Au răspuns că interesele fetelor față de

cele ale băieților erau diferite: „fetele urmau să devină soții și mame, pe când băieții aveau de construit drumuri, poduri și școli...”.

Am observat fotografiatul nestăvilat la o clasă a V-a ca mod de a absorbi conținutul muzeului. Dar ce valoare au aceste fotografii? Ele nu țin locul înțelegerii, ele nu sunt spațiul și locul în care au privilegiul să se afle.

Pentru reconstrucția virtuală a Muzeul Simu, conf. dr. arh. Andreea Iosif s-a străduit mult să facă operația inversă, să ajungă de la fotografii ale interiorului acestuia la spații interactive, populate cu obiecte 3D. Atunci i-am întrebat de ce fotografiază anumite lucruri și am început să le povestesc ce reprezintă. Fotografiatul și-a schimbat, astfel, miza, devenea o responsabilitate, ca învățatul unei lecții.

Subiectul reconstrucției virtuale a Muzeului Simu a prilejuit și vizionarea de către copii a clipurilor de pe YouTube, direct de pe telefonul ce îl aveau deja în mână.

Le-a plăcut povestea pe care le-am spus-o despre ghilotina din muzeu (Fig. 5), că inițial a fost un aparat folosit pentru a tăia varza. Le-a plăcut și bolta pictată cu foiță de aur. Și au fost foarte empatici cu dispariția cartierului Uranus, deși erau veniți din comuna Ciolpani. Puțini dintre ei văzuseră Casa Poporului, dar au înțeles cât este de dramatic să-ți abandonezi casa pentru a te muta la bloc. Au admirat macheta șurii de la Dealu Frumos, jud. Sibiu, chiar dacă inițial au crezut că este o casă sau un grajd, făcând apel la ceea ce



Fig. 6 – Instalație VR în Noaptea Muzeelor 2024 la Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu
fotografie arhiva personală



Fig. 7.1 – Expoziția de machete ale elevilor din programul **De-a Arhitectura**
fotografie arhiva personală



Fig. 7.2 – Expoziția de machete ale elevilor din programul **De-a Arhitectura** fotografie arhiva personală

știau ei despre universul satului românesc.

Au fost niște interlocutori foarte curioși despre unele lucruri din muzeu la care nici nu m-aș fi gândit. De pildă, dacă erau atât de multe femei-arhitect, de nu au fost ele mai cunoscute? S-au mirat și s-au bucurat de spațiul din muzeu înalt ca într-un palat, iar la finalul ghidajului au aplaudat cu entuziasm.

Din păcate, nu mai aveam casetele luminoase interactive ale Laboratorului de iluminat (Fig. 6). Acestea au fost un succes al Noptii Muzeelor, satisfăcând nevoia de participare, dar le-am strâns pentru că era nevoie de spațiu pentru expoziția de machete ale elevilor din programul *De-a Arhitectura* (Fig. 7.1 și Fig. 7.2). Acestea contrastează doar aparent cu machetele studenților, pentru că ele marchează un început de drum, la fel ca și vizita în muzeu.

Trebuie aici făcută observația că educația muzeală din muzeele românești este opțională și este contra cost, ea nu este accesibilă tuturor. Sociologul Pierre Bourdieu observa că muzeele de artă din Franța, deși erau accesibile oricui (una din cuceririle Revoluției Franceze), nu erau inteligibile pentru majoritatea populației, care nu avea codurile necesare pentru a le putea înțelege¹⁷. Dacă la acest handicap de plecare mai adăugăm și o barieră financiară, atunci potențialul muzeelor va rămâne doar potențial.

Muzele universitare nu au bugetele altor muzee care au intrare pe bază de bilet, dar nu au nici limitarea acestora, ele fiind gratuite. Aceste muzee au, deci, libertatea de a facilita educarea tinerilor din medii defavorizate. Muzeul Școlii de Arhitectură a realizat un proiect finanțat CNFIS-FDI-2023-F-0364 („Educație incluzivă pentru patrimoniu”) dedicat tinerilor din patru localități din jud. Sibiu. Aceștia au fost familiarizați cu elementele de inițiere în arhitectură (studiul perspectivei, confecționarea machetelor), cât și față de meșteșugurile asociate unei bune restaurări (fierărie, prin metoda tradițională la forjă și prin cea modernă/contemporană prin sudare). Tinerii au participat la două ateliere de fierărie (unul la Dealu Frumos (Fig. 8), și unul în București), la consiliere profesională și vocațională privitoare la domenii relevante pentru protecția și

17 Bourdieu, Darbel, Schnapper (1997), p. 210



*Fig. 8 – Atelier de fierărie tradițională la Dealu Frumos jud. Sibiu, în cadrul proiectului „Educație incluzivă pentru patrimoniu”, finanțat CNFIS-FDI-2023-F-0364, Ministerul Educației
fotografie arhiva personală*

conservarea patrimoniului arhitectural, la vizite în situri istorice (Biserica Evanghelică din Dealu Frumos), în muzee (Muzeul Școlii de Arhitectură, Palatul Suțu și Muzeul Theodor Aman), în atelierele din Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” (de proiectare, de modelare digitală și de machete), inclusiv la prezentarea unor lucrări de diplomă.

Școala de vară de la Dealu Frumos, baza de practică a Universității de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu, este un alt loc de intersecție între preocuparea educativă a Muzeului Școlii de Arhitectură și nevoia studenților de practică, de lucru cu materiale și tehnici tradiționale. Apropierea de activitatea studenților și relevanța Muzeului pentru aceștia este o preocupare mai veche.

Concluzii

Patrimoniul oferă muzeelor un cec în alb, un vot de încredere datorat promisiunilor cuprinse în spațiul, obiectele, cunoștințele acestora. Pentru a satisface aceste promisiuni trebuie să deschidem experiența muzeală pentru public: interacțiunea, descoperirea, discuțiile sunt forme de educație. Un lucru pe care l-am remarcat cu fiecare ocazie a Noptii Muzeelor în Muzeul Școlii de Arhitectură este că vizitatorii răsfoiesc cărțile și revistele din mica bibliotecă din muzeu, după cum răsfoiesc și cărțile sau albumele care fac parte din expunere (există și câteva exemplare care sunt conservate, dar le asigurăm și vizitatorilor nevoia de interactivitate). Faptul că ele există, faptul că au voie să le deschidă este suficient ca invitație, pentru a percepe Muzeul ca pe un loc cald și prietenos, ce facilitează cunoașterea și apropierea de patrimoniul cultural.

În anii de școală, la Facultatea de Litere, Secția Biblioteconomie și Științele Informării, doamna prof. dr. Adina Berciu ne-a învățat că muzeele ar trebui să aibă și programe de educație muzeală. Ulterior, în perioada de redactare a doctoratului, am înțeles (sub influența Ninei Simon și a altor cercetători) că orice interogație declanșată de muzeu este începutul unei descoperiri, memoria și învățarea fiind amestecate cu cine suntem, ce simțim (fizic și emoțional), ce știm să facem etc. Atât interpretarea patrimoniului (un ghidaj interactiv), cât și muzeul participativ contribuie la valențele educative ale muzeului. Uneori răsfoirea liberă a unei cărți este mai bogată în învățături decât un tur ghidat.

Bibliografie

- Alb, Lucia; Moscovici, Ionela; Iov, Claudia Anamaria. Școala Altfel, de la proiect la exemplu de bună practică, Facultatea de Istorie și Filosofie, UBB Cluj, 2020. Disponibil online la adresa: https://hiphi.ubbcluj.ro/OurEurope/Files/Raport-2_Scoala-Altfel_de-la-proiect-la-exemplu-de-buna-practica.pdf
- Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain; Schnapper, Dominique. The Love of Art. European Art Museums and Their Public. Polity Press, 1997.
- de Botton, Alain; Armstrong, John. Arta ca terapie. Vellant, 2018.
- Caietele muzeului, nr. 4-5 / 2020-2021, 6 / 2022, 7 / 2023
- Gardner, Howard. Minteă umană: cinci ipostaze pentru viitor. trad.: Radu Ciocănelea. București: Sigma, 2007.
- Giordano, Silvia. Pop-Up Museums: challenging the notion of the museum as a permanent institution. Predella Journal of Visual Arts, nr. 33, 2013.
- Hein, George. Learning in the Museum. London, 1988.
- Nadin, Mihai. Civilizația analfabetismului. Spandugino, 2016
- Nițu, Florentina. „Patrimoniu și comunitate. Cui folosește un muzeu universitar?”, conferința organizată de Muzeul Municipiului București, 6.06.2024.
- Popescu, Claudia Cristina. Tehnologii digitale în muzeele contemporane. Editura Universitară „Ion Mincu”, 2022.
- Simon, Nina. The Participatory Museum. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010
- Architectural Digest: <https://www.architecturaldigest.com/story/alain-de-botton-john-armstrong-rijksmuseum-amsterdam>
- Understanding British Portraits: <https://www.britishportraits.org.uk/resources/toolkits/how-to-develop-learning-programmes-and-audience-engagement-with-portraits/learning-in-museums/the-participatory-museum/>
- Centrul Expozițional Documentar al UAUIM (Muzeul Școlii de Arhitectură), Expoziția permanentă: <https://centrulexpo.uauim.ro/ro/expozitii/expozitia-permanenta>
- Anuala de Arhitectură București, 2020: <https://www.anuala.ro/proiecte/2020/163/>
- Web-siteul Muzeului Abandonului: <https://muzeulabandonului.ro/experienta-digitala/>

Dr. Arte viz. Claudia POPESCU,
*Centrul Expozițional Documentar al Universității
de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu, București,*
claucris_popescu@yahoo.com

MUZEUL, UN POSIBIL VECTOR FORMATIV ÎN DOMENIUL INDUSTRIILOR CREATIVE. STUDIU DE CAZ. ROM(A)NOR INTERFERENCES

The Museum, a Possible Formative Vector in the Field of Creative Industries. Case Study. ROM(a)NOR Interferences

Rareș Ioan DINA
Corina DINA

ABSTRACT

In recent years, the connection between creativity, culture, innovation, and economic growth has become an essential focus of cultural policies in Romania and the European Union. The expectations and preferences of cultural consumers have evolved over the last 30 years, leading museums to adapt their strategies. It has become necessary for museums to diversify and expand their offers by emphasizing collective experiences, integrating participatory elements, highlighting educational roles, and preserving cultural identities. The „Dimitrie Gusti” National Village Museum has adopted this vision to become an influential educational entity promoting well-being. As part of this effort, the museum implemented the ROM(a)NOR Interferences project, supported by the EEA Grants 2014-2021 under the RO-Culture Program. This project aimed to promote and revitalize the cultural heritage of the Roma ethnic group through museology and social inclusion, with the goal of improving the situation of the Roma population. Among the project’s initiatives were seven training and initiation courses in creative industries and entrepreneurship, in which 140 Roma individuals participated. These courses included training in artisan skills such as metalworking, floristry, woodworking, weaving, jewelry making, and entrepreneurship.

Key-words: museum education, traditional crafts, artisan skills, Roma minority, creative industries, cultural entrepreneurship



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.04>

În ultimii ani, legătura intrinsecă dintre creativitate, cultură, educație, inovare și creștere economică a reprezentat o componentă importantă a politicilor culturale din România și Uniunea Europeană. Ținând cont și de faptul că în ultimii 30 de ani profilul, atitudinea și așteptările consumatorului uzual de cultură s-au modificat, muzeele au fost obligate să-și modifice strategiile¹, devenind spații dinamice de dialog și co-creare, încurajând vizitatorii să se implice activ și să creeze propriile lor înțelesuri².

Nu poate fi negat faptul că muzeele sunt o parte importantă a infrastructurii educaționale a comunității, cu o lungă istorie de oferire a unor experiențe de învățare prin expoziții, activități și programe diverse. Totuși, pentru a menține ridicat interesul societății față de ele, precum și pentru a păstra dorința și intenția comunităților de a se bucura de resursele lor, de a le utiliza și a le întreține, muzeele trebuie să răspundă unor provocări semnificative, unele cu atât mai importante în zonele care trec prin tranziții socio-politice rapide sau conflicte. Merită menționat în acest sens volumul „Museum Education in Times of Radical Social Change”³, în cadrul căruia sunt analizate situațiile diferite cu care se confruntă educatorii muzeali din nouă țări. Exemplele includ eforturile Bosniei în urma prăbușirii Iugoslaviei socialiste și a războiului care a devastat muzeele din Sarajevo, tranziția Sloveniei de la socialism la democrație, unde programele muzeale au trebuit să evolueze pentru a răspunde noilor nevoi ale societății, colaborarea dincolo de granițele actuale în Balcani și muzeele ca platforme pentru rezolvarea conflictelor și dialog. Abordările propuse ilustrează modul în care muzeele pot contribui la viața democratică, diversitate culturală, pluralism civic și reconciliere⁴.

O parte dintre problemele notate, printre care finanțarea limitată, relevanța într-o lume saturată de media, nevoia unor politici culturale coerente sau tranziția de la socialism la democrație se regăsesc și la baza nevoii de inovare a strategiilor educaționale în cadrul muzeal din România. Ca atare, a devenit necesară dezvoltarea și diversificarea ofertei specifice, în special prin promovarea experienței colective, integrarea dimensiunii participative și prin accentuarea rolului educațional și de protejare a identităților culturale.⁵

Mai mult decât atât, avansul noilor tehnologii și creșterea globalizării împun promovarea imaginației, a capacității de a crea și a inova, în contextul în care valorile imateriale generează din ce în ce mai mult valori materiale⁶. Industria creativă reprezintă un sector economic care se bazează pe utilizarea creativității, cunoștințelor și abilităților pentru a genera bunuri și servicii care au valoare

1 A se vedea, printre alții: Hein (1998); Hooper-Greenhill (2007); Marstine (2006).

2 Mörsch, Sachs, Sieber (2017).

3 Mandic, Roberts (2012).

4 Vezi și Convenția UNESCO privind protecția și promovarea diversității expresiilor culturale (2005), Convenția UNESCO pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial (2003), Declarația universală privind diversitatea culturală (2001).

5 Convenția-cadru pentru protecția minorităților naționale (1995), Strategia Sectorială în Domeniul Culturii și Patrimoniului Național pentru perioada 2014-2020, p. 229.

6 Cartea verde *Eliberarea potențialului industriilor culturale și creative*, 2010, p. 2.

culturală și economică. Acest sector este diversificat și cuprinde o gamă largă de activități și profesii, care variază de la artă și design la media și tehnologie (arte vizuale, muzică și artele spectacolului, cultură și patrimoniu, media și publicitate, design, literatură și editare, tehnologie și inovație). Industriile creative sunt importante pentru că generează venituri semnificative și creează locuri de muncă (contribuție economică), promovează diversitatea culturală și contribuie la identitatea națională (impact cultural), dar și stimulează inovația și gândirea creativă în domeniile conexe.

Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” și-a asumat această viziune, încercând să devină un factor educațional viabil, generator de bunăstare. Una dintre acțiunile desfășurate în această direcție a fost proiectul predefinit *ROM(a)NOR Interferences*, implementat cu sprijinul financiar al Granturilor SEE 2014-2021 în cadrul Programului RO-Cultura, ce a avut ca scop promovarea, valorificarea și revitalizarea patrimoniului cultural specific etniei rome, prin muzeologie și incluziune socială, în vederea îmbunătățirii situației populației de etnie romă⁷. Printre activitățile propuse în acest sens, s-au numărat și șapte cursuri de instruire/inițiere în industriile creative și antreprenoriat, la care au participat 140 de persoane de etnie romă.

În urma consultărilor cu diferiți membri ai comunității rome, am ales cursuri relevante pentru cultura și patrimoniul imaterial al acestora: confecționer artizanal de obiecte de uz casnic și decorativ din metal, florar decorator, confecționer artizanal de obiecte de uz casnic și decorativ din lemn, țesător manual, bijutier artizanal, competențe antreprenoriale. Muzeul Satului s-a raliat, astfel, viziunii propuse în *Strategia Națională a Guvernului României de incluziune a cetățenilor români aparținând minorității rome pentru perioada 2022-2027*, respectiv incluziunea prin dezvoltarea și valorizarea capitalului uman, social și economic, precum și combaterea prejudecăților și oricăror forme de excluziune a cetățenilor români aparținând minorității rome⁸.

7 Proiectul *ROM(a)NOR Interferences* și-a propus revitalizarea moștenirii culturale a romilor din România. În acest sens, am cercetat patrimoniul lor cultural în vederea identificării unor elemente tipice de arhitectură vernaculară. Pe baza cercetărilor, o gospodărie specifică cu inventar complet a fost reconstruită în Muzeul Satului (gospodăria lui Lazăr Năftănăilă din Calbor, jud. Brașov, cel care a fost președintele primei asociații rome din România – Societatea Înfrățirea Neorustică, 1926, precum și fondatorul primului ziar al romilor „Neamul țigănesc”, 1934). Cele 900 de bunuri culturale mobile dobândite au fost conservate și/sau restaurate de specialiștii muzeului. Pentru a prezenta patrimoniul cultural imaterial într-un mod inovator, adaptat cerințelor secolului al XXI-lea, am amenajat o clădire de patrimoniu etnografic construit (Șura din Vișeu de Mijloc, jud. Maramureș), augmentată prin aplicații de realitate virtuală, inteligență artificială și alte mijloace media. În același timp, tot complexul expozițional a fost completat de panouri cu diverse fotografii istorice colorizate digital. O altă componentă importantă a proiectului s-a concentrat pe capacitatea populației rome prin dezbateri, activități de training și evenimente publice. Pe lângă cursurile prezentate în acest articol, și meșterii romi au fost formatori în cadrul unor ateliere tematice dedicate elevilor. Tinerii au avut, astfel, ocazia să învețe cum să confecționeze diverse obiecte din lemn, sticlă și metal. În paralel, în muzeu s-au organizat cinci târguri cu demonstrații de muzică, dans și meșteșuguri rome.

8 *Strategiei Guvernului României de incluziune a cetățenilor români aparținând minorității rome pentru perioada 2022-2027*, pp. 9-11.

Analiza contextului

Dintre minoritățile etnice din România, cea romă ocupă un rol aparte. Potrivit recensământului din anul 2021, în țară trăiesc 14.8 milioane de români (77.6%), un milion de maghiari (5.25%) și 569.477 de romi (2.98%)⁹. Aceste procente înregistrate de Institutul Național de Statistică sunt însă înșelătoare: studiile sociologice apreciază că numărul real al romilor se situează între 1.5 și 2.5 milioane de persoane; la nivel european, documentele Comisiei Europene pornesc de la premisa unui număr de 1.850.000 romi¹⁰. În pofida politicilor oficiale de integrare a minorității rome, în societatea românească se manifestă încă o puternică discriminare la adresa acesteia, nu doar din punct de vedere etnic, ci și social. Aceasta este cauzată de lipsa de cunoaștere a istoriei, a modului tradițional de viață și a specificității culturale a romilor. Victime ale rasismului, ale robiei până la jumătatea secolului al XIX-lea, dar și ale politicilor de izolare și exterminare etnică în secolul XX, istoria lor este cel mai adesea necunoscută¹¹. Originea indiană a romilor și traseul relativ al migrației lor spre Europa au fost stabilite științific cu ajutorul lingvisticii comparate în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Romii sunt amintiți în Țara Românească în 1385, în Transilvania în jurul anului 1400, iar în Moldova în 1428. Un număr considerabil de documente din secolele al XIV-lea și al XV-lea confirmă înrobirea lor la scurt timp după sosirea în țările române. Între anii 1843 și 1856, robia lor a fost abolită treptat prin legi diferite emise pentru robii statului, ai mănăstirilor, respectiv ai particularilor. Perioada celui de-a doilea război mondial reprezintă un alt reper tragic al istoriei romilor din România. Din cei circa 25.000 de romi deportați în Transnistria, circa 11.000 au murit din cauza condițiilor inumane de viață la care au fost supuși (frig, foamete, boli precum dizenteria sau tifosul exantematic)¹².

Pe de altă parte, stereotipurile negative privind identitatea lor sunt încă extrem de prezente în mentalitatea și discursul românilor, moștenindu-se din generație în generație. În 1837, Mihail Kogălniceanu nota: „(...) *Viața nomadă e necesară țiganului ca peștelui apa și ca paserii aerul (...). El e leneș și preferă sărăcia lucie: el nu face nimic mare, fură, deși nu lucruri mari, ci numai haine și hrană. Toți țiganii sunt murdari, murdăria pare a fi născută cu dânșii, cămașa le e necunoscută, ei n-au decât zdrențe, totuși se cunoaște că și ei gustă gătelile de dantele și împletiturile peștrițe și cârpite (...). Țiganii în genere sunt lași și tâlhari la drumul mare, dar fricoși.*”¹³ Același Mihail Kogălniceanu rememora îndurerat: „*Chiar pe ulițele orașului lași, în tinerețile mele, am văzut ființe omenești purtând lanțuri la mâini sau la*

9 <https://www.recensamantromania.ro/rezultate-rpl-2021/rezultate-definitive/> (10 iunie 2024)

10 *Strategia Națională a Guvernului României de incluziune a cetățenilor români aparținând minorității rome pentru perioada 2022-2027*, p. 25.

11 Vezi Achim (1998), Fraser (2017), Furtună (2019), Ionescu (2022), Nastasă-Matei (2015), Petcuț (2015).

12 Furtună, Grigore (2012), Ionescu, Neacșu, Costache, Furtună (2016).

13 Kogălniceanu (1837).

picioare, ba unii chiar coarne de fier aninate de frunte și legate prin coloane împrejurul gâtului. Bătăi crude, osândiri la foame și la fum, închidere în închisori particulare, aruncați goi în zăpadă sau în râuri înghețate, iată soarta nenorociților țigani!” Aproape 200 de ani mai târziu, în anul 2015, „doar o treime dintre cetățenii români ar accepta ca un rom să le fie rudă/prieten, 41% coleg la locul de muncă, 48% să trăiască în aceeași scară de bloc, 55% dintre cetățeni se declară de acord cu dreptul romilor de a locui în România”¹⁴.

În altă ordine de idei, nivelul de educație scăzut persistă și astăzi în rândul populației rome, așa cum o atestă statisticile oficiale din ultimii 10 ani. Lipsurile educaționale se reflectă în mod direct în bugetul familiilor, deoarece procentul romilor care au un loc de muncă stabil este semnificativ mai mic în raport cu populația majoritară¹⁵. Raportul EU-MIDIS II din anul 2016 arăta că ratele de muncă remunerată pentru romii cu vârsta între 20 și 64 de ani sunt de 43%, mult sub media UE de 70% în anul 2015. Același raport din anul 2018 indică faptul că 80% dintre romi trăiau sub pragul sărăciei în România. Tot în 2018, un studiu IRES arată că 52% dintre romi aveau venituri sub 1.500 lei (circa 325 euro), comparativ cu 24% dintre români, doar 15% aveau venituri peste 2.000 lei (circa 435 euro), comparativ cu 52% din populația majoritară. Actualitatea problematicei a devenit tot mai acută în contextul situației excepționale reprezentată de pandemia de COVID-19, care i-a afectat disproporționat pe romii provenind din comunități vulnerabile.

Nu în ultimul rând, este necesară continuarea păstrării, cercetării, dezvoltării și promovării patrimoniului cultural rom și a identității rome, prin intermediul producției culturale rome. Stimularea potențialului creativ al comunității rome și încurajarea expresiilor culturale specifice contribuie la afirmarea culturii acestei minorități atât de vitregite de-a lungul timpului. Se promovează, astfel, dialogul cultural, cunoașterea reciprocă și integrarea socială, componente esențiale ale diversității culturale, așa cum este definită de către UNESCO¹⁶.

Neamuri și meșteșuguri rome – scurtă privire

Un element crucial al identității minorității rome este reprezentat de meșteșugurile pe care membrii comunității le practică din cele mai vechi timpuri¹⁷. În fapt, în cadrul acestei minorități, criteriul socio-ocupational depășește importanța strict economică, având relevanță identitară – delimitarea neamurilor rome. Printre acestea, amintim: fierari, căldărari, argintari, ceanari, tinichigii, rudari-lemnari, cărămidari, spoitori, spătari, pielari, cocalari, florari etc.

14 Nastasă – Matei (2015), p. 48.

15 Informații preluate din *Strategia Națională a Guvernului României de incluziune a cetățenilor români aparținând minorității rome pentru perioada 2022-2027*, p. 17.

16 *Declarația universală privind diversitatea culturală*, UNESCO, 2001.

17 Pentru noțiuni generale, vezi Achim (1998); Banu (2011); Chelcea (1944); Fraser (2017); Grigore, Petcuț, Sandu (2003); Ionescu (2022); Petcuț (2015); Stoienescu (2014).



Foto 1. Căldărari romi (MS 51980)
(Arhiva Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti”)

Căldărarii realizau și reparau diverse tipuri de vase din aramă, precum tăvi, tigăi, căni, oale, ibrice, tuciuri pentru mămăligă, găleți pentru apă, căldări pentru fiert mâncarea, alambicuri pentru poverne. Ei creau și vase cu valoare ritualică, ca de pildă cazanul de botez sau căni pentru agheasmă, utilizând cupru, tablă galvanizată, aluminiu, aramă, fontă sau inox. Produsele se realizau prin bătaia cu ciocanul pe o nicovală înfiptă în pământ, materialul fiind anterior încălzit la foale. Alte unelte folosite erau: foarfece, clești, compas, dorn, ciocan de lemn, dălți etc.



Foto 2. Meșter argintar rom
(MS 9975)
(Arhiva Muzeului Național al Satului
„Dimitrie Gusti”)

Proveniți din rândul robilor domnești nomazi, *argintarii* erau în trecut cunoscuți ca „zlătari” sau „inelari”. Ei au fost percepuți permanent ca meseriași de înaltă clasă. Așa cum sugerează și numele, materialul de bază pe care îl prelucrau era argintul, în trecut adunat din nisipurile și aluviunile apelor. Utilizau, totuși, și alama, alpaca sau cuprul. Din acestea, ei confecționau bijuterii, obiecte de podoabă (inele, cercei, cruciulițe, brățări, broșe, clame de păr, diademe, nasturi, casete etc.), obiecte de cult (sfeșnice, icoane, rame pentru icoane, clopote, candelă, cădelnițe, cruce etc.), precum și obiecte de artă decorativă (tacâmuri, veselă).



Foto 3. Meșter rudar lucrând o albie
(MS 8587)
(Arhiva Muzeului Național al Satului
„Dimitrie Gusti”)



Foto 4. Florăreasă romă
(MS 12565)
(Arhiva Muzeului Național al Satului
„Dimitrie Gusti”)

Rudarii constituie un caz aparte pentru etnografi, în mare parte din cauza propriului discurs identitar, întrucât originea lor ca neam reprezintă o controversă (romi sau non-romi). Ei realizau multe obiecte din lemn, precum copăi, linguri, spatule, rotițe, fuse, scăunele, mese, făcălețe. Lucrau cu unelte metalice specifice, făurite de către fierari: topoare, bârzi, tesle, scoabe, burghie. Unii dintre ei aveau un strung, la care lucrau fuse și făcălețe. Printre meșterii rudari, făceau parte și împletitorii care prelucrau stuful, papura sau răchita pentru a confecționa rogojiși, coșuri de nuiele, panere, mături și alte obiecte de uz gospodăresc.

Un neam aparte de romi se consideră și *florarii*. Meșteșugul era învățat în familie, copiii florăreselor petrecându-și copilăria în florării alături de mame și învățând de la acestea secretele designului floral. Florarii se ocupau cu crearea și comercializarea aranjamentelor florale în vase, coșuri sau boluri, și realizarea buchetelor din flori tăiate, celofan, ierburi ornamentale și alte plante. Printre acestea, predomină trandafirii, crinii, gerbera, sau garioarele. Unii vindeau și flori în ghivece sau confecționau coronițe pentru Crăciun și Paște, cocarde sau butoniere pentru nunți. De Anul Nou, ei realizau și Sorcovele din hârtie colorată. Existau și florarii care s-au specializat în realizarea de coroane și jerbe pentru înmormântări.



Foto 5. Fierar rom din Slobozia
Mândra, 1958 (MS 7742)
(Arhiva Muzeului Național al Satului
„Dimitrie Gusti”)

Fierăritul este aproape fără excepție asociat etniei rome atât în documentele secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, cât și în cercetările recente. Fierarii lucrau cea mai largă gamă de produse necesare



Foto 6. Realizarea cărămizilor în Drăguș, jud. Brașov, 1929 (MS 2536)
(Arhiva Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti”)

societății, de la uneltele agricole la uneltele meșteșugărești, de la mijloace de transport la construcția de locuințe. De cele mai multe ori, tot ei erau implicați în potcovit și rotărit. Printre uneltele folosite în fierărie, se numără: clești, ciocane, nicovală, menghină, pilă, caiele.



Foto 7. Gravură Spoitor Rom, Theodor Aman¹⁸
(Muzeul Theodor Aman)

Meseria de cărămidar este și ea considerată tradițională și specifică din punct de vedere etnic romilor, chiar dacă cei care o mai practică sunt tot mai puțini. „Cărămizile țigănești” au fost la mare căutare în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, ca urmare a dezvoltării accelerate și a nevoii de noi construcții în țările române. Fabricarea cărămizilor avea un caracter sezonier, fiind condiționată în primul rând de vreme.



Foto 8. Cocalar rom (MS 11608)⁸
(Arhiva Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti”)

Spoitorii sunt cei care se ocupau în trecut de spoirea (cositorirea) vaselor. Seminomazi, călătorind în căruțe cu coviltir trase de bivolițe, ei erau printre cele mai sărace comunități de romi. După colectivizarea forțată impusă de regimul comunist în anii 1950, cei mai mulți dintre ei au devenit agricultori.

Cocalarii erau cei care realizau diverse obiecte din oase de animale (piepteni, ornamente, mânere etc.) Meșteșugul este în mare măsură dispărut întrucât, odată cu industrializarea, produsele lor nu au mai fost căutate.

18 https://clasate.cimec.ro/Detailiu_en.asp?tit=gravura-Aman-Theodor-Spoitor&k=0A2D5F44988649E292F5F3F45F6F619C.

Cursurile de instruire

Ținând cont de nevoile subliniate anterior (combaterea discriminării, sprijinirea cercetării, conservării și promovării patrimoniului cultural rom, respectiv creșterea gradului de ocupare a romilor în concordanță cu cerințele pieței), Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” a organizat în perioada octombrie – noiembrie 2023 șapte cursuri gratuite de formare în industria creative și antreprenoriat.

Acestea au fost pregătite de către experți cu competențe și expertize în domeniul propus: meșterul căldărar Traian Căldărar din Brateiu, jud. Sibiu; florarii David Marilena și Manole Nistor din București; meșterul rudar Dumitru Linguraru din Izvoru Bîrzii, jud. Mehedinți; meșterul căldărar Victor Clopotar Senior din Brateiu, jud. Sibiu; meșterul popular Flori Buia din Bogați, jud. Argeș și formatorul Florentina Fekete-Müller. Aceștia au realizat suporturile de curs și s-au preocupat de asigurarea aprovizionării corespunzătoare, necesare pregătirii practice.

Durata unui curs a fost de 40 de ore, dintre care 10 de teorie și 30 de practică. Primele două ore în fiecare zi au fost de teorie, urmate de 6 ore de practică. Fiecare grupă a avut 20 de cursanți, proveniți din județele Sibiu, Galați, Dâmbovița, Argeș, Vrancea, Mureș, Ialomița, Călărași, Teleorman, Ilfov și Municipiul București. În total, 140 de cetățeni români de etnie romă (52 femei și 88 bărbați) au beneficiat de instruire, participanții având libertatea să opteze în funcție de interese și abilități. Este important de subliniat și faptul că cinci dintre cei șapte lectori au fost de etnie romă.

Cursurile au avut certificare internă. Cursanții au primit la final un certificat de absolvire emis de Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”. Acesta a fost condiționat de lipsa absențelor (cu excepția celor întemeiate) și de realizarea unui produs, dintre cele propuse de lectori (vase din aramă, bijuterii, aranjamente florale, obiecte decorative de lemn, țesături miniaturale, planuri de afaceri).

I. Confecționer artizanal de obiecte de uz casnic și decorativ din metal

Lectorul Traian Căldărar le-a vorbit cursanților atât despre vechimea unui meșteșug transmis din generație în generație și înțeles ca mod de trai, artă și identitate, cât și despre elemente tehnice precum materia primă necesară și alegerea ei, uneltele de bază (nicovală, foarfecă, ciocan, ciocan de lemn, compas, dorn și șină) sau tehnicile de lucru (analiza necesarului, măsurarea, croirea produsului, formarea, călirea și decălirea). Nu în ultimul rând, s-a discutat despre calitățile unui meșter bun, între care migala, răbdarea și atenția la detalii joacă un rol aparte. Ucenicii au putut realiza o gamă variată de produse, de la veselă – căni de apă, de cafea, tigăi de diferite dimensiuni, ibrice de cafea, cazane și căzănele, ceaune, cești, ceainice, cuțite linguri, carafe, forme de prăjituri, până la vase, sfeșnice sau scrumiere decorate.

Competențele avute în vedere au fost: pregătirea metalului pentru realizarea produselor, proiectarea produselor, prelucrarea metalului, confecționarea elementelor componente ale produselor, asamblarea elementelor, decorarea și finisarea produselor, întreținerea echipamentelor de lucru, valorificarea produselor.



Foto 9. Aspecte de la cursul Confectioner artizanal de obiecte de uz casnic și decorativ din metal (fotografii ROM(a)NOR Interferences)



Foto 10. Aspecte de la cursurile Florar decorator (fotografii ROM(a)NOR Interferences)

II. Florar decorator (două serii)

Sub deviza „Dumnezeu a iubit florile și a inventat sufletul. Omul a iubit florile și a inventat vaza” (Jacques Deval), lectorii David Marilena (maestră florăreasă) și Manole Nistor (asistent florar) i-au purtat pe cursanți într-o călătorie creativă de explorare a artei florale. S-a vorbit atât despre principiile stilului modern - culoare, dimensiune, proporție și echilibru, libertate și tehnici de aranjare, precum și despre pregătirea florilor și a foliajului, materiale și unelte necesare (celofan, burete floral, foarfecă, bandă florală, panglici satin, sârmă florală, vase de sticlă, pietriș, pământ, suculente). Ucenicii au învățat să replanteze o plantă, să realizeze buchete și aranjamente florale, dar și terarii cu suculente (mici ecosisteme în boluri de sticlă care reprezintă o variantă ideală de a aduce un colț de natură în casă). Seria a doua s-a adresat comunității rome din Corbeanca, desfășurându-se la Casa Tineretului din comună.

Competențele avute în vedere au fost: aprovizionarea cu materii prime și materiale specifice, depozitarea florilor, pregătirea materialului vegetal și a florilor tăiate necesare pentru realizarea aranjamentelor florale, realizarea aranjamentelor / structurilor florale, valorificarea produselor florale realizate, promovarea serviciilor de design floral.

Foto 11. Aspecte de la cursul Confecționer artizanal de obiecte de uz casnic și decorativ din lemn (fotografii ROM(a)NOR Interferences)



III. Confecționer artizanal de obiecte de uz casnic și decorativ din lemn

Lectorul Dumitru Linguraru a subliniat importanța acestui meșteșug transmis din generație în generație în familiile de rudari-lingurari și care a apărut din necesitatea dezvoltării nivelului de trai (construcții de case, unelte, obiecte de uz casnic), a depozitării alimentelor (trunchiuri de copac scobite) și, nu în ultimul rând, a transportului de materii și materiale (căruțe, roți, șei etc.). S-au discutat tipurile de materiale lemnoase folosite (teiul, salcia, pluta, stejarul, salcâmul), dar și caracteristicile lemnului (esență, fibră, culoare, aromă), uneltele și ustensilele de bază (securi, bardă, fierăstrău, joagăr, cuțite, dălți, ciocane); tehnicile de lucru, dar și calitățile unui meșter bun (atenția, răbdarea, conexiunea cu lemnul, iscusința). Ucenicii au învățat cum se realizează o gamă variată de produse, de la veselă (platouri, farfurii, castroane, linguri, pahare) până la obiecte de înfrumusețare a gospodăriei (stâlpi ornamentali, stâlpi de porți, garduri, ornamente de grădină etc.).

Competențele avute în vedere au fost: proiectarea obiectelor, asigurarea necesarului de materii prime, pregătirea materialului lemnos, prelucrarea manuală a lemnului, îmbinarea elementelor, ornamentarea și finisarea pieselor, aplicarea straturilor protectoare, verificarea calității obiectelor confecționate.

IV. Bijutier artizanal

Bijuteriile au constituit din cele mai vechi timpuri un mod de exprimare a frumosului și a statutului social. Fie că erau realizate din materiale organice (colți de animale, pene, pietre, oase de pește, scoici, piei de animale), din pietre prețioase și semiprețioase sau metale scumpe, bijuteriile au urmat cursul istoriei și trecerea de la o epocă la alta. Dincolo de scopul estetic, au avut ca scop să arate bogăția, rangul, apartenența sau afecțiunea față de o anumită persoană. În prezent, ele ocupă un loc aparte în viața noastră, de la accesorii care ne completează ținuta vestimentară, la obiecte de artă, care își găsesc locul în colecțiile unor galerii de artă.



Foto 12. Aspecte de la cursul Bijutier artizanal (fotografii ROM(a)NOR Interferences)



Foto 13. Aspecte de la cursul Țesător manual (fotografii ROM(a)NOR Interferences)

Acestea sunt doar câteva dintre elementele discutate de către lectorul Victor Clopotar din Brateiu cu ucenicii săi. S-a mai vorbit și despre elemente tehnice, precum spațiul de lucru, uneltele și materialele, tehnici de lucru, etape și proceduri, marketing și valorificare. Ucenicii au învățat să realizeze cercei, brățări, inele, pandantive sau lănțișoare, într-o varietate de modele și forme.

Competențele avute în vedere au fost: proiectarea bijuteriilor, asigurarea necesarului de materii prime, pregătirea și prelucrarea manuală a materialelor, îmbinarea elementelor, ornamentarea, aplicarea straturilor protectoare, verificarea calității bijuteriilor confecționate.

V. Țesător manual

Meșteșugul țesutului este o îndeletnicire străveche, rezervată prin excelență femeilor, care se ocupau în cadrul industriei casnice textile cu toate operațiunile necesare prelucrării fibrelor textile: torsul lânii, cânepii și bumbacului, obținerea borangicului, vopsirea firelor, urzitul, năvăditul și țesutul. În principal, cu ajutorul războiului de țesut, ele dădeau naștere la scoarțe, covoare, lăicere, păretare, așternuturi de pat și fețe de masă, dar și la piese de costum popular (cămăși, marama, brâie, fote, catrințe și ițari). Acestea sunt doar câteva din informațiile cu caracter

Foto 14. Aspecte de la cursul Competențe antreprenoriale (fotografii ROM(a)NOR Interferences)



general discutate de lectorul Flory Buia cu ucenicele sale. Cursantele au mai învățat și despre pregătirea spațiului de lucru, unelte, materie primă (selecție, caracteristici), etape de lucru, produse și valorificare. Ele au realizat semne de carte, bete și alte țesături miniaturale.

Competențele avute în vedere au fost: noțiuni cu privire la istoria meșteșugului - războiul de țesut; caracteristicile materiei prime; tehnica de lucru în războiul vertical și năvădirea în războiul de bete; designul de produs - util și estetic; cunoașterea legislației referitoare la sănătatea și securitatea în muncă; noțiuni de marketing, valorificarea produselor.

VI. Competențe antreprenoriale

Lectorul Florentina Fekete-Müller le-a vorbit cursanților despre leadership și calitățile unui lider performant, formele de organizare a unei afaceri, viziune, misiune și obiective, managementul resurselor umane, plan de afaceri și analiză SWOT. Nu în ultimul rând, s-a discutat despre comunicare și marketing.

Competențele avute în vedere au fost: leadership – leader versus manager; afacerea – forme de organizare juridică; misiunea și viziunea unei companii; descrierea afacerii; noțiuni privind resursele umane – formarea echipei; instrumente de analiză – SWOT; marketing și comunicare; planificare financiară: elemente de contabilitate – noțiuni introductive; realizarea unui plan de afaceri; prezentarea de business.

Merită menționat și faptul că un număr semnificativ dintre produsele realizate de cursanți au intrat în patrimoniul Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti”. Este vorba de 115 piese, reprezentând ceaune, tigăi, fărașe și alte vase din aramă, seturi de bijuterii (cercei, inele, verighete, brățări), sculpturi în lemn, semne de carte, bete și alte țesături miniaturale. Mai mult decât atât, o parte dintre ele sunt expuse în prezent în cadrul expoziției „Romii din România. Povestea noastră”, recent inaugurată în muzeu în Șura din Vișeu de Mijloc, jud. Maramureș (25 aprilie 2024). Considerăm că o astfel de acțiune îi capacitează în plus pe cursanții proiectului, aceștia devenind într-un sens „purtători de cuvânt” ai minorității rome.



Foto 15. Produsele realizate de cursanți în expoziția „Romii din România. Povestea noastră” (fotografii ROM(a)NOR Interferences)

Concluzii

Meseriile bazate pe meșteșuguri tradiționale precum prelucrarea lemnului, prelucrarea cuprului, țesutul, prelucrarea metalelor prețioase, realizarea aranjamentelor florale se încadrează din ce în ce mai mult în sfera **industriilor creative**, fiind recunoscute nu doar pentru valoarea lor culturală, ci și pentru potențialul economic. Aceste meșteșuguri, prin transformarea tehnicilor tradiționale în produse moderne și inovatoare, contribuie la dezvoltarea economiei culturale, stimulând antreprenoriatul creativ și oferind noi oportunități de piață¹⁹.

În ceea ce privește **formarea și certificarea competențelor** în aceste domenii, pot fi dezvoltate programe de formare profesională și cursuri care să permită celor interesați să dobândească abilități recunoscute oficial. Astfel de programe pot oferi calificări care să le permită meșteșugarilor să își comercializeze produsele în mod profesionist și să acceseze finanțări sau sprijin pentru dezvoltarea propriilor afaceri. În același timp, certificarea competențelor asigură o standardizare a calității produselor, crescând astfel încrederea consumatorilor. Totuși, acest demers oficial se află într-un echilibru sensibil cu **modul tradițional de transmitere** a meșteșugurilor, care a fost, de secole, de la maestru la ucenic, în comunități restrânse, prin practică directă. Această metodă tradițională pune accent pe învățarea tacită și pe valorile culturale transmise de generațiile anterioare. Integrarea formării și certificării oficiale în acest proces poate aduce beneficii, dar trebuie să fie atent echilibrată pentru a nu dilua autenticitatea și specificitatea acestor meșteșuguri, esențiale pentru identitatea culturală. Astfel, inițiativele moderne trebuie să valorifice și să respecte această moștenire culturală unică.

¹⁹ Merită menționat și proiectul *Restaurarea și revitalizarea monumentului istoric Casa Artelor - Centru de activități și resurse regionale (C.A.R.R.)* dezvoltat de Muzeul ASTRA din Sibiu. Prin expoziții, ateliere, cursuri și alte activități educaționale, proiecte comunitare axate pe interactivitate și socializare, ASTRA a propus măsuri concrete pentru a spori competitivitatea meșterilor tradiționali pe piața muncii și a îmbunătăți transferabilitatea cunoștințelor și abilităților lor.

Prin cursurile oferite, ne-am propus să contribuim la îmbunătățirea calității pregătirii romilor în vederea accesului la ocuparea locurilor de muncă în domeniul patrimoniului cultural și asigurarea sustenabilității pe termen lung prin crearea condițiilor pentru dezvoltarea activităților profitabile de către aceștia. În plus, ne-am dorit să încurajăm o nouă viziune asupra artei meșteșugarilor romi, văzută ca o activitate de viitor pentru tineri și dezvoltată în conformitate cu cerințele pieței naționale și internaționale a secolului XXI.

Sperăm că noile competențe dobândite vor facilita apariția unor oportunități de angajare și menținere la locul de muncă, în vederea asigurării unor venituri suficiente pentru acoperirea costurilor de trai, la un nivel economic decent. Proiectul ROM(a)NOR atestă rolul esențial pe care îl pot juca muzeele în această direcție, explorând valențele muzeului ca instituție culturală și educațională dinamică.

BIBLIOGRAFIE

- Achim, Viorel. 1998. *Țigani în istoria României*. București: Editura Enciclopedică.
- Banu, Oana. 2011. *Moștenitură din moștenitură am făcut meseria asta. Meșteșugurile tradiționale rome: realități economice și construcții identitare. Studiu socio-antropologic*, proiect Romano-Kher.
- Chelcea, Ion. 1944. *Țigani din România*. Monografie etnografică. București: Editura Institutului Central de Statistică.
- Fraser, Angus. 2017. *Țigani. Originile, migrația și prezența lor în Europa*. București: Editura Humanitas.
- Furtună, Adrian-Nicolae. 2019. *Sclavia romilor în Țara Românească. Fragmente de istorie socială. Vânzări de copii / Donații. Căsătorii. Cereri de dezrobire*, Editura Centrului Național de Cultură a Romilor, București.
- Furtună, Adrian-Nicolae, Grigore, Delia. 2012. *De ce nu plâng?... Holocaustul romilor și povestea lui adevărată. Deportarea romilor în Transnistria: mărturii, studii, documente*.
- Grigore, Delia, Petcuț, Petre, Sandu, Mariana. 2003. *Istoria și tradițiile romilor*. București: Editura RO Media.
- Hein, George. 1998. *Learning in the Museum*. Londra și New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2007. *Museums and Education in the 21st Century*. Londra și New York: Routledge.
- Ionescu, Vasile. 2022. *Rromii – o istorie culturală. A doua abolire și imperativul etic al recunoașterii*. Cluj-Napoca: Editura Institutului pentru Studiarea Minorităților Naționale.
- Ionescu, Vasile, Neacșu, Mihai, Costache, Nora, Furtună, Adrian-Nicolae. 2016. *O Samudaripen. Holocaustul romilor. România. Deportarea romilor în Transnistria. Mărturii-Documente*, Centrul Național de Cultură a Romilor, București.
- Kogălniceanu, Mihail. 1837. *Esquisse sur l'histoire, les moeurs et la langue des Cigains connus en France sous le nom de Bohémiens, suivi d'un recueil de sept cents mots cigains*. Berlin.
- Marstine, J. 2006. *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Mandic, Asja. Roberts, Patrick. 2012. *Museum Education in Times of Radical Change* în „Journal of Museum Education”, vol. 37, nr. 3. Londra și New York: Routledge.
- Mörsch, Carmen. Sachs, Angeli. Sieber, Thomas (edit.). 2017. *Contemporary Curating and Museum Education*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Nastasă – Matei, Irina. 2015, *Romii din România: identitate și alteritate. Manual auxiliar didactic*. Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană.
- Petcuț, Petre. 2015. *Romii: sclavie și libertate. Constituirea și emanciparea unei categorii etnice și sociale la nord de Dunăre: 1370-1914*. Editura Centrului Național de Cultură a Romilor.
- Cartea verde *Eliberarea potențialului industriilor culturale și creative* (2010). *Convenția-cadru pentru protecția minorităților naționale* (1995). *Convenția UNESCO pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial* (2003).
- Convenția UNESCO privind protecția și promovarea diversității expresiilor culturale (2005)
- Declarația universală privind diversitatea culturală (2001).
- Strategia Guvernului României de incluziune a cetățenilor români aparținând minorității rome pentru perioada 2022-2027.
- Strategia Sectorială în Domeniul Culturii și Patrimoniului Național pentru perioada 2014-2020.
- Declarația universală privind diversitatea culturală, UNESCO, 2001.
- Rezultate Recensământul Populației 2021. <https://www.recensamantromania.ro/rezultate-rpl-2021/rezultate-definitive/> (10 iunie 2024)

Rareș-Ioan DINA,
director administrativ
Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”
coordonator al Secției Expoziția permanentă în aer liber
rare.s.dyna@gmail.com

Dr. Corina DINA,
Istoric
costea.i.corina@gmail.com

MUSEUMS AND COMMUNITY; BRIDGING THE GAP BETWEEN THE MUSEUM AND ITS AUDIENCES THROUGH RESEARCH & EDUCATION

Muzeele și comunitatea; Reducerea decalajului dintre muzeu și publicul său prin cercetare și educație

Winani THEBELE

ABSTRACT

The above theme chosen by the Romanian Journal of Museums, together with the theme for International Museums Day for 2024 (Museums, Education and Research) are clearly embedded in the ICOM definition for museums, which emphasises the educational role of the museum and its dynamic relationship with society.

Museums offer a captivating preview into our collective heritage, making them indispensable places for learning, inspiration, and wonder. This also talks about a museum whose doors are open to all sectors of the society. It serves society through “community education”, entertainment and as a platform for discussions, performances, showcasing talents and celebrating culture. It covers different activities that allow individuals and the community to make positive changes in their own lives, through education, personal development, self-awareness and pride. The museum, therefore, becomes a community centre with a participatory approach and also an ecological centre focusing on science and research. Therefore, the aim of this paper is to demonstrate this evolutionary and diverse nature of the museum through its key functions in society. My paper also seeks to establish how much the museum has truly established itself as a dynamic tool for education and research. What learning and research activities serve to bridge the gap between museums and their audiences? The article uses case studies from Botswana and Malawi to authenticate and support its arguments.

Key-words: Platform, Participatory approach, Community education, Community centre, Dynamic, Inclusive, Best practice, Contemporary, Bridging the gap.



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.05>



Fig. 1 – The Textile Museum in Totnes is another good examples of the different types of museums we find today (picture taken by the author from the textile museum in Totnes)

According to John Simmons and colleagues, the inclusive history of museums originates with the derivations of collecting in ancient history. The evolution of museums is then traced from grave goods to hidden treasures, from the Alexandrian Temple of the Muses to the Renaissance collections of curiosities, onto the various displays of modern institutions worldwide.¹ The modern museum has since evolved into a multifaceted institution that plays a vital role in society by serving both scholars, children, the community, artists and curators.² For example, Britain is uniquely rich in the quality and variety of its small museums: incredible collections built up by devotees and supporters, based in small to huge buildings dispersed throughout its towns and counties. These museums contain cultural, archeological and scientific riches for all who visit, ranging from costumes, watches to chocolates, carts, sledges, railway coaches to snuff boxes, coins to typewriters etc.³ According to Rammapudi, former curator at the Botswana National Museum, ‘museums and schools evolved as the definition of the concept of education to describe a lifelong process of developing knowledge, skills, values and attitudes that take place not only in the classroom, but also in a variety of formal and informal contexts and settings’⁴ (Fig. 1).

The museum offers alternative non-linear learning settings, starting from its own collections, displays, exhibitions, to its outreach programmes and scholarly initiatives. By stirring beyond its traditional function of keeping and caring for collections, the museum has proven to be a dynamic educational institution that goes beyond its mission of establishment,

1 Simmons et al (2016)

2 idem

3 Redington (2002)

4 Rammapudi (2010)

which is conservation and presentation of heritage. It now presents a much more vibrant, diverse and inclusive educational and research function. The educational and research valence are here explored on several levels, consecutively – through exhibitions, educational projects, publications and research, partnerships or other forms of structured relationship with communities and stakeholders.⁵ I also want to add that the museum today has also delved into deep global discussions around restitutions, provenance researches, reparations, genocide, human remains etc. Central to all this is the community, which is demonstrated through the many and different partnerships established in the discussions that follow.

Moreover, there is an intersecting research line that cuts across all museums and their interactions with the communities in which they operate and with the different classifications of the public. This also includes their educational function and related initiatives. The museum community relation in turn offers a platform for museums to assume their educational role through creative events and different activities related to the theme. Their engagement with their audiences also highlights the important role of museums as institutions that serve society and its development.⁶ On a distinct note, Gerald and his colleagues succinctly explore the future role of museums by addressing the challenges museums face in the digital age, where technologies are rapidly changing and how museums cater for their audiences. Against the backdrop of these dynamic developments in museums and society, museums have to change in approach and operations in order to remain relevant.⁷ It is the relevance that gives the museum its power and dynamism in society. A constant theme throughout this article is that museums have evolved to become institutions in which objects and learning are associated to help human beings understand the world around them.⁸ It is therefore compelling to explore all the different, relevant and suitable ways to achieve this.

To prove the credibility of the museum as an educational and research facility, Mark Fisher talks about the museums of the British Isles and their contents as an enlightening paragon of riches and an irreplaceable record of the country's life and history. This talks about a museum that shows the familiar in a new light and introduces the visitors to the many hidden delights they never knew existed.⁹ As a result, the museum today comes up with a lot of initiatives and sustainability programmes aimed at the community. It also works to bring together and to serve both academics, practitioners and heritage managers. Therefore, the focus and preoccupation of the museum today is to come up with different ways of making active and meaningful contributions towards its goals in society and determining who will benefit from its sustainability initiatives. Through these initiatives, the museum also aims to serve the interest of both the

5 Simmons (2016)

6 idem

7 Bast et al (2018)

8 idem

9 Fischer (2004)

professionals as well as researchers.¹⁰ The museum today is inclusive and addresses all issues affecting society, such as health, the environment, sustainability, peace, security, tourism and economic growth.¹¹ All the initiatives prompted by the museum today, including its publications and research, are meant to educate and make students, practitioners and researchers from across the broad areas of history, heritage, education, archaeology, geography and development studies appreciate and understand heritage and its dynamics.¹² Eleanor Ross argues that museums and galleries, from the obscure to the splendid, are all but cultural, historical hotspots and enlightening spaces just waiting to be explored by both locals, tourists and scholars for their education and research.¹³ The publication *In Principle, in Practice: Museums as Learning Institutions* also adds that the science museum field has, on the other hand, made tremendous advances in boosting learning. However, there is still need for improvement in practice and relevance to the contemporary learning space. This is through the promotion of effective programs, exhibitions, identifying promising approaches for future research, and developing strategies for the implementation and sustaining of connections between research and practice in the museum community.¹⁴



Fig. 2 – The Botswana Society office at the Botswana National Museum today (Courtesy of the BNMM)

The Botswana Society (a learned non-governmental organisation) was in the same manner established in 1968/9 as a research wing of the Botswana National Museum. It has presented itself as a platform for research and publication, with an annual journal called *Botswana Notes and Records* and has run annual symposiums to allow for debates and exchange of ideas by scholars and heritage practitioners¹⁵ (Fig. 2).

According to Ahmad and colleagues, many researchers have recognized that museums are an important resource for learning and are acknowledged institutions for society (Shamsidar Ahmad et al, 2013). According to them, scholars and museum experts in Malaysia have, in the same way, tried to come up with ideas towards developing educational exhibitions in museums. As a result, they have adopted new technologies i.e. interactive approaches in favour of the ‘traditional’ and ‘conventional’ ones as part of learning and best museum practices. We might also appreciate the museum’s educational approach, where participants learn through the

10 ICOM, 2024

11 Cross & Giblin (2022)

12 idem

13 Ross (2021)

14 Howard et al, (2007)

15 <https://www.thebotswanasociety.net/>, 2024



Fig. 3 – One of the museum curators during a zebra on wheels primary school session (courtesy of the Botswana National Museum)



Fig. 4 – Mobile Museum Van, zebra designed (Courtesy of the BNMM)

interaction with museum objects - 'object-based learning in museums'.¹⁶ When the Botswana National Museum was established in 1968, the initial inspiration was to provide the young generation with information relating to Botswana customs, indigenous knowledge systems and cultural values. The hope was that the information and artefacts collected at the time would retell the story of the different communities of Botswana to the learners and the public alike as a way of bringing understanding, unity, tolerance and appreciation of one another.¹⁷ A mobile Museum Programme dubbed 'The Zebra on wheels' or 'Pitse ya naga mo maotwaneng' in the local language - Setswana, was established. Its potential aim was to take the museum to the people, particularly the local and remote communities and schools that could not easily visit Gaborone, the capital city, where the only and first museum had been established¹⁸ (Fig. 3, Fig. 4).

In 1999, the Botswana National Museum introduced another educational programme called 'The Museum-in-a-Box'. Through this programme, a tailor-made box full of cultural objects from the different communities of Botswana was delivered to different schools, where they remained for a month or more depending on the request of the particular school. The objects were labelled with captions and they served as teaching tools. The programme also proved very popular and was in demand to an extent that the box was kept away for months, with a curator following up once in a while to ensure that all was well or to replenish.^{19,20} The argument behind the development of the programme was that "museums for urban children of Botswana are invaluable tools for learning about the lives of their ancestors. Meanwhile, for those who live far from the capital city Gaborone, the treasury of the cultural

16 Christopher et al (2018)

17 National Museum Monument & Art Gallery - Botswana, 1988

18 Mojalemotho (2022)

19 Phodiso (2023)

20 The Botswana National Museum Programme was launched in 1999 and was financially supported by the local UN -UNICEF office. It was dubbed 'The Museum-in-a-Box' and the artefacts were stored in a big lockable wooden box, which was taken to different schools in Botswana for learning and experiment by learners, Tube (2003).

artefacts is available as a special provision". Therefore, the 'Museum-in-a-Box' programme was an innovative solution to this educational fissure²¹. My conclusion is that, through these educational programmes, the Botswana National Museum has the capability to help educate learners, make teaching and learning an exciting undertaking, and to provide opportunities for hands-on activities and interaction with real objects. The two programmes also create a long-lasting partnership with the local communities and the teachers or schools in Botswana²². However, in order to fulfil and extend the potential of the partnership, museum educators and school teachers should be assisted to develop a comprehensive understanding of the nature of the museum-school collaboration. Support should come from the ministries of education, the community, the local municipality as well as the museums themselves.

The Botswana National Museum found this to be part of best museum practices because it is relevant to both children, adults and family groups. Object-based activities in and by museums provide children with experiential learning and the cumulative effect contributes to their social and cognitive development, enhances their interpersonal interactions, and plays a vital role in the development of their higher mental functions. Meanwhile, object-based learning for family groups strengthens family ties, social interactions, and can also stimulate exchange of information and reactions among members of a family group.²³

In the view of Christopher and his colleagues, museums should develop educational policies and apply educational theory through specific tutoring as a way of guiding visitors' learning in museums and improving museum educational services. In the Botswana case, the museum had to work with the Ministry of Education towards the development of such a policy.²⁴

The publication by Dierking and Falk, *Learning from Museums: Visitor Experience and the Making of Meaning*, also offers a clear guide on the educational posture of the museum and its value to the visitor. It looks at what really draws people to the museum and how learning occurs within the museum context. This includes both formal and informal learning, with more emphasis on the fact that museums can serve as valuable learning environments beyond traditional classrooms²⁵ (Fig. 5).

The book provides advice on how museums can improve their learning environments by understanding visitors' needs and preferences first. Museums can then design exhibits, programs, and interactions that foster effective learning. The authors emphasise the importance of context, socio-cultural factors, and physical dimensions in shaping the visitor experience.

21 UN Web TV, 2016

22 National Museum, Monument and Art Gallery - Botswana, 1993

23 Christopher et al (2018)

24 Information derived from a conversation with Ms Tickey Pule, the ex-Director of the Botswana National Museum and co-founder of the Mobile Museum Programme, 2020

25 Dierking & Falk (2000)



Fig. 5 – Botswana National Museum today
(Courtesy of the BNMM)

They offer an updated and synthesised version of the Contextual Model of Learning, which is a more suitable tool for the museum visitor. This model considers personal, socio-cultural, and physical dimensions, providing insights into how visitors engage with museum content.²⁶ As a museum curator myself, I also believe that learning from a museum is a memorable journey because it creates the linkage between the objects, the curator and the visitor. This always creates a sense of pride and triumph in museum community projects, where the community has also been a part of the provenance research and development of a museum exhibition. While “Learning from Museums” sheds light on the intricate relationship between museums, learning, and visitor experiences, it also offers an inclusive, invaluable, enriching and memorable experience for all.

Adding to the multifaceted nature of the museum is the fact that it appears as a leisure and holiday activity for both tourists and locals and also as an economic resource. The museum has to generate revenue to fund its upkeep and for national museums. This is also to contribute to the national economic budget. This is realised through different funding activities, commercial exhibitions, entry fees, donor funding, collaborations and partnerships.²⁷ Brad King and Barry Lord’s publication, *The Manual of Museum Learning*, offers a comprehensive approach to learning in museums and related institutions, while bridging theory and practise through a collection of case studies and success stories that indicates ways in which museums can connect and facilitate self-directed learning by linking people with resources as part of museum best practices.²⁸ The source also emphasises the importance of making learning and education institution-wide priorities and focuses on individual learning strategies. Meanwhile, the second edition by the authors emphasises institutional strategies, interpretive planning, operations, and facility planning to enhance the visitor’s experience (this includes organised student lecture visits, group visits, seminars and workshops by museums).²⁹

26 idem

27 Frey & Meier (2006)

28 King & Lord (2007)

29 idem



Fig. 6 – The infamous Malawi Cleanser, or ‘hyena’ as they are commonly known (Courtesy of Wikipedia)

Learning in the Museum³⁰ examines major issues and shows how research in visitor studies and the philosophy of education can be applied to facilitate a meaningful educational experience in museums. Hein, on the other hand, combines a brief history of education in public museums, with how the educational theories by Dewey, Piaget, and Vygotsky relate to learning in the museum. He also explores how visitors can best learn from exhibitions which are physically, socially, and intellectually accessible to every single visitor. In a similar way, the ‘mobile museum’ and the ‘Museum-in-a-Box’ programmes in Botswana (discussed earlier) are an example of how museums can adapt to create what he calls the ‘constructivist museum’. This means providing essential notional analysis for students and museums, to maximise the educational experience of every visitor as well as the experience of remote communities³¹. This in a way shows how the visitor and museum learning can present as a meaningful educational experience in museums. The UCLA Arts Library uses its diverse ‘special collection’ as research guides to assist researchers in discovering art resources, strategies, and information. These guides cover various topics, including art and art history, architecture, design, media arts, film, television, and theatre. Any curator, scholar, student can explore these guides to find relevant resources for their museum studies research³².

The visitors experiment with the objects, gain insight and connect with the diverse perspectives. In this way museums enhance cultural literacy and foster appreciation for creativity and expression of interest and talent.³³ They contribute to scholarly knowledge through the study and interpretation of their collections. Researchers explore the historical

30 Hein (1998)

31 idem

32 Craig (2020)

33 Půček, Ochrana & Plaček (2021)



Fig. 7 – The Window Cleansing Tradition in Malawi, a Cause for Concern – Many activist groups have stood up to fight it

context, artistic techniques, and cultural significance of museum artworks. The modern researchers interpret the museum's mission as a commitment to common well-being based on humanistic ethics. Museums contribute to society by fostering understanding, dialogue, and appreciation for diverse cultures and ideas. According to Milan Pucek and co-authors, "the modern museum serves as a bridge between the past, present, and future. It connects people, preserves heritage, and contributes to our collective knowledge and understanding".³⁴ The source sees the museum as an invaluable resource that combines its classical heritage function (collections management) and an educational function. This educational function is implemented through the experience with the objects. It represents a combination of academic excellence and experience from real managers in museums and other public institutions. These are combined with a core research management function.³⁵

As a complement to the use of museum collections as teaching and research aids, museums also use other resources such as workshops, seminars, conferences and lectures as teaching and research tools for its audiences. According to Goabaone Montsho, a curator at the Botswana National Museum, museum institutions in developed and developing countries are socially and culturally positioned to address their audiences, raise awareness and instigate or counter behavioral changes towards issues that affect society such as climate change, xenophobia, genocide, HIV Aids, Covid 19 etc.³⁶ For example, in Malawi, the museum education curators took it upon themselves to visit different communities in Malawi to teach and encourage behavioural change (and the adoption of protected sex) towards certain cultural practices that encouraged promiscuity and the

34 idem

35 idem

36 Montsho (2010)



Fig. 8 – The popular *chitenge* used during the *m’bizwa* (the female / male partner) dance

spread of HIV Aids. These are cultural practices such as the local ‘*chitenge* dance’ or *M’bizwa* (in the local language) as well as the ‘cleanser’ practice for widowed women amongst some ethnic groups, such as the Chewa.³⁷

In the same way, the Botswana National Museum also raises awareness or teaches through scientific methods i.e. indigenous environmentally friendly methods of preservation. Botswana communities have traditionally used resources such as indigenous herbs, wood ash and cow dung to control pest infestations on their crops, food storage facilities and dwelling places. Presenting and practising these methods on museum collections, displays, exhibits and monuments could contribute to the preservation of biodiversity and the environment in the long term (Fig. 6).

The switch from using environmentally toxic pesticides to green pesticides is a solution to safeguard the ecosystem and long life learning process for those who visit the museum. Through its quarterly newsletter, *The Zebra’s Voice*, the National Museum provides a platform where innovative ideas and dialogues on green technology as well as other cultural programmes and innovations are published and shared³⁸ (Fig. 7).

I conclude by arguing that indeed museums have evolved into public institutions that are critical tools in diverse societies for understanding the world. The modern museum plays a multifaceted role, serving as a cultural, educational, and research institution with an important social mission, a mission that goes beyond the preservation of objects. It is about generating culture for learning by both current and future generations. The collections, which are a part of its foundation, make this role possible. They are an invaluable educational

37 *Chitenge* dance (*M’bizwa*) practice is a local dance where two people of the opposite sex dance together in a sexually provocative way wrapped together in a local African print, known as *chitenge* in the local language. Usually, one did not dance with their current partner, but any other secret admirer and this encouraged a lot of unprotected sexual encounters. On the other hand, the cleanser practice involved a local traditional practitioner dubbed the ‘hyena’ who had to have sex with any woman whose husband had died as a cleansing ritual. This also fueled the spread of HIV Aids in Malawi. However, the education by the museum curators brought understanding, appreciation and change of behaviour by the community and, hence, the decline of HIV affected individuals in the country.

38 Montsho (2010)

and research resource by the museum. Curators, collections experts, and researchers study the origins and significance of each item. By tracing their journeys over time, museums shed light on our past and current relationships with their communities of origin. People from all over the world visit museums in order to experiment, to learn and be creatively inspired. Beyond visitor engagement, museums function as centres for science and research (Fig. 8).

Bibliography

Books

1. Fisher, M. 2004. *Britain's Best Museums & Galleries*. Hardcover.
2. Cross C. & Giblin, J. (eds). 2022. *Critical Approaches to Heritage for Development*. Taylor & Francis
3. Denbow, J. and Denbow. J. 1993. *Uncovering Botswana's Past*. Gaborone: Government Printer.
4. Falk, J. H., Dierking, I. D., Foutz, S., Altamira R. (eds). 2007. *In Principle, in Practice: Museums as Learning Institutions*. Altamira Press.
5. Falk, J., Dierking, L. 2000. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*.
6. John, E. S. 2016. *Museums: A History*. Rowman & Littlefield.
7. Hein, G. E. 1998. *Learning in the Museum*. Routledge (Taylor & Francis Group).
8. King, B. & Lord, B. 2007/2015. *The Manual of Museum Learning*. Rowman & Littlefield Publishers
9. Půček, M. J., Ochrana, F., Plaček, M. 2021. *The Modern Museum: Its Role, Function, and Social Mission*. Springer
10. Půček, M. J., Corina, F., Plaček, M. 2021. *Museum Management: Opportunities and Threats for Successful Museums*. Arts Research, Innovation and Society: Springer.
11. Redington, C. 2002. *A Guide to the Small Museums in Britain's*, I.B. Tauris
12. Ross, E. 2021. *London's Museums and Galleries: Exploring the Best of the City's Art and Culture*: Frances Lincoln.

b. Articles in Periodicals

1. Awam, D. C., Obinna E. 2018. *Object-Based Learning in Museum*. Journal of Hospitality and Tourism Technology: Research journal.
2. Campbell, A. 2012. *The National Museum: Remembering its Beginnings and Transfer to Government*, Gaborone: Botswana Notes and Records.
3. Henri, R. G. 2001. *Role of Museums of Art and of Human and Social Sciences in Museum International*, LIII. Paris: ICOM
4. National Museum Monument & Art Gallery - Botswana. 1988. *The Zebra's Voice*, Vol. 2. Gaborone: Government Printer
5. National Museum, Monument and Art Gallery - Botswana. 1993. *The Zebra's Voice*, Vol. 20. Gaborone: Government Printer
6. ICOM, 2024. *Museum Sustainabilities in Museum International*. Paris: ICOM
7. Montsho, G. 2010. *How Museums in Botswana are contributing to the Fight against Climate Change*. Paris: ICOM
8. Selter, E., & Jok, M. 2023. *Towards Sustainable Cultural Institutions for a New Nation: Creating a National Museum & Archives for South Sudan*. *Museum International*. Vol. 75, No: 1-4. Taylor & Francis

c. Articles of Collective Works

1. Ahmad, S., Mohamed, Y. A., Wan, Z. M., Yusof, M., Zafrullah M. T., 2013. *Museum Learning: Using Research as Best Practice in Creating Future Museum Exhibition*, Paper presented at An Asia Pacific International Conference in Environment-Behaviour Studies. Elsevier: ScienceDirect.
2. Giavani, T. & Bowen, J. P. 2019. *Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research in Museums and Digitalism*: Springer
3. Fatana, M. 2022. MA Thesis, *Educational Leadership and Management*. Haramaya University.
4. Rammapudi, T. S. 2010. MA Thesis, *The Botswana National Museum as an educational resource in public school classrooms*. University of South Africa.

d. Articles in Dictionaries or Encyclopedias

1. Craig, J., 2020. *Museum Studies Research Guide*. UCLA Arts Library.
2. Frey, B., Meier, S. 2006. *The Economics of Museums in Handbook of the Economics of Art and Culture*, V.A. Ginsburgh & D. Throsby (eds), edition 1, volume 1: Columbia Business School Journal.

e. Electronic Sources

1. Blast, G., Carayannis, E. G., Campbell, D. F. J. (eds). 2018. *The Future of Museums*. EBook.
2. Thebotswanasociety.net. 2024. Gaborone: Government Printer
3. UN Web TV, 2016.

f. Oral Literature

1. Mojalemotho, R. 2022. Former Curator and Head of the Ethnology Division of the Botswana National Museum.
2. Pule, T. 2020. Former Curator and Director of the Botswana National Museum and co-founder of the Mobile Museum Programme.
3. Tube, P. 2023. Former Curator at the Botswana National Museum, Officer for the Museum-in-a-box programme.

Winani THEBELE,
Director/Chief Curator
Winza Heritage Logistics (PhD)
(Transcending Cultural Boundaries)
winza3745@gmail.com

RELEVANȚA ROLULUI EDUCATORULUI MUZEAL

The Relevance of the Museum Educator's Role

Sorin-Mihai CONSTANTINESCU

ABSTRACT

The position of a museum educator is evolving among the team of experts that any museum recruits in order to fully utilize their potential resources. This essay underlines the fact that today's museum educator is called not only to use his expertise in doing his multidisciplinary duties, but also to take them to the extent where the public experience unique feelings and sensations that are beneficial to the inclusion of museum culture. We intend to trace the turning points of the progress of museum education and the position of museum educator, examining the key aspects of the strategies and approaches they rely on in their work. Highlighting the benefits and new objectives of museum education, we hope to outline the various aspects of the museum educator who, based upon his robust interdisciplinary training, supplies his colleagues with a thorough example of an effective practitioner while also adding value to the museum institution in which they work. The paper examines how museum educators fulfill their role as cultural promoters and mediators, balancing social objectives, public needs, and heritage values. Furthermore, examining the expansion of the conceptual scope of museum education, the paper provides special emphasis on the influence of new technologies on museum education activities. By showing that they are able to respond to future challenges in this plan as well, we draw the conclusion that the museum educator is able to fulfill a vital task for the museum institution and, in the future, their role will gain even greater importance. Naturally, we would like to strengthen our approach with further research.

Key-words: museum educator, museum education, museum technology, museum education technology, active learning, Do-It-Yourself Method, civic wellness.



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.06>

1. Introducere

O dată cu recenta accentuare a rolului educațional al muzeelor, în cadrul oricărui muzeu care se respectă, educatorul muzeal a reușit să se desprindă de condiția unui Monsieur Jourdain, care predă educație pentru patrimoniu fără să știe, pentru a deveni un adevărat om-orchestră, capabil să valorifice toate culorile și nuanțele convergenței dintre domenii de studiu variate. Această transformare se datorează atât responsabilității cu care educatorul muzeal își îndeplinește rolul său, cât și orientării politicilor muzeale actuale spre atragerea unor noi categorii de public, precum și dinamismului cu care inteligența artificială a cucerit domenii de activitate pe care le credeam rezervate numai ingeniozității și interacțiunilor umane.

Actualitatea și oportunitatea temei abordate sunt evidențiate (și) de preocuparea crescută a ICOM de a aduce educația muzeală în prim-plan. Astfel, cu ocazia evenimentelor de celebrare a Zilei Internaționale a Muzeelor 2024, a fost evidențiat rolul marcant al muzeelor în îndeplinirea Obiectivului 4 de Dezvoltare Durabilă: Educație de calitate – Asigurarea unei educații de calitate incluzive și echitabile și promovarea oportunităților de învățare pe tot parcursul vieții pentru toți.¹ De asemenea, inițiativa NEMO de a înființa grupul de lucru *The Learning Museum* (în 2014, în parteneriat cu UE) care publică anual, în dorința de a stabili un cadru de orientare comun pentru toate muzeele europene, rapoarte remarcabile despre schimburile dintre muzee privind practicile de învățare, demonstrează relevanța educației pentru lărgirea audienței muzeale și că schimbul de informații între profesioniștii este crucial.²

Scopul acestei cercetări (derulată de pe poziția susținătorului necondiționat al educației muzeale) este acela de a evidenția aspectele relevante ale importanței activităților pe care educatorul muzeal le desfășoară la locul său de muncă. Obiectivele articolului sunt evidențierea factorilor, mecanismelor și instrumentelor educaționale care fac din specialistul în educație muzeală atât un exponent al timpului său, cât și un vestitor al viitorului (în care, pe alocuri, am intrat deja) în care muzeul devine un reper pentru societate, în aceeași măsură cultural și educațional.

În timp ce literatura de specialitate din acest domeniu crește în străinătate în progresie aritmetică, despre cea din România nu putem spune, la momentul actual, decât că este în așteptare. De aceea, în ciuda limitelor sale evidente, acest articol își dorește să dea un impuls cercetărilor românești pe această temă, având în vedere, mai ales, că studiile internaționale deja existente oferă o bogată sursă de inspirație, prin perspectivele multiple din care acestea abordează rolul educatorului muzeal. Multe dintre aceste perspective au la bază agende de

1 <https://imd.icom.museum/international-museum-day-2023/the-theme/>. Pe site-ul dedicat, se evidențiază că Ziua Internațională a Muzeelor a sprijinit încă din 2020 Obiectivele de Dezvoltare Durabilă stabilite de ONU.

2 <https://www.ne-mo.org/activities/working-groups/working-group-the-learning-museum-lem>. Grupul abordează educația muzeală prin colaborare inter-muzeală constructivă și din perspectivă internațională.

cercetare, lansate cu decenii bune în urmă,³ care largesc înțelegerea procesului și impactului învățării în muzee. Fără a risca o ierarhizare, din documentarea noastră a reieșit că cea mai mare pondere o au următoarele: cercetările privind nevoile publicului corelate cu cele privind modelele educaționale, studiile de modelare a învățării în muzee, analizele noilor metodologii de învățare în spații culturale, evaluarea modalităților de integrare a noilor tehnologii în practica educației muzeale ș.a. Acestora li se adaugă multiple dezbatere internaționale, în formate diverse și salutar este faptul că schimbul de idei pe tema educației muzeale este întreținut și pe plan național de conferințele de educație muzeală, organizate anual de mai multe muzee.

Din punct de vedere metodologic, nu trebuie pierdut din vedere faptul că cercetarea educației muzeale atrage după sine dezvoltarea și promovarea de noi metode care conduc la eficientizarea activității educatorului muzeal. Pe acest plan, am plecat de la premisa că educatorul muzeal are șansa unui mediu de lucru formidabil (în ciuda salarizării insuficiente și a condițiilor de lucru, uneori, la noi, chiar foarte proaste) care se situează la granița domeniului dintre educație și cultură⁴. În cazul materialului de față, am recurs la următoarele repere metodologice: identificarea și selectarea materialului bibliografic, ținând cont de limitele lucrării; structurarea articolului astfel încât să expună argumentele care susțin problematicile în succesiune logică; definirea conceptelor utilizate; interpretarea impactului tehnologic; evaluarea consecințelor preferințelor publicului asupra educației muzeale; determinarea provocărilor de luat în calcul, cu ocazia extinderii cadrului analizat și, nu în ultimul rând, motivarea alegerii și pe viitor a ocupației de educator muzeal. Astfel, considerăm că, alături de deschiderea discuției despre rolul său în context național, principalul element de noutate al acestui material îl reprezintă pledoaria în favoarea educatorului muzeal. Totodată, pe baza cadrului conceptual trasat de cercetările care identifică elementele determinante ale activității educatorului muzeal, am stabilit repererele cronologice ale educației muzeale prin raportare la cerințele sociale și culturale actuale. Pentru analiza profilului educatorului muzeal, am recurs la sistematizarea instrumentelor pedagogice utilizate de acesta în cazul muzeului actual, luând în considerare faptul că vorbim de un sistem dinamic care se auto-modelează prin interacțiuni complexe.

Consacrat ca spațiu privilegiat al educației nonformale⁵, muzeul își asumă un rol pedagogic activ, în timp ce educatorul muzeal își lărgiște sfera competențelor sale pentru a transforma contactul vizitatorului cu muzeul într-un câștig net pentru acesta în plan cognitiv, emoțional, relațional și motivațional. De aceea, mesajul asumat de articol este, în esență, următorul: educatorul muzeal este, în egală măsură, un profesionist care stăpânește instrumentele și tehnicile de lucru pe baza unei strategii educaționale adaptată mediului muzeal, un susținător al muzeificării (excluzând conotația negativă a termenului, desigur), un mentor,

3 Hammerness și colab. (2023).

4 <https://www.bihon.ro/stirile-judetului-bihor/colocviile-muzeului-tarii-crisurilor-educatie-si-cultura-4231758/>. Tema colocviului din 11 martie 2023 a fost „Muzeul la confluența dintre educație și cultură”.

5 <https://www.coe.int/en/web/lang-migrants/formal-non-formal-and-informal-learning>. (Se face aici o distincție utilă între tipurile de educație.)

precum și un mediator între așteptările și tendințele „năvalnice” externe și exigențele științifice interne.

2. Lărgirea sferei educației muzeale

În urmă cu mai bine de trei decenii, în raportul intitulat „Exelență și Echitate”, Asociația (în prezent, Alianța) Americană a Muzeelor a identificat rolul educațional al muzeelor, adică explorarea, studiul, observația, gândirea critică, contemplarea și dialogul legate de patrimoniu, ca fiind nucleul tuturor serviciilor publice îndeplinite de acesta.⁶ Desigur, pe măsură ce educația muzeală s-a dezvoltat ca domeniu de studiu și de interes în sine, s-au făcut eforturi pentru a i se înregistra istoria și pentru a stabili o agendă de cercetare care să-i consolideze poziția ca disciplină de sine stătătoare în cadrul sferei mai largi a studiilor muzeelor.⁷

Se consideră că educația muzeală are rădăcini în multiplicarea unui simplu plan al spațiilor ocupate de muzeu, la care s-a gândit un întreprinzător galerist american, pe la mijlocul secolului XIX, pentru a ghida vizitatorul prin spațiile în care erau expuse obiectele. Nu se întrevădea atunci că muzeul va deveni o instituție culturală bine integrată în sistemul educațional extins, iar educația muzeală va evolua, de la transmiterea mecanică a unui set de cunoștințe canonice despre colecții, la învățarea deschisă și interactivă nu numai despre aspecte ale culturii, ci și despre diversitate culturală, dezvoltare personală ș.a.m.d.

Definiția consacrată a educației în context muzeal pune accent pe mobilizarea cunoștințelor care decurg din activitatea muzeului, vizând dezvoltarea și împlinirea individuală prin asimilarea acestor cunoștințe, precum și obținerea unei noi sensibilități deschise spre noi experiențe.⁸ În Germania, termenul de pedagogie este în continuare folosit pentru a descrie educația în cadrul muzeelor (*Museumspädagogik*). Această noțiune se referă la toate activitățile cu scop educațional pe care muzeul le poate oferi oricui, indiferent de vârstă, educație, proveniență sau mediu social.⁹ Totuși, sintagma „pedagogie muzeală” sau „didactică muzeală” au fost înlocuite cu „educație muzeală”, lucru reconfirmat la întâlnirea specialiștilor de la Paris din 2023 „*Learning in European Museum*”, unde s-a considerat că „educație muzeală” definește cel mai bine această activitate specifică.

Trebuie menționat faptul că, de ceva vreme, asistăm la încercarea de înlocuire chiar și a termenului „educație muzeală” cu cel de „învățare muzeală”, justificându-se că „educația” ar avea o conotație tradiționalistă, pasivă, în timp ce termenul „învățare” este activ și include componentele accesibilității, centrării acțiunii pe elev, participării democratice etc. Pentru că „învățarea” implică mai multe componente, între care cercetare, participare, distracție etc., se întrevăde deja posibilitatea transformării educației muzeale într-un spectacol

6 American Alliance of Museums. (1992). p. 7-9.

7 https://en.wikipedia.org/wiki/Museum_education. Deși succint, articolul este completat de o listă utilă de referințe.

8 Desvallées, Mairesse (2010). p. 31.

9 Ibid. p. 32.

total, în care rolul punerii sale în scenă va reveni, desigur, educatorului muzeal. Până atunci, consacrarea prin uz a sintagmei „educație muzeală” ne obligă să ne oprim asupra acesteia, evident, luând în considerare și noile semnificații venite din sfera „învățării muzeale”.

În ciuda importanței lor, aceste concepte, centrate fie pe proces fie pe beneficiar, având în vedere caracteristicile lor, care le integrează unor activități educaționale mai cuprinzătoare, lasă impresia că pot fi date. Astfel, este de așteptat ca specialiștii să propună, cât de curând, noi abordări conceptuale, care să acorde un rol din ce în ce mai mare emoțiilor trăite în cadrul experienței muzeale totale. Chiar dacă conexiunea dintre învățare și experiențele emoționale nu este de dată recentă, valorificarea acesteia pe planul educației muzeale poate face diferența între o experiență muzeală banală și interiorizarea rezultatelor educației muzeale, inclusiv, cu ajutorul raționamentului aducător de satisfacții pe termen lung.¹⁰

Beneficiile educației muzeale

Evoluția educației muzeale, de la o sursă de cunoștințe sacre la o sursă deschisă pentru diversitate și dezvoltare personală, corespunde necesității implicării unui public divers în experiențe de învățare prilejuite de muzeu. În acest cadru, activitățile care reflectă noua abordare a educației muzeale au în vedere aducerea cât mai multor beneficii publicului. Un bun exemplu îl reprezintă „Noaptea Muzeelor”, manifestare care la noi a fost eclipsată într-o oarecare măsură de protestele absolut legitime ale angajaților muzeelor românești, în care programele și evenimentele organizate sub egida ICOM în 2024 au subliniat importanța muzeelor în promovarea învățării, în descoperirea și înțelegerea semnificației culturale a transiterii și a schimbului de cunoștințe, care nu ar trebui îngrădit, ci încurajat să se dezvolte organic.¹¹

Muzeele sunt medii educaționale importante, cu un potențial de învățare considerabil, iar prin educatorul muzeal, resursele de predare și învățare ale muzeului sunt folosite din plin. Pe de altă parte, patrimoniul muzeal oferă tuturor celor interesați (sau care vor deveni interesați) o legătură tangibilă și inteligibilă cu timpul, locurile, evenimentele sau oamenii care au marcat evoluția istoriei umane și a moștenirii noastre culturale. Învățarea în muzee și prin muzee poate ajuta pe oricine să descopere valoarea istorică a obiectelor, să respecte diversitatea culturală și multiculturalismul și să înțeleagă nevoia de utilizare optimă a potențialului educațional al oricărui muzeu.

Cercetările au demonstrat că muzeele ajută la dezvoltarea gândirii critice, atât în cazul copiilor, cât și al adulților, pentru că educatorii muzeali încurajează publicul să compare și să analizeze, să experimenteze și să interacționeze cu ceea ce este în jurul lor. De exemplu, un muzeu de artă va dezvolta gândirea critică despre artiști, stilurile, tehnicile și subiectele pe care ei le-au abordat în diferite perioade. Cu certitudine, muzeele asigură

¹⁰ Owen (2021) p. 61-63.

¹¹ <https://icom.museum/en/news/unlocking-knowledge-international-museum-day-2024-unveils-museums-for-education-and-research/>. Detalii privind importanța pe care Consiliul Internațional al Muzeelor o acordă educației muzeale.

informații mult mai sigure decât cele disponibile pe internet și, în același timp, ajută publicul să facă distincția între informațiile din surse nesigure și informațiile riguros documentate.

De asemenea, muzeele stimulează curiozitatea, educatorii muzeali încurajând publicul să pună întrebări și să încerce răspunsuri și dezvoltă empatia, în special empatia istorică, aceasta referindu-se la capacitatea de a înțelege și de a aprecia traiul oamenilor din epocile trecute. În plus, în cadrul muzeelor este stimulată imaginația, având în vedere că majoritatea muzeelor oferă activități pentru copii și familii, care dezvoltă această abilitate prin rezolvarea problemelor.¹²

Tot prin prisma faptului că activitățile de educație muzeală sunt desfășurate în grup, acestea conduc la dezvoltarea competențelor de comunicare și a competențelor sociale (răbdarea, toleranța etc.). Desigur, nu trebuie neglijate competențele dobândite într-un domeniu specific (muzică, dans, desen, limbi străine etc.) împreună cu care se dezvoltă și anumite abilități, fără a resimți nicio presiune externă, ci din dorința simplă de a învăța lucruri care fac plăcere. Astfel, se dovedește că educația muzeală reprezintă posibilitatea de a învăța într-un spațiu ofertant și deschis care poate influența comunitatea și are capacitatea să trezească potențialul creativ al publicului.

Mai mult, studiile arată că muzeele cu programe educaționale bine puse la punct ajută tinerii să-și dezvolte, pe lângă gândirea critică și empatia, o serie de alte abilități și dispoziții importante. De asemenea, vizitele la muzeu ajută, în special, copiii să fie mai interesați și să asimileze mai bine subiectele școlare, pentru că muzeele nu doar predau conținutul specific unei discipline, ci ajută la extinderea cunoștințelor generale și crearea abilităților de a face conexiuni. Astfel, muzeele pot să completeze efectiv aproape tot ceea ce profesorii au făcut deja în sălile de clasă. În plus, cercetările demonstrează că vizitele la muzeu sunt mai eficiente atunci când profesorii ajută elevii să facă conexiuni atât înainte, cât și după aceste vizite.¹³

Alte studii recente arată că muzeele cu activitate educațională susținută joacă un rol activ în îmbunătățirea tuturor abilităților mentale ale participanților la aceste programe educative, de la gândirea critică și analitică, la creativitate și inovare, datorită faptului că muzeul facilitează interacțiunea (fizică sau augmentată) cu exponatele.¹⁴ De asemenea, diversificarea conținutului muzeal oferă educației muzeale o varietate de teme care au capacitatea de a lărgi nu doar experiența de învățare interactivă într-un anumit domeniu, dar totodată și orizontul învățării sociale și culturale care stă la baza înțelegerii diferențelor sociale și culturale.¹⁵ Ținând cont de toate aceste beneficii de învățare, se explică extinderea considerabilă a funcției educaționale a muzeului.

12 <https://www.aerospaceutah.org/educational-benefits-of-visiting-a-museum/>. Sunt prezentate pe larg și prin exemple grăitoare beneficiile educaționale ale vizitării muzeelor.

13 Halbhook (2022)

14 Wareath (2022). p. 43.

15 Wareath (2022). p. 44-46.

Evoluții privind conceptul și practica educației muzeale

Primele semnale ale didacticii muzeale au fost trase din zona anglo-saxonă, Marea Britanie și Statele Unite ale Americii fiind pioniere (și) în ceea ce privește evidențierea potențialului educativ și formativ al instituției muzeale. Încă din secolul al XIX-lea, li se recunoștea unor muzee statutul de instituții educaționale, chiar dacă activitatea lor educațională propriu-zisă se desfășura la întâmplare și de multe ori în mod nesatisfăcător, mai ales din perspectiva teoriilor educaționale ulterioare.¹⁶ În lipsa personalului de specialitate, educația muzeală cădea în sarcina curatorilor și/sau a directorilor, recunoașterea educației muzeale ca funcție specifică a muzeului având loc abia în secolul XX, paralel cu apariția teoriilor moderne ale dezvoltării umane.¹⁷

Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX a fost o perioadă extrem de dinamică și emulativă pentru educație, prin luarea în considerare a cunoștințelor dobândite în afara școlii. Acest lucru a fost valorificat de muzeele inovative, care s-au orientat prompt spre punerea la dispoziția publicului a mai multor servicii educaționale. De exemplu, fondatorii muzeului londonez *The Victoria and Albert Museum* au întărit rolul educațional al muzeelor iar, încă de la începutul său, *Deutsches Museum* a influențat recunoașterea rolului didactic, dar și recreativ al învățării muzeale, pe fondul sublinierii relației strânse dintre școală și muzeu.¹⁸

După cel de-al Doilea Război Mondial, odată cu primele semne de regenerare culturală, în Italia au început să apară și primele programe muzeale alcătuite special pentru elevi. Apoi, stabilizarea situației economice din Occident, în anii 1960-1970, a încurajat muzeele importante să desfășoare activități didactice planificate în mod sistematic, situație care a culminat, în anii 1980-1990, cu elaborarea de către tot mai multe muzee a unor programe variate, destinate unui public cât mai larg, care includeau acțiuni și activități educaționale dintre cele mai diverse: ghidaje puse în scenă, ateliere-școală, discuții, prelegeri, seminarii etc.

După Declarația de la Grenoble din 1971, când s-a hotărât ca muzeele să se deschidă total către public, teoriile pedagogiei muzeale și, cu deosebire, cele ale educației pe parcursul întregii vieți, au găsit un teren propice de aplicare în cadrul muzeelor. Tot muzeele nord-americane, care au dezvoltat conceptul de muzeu modern, au fost vârfurile de lance ale pedagogiei muzeale și au devenit spații de învățare, care beneficiază de programe educaționale pe baza cărora devin, practic, instituții educaționale. De exemplu, nu pot obține acreditare din partea Societății Americane a Muzeelor decât acele muzee care dovedesc că au angajate în bugetele lor cheltuieli semnificative pentru educație.¹⁹

Pedagogia muzeală își are rădăcinile în gândirea iluministă și în deschiderea colecțiilor către public pe scară largă, survenită la începutul secolului al XVIII-lea. Ideile progresiste și egalitariste ale începuturilor își regăsesc ecoul și în evoluțiile recente din științele educației, care subliniază importanța ca oamenii să fie împreună pentru a-și împărtăși stările de spirit și pentru a fi îndrumați să preia

¹⁶ Hein (1998). p. 343.

¹⁷ Ibid. p. 348.

¹⁸ Veress, Codrea (2022). p. 7-9.

¹⁹ Ibid.

controlul propriei învățări. Deoarece această perspectivă democratică a actului învățării este considerată fundamentală, în prezent se consideră că oamenii ar trebui să fie lăsați să învețe atunci când înțeleg miza acestui fapt și atunci când ei consideră că au nevoie de mai multe informații.²⁰

Educația muzeală se diferențiază de alte forme de educație nonformală în mare parte datorită obiectivelor specifice de învățare ale muzeelor și a modalității prin care aceasta este folosită de către specialiștii în educație muzeală. Fiind un domeniu de specialitate dedicat dezvoltării și consolidării rolului educațional al spațiilor și instituțiilor de educație nonformală, educația muzeală are ca obiectiv principal implicarea vizitatorilor în experiențe de învățare care să le sporească curiozitatea și interesul față de obiectele și colecțiile muzeale și mai mult de atât. Educația muzeală înseamnă mult mai mult decât transmiterea de cunoștințe, căci aceasta vizează, printre altele, generarea de afecțiune și crearea unui dialog prin care se încurajează simțul civic, actualmente, desigur, prin implementarea tehnologiilor și instrumentelor oferite de social media și de întreaga sferă digitală și, nu în ultimul rând, de inteligența artificială.

În ciuda unei remarcabile diversități a programelor educaționale, de regulă de scurtă durată, din cadrul muzeelor românești – propuse cu mult înainte de consfințirea ocupației de specialist educație muzeală, putem vorbi, totuși, despre o strategie educațională a muzeelor naționale, elaborată în funcție de profilul lor și, mai ales, de specificul publicului. Cu toate acestea, este foarte complicat de alcătuit o istorie a educației muzeale în România, pentru că aceasta ar trebui să arate mai curând ca o monografie a programelor educaționale a tuturor muzeelor din România. Abia de acum înainte, cercetătorii vor putea studia acest aspect, după ce s-a înțeles faptul că atât strategia, cât și tipurile de educație oferite de un muzeu sunt total dependente de vizitatori, care vin cu nevoile și experiențele lor personale și colective.²¹ Cu toate acestea, chiar dacă la nivelul muzeului nu există încă un specialist în educație muzeală, putem constata o creștere constantă a preocupărilor muzeelor din România pentru diversificarea ofertei lor educaționale.²² Astfel, muzeele importante evoluează în planul educației muzeale spre lărgirea ofertei permanente prin activități culturale în care publicul este chemat să parcurgă „cu alți ochi” decât înainte expoziții, lansări de carte, activități recreative și de voluntariat, workshop-uri și ateliere de creație, târguri etc.²³

Deși sunt fundamentate o multitudine de strategii și modele de instruire care izvorăsc din diferite teorii pedagogice, unul dintre cele mai relevante îl reprezintă conceptul de învățare activă, în care participanții își asumă un rol dinamic (prin jocuri, proiecte, schimburi de idei etc.) și, astfel, devin curioși față de conținutul învățării și așteaptă concluziile care se desprind. Participanții au mai multe șanse să dobândească abilități noi, fiind stimulați, totodată, să reflecteze și pe viitor asupra subiectului prezentat. Învățarea activă, care are la bază ideea de „învățare centrată pe elev”, a devenit un domeniu major de interes la sfârșitul anilor 1970 pe fondul interesului pentru dezvoltarea, diseminarea și evaluarea

20 Altintas, Yenigül (2020). p. 121-122.

21 Neamu, (2010), p. 10.

22 Lazar (2020), p. 319.

23 Neamu, (2010), p. 10.

modelelor de predare care ofereau elevilor șanse mai mari de participare, explorare și colaborare în cadrul învățării.

Din această perspectivă, învățarea constă în capacitatea dinamică pe care elevul o reliefează prin utilizarea proceselor de gândire interne sub influența unor stimuli de mediu.²⁴ Învățarea activă derivă din teoria constructivistă (apărută în anii 1980-1990, prin contribuția mai multor renumiți psihologi) și afirmă că orice cursant participă activ în procesul de învățare, cunoștințele sale construindu-se prin experiența proprie.

Alături de constructivism, postmodernismul și multiculturalismul critic sunt teorii care au marcat pedagogia muzeală. Toate aceste teorii aplicate educației muzeale au dovedit că prin implicarea mai multor procese – senzoriale, cognitive, emoționale, sociale etc., se poate crește proporțional și potențialul de învățare. Pe măsură ce muzeele s-au îndreptat către o abordare centrată pe vizitatori, departamentele lor de educație s-au profesionalizat și au beneficiat de pe urma formării educatorilor muzeali pe baza noilor abordări pedagogice. Între conceptele lansate de acestea, s-a dovedit că **fizicalitatea, materialitatea și narativitatea** își îndeplinesc funcțiile pedagogice cu eficiență, iar educatorul muzeal captează atenția celor cărora li se adresează, chiar dacă aceștia fac parte din grupuri eterogene, mari sau mici.

Fizicalitatea are ca suport demonstrarea faptului că prin creșterea fluxului sanguin obținut prin mișcare ajunge mai mult oxigen la creier, ceea ce îmbunătățește capacitatea de funcționare a acestuia. Prin crearea experiențelor de învățare somatică (mișcarea corpului), se oferă un acces suplimentar la cunoștințe și pot fi stârnite noi forme de curiozitate și care, în cazul formelor de comunicare verbală și/sau scrisă, pot fi exprimate cu relativă ușurință.

Materialitatea se referă la folosirea obiectelor, care sunt esențiale pentru interpretarea muzeului, pentru dezvăluirea treptată a mai multor straturi de informații, ceea ce oferă vizitatorilor oportunități în plus de a-și crea propriile experiențe cu obiectele fizice ale muzeului. Astfel, se realizează o conectare nu doar la nivel mental, ci și la nivel material cu obiectele, mai ales cu cele care riscă să nu-și mai poată releva potențialul socio-cultural²⁵ decât în mod virtual.

Narativitatea se bazează pe o perspectivă particulară din care este spusă o poveste coerentă, ca sinteză a mai multor narațiuni și fapte. Identificarea narațiunilor ajută la recunoașterea perspectivelor dominante, la generarea de întrebări și la crearea de conexiuni durabile între experiențele personale ale vizitatorilor și conținutul poveștii depănată de educatorul muzeal, care împărtășește cunoștințe și, totodată, generează empatie. În plus, cu siguranță, teoria educației muzeale va deschide noi orizonturi conceptuale aplicabile în acest domeniu, de care experții în învățarea nonformală și educatorii muzeali vor ține seama în practică, însă filosofia de bază, aceea de a adapta învățarea fiecărui participant, nu se întrevide a fi schimbată.²⁶

24 Altintas, Yenigül (2020). p. 121-122.

25 <https://museumcuny.commons.gc.cuny.edu/>. Pune la dispoziția educatorilor muzeali mai multe exemple de predare, modele de planuri de lecții și de activități individuale.

26 Xanthoudaki (2015). p. 256-257.

Noile obiective ale educației muzeale

Muzeele devin tot mai populare în întreaga lume, iar pe acest fond relația dintre muzeu și vizitatori s-a schimbat inevitabil și ea, în sensul integrării muzeului în spațiul social, ceea ce a provocat orientarea intensivă a pedagogiei muzeale către acordarea unei atenții deosebite cooperării creative între educatorii muzeali și public.²⁷ Indiferent de specificul lor, strategiile educaționale își doresc să facă muzeul un loc mai plăcut și mai accesibil pentru un public cât mai larg: familii, turiști, grupuri mari sau mici etc. Desigur, instituția muzeală este interesată totodată de creșterea veniturilor din programele sale educaționale și din atragerea cât mai multor vizitatori, dar și de creșterea calității educației muzeale, înregistrată de indicatorii calitativi de performanță care vizează îndeplinirea standardelor, nivelul de satisfacție al vizitatorilor, modul în care publicul țintă reconsideră muzeul după trecerea printr-un program educațional etc.

Pe lângă contribuția la bunăstarea comunităților vulnerabile, educația muzeală se orientează în prezent spre elaborarea unor strategii și practici inovatoare centrate pe comunitate, pe stabilirea de parteneriate educaționale cu diverse instituții preocupate de bunăstarea civică, în special cu cele care pot îmbunătăți responsabilitățile muzeelor, ca instituții publice, în legătură cu tratamentul persoanelor cu dizabilități sau practicile discriminatorii.²⁸

Una dintre cele mai semnificative orientări actuale²⁹ ale educației muzeale este cea bazată pe conceptul de „**Civic Wellness**”, termen care descrie necesitatea rescrierii programelor de educație muzeală în sensul sensibilizării comunităților față de problemele legate de justiție socială, drepturile omului, asistență socială ș.a. Drept dovadă, *Journal of Museum Education* a lansat, pentru numărul din martie 2025, apelul la contribuții din care să reiasă faptul că muzeele trebuie să se gândească în mod proactiv și creativ la modul în care își valorifică resursele pentru a contribui la sănătatea comunităților în cadrul cărora se manifestă.³⁰

Centrarea pe grupurile de public și adaptarea la cerințele societății (componente asimilate de către toate muzeele, cel puțin, la nivel teoretic) au adăugat muzeului multiple valențe, care se reflectă în abordarea sa incluzivă. Este puțin probabil să nu devii un fan al muzeelor după ce ai intrat în contact cu lărgirea considerabilă a paletelor mijloacelor de împărtășire a poveștilor legate de muzeu – la care educatorul muzeal contribuie din plin prin specializarea sa în *storytelling*. Iar noile narațiuni culturale sunt astfel concepute încât să conțină multiple componente sociale, de la conservare și divertisment, până la însuflarea valorilor morale care să integreze abordarea

27 Milovanov și co. (2017). p. 3.

28 <https://www.museumedu.org/journal/open-call-for-jme-49-4/>. Apelul de publicare în *Journal of Museum Education*, Vol. 50 No. 1 March 2025.

29 nu numai în SUA, acolo unde sunt extrem de mediatizate disfuncționalitățile de clasă, de asistență medicală, de tratament economic al persoanelor de culoare, de abuzuri ale poliției față de persoanele dezavantajate etc.

30 <https://www.museumedu.org/journal/open-call-for-jme-49-4/>. Se argumentează actualitatea și oportunitatea tematicii abordate.

problematicii echităţii şi a justiţiei sociale, conform practicilor anti-rasiste şi de decolonizare (în special în SUA) care combat supremaţia albilor.³¹

Impactul tehnologiei asupra educaţiei muzeale

O dată cu generalizarea expoziţiilor online şi a platformelor dedicate educaţiei nonformale realizate în mediul online, tehnologia digitală a continuat să fie pusă în valoare intensiv de către muzee, ajungându-se astfel la „interactivitate” şi „experienţe imersive”, care astăzi sunt la ordinea zilei. Desigur, impactul tehnologiei digitale în practica muzeelor a modificat şi procesul de învăţare din cadrul acestora, propagarea noilor tehnologii, mai ales în privinţa instrumentelor de lucru utilizate, a dus la apariţia unui orizont de aşteptare şi a unui nou standard în acest sens. Chiar şi cu asumarea riscului ca utilizarea (aproape) exclusivă a noii tehnologii muzeale pentru educaţie să devină un scop în sine, deturnând, astfel, digitizarea muzeală de la scopul ei real, evident, cel de diseminare către publicul larg a patrimoniului cultural conservat şi valorificat muzeal.

Tehnologia digitală a dat muzeelor posibilitatea să creeze prezentări virtuale, expoziţii interactive şi imersive, care au transformat experienţa de învăţare într-un memorabil show multimedia. Se poate spune că noile tehnologii muzeale au obligat educaţia muzeală să devină mult mai flexibilă şi adaptabilă la modalităţile interactive de transfer de cunoştinţe. De exemplu, versatilitatea tehnologiilor *multi-touch* (care permit atingerea ecranelor tactile mari de către mai mulţi utilizatori simultan) le-a făcut pe acestea să devină un instrument adecvat şi valoros pentru transferul de cunoştinţe. În plus, instalaţiile interactive oferă informaţii detaliate nu doar despre conţinut, ci (reţinând în acelaşi timp care sunt obiectele şi documentele virtuale cu care vizitatorii interacţionează cel mai mult) şi despre comportamentul şi preferinţele categoriilor de public. Pe această bază, realitatea augmentată poate oferi acele perspective panoramice şi detalii captivante care altfel ar fi rămas ascunse.³²

Odată cu apariţia aplicaţiilor interactive, modul în care publicul învaţă despre exponatele muzeului s-a schimbat radical. Acestea pot fi accesate prin telefon sau tabletă şi sunt oferite tururi audio şi video care evidenţiază caracteristicile muzeului. Şi în acest caz, educatorul muzeal este prezent, în calitate de creator de conţinut pentru informaţiile detaliate şi materiale educaţionale din interfeţele digitale, oferind vizitatorilor pagini întregi de fundal istoric şi cultural, imposibil de acoperit într-o placă informativă de lângă un obiect.

Actualele tendinţe tehnologice de îmbunătăţire a educaţiei muzeale au fost consolidate de aplicaţii precum *Actionbound* care permit utilizatorilor să-şi creeze propriile tururi personalizate prin muzee, oferind fiecărui utilizator al unui dispozitiv care găzduieşte aplicaţia să-şi aleagă propriile puncte de interes dintr-un muzeu. Combinând, pe de o parte, scanarea codurilor QR cu tehnologia de mişcare, astfel de aplicaţii valorifică realitatea augmentată, care s-a generalizat la nivelul educaţiei muzeale pentru că îmbunătăţeşte experienţele

31 Porter, Cunningham (2022), p.197.

32 <https://www.garamantis.com/en/application-area/museum-and-exhibition/>. Sunt prezentate o serie întregă de modalităţi interactive de educaţie muzeală.

din lumea reală. Aceasta nu trebuie confundată cu realitatea virtuală, care caută să transforme complet realitatea conform unor opțiuni programabile. Se creează, astfel, apropierea publicului de știință, istorie, artă, geografie etc., pe baza unei experiențe personale împărtășite cu tehnologia, ceea ce face cu atât mai semnificativă prezența muzeului în contextul învățării.³³

În mod evident, cele mai actuale tendințe tehnologice în educația muzeală creează experiențe unice de vizitare și pot juca un rol important în revitalizarea oricărui muzeu, cu rezultate marcante atât în plan extern cât și în rândul angajaților muzeului, care sunt și ei stimulați să-și dezvolte creativitatea. Cel mai relevant exemplu este oferit de imprimarea 3D – folosirea acesteia în educația muzeală permite muzeelor să aibă acces, prin replici, la artefacte, obiecte antice și istorice care altfel ar fi imposibil de expus. De asemenea, scanerile performante permit vizitatorilor să vadă reproduceri digitale ale artefactelor care nu pot fi expuse din cauza fragilității sau uzurii lor.³⁴

Însă de departe cea mai spectaculoasă achiziție tehnologică a educației muzeale o reprezintă Inteligența Artificială (AI). Deși este încă la început, AI contribuie la îmbunătățirea experienței vizitatorilor muzeelor, transformând prezentarea artefactelor și a poveștilor legate de acestea, din spații de învățare circumscrise unor domenii particulare, inclusiv în spații de învățare despre tehnologia de ultimă oră. Pe măsură ce AI continuă să joace un rol din ce în ce mai important în viațile noastre, muzeele se folosesc și ele de această oportunitate.

De exemplu, la muzeul american Henry Ford din Dearborn, Michigan, pe baza AI s-au creat algoritmi prin care o cameră de filmat face diferența dintre oameni și obiecte, oferind vizitatorilor informații dinamice în funcție de gesturile lor. Sesizând comportamentul vizitatorilor, AI oferă, în funcție de preferințele acestora și de importanța reală a conținutului, informațiile de interes prioritar despre artefactele muzeului. Mai mult, prin AI se pot analiza informații vizuale dincolo de recunoașterea de bază a imaginii iar pentru vizitatorii cu vedere redusă, AI poate descrie în detaliu un obiect, oferind contextul necesar și identificând atributele care le conferă unicitate sau le conectează cu alte obiecte.³⁵

AI a fost încorporată nu doar în experiența vizitatorilor, ci și în culisele muzeelor. În 2015, Aldebaran Robotics și-a prezentat robotul umanoid Pepper, care răspunde la întrebările vizitatorilor folosind vocea și un ecran tactil interactiv. În prezent, șase dintre acești roboți sunt deja „angajați” la muzeele Smithsonian. Din 2016, Musée du quai Branly din Paris îl găzduiește pe robotul „critic de artă” Berenson, creat de antropologul Denis Vidal și inginerul Philippe Gaussier, care și-a dezvoltat propriile preferințe estetice pe baza înregistrării reacțiilor vizitatorilor iubitori de artă. În 2022, Muzeul Luvru l-a introdus pe „Leonardo”, un asistent virtual bazat pe inteligență artificială, care oferă tururi personalizate și informații în timp real. British Museum a lansat în 2023, o aplicație AI care permite vizitatorilor să vadă artefacte istorice în contextul lor original, pe

33 <https://en.actionbound.com/museum>. Se exemplifică multiplele posibilități de interacțiune cu aplicațiile mobile pentru a crea propria realitate augmentată.

34 <https://www.acmeticketing.com/trends-in-museum-education/>. Se prezintă o serie de tehnologii de vârf cu aplicabilitate în educația muzeală.

35 <https://www.bluecadet.com/>. Redefinește experiența vizitării muzeului din perspectiva impactului Inteligenței Artificiale.

smartphone-urile proprii sau cu ajutorul ochelarilor pentru realitatea virtuală. Anul 2024 cunoaște o creștere rapidă a AI care tinde să devină parte integrantă a vieții noastre de fiecare de zi, începând cu progresele Chat GPT, care oferă generare de text foarte precisă și terminând cu Google Gemini care, pe baza analizei predictive avansate și procesării instantanee a datelor, poate susține conversații în timp real.³⁶

O dată cu apariția realității augmentate, a realității virtuale și a afișajelor interactive, educatorului muzeal nu-i mai rămâne decât să alcătuiască o narațiune convingătoare și rezonantă ca publicul să empatizeze cu conținutul prezentării. Având în vedere că tehnologia are capacitatea de a adăuga acel plus de atractivitate care face din experiența muzeală o experiență unică, educatorul muzeal o poate folosi ingenios pentru a realiza un transport narativ, prin care cunoștințele nu sunt doar transmise, ci pentru a putea fi reținute mai bine sunt realmente trăite.³⁷ Cu toate acestea, în ciuda faptului că tehnologiile digitale sunt profund integrate misiunii educaționale a muzeului, în cele din urmă este necesară alcătuirea unui cadru pentru măsurarea și evaluarea rezultatelor învățării prin tehnologiile digitale, pe care muzeele le pun la dispoziția publicului pentru a contribui la învățarea pe tot parcursul vieții.³⁸

3. Profilul educatorului muzeal

În absența unei definiții standard pentru „educator muzeal”, căci este foarte dificil de cuprins întreaga arie de responsabilități a acestuia, această sintagmă, care redă specializarea în domeniul educației muzeale, nu este folosită în aceeași accepțiune nici măcar de către cei care lucrează în acest domeniu. De regulă, formula „educator muzeal” este interschimbabilă cu termeni precum „facilitator”, „interpret”, „ghid” etc.³⁹ În plus, profesioniștii muzeelor se confruntă cu provocări fără precedent în a implica un public cât mai divers în experiențe de învățare semnificative. Executarea noilor sarcini de care depinde îndeplinirea misiunii educaționale a muzeului necesită un efort susținut nu doar din partea educatorului muzeal, ci și a tuturor departamentelor, prin implicarea întregului colectiv muzeal.

Educatorul muzeal se preocupă ca muzeul să devină un loc cât mai prietenos cu publicul său și ca experiența grupurilor de care se ocupă să fie întotdeauna una pozitivă. Pentru aceasta, educatorul muzeal valorifică feedback-ul publicului în proiecte noi, îmbunătățite, care vor prezenta informația în modul cel mai adecvat pentru viitoarele grupuri țintă. De aceea, experiențele împărtășite cu publicul și înregistrarea acestora ca idei de plecare pentru noi activități educative, precum și viziunea integratoare a unor domenii care în procesul pedagogic formal sunt tratate separat, reprezintă notele care disting activitatea sa de cea a ghidului dintr-un muzeu, acesta din urmă fiind limitat la surprinderea cadrului general și punctarea doar a câtorva elemente și detalii mai importante.

³⁶ Lauren (2024).

³⁷ Cesário, Campos (2024). p. 66-67.

³⁸ Riches Resources (2023). p. 7.

³⁹ Nolan (2011). p. 13.

Conform standardului ocupațional⁴⁰, din care cităm: „specialistul în educație muzeală este cel care inițiază, planifică, dezvoltă și evaluează programe și evenimente de informare și educație muzeală pentru diverse categorii de public” și „este responsabil pentru dezvoltarea unui concept coerent al programului de proiecte de educație muzeală a muzeului”. Cu toate acestea, nu putem vorbi de un „super-manager”, așa cum am putea crede la prima vedere, ci doar de un membru al echipei, implicat în managementul proiectelor educative, deși conform standardului ocupațional el „participă la realizarea planificării strategice a muzeului”. În sumă, putem spune că menirea educatorului muzeal este aceea de a interpreta patrimoniul muzeal pentru diferite categorii de public.

Având în vedere că dezvoltarea unui proiect de educație muzeală presupune activități de cercetare, vizite de studiu, selecția obiectivelor muzeale, dezvoltarea temelor, realizarea acordurilor și contractelor, a cererilor de subvenții și a strângerii de fonduri, promovare și marketing etc., educatorul muzeal colaborează, în funcție de natura proiectului, cu curatori, conservatori, restauratori ș.a. De asemenea, educatorul muzeal trebuie să efectueze cercetarea preliminară, iar apoi să conceapă materiale informative și fișe de lucru, cât mai atractive și adecvate, pentru evenimentele organizate de muzeu (conferințe, dezbateri, cursuri etc.).⁴¹ Este evident că din aceste atribuții se desprind multiple fațete ale educatorului muzeal, de care ne vom ocupa într-un subpunct separat.

Formarea educatorului muzeal

În general, instruirea educatorilor muzeali se face după materiale provenite dintr-o multitudine de surse care aparțin unor discipline diverse, inclusiv, studii despre public adaptate necesității și condițiilor specifice.⁴² La noi există standardul ocupațional deja amintit, aprobat în 2017, în virtutea căruia se realizează programul de specializare în practicile educative muzeale propuse de INCFC pentru anul 2024.⁴³ Acesta este unul ofertant, căci între competențele vizate a fi dobândite regăsim: „Identificarea nevoilor și așteptărilor publicului pentru dezvoltarea programelor educative”, „Utilizarea adecvată a metodelor, tehnicilor inovative, interactive și a modelelor de bună practică în procesul educației muzeale” și „Evaluarea și monitorizarea impactului activităților educative asupra beneficiarilor” etc. Se realizează, astfel, alinierea competențelor educatorului muzeal cu cerințele complexe ale profesiei. Desigur, în momentul în care rezultatele oferite de analizele feedback-ului publicului, precum și studiile care vor completa în mod semnificativ resursele bibliografice existente, vor impune revizuirea acestui standard, suntem conștienți că specialiștii care vor realiza acest lucru, vor evidenția principiile directoare care să-l ghideze pe educatorul muzeal în a crea, prin punerea lor în practică, experiențe de învățare muzeală de calitate. Cu prilejul revizuirii standardului, informațiile generale cu privire la descrierea postului vor fi completate, foarte probabil, cu referințe la nevoia de

40 Ministerul Muncii SO Specialist educație muzeală (2014) p. 6.

41 <https://www.youtube.com/watch?v=T2-DIAvZ6EI>. Un exemplu de educație pentru educatorii muzeali.

42 Cunningham (2004). p.4-7.

43 <https://www.culturadata.ro/specialist-educatie-muzeala/>. Se prezintă programul de formare pentru „specialist educație muzeală” corespunzător COR.

autoperfecționare continuă a educatorului muzeal, necesitatea ca acesta să se integreze în schimbul de informații cu colegii de breaslă în cadrul a cel puțin unei organizații profesionale, sarcina întocmirii unor rapoarte educaționale, îndatorirea implicării alături de colegi în creșterea audienței etc.

De obicei, astfel de cursuri organizate de INCFC se bucură de metode de lucru extrem de practice și de participative, bazându-se pe teorii pedagogice contemporane și pe abordări didactice care promovează activitățile de grup, învățarea reciprocă, cooperarea și colaborarea între participanți, ceea ce devine extrem de util pentru o viitoare angajare în practica educației muzeale. De asemenea, este foarte posibil ca această abordare practică în favoarea cursanților să examineze și exemple reale, studii de caz, anchete etc. de dată recentă, pentru că este important ca schimburile de idei, dialogul și schimbul de bune practici între participanți să ia în considerare tendințele actuale pe plan cultural și social de care muzeele țin seama.

Oportunitatea formării ca specialist în educație muzeală oferă șansa unui traseu profesional de viitor, care deschide punți de colaborare multidiscplinară în plan profesional, dar și șansa de a deveni un partener important în proiecte inovative. Din sondajele efectuate în rândul celor care se pregătesc în domeniul educației muzeale reiese, ca o caracteristică comună, tendința de parcurge sumativă a disciplinelor muzeale conexe și de concentrare exclusivă pe latura de educație.⁴⁴ Dacă în trecut accentul era pus pe studiile muzeale generale, din tendința actuală rezultă o neconcordanță între mijloacele pedagogice însușite de educatorul muzeal și accentele pe care muzeul le pune în prezent pe comunitate, justiție socială și angajament public. Această realitate creează o discrepanță între necesitatea concentrării în exterior, pe serviciul oferit comunităților și o reală punere în valoare a colecțiilor muzeului.

Sesizând acest risc, scopul formării educatorului muzeal tinde să se mute de la dezvoltarea de abilități de specialitate spre competențe generale transferabile, cum ar fi cele de comunicare, utilizarea datelor și cercetare. Această mișcare către generalizare poate fi rezultatul schimbării peisajului sectorului cultural și al realității că anumite locuri de muncă devin mai puțin ofertante sau chiar indisponibile. Oricum, centrarea educației muzeale pe angajamentul public apare clar ca o tendință în cadrul noilor programe de studii muzeale.⁴⁵

Competențele educatorului muzeal pot fi grupate pe patru paliere: 1. Construirea de relații, care se referă la căutarea și cultivarea conexiunilor dintre oameni care pot ajuta la dezvoltarea pe plan organizațional și individual; 2. Practică profesională, care conține competențele privind capacitatea, impulsul și mijloacele de menținere la zi a abilităților; 3. Competențe digitale, care recunosc prevalența crescută a tehnologiilor digitale în toate domeniile vieții și muncii, precum și oportunitățile oferite de acestea; și 4. Practica reflexivă, care se referă la încorporarea și adăugarea învățării și dezvoltării continue în experiențele trecute.⁴⁶

Programele de studii muzeale conțin astăzi practici educaționale, curatoriale și interpretative pentru educatorii muzeali care pot fi utilizate atât în muzeu,

44 Porter, Cunningham (2022), p.195.

45 Porter, Cunningham (2022), p.196.

46 GEM (2021) p. 2.

cât și în spații alternative. Acestea sunt completate de exemple de programe destinate publicului care se bazează, de regulă, pe parteneriate culturale între sectorul cultural și patrimonial și alte grupuri interesate. În același timp, educatorul muzeal din muzeele românești trebuie să țină cont de faptul că în Uniunea Europeană se pune un accent din ce în ce mai mare pe drepturile omului și bunăstare, ceea ce necesită lărgirea sferei preocupărilor sale din domeniul artei și culturii și în plan social, pentru ca acestea să corespundă cât mai bine așteptărilor publicului.⁴⁷

Noi tehnici educaționale la dispoziția educatorului muzeal

Deși nimeni nu se mai îndoiește astăzi de marile beneficii ale învățării în și prin muzee, educatorii muzeali nu au la dispoziție decât seturi de instrumente (certIFICATE de recomandări garantate științific, desigur) care trebuie adaptate atât condițiilor concrete, conforme cu specificul fiecărui muzeu, cât și nivelului cultural al grupurilor de vizitatori. Pentru că nu ne referim aici la aspectele educației formale, în care profesorul își aduce cursanții într-un alt mediu decât sala de clasă, trebuie să reținem diversitatea situațiilor la care educatorii muzeali trebuie să se adapteze, ca să poată umple spațiul dintre cunoștințele fixate prin intermediul muzeului și nevoia unei deschideri mai mari privind educația adaptată categoriilor de public.

Desprinse din cadrul metodelor educației nonformale, tehnicile de predare pentru educatorii muzeelor nu pot forma o categorie distinctă, însă unele dintre aceste tehnici s-a dovedit că au o aplicabilitate mai largă și conduc la rezultate mai bune. Le vom aminti aici doar pe trei dintre cele mai răspândite: învățarea bazată pe puncte forte, **strategiile senzoriale** și **DIY**⁴⁸.

Învățarea bazată pe puncte forte s-a conturat pe fondul dorinței de a sprijini persoanele cu dificultăți de socializare și probleme senzoriale. Astfel, educatorii muzeali au integrat practicile incluzive de comunicare și de suport comportamental pozitiv în mediul muzeal pentru ca aceasta să devină unul de interes chiar și pentru participanții care, de regulă, nu reușesc să urmărească un domeniu specific cu concentrarea necesară. Având la îndemână un mediu de învățare clar structurat, se poate sprijini independența individuală a fiecăruia, iar scoțând în evidență punctele forte adecvate dezvoltării sale, mai degrabă decât cele deficitare, li se oferă tuturor participanților oportunități de a face alegeri și de a-și exprima gândurile, sentimentele și intuițiile, în funcție de nevoile și natura sa.

Strategiile senzoriale își au originea, de asemenea, în căutarea soluțiilor pentru a oferi experiențe optime în muzee (și alte instituții culturale) și persoanelor care au nevoie de sprijin din cauza diferențelor în dezvoltarea lor neuronală față de medie. În ciuda faptului că aceste persoane au adesea interes și entuziasm, fără configurarea unui mediu de învățare care să le satisfacă nevoile senzoriale speciale nu se vor putea obține rezultate. De aceea, strategiile senzoriale ajută la crearea unui sentiment de siguranță și

47 Porter, Cunningham (2022), p.201.

48 DIY - abreviere pentru Do-It-Yourself: activitatea de a-ți construi singur lucruri

securitate fizică și emoțională prin care educatorul muzeal oferă o provocare potrivită fiecărui participant, astfel încât el să se simtă confortabil și să învețe.

DIY⁴⁹ se bazează pe faptul că există o multitudine de moduri de a-ți personaliza povestea, în special, povestirile care beneficiază de o platformă digitală care ține cont de locație și care poate să exploreze chiar și împrejurimile locului în care te afli. Prin DIY educatorul muzeal își poate alege acele aplicațiile mobile pe care le poate dezvolta conform cu cerințele conținutului educațional vizat. Fie că este vorba de text, hărți, imagini, înregistrări în stil podcast, realitate augmentată, vânători de comori, jocuri, chestionare, puzzle-uri etc., educatorul muzeal poate crea pictograme pentru toate activitățile interactive din aplicații.

Probabil că metodele și tehnicile inovative ale educației muzeale vor mai coexista o vreme cu cele tradiționale: tururi ghidate, fișe și caiete de lucru, activități manuale, realizarea de obiecte, dramatizarea, concursul, jocul, dezbateră, proiectul, povestirea etc., cu condiția ca acestea să țină cont de transformarea radicală a narațiunii muzeale impusă de instrumentele moderne: aparate multimedia, metode bazate pe internet: învățarea în muzeu cu ajutorul telefonului mobil, povestiri digitale etc. Un frumos exemplu de coexistență a metodelor clasice de educație muzeală cu cele extinse prin sfera digitală, este oferit de așa numitele „gropi cu nisip” de la Musée de l’Institut des Sciences naturelles, Bruxelles, care sunt de fapt reconstrucții ale unor șantiere de săpături paleontologice pentru copii, care pot folosi unelte specifice pentru a descoperi mulaje sau modele de fosile despre care învață – mai întâi jucându-se – apoi descoperind tot mai multe amănunte despre acestea în fața unui ecran care redă în 3D și în realitatea augmentată obiectele cu care au avut în prealabil contact tactil.⁵⁰

Deși o prezentare a Realității Extinse – XR⁵¹ – în care Realitatea Virtuală – VR, Realitatea augmentată – AR, Realitatea Mixtă – MR reprezintă puncte forte – nu face obiectul articolului nostru, nu putem trece cu vederea faptul că aplicațiile deschise de aceasta în domeniul muzeelor, prin modul spectaculos și inteligent în care utilizatorii pot interacționa cu patrimoniul, sunt realmente captivante. Dacă toate mediile XR deja enumerate devin din ce în ce mai folosite în cadrul muzeelor, la rândul ei, Inteligența Artificială – AI are, în plus față de XR, capacitatea de a înțelege raționamentele logice și chiar de a dezvolta o gândire critică, abilități căpătate în urma procesării limbajului natural.⁵² Deși XR și AI sunt două tehnologii distincte, ele se intersectează și se completează astfel încât, prin acestea, experiența publicului muzeal se îmbunătățește substanțial.⁵³ Totodată, discuția despre aprofundarea experiențelor și limitele orizontului educativ muzeal deschis de experiențele care includ aplicarea noilor tehnologii se axează, așa cum este și firesc, pe beneficiile aduse de acestea vizitatorilor muzeului modern.

49 <https://www.guruexperience.co/>. Prezintă un model simplu pentru aplicarea DIY în cadrul muzeelor.

50 Veress, Codrea (2022). p. 13.

51 termen cuprinzător pentru tehnologiile care combină lumea fizică cu cea digitală sau virtuală

52 Bara, Zbucă (2023), p. 258-260.

53 Ibid., p. 262-265.

Multiplele fațete ale educatorului muzeal

Din cele prezentate reiese că educatorul muzeal este specialistul cel mai în măsură să practice o educație prin și pentru muzeu, deschizătoare de noi orizonturi în modelarea evoluției instituției muzeale pentru ca aceasta să poată privi societatea în care trăim prin ochii responsabilității față de trecut, dar și prin cei ai viitorului tehnologiei. Cu toate acestea, el nu-i exclude de la educația muzeală pe vârstnici care, de regulă, se simt în muzeele (hiper)moderne ca într-o sală de jocuri sau ca la un târg de prezentare a noutăților în tehnologia digitală. Educatorul muzeal trebuie să risipească temerea vizitatorului ocazional că înlocuirea unui selfie nevinovat lângă un exponat, cu o experiență participativă complexă și imersivă, reclamată de schimbarea de paradigmă muzeală, îi va transforma acestuia ritualul vizitei la muzeu, dintr-o umplere a timpului, într-un tenebros parcurs rezervat inițiaților. Un pas înainte în prezentarea resurselor de patrimoniu digitalizate într-un mod care să implice publicul fără a-i crea inhibiții l-a realizat aplicația gratuită pentru telefonul mobil *Muselfie*, deja răspândită pe rețelele de socializare, care combină picturi cu propriile noastre fotografii. Colajele rezultate pot fi la rândul lor editate, eventual, înainte de a fi partajate, folosind diferite filtre, scriind un text sau chiar „desenând” cu degetul pe ecranul telefonului.⁵⁴

Pentru că educația muzeală ține cont de specificul muzeului, educatorul muzeal pune accent pe acele elemente care favorizează implicarea emoțională a grupurilor de vizitatori în istoria și cultura pe care sunt invitate să le (re) descopere. De exemplu, în muzeele care pun accentul pe abordarea artistică, educatorii muzeali se vor concentra, în principal, pe aspectele experiențiale și emoționale rezultate din expunerea vizitatorului la creația artistică, unde se caută nu atât implicarea cognitivă, ci, mai degrabă, cea emoțională.⁵⁵ Preocuparea educatorului muzeal este de a păstra echilibrul între rigoarea intelectuală și includerea cerințelor impuse de schimbările sociale. Desigur, rolul educatorului muzeal a fost și acesta revizuit, reformat și extins pentru a fi în măsură să răspundă provocărilor legate de practica educației pentru un public divers, în condiții din ce în ce mai complexe și sub presiuni externe care ar putea pune sub semnul întrebării stabilitatea instituțiilor de cultură în general și a muzeelor în special.⁵⁶ În plus, faptul că 70% dintre vizitatorii care au participat la un eveniment educațional în muzeu își exprimă dorința de a repeta această experiență pe viitor (conform cifrelor publicate de către ICOM la nivelul anului 2015), arată utilitatea muncii educatorului muzeal. De asemenea, evaluarea întregului proces al educației muzeale pe bază de date statistice necesită întotdeauna o interpretare a acestor date deoarece semnificația lor trebuie contextualizată. Numărul mare al celor care continuă să-și dorească să revină la muzeu pentru a participa la programe de educație muzeală arată un grad ridicat de încredere în educatorii muzeali, chiar dacă s-au exprimat și unele opinii critice față de stilul de relaționare și, în special, de vorbire al acestor specialiști.⁵⁷

54 <http://trendbook.digitalcultures.pl/en/institutions/muselfie/>. Muzeul Național din Varșovia a lansat această aplicație prin care selfie-urile pot fi editate astfel încât să fie integrate în picturile expuse și apoi trimise online.

55 Dorfsman, Horenczyk (2017). p. 17-19

56 AM (2002). p. 2-16.

57 O'Neill, C. Dufresne Tassé (2016). p. 14-15.

Chiar dacă întotdeauna rămâne loc pentru perfectabilitate, trebuie să avem în vedere că educatorul muzeal, pe lângă faptul că este un specialist din cadrul instituției muzeale acesta este, pe de o parte, un preparator în plan metodologic și un îndrumător în privința utilizării infrastructurii al cadrelor didactice care își realizează orele de clasă la muzeu⁵⁸ și, pe de altă parte, este un **promotor** al patrimoniului muzeal pentru comunitate. Intrând în interacțiune cu comunitatea din care face parte, educatorul muzeal, de asemenea, ține cont de valorile acesteia, integrându-le scopului educațional al muzeului.⁵⁹

Maniera de abordare interdisciplinară urmărită de educatorul muzeal, care vizează nu atât acumularea de cunoștințe, cât, mai ales, participarea directă și stimularea creativității și originalității publicului, ar fi de dorit să schimbe percepția acestuia asupra instituției muzeale. Ajutând la transformarea muzeului dintr-o instituție rigidă într-un mediu deschis, agreabil, oricând dispus să se plieze pe necesitățile consumatorului⁶⁰, educatorul muzeal devine un **activist** pentru cauza muzeului, căci acesta trebuie nu numai să răspundă nevoilor vizitatorilor și comunităților, ci și nevoii de consolidare a propriilor valori și principii muzeale. Pentru a face acest lucru, este nevoie însă de un efort conjugat care reclamă atât participarea muzeelor, cât și pe cea a specialiștilor din alte domenii. În acest caz vorbim de o schimbare sistemică, care nu se poate realiza decât dacă există o voință comună din partea tuturor.⁶¹

Din perspectiva necesității ca înnoirea resurselor tehnice de care dispun muzeele moderne să fie însoțită și de eficientizarea mecanismelor de cooperare cu instituțiile preocupate de educație, educatorul muzeal joacă rolul de mediator. De pe urma acestui fapt are de câștigat atât instituția muzeală, cât și sistemul de învățământ, precum și organizațiile de factură comunitară. De calitatea unor astfel de colaborări și parteneriate extinse depind nu doar performanțele și credibilitatea instituției muzeale, ci și menținerea unui climat intern favorabil învățării, bazat pe cultura parteneriatelor educaționale eficiente între muzeu, școală, familie și comunitate.⁶²

Desigur, educatorii muzeali operează în mediul muzeal, care este un mediu de învățare dinamic, complex și interdependent, care utilizează tehnologia muzeală în funcție de posibilități și cerințe. Folosirea în exces a acesteia, ca de altfel și reducerea importanței tehnologiei, conduce, oricare dintre ele, la fragilizarea punților de legătură între spațiul public și cel privat. Educația muzeală este cea care construiește aceste legături, ținând seama de cerința ca practicile de învățare actuale să fie integrate în educația muzeală și nicidecum menținute acele practici inadecvate lumii digitale în schimbare.⁶³ Adăugând acestei exigențe și pe cea de a integra emoțiile general umane, care nu țin pasul cu evoluția tehnologiei, în planul de învățare al muzeului, educatorul muzeal devine un **mediator** autentic, care și-a însușit atât perspectiva patrimoniului, pentru care instituția muzeală

58 Veress, Codrea (2022). p. 17.

59 INCFC (2015). p. 27.

60 Stancu, Lotrean (2021). p. 27.

61 Porter, Cunningham (2022), p.203.

62 Filipiski (2020). p. 20.

63 Carraro, Trinder (2021). p. 48.

reprezintă un scop în sine, iar educația muzeală un mijloc de îndeplinire a obiectivelor, cât și perspectiva procesului de învățământ, pentru care muzeul reprezintă un instrument educațional privilegiat prin materialul didactic pe care îl oferă și prin capacitatea sa extraordinară de a livra educație nonformală.

Rezultatele cercetărilor recente clasifică motivațiile vizitării muzeelor în următoarele 7 categorii: 1. Curiozitate cu interes generic pentru conținutul muzeului; 2. Curiozitate stârnită de promovare; 3. Căutarea unor experiențe de interacțiune în grup sau cu familia; 4. Căutarea unei experiențe contemplative, spirituale sau de relaxare; 5. Satisfacerea unui obiectiv legat de conținutul specific al expoziției; 6. Sentimentul realizării unei datorii de a fi într-un loc respectat; 7. Dorința de a ne reafirma identitatea pentru că muzeul ne pune la dispoziție elemente care ne diferențiază de alții⁶⁴. În măsura în care educatorul muzeal va ține cont de aceste rezultate și le va îmbina armonios în activități educaționale, el devine un adevărat **mentor cultural** pentru comunitate.

Evident, numai prin colaborarea educatorului muzeal cu specialiști din muzeu și din mediul extern acesta se poate achita de sarcina sa prioritară, aceea de a capta interesul publicului și de a-l implica în activitățile de învățare prin muzeu.⁶⁵ Colaborarea constructivă a tuturor celor care au expertiză în activitatea muzeală modernă este crucială, atât pentru schimbul de bune practici, care fac instituția muzeală mai vizibilă, cât și pentru eficientizarea întregii activități de educație muzeală. În timp ce colaborările externe contribuie la succesul educației muzeale prin stabilirea de parteneriate educaționale care pun în practică proiecte cu efect multiplicator și de rețele formate din specialiști, care contribuie cu studii, colaborările interne dau un impuls creator și altor departamente muzeale, inclusiv, celui de relații publice și marketing.⁶⁶

În cele din urmă, pentru că iubitorii muzeelor își doresc o expunere cât mai mare a muzeelor, experiențele trăite în acest spațiu au potențialul de a transforma societatea. Desigur, aceste trăiri depind de educația muzeală care, la rândul ei, beneficiază de fațetele multiple ale educatorului muzeal. Ca specialist care înregistrează la prima mână reacția grupurilor de public ale muzeelor și care trebuie să se adapteze din mers feedback-ului acestora, educatorul muzeal își conduce activitatea spre bunăstarea comunității și îmbogățirea conexiunilor pe care muzeul le poate genera în cadrul acesteia.⁶⁷ Se poate spune astfel că educatorul muzeal este un **prototip** al muzeografilor deplin implicați și conștienți de rolul lor în societate.

Provocări cărora trebuie să le facă față educatorul muzeal

În ce măsură modalitățile de a vedea, a cerceta, a deconstrui și reconstrui și de a interoga care divizează profund societatea contemporană vor persista și în viitor, rămâne desigur o întrebare deschisă.⁶⁸ Pe lângă această

64 Hervás Avilés (2022). p. 35-38.

65 NEMO (2023), p. 14-15.

66 Ibid., p. 52.

67 Weber (2022). p.88.

68 Clover, Sanford, Johnson (2018). p. 3-4.

întrebare, educatorul muzeal își pune propriile sale întrebări care se desprind și ele tot din îngrijorarea privind viitorul. Va confirma oare acesta validitatea poveștilor bazate pe rigoare științifică care însoțesc educația muzeală, sau urmează ca narațiunile muzeale să se „manelizeze” și ele în viitor, sprijinite de o retorică conjuncturală și necesitatea conformării la tendințe sociale care nu țin cont de expertiza neprețuită în domeniul trecutului acumulată de muzee?! Din această întrebare fundamentală se desprind o multitudine de aspecte problematice pentru educatorul muzeal, din care reținem în continuare, în mod aleatoriu, doar câteva.

Deși muzeul a apărut ca parte a fenomenului naționalist și colonialist al puterii, acțiunea „revoluționară” de a face obiectele de artă (chiar dacă acestea au fost obținute prin acțiuni „imperialiste”) accesibile tuturor cetățenilor situează muzeul modern de partea actelor democratice revendicate în mod legitim.⁶⁹ De aceea, educatorul muzeal nu poate evita următoarea dilemă: ar fi de dorit ștergerea oricărei urme elitiste și meritocratice din muzeul actual sau menținerea în spiritul viu al muzeului a unor vagi urme ale istoriei muzeale?!

Sunt țări care au mii de muzee (spre deosebire de România, unde abia înregistrăm câteva sute, între care unele au probleme cu îndeplinirea criteriilor de acreditare) care dețin colecții de calitate, ceea ce arată amploarea, diversitatea și vitalitatea peisajului lor cultural. De aici, desigur și o varietate a contextelor de educație muzeală, al cărei potențial poate fi mult mai bine pus în valoare când nu lipsesc resursele. De exemplu, în Marea Britanie, țară recunoscută pentru multitudine și diversitatea muzeelor sale, guvernul consideră că educația este esențială pentru îndeplinirea rolului muzeelor în societatea de astăzi și sprijină obiectivele de învățare ale acestora într-un efort educațional mai larg în folosul comunităților și de aceea contribuie generos la realizarea acestora.⁷⁰ Pe fondul lipsei tot mai accentuate de resurse, educatorul muzeal din România rămâne să se întrebe dacă mai are sens să ceară în continuare subvenții sau să-și orienteze energiile spre concesiile pe care le poate face pentru a găsi sponsori privați.

Deși trăiește cu incertitudinea că în viitor va fi apreciat ca o adevărată comoară din ograda muzeului sau chiar cu grija că ar putea fi trecut și el pe lista de concedieri, educatorul muzeal se poate consola totuși cu ideea că este neîndoielnic faptul că se va afla în prima linie a frontului schimbării perspectivei legate de patrimoniul. Chiar dacă nu putem ști ce ne rezervă viitorul, cel puțin până când inteligența artificială nu ne va modifica radical caracteristicile umane, educatorul muzeal își va pune mereu întrebarea dacă prezența fizică a publicului va rămâne crucială pentru îndeplinirea obiectivelor educației muzeale sau dacă „echilibrul de putere” în educația muzeală nu se va înclina decisiv în favoarea mediului virtual?!

Desigur, aceasta este doar una dintre provocările actuale cu care se confruntă educatorii muzeali, discuțiile mai aprofundate pe această temă vizând, în primul rând, formularea unor recomandări care să-i ajute pe

69 Prottas (2019). p. 337-338.

70 DCMC-London (2000). p. 1-22.

educatorii muzeali să performeze. Experiențele de învățare captivante și semnificative pe care aceștia le transmit audiențelor muzeelor implică aspecte mereu provocatoare, cum ar fi: adaptarea la nevoile în schimbare ale vizitatorilor, gestionarea resurselor limitate, colaborarea cu toate părțile interesate, susținerea valorilor muzeale etc. În plus, toate aceste aspecte sunt dependente de variabile care, la rândul lor, trebuie analizate de către educatorul muzeal în contextul manifestării lor. Dintre aceste variabile, cele mai reprezentative sunt: vârsta, mediul, cultura, limba, abilitățile și motivațiile personale ș.a.⁷¹ De departe, cea mai grea provocare pentru educatorul muzeal din România o reprezintă cea legată de resursele limitate ale instituției. De aceea, numai prin colaborări și parteneriate cu părțile interesate, orientate spre diversificarea surselor de venit ale instituției muzeale, acesta își va putea valorifica potențialul său de profesionalism și creativitate. Ar mai trebui adăugată și responsabilitatea susținerii importanței muzeului în societate pe care o are educatorul muzeal, având în vedere că educația muzeală are o masivă componentă de comunicare, care trebuie folosită pentru creșterea susținerii muzeelor, chiar în condiții economice nefavorabile.⁷²

4. Concluzii

Contribuția articolului de față se situează în categoria proiecțiilor care pleacă de la implicațiile momentului actual, realizate pentru a modela posibile interogații asupra problematicii. Fiind vorba despre educatorul muzeal și educația muzeală, abordarea noastră nu putea fi decât una... educativă, în primul rând, în plan cultural și identitar, pentru că am vizat posibilitatea de aplicare și dezvoltare a modelului nostru de autocunoaștere a educatorului muzeal și la alte sfere de activitate specifice muzeelor.

Deși, de regulă, experții care intră în contract cu publicul sunt priviți mai curând ca servitori (mai mult sau mai puțin docili) ai acestuia, mai degrabă decât ca niște profesioniști (la limită, tehnocrați) care au rolul de a ghida și educa comunitățile pe care le slujesc⁷³, educatorul muzeal are șansa de a da o replică consistentă viitorului, invocând de partea sa atât capacitatea de a integra noul în toate abordările interdisciplinare care îi sunt familiare, cât și reziliența căpătată în fața presiunilor publice (inclusiv a celor absurde).

Deși s-ar părea că deasupra tendințelor sociale și tehnologiilor nu mai putem ridica vocea specialistului, educatorul muzeal își continuă efortul de a pondera presiunile externe asupra muzeului și militează în continuare pentru nevoia comunității de a consolida poziția muzeului ca spațiu complet și complex de educație. Pe de altă parte, am încercat să demonstrăm că mutațiile survenite în definirea rolului muzeului, precum și în definirea rolului educației muzeale au

71 <https://www.linkedin.com/advice/3/what-most-common-challenges-museum-education-leaders-aterc>.

72 Idem.

73 Council of Europe. (2009). p. 16.

lărgit sfera competențelor educatorului muzeal și au condus la descoperirea fațetelor multiple pe care acesta le are, în conformitate cu aspirațiile comunitare dar și patrimoniale. În esență, am descoperit cu satisfacție că educatorul muzeal are toate datele necesare să afirme că spectacolul muzeal trebuie să continue și că este pregătit să-i asigure publicului cele mai bune condiții pentru a-l urmări și a-l urma pe mai departe.

Bibliografie

- I.N. Altintas, Ç.K. Yenigül, „Active learning education in Museum”, *International Journal of Evaluation and Research in Education (IJERE)* Vol. 9, No. 1, March (2020), p. 120-128.
- M. Bîră, A. Zbucnea, „How XR and AI Technologies are Transforming Museum Education. A Journey through the Romanian Museums” in A. Zbucnea, F. Pînzaru, C. Vidu (Eds.). 2023. *Changing the game*, Tritonic, Bucharest, p. 257-296.
- K. Carraro, R. Trinder, „Technology in formal and informal learning environments: Student perspectives”, *Global Journal of Foreign Language Teaching* 11/1 (2021), p. 39–50.
- V. Cesário, P. Campos, „The Integrated Museum Engagement Model (IMEM): Bridging Participatory Design, Immersive Storytelling, and Digital Representation for Enhanced Museum Experiences”, *The International Journal of the Inclusive Museum*, Vol. 17, Issue 1 (2024), p. 63-81.
- D. Clover, K. Sanford, K. Johnson, „Museum and gallery pedagogic strategies for change”, *International Journal of Lifelong Education* Vol. 37, No.1, 1–337:1 (2018), p. 1-4.
- L.J. Porter, M.K. Cunningham (eds.). 2022. *Museum Education for Today’s Audiences: Meeting Expectations with New Models*. American Alliance of Museums, Lanham: Rowman & Littlefield, p. 194-205.
- Cunningham, M.K. 2004. *The Interpreter Training Manual for Museums*. Washington, DC: American Association of Museums.
- Desvallées, A., Mairesse, F. (eds). 2010. *Key Concepts of Museology*. Paris: Armand Colin.
- M.I. Dorfsman, G. Horenczyk. „Educational Approaches and Contexts in the Development of a Heritage Museum”, *Journal of Experiential Education* 41 (1) November (2017), p. 9-26.
- T. Filipiski, „Condițiile pedagogice de eficientizare a educației muzeale a liceenilor în colaborarea școală-muzeu-familie-comunitate”, *Pro Didactica*, nr.5 (135), (2020). p. 15-20.
- K. Hammerness, A. MacPherson, P. Gupta, J. Wallace, R. Chaffee, N. Jain, „What we’ve learned: A research agenda for a museum, 7 years later”, *The Museum Journal* Volume 66, Issue 4, Pages: 589-608, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/cura.12568>.
- R.M. Hervás Avilés. „Learning to think. Intellectual function, processes, and strategies in museums”, in N. Gesché-Koning, S. Wintzerith (eds). 2022. *Museums – Education – Cultural Action*. The foundations of the Committee for Education and Cultural Action (CECA). Paris: ICOM CECA, p. 37-66.
- N. Lazar, Despre educația muzeală și direcții de dezvoltare a managementului muzeal”, *Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului*, Seria 22, Vol.4, 2020
http://dir.upsc.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2295/Conf_UPSC_2020_Vol_IV_p314-319.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p. 314-319.

- K.Y. Milovanov, E.Y. Nikitina; N.L. Sokolova; M.G. Sergeyeva „The creative potential of museum pedagogy within the modern society”, *Espacios*, Vol. 38, N° 40, (2017). p. 27-38.
- D. Neamu, „O lecție de muzeologie servită olandez” *Management muzeal și educație muzeală în România*, Asociația muzeelor din Olanda, Amsterdam, 2010.
- NEMO - Network of European Museum Organisations, German Museums Association and German Association for Museum Education, Berlin, May, 2023, *Guidelines Developing Education and Public Engagement in Museums*, https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Working_Group_LEM_Publication_Developing_Education_and_Public_Engagement_in_Museums_05.2023.pdf.
- T. Owen, „Emotions and Learning in Museums”, in P. Mazzanti, M. Sani, (coord.), *NEMO Report by LEM – The Learning Museum Working Group*, 2021, https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Emotions_and_Learning_in_Museums_WG-LEM_02.2021.pdf.
- N. Prottas, „Where Does the History of Museum Education Begin?” *Journal of Museum Education* 44:4 (2019), p. 337-341.
- D.I. Stancu, N. Lotrean, „Programe educaționale în muzeul contemporan”, *Pedagogie muzeală VII*, Muzeul Județean Mureș. p. 23–29.
- L. Veress, V.A. Codrea, „Utilizarea pedagogiei muzeale în predarea geografiei: Motivația în predarea disciplinei”, *Pedagogie muzeală VII* (2022), p. 7–22.
- O.A.El Wareath, „The role of educational museums in the development of education” *International Journal of Humanities and Language Research*, Volume 5, Issue 1 (2022), p. 36–48.
- M. Xanthoudaki, „Museums, innovative pedagogies and the twenty-first century learner: a question of methodology”, *Museum & Society*, 13 (2). March 2015. p. 253-271.

Surse electronice

- American Association of Museums. 2002. *Excellence in Practice: Museum Education Principles and Standards*. <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2022/03/Excellence-in-Practice.pdf>. (7 Iunie 2024).
- American Association of Museums. 1992. *Excellence and Equity. Education and the Public Dimension of Museums*. Chicago: Harris LithoGraphics, Inc. <http://ww2.aam-us.org/docs/default-source/resource-library/excellence-and-equity.pdf>. (7 Iunie 2024).
- Council of Europe Publishing. 2009, December. *Heritage and beyond*, Council of Europe. <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016806abdea>. (4 Iunie 2024).
- Department for Culture, Media and Sport of London (DCMC-London), 2000. *The Learning Power of Museums – A Vision for Museum Education. Section 1*. (8 Iunie 2024).
- Group for Education in Museums. 2021. *Core Competencies for Museum Educators*. <https://gem.org.uk/wp-content/uploads/2021/12/Printable-GEMs-Core-Competencies-for-Museum-Educators.pdf> (5 Iunie 2024).

- Halbroo, P. 2022, 26 July. *Educator Resources: Organizing Content*. <https://cuberis.com/educator-resources-organizing-content/>. (3 Iunie 2024).
- Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală. *Bazele muzeologiei*. 2015. *Curs de specializare pentru ocupația de muzeograf*. <https://www.culturadata.ro/cursuri/>. (3 Iunie 2024).
- S. Lauren. 2024. *Are Museums Using Artificial Intelligence?* <https://www.museumnext.com/article/artificial-intelligence-and-the-future-of-museums/>. (5 Iunie 2024).
- Ministerul Muncii, 2014. *Standard ocupațional. Specialist educație muzeală COR 262115*. aprobat 2014. (2 Iunie 2024).
- O'Neill, M.C., DufresneTassé, M.C. *Best practices in museum education and cultural programmes. Planning, developing and evaluating a programme*. https://ceca.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/5/2020/01/ENGLISH_2019_BP_tool_2016.pdf (8 Iunie 2024).
- Podcastul „Oameni și meserii de muzeu”. Ep. 5 - *Educatorul muzeal*. Muzeul Hărților. Realizatorul Cristina Toma, manager Muzeul Hărților în dialog cu Angela Iacob, Șef Secție Artă MMB. <https://www.youtube.com/watch?v=T2-DIAvZ6EI>. (2 Iunie 2024).
- Riches Resources. Think Paper Collection. 2023. *Museum education with digital technologies: participation and lifelong learning*. <http://riches-project.eu> (5 Iunie 2024).
- Site-ul Consiliului Europei. www.coe.int/en/web/lang-migrants/formal-non-formal-and-informal-learning. (2 Iunie 2024).
- Site-ul publicației Bihor online. <https://www.bihor.ro/stirile-judetului-bihor/colocviile-muzeului-tarii-crisurilor-educatie-si-cultura-4231758/>. (2 Iunie 2024).
- Site de oferte de platforme și soluții digitale, îndeosebi, pentru instituții culturale. <https://www.guruexperience.co/>. (2 Iunie 2024).
- Site-ul Grupului interdisciplinar internațional de specialiști în educație muzeală. <https://museumcuny.commons.gc.cuny.edu/> (3 Iunie 2024).
- Site-ul Kinderpedia care ia în discuție conceptul de Active Learning. <https://www.kinderpedia.co/active-learning-introduction.html?format=html>. (3 Iunie 2024).
- Site-ul Hill Aerospace Museum conține resurse consistente privind educația muzeală. <https://www.aerospaceutah.org/educational-benefits-of-visiting-a-museum/>. (4 Iunie 2024).
- Site-ul Consiliului Internațional al Muzeelor este o resursă indispensabilă pentru abordările actuale ale domeniului muzeologiei <https://icom.museum/en/>. (2 Iunie 2024).
- Site-ul Gramantis Interactive Technology Berlin. <https://www.garamantis.com/en/application-area/museum-and-exhibition/>. (3 Iunie 2024).
- Site-ul aplicației prin care se pot crea ghiduri interactive pentru smartphone-uri și tablete <https://en.actionbound.com/museum>. (5 Iunie 2024).
- Site-ul educațional K-12 susținut de AI și LinkedIn, <https://www.linkedin.com/advice/3/what-most-common-challenges-museum-education-leaders-aterc?> (8 Iunie 2024)
- Site-ul aplicației poloneze care realizează colaje editabile cu exponate care îi includ și pe vizitatori. <https://en.actionbound.com/museum>. (7 Iunie 2024).

Site de software și tehnologii care pot îmbunătăți considerabil experiența vizitării muzeelor. <https://www.acmeticketing.com/trends-in-museum-education/>. (6 Iunie 2024).

Site-ul de proiectare de centre expoziționale și dotare cu platforme și instrumente digitale al grupului Bluecadet. <https://www.bluecadet.com/work/mit-museum>. (4 Iunie 2024).

Site-ul Asociației Museum Education Roundtable care editează Journal of Museum Education. <https://www.museumedu.org/journal/>. (2 Iunie 2024).

Site-ul Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală. <https://www.culturadata.ro/>. (6 Iunie 2024).

Spiro, K. 2024. *Informal learning - The ultimate guide. What informal learning is, what the benefits are, and how to apply it at your organization*. <https://www.easygenerator.com/en/guides/informal-learning-guide/> (3 Iunie 2024).

K.E. Weber. „The Role of Museums in Educational Pedagogy and Community Engagement”, DePaul University, College of Education Theses and Dissertations. 254. (2022).

Sorin-Mihai CONSTANTINESCU,
Promotor cultural independent
sorinnconn@yahoo.com

SHADES OF DARKNESS: POLITICS, OBJECTS AND DISPLAYS IN SIGHET'S DARK HERITAGE SITES

Nuanțe de întuneric: politică, obiecte și expozate în siturile de patrimoniu întunecat din Sighet

Teodora LAZAR

ABSTRACT

This article explores the interpretation and communication of dark heritage in Sighetu Marmăției, focusing on three sites: the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance, Pauper's Cemetery, and the Elie Wiesel Memorial House. We argue that these sites convey Romania's dark heritage by being associated with events and histories of troubled pasts, namely the Communist oppression and the Holocaust. The analysis addresses how and to what extent objects, politics, and spatiality contribute to the making of a sense of darkness identified in these sites. The article argues that the darkness of these sites is shaped not only by their histories, but also by the narratives constructed around them through the museum exhibits and curation. The study reveals that while these sites aim to educate and memorialise, they also navigate complex political and social dynamics, influencing how their dark heritage is presented and perceived.

Key-words: dark heritage, Sighet, Communism, Holocaust, memorial museum, objects, exhibits, displays.



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.07>

“Sighet remains the pain of the Romanian nation”¹

Introduction

John Lennon and Malcolm Foley define “dark tourism” as the growing interest in sites associated with death, suffering and disaster². In line with this, the term “dark heritage” refers to sites and artefacts defined as “cultural heritage that is associated with real and commodified sites of atrocity, death, disaster, human depravity, tragedy, human suffering, and sites of barbarism and genocide”³. Prominent examples include Chornobyl, the Auschwitz concentration camps, the ruins of New Orleans (after Hurricane Katrina) and the 9/11 Ground Zero Museum, among many others.

As we can notice from the range of dark heritage examples, Stone notes that the term “dark tourism” is too broad to capture the complexity and diversity of these tourism products. He advocates for a more nuanced approach, recognising varying “shades” of dark tourism, ranging from the darkest – sites that directly witnessed historical atrocities – to lighter, interpretive spaces like museums and memorials⁴. Stone further notes that the manipulation of dark heritage can cause a site to slide along the dark tourism spectrum, moving from lighter to darker⁵.

This article builds on Stone’s framework, arguing that the sense of darkness in dark heritage sites is actively constructed through objects, displays, politics, and spatial organisation. It seeks to explore how these elements shape the interpretation and communication of dark histories, raising critical questions about how stories of atrocity and suffering are selected, narrated, and commodified into tourism products. This question is particularly relevant when considering the dark heritage sites of Sighetu Marmăției (Sighet) in North-Western Romania. While the country remains amongst the few in Eastern Europe without a physical museum dedicated solely to its Communist past⁶, the town of Sighet tries to tell this dark history through multiple sites: a former prison and a mass grave. Likewise, the story of the Jewish community in Sighet is told through a memorial house.

In recent years, museums have shifted their focus from being mere custodians of collections to becoming agents of education and opinion-shaping, reaching new audiences through the dissemination of narratives⁷. In light of this, this article aims to discuss the role of objects, politics and the

1 Sabău (1998), p. 7.

2 Lennon and Foley (2002), p. 3.

3 Kuznik (2018).

4 Stone (2006).

5 Stone (2006), p. 158.

6 Muzeul Ororilor Comunismului în România is one of the youngest museums in the country and the only state museum that approaches solely the topic of the communist period in Romania, but it does not currently have a physical collection space outside of an administrative office.

7 Lazar (2022), p. 460.

use of spatiality in interpreting and communicating the sense of darkness in dark heritage sites. This will be illustrated through the case study of three sites in Sighet: the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance, Pauper's Cemetery and the Elie Wiesel Memorial House. These sites not only reflect two of Romania's most traumatic histories – Communist oppression and the Holocaust – but also create a microcosm for the study, interpretation, and exhibition of dark heritage in Romania.

By comparing these three case studies, this article offers an analysis of the responses that practitioners give to the physical traces correlated with Sighet's dark histories, raising ethical questions concerning the heritage choices made. Located along the same street, only a few minutes apart, and bearing two of the most critical European periods (The Holocaust and parts of the Communist regime), these sites show a clear distinction between sites associated with troubled pasts and sites that are troubled pasts. Thus, this article will argue that another dimension to this discussion is the influence a site's objects, politics, and spatiality have on determining where its darkness comes from and how dark its shade is. The article will start by describing the three sites and then delve deeper into their analysis.

The Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance

The prison was built in 1897 by the Austro-Hungarian monarchy and served as a common jail until 1944, when, according to Paul Williams, it was used as a deportation centre for Jews on their way to the concentration camps in Germany and Poland⁸. Beginning in 1948, the prison became one of the most notorious facilities of the totalitarian Communist system of “political purification”, incarcerating political detainees often referred to as the elites – politicians, journalists, academics, and bishops⁹. In 1993, the prison was converted into a memorial museum (Fig. 1). The cells now display objects that recall the prisoners' living conditions and describe the life of ordinary



Fig. 1 – The entrance to the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance.
Author: Personal photograph

⁸ Williams (2007), p. 15.

⁹ Bârlea and Dobeş (2017); Sabău (1998).

people under the regime, aiming to emphasise its history. Initially funded by the Council of Europe and hosting the International Centre for the Study of Communism, the memorial later received additional funding from the Romanian government.

Paupers' Cemetery



Fig. 2 – Paupers' Cemetery and the Stairs of Life monument.

Author: Personal photograph

this discovery, in 1999, the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance in Sighet also included the Paupers' Cemetery (Fig. 2), where 52 of the prisoners had been secretly buried. While efforts to identify the bodies of the elites failed, an architectural ensemble was developed to mark the site. Trees were planted around the mass grave to form the contour of Romania's map when viewed from above. Below the map is a monument entitled "The Stair of Life", and at the location representing Sighet on the map, there is an Orthodox shrine.

Elie Wiesel Memorial House



Fig. 3 – Entrance to the Elie Wiesel Memorial House.

Author: Personal photograph

The prison functioned continuously until 1955, but between 1950-1955 no death certificates were issued and the families of the detainees were not informed about any of the deaths that occurred. Research has shown that the bodies of the deceased detainees were buried in a mass grave, less than 50 meters from the Ukrainian border, alongside the already existing individual graves of the poor and homeless. As a result of

Elie Wiesel was born in Sighet, in a house built around the end of the nineteenth century, in the Jewish district. Winner of the 1986 Nobel Peace Prize, the Jewish writer Elie Wiesel was born and later deported from this house to the concentration camp of Buchenwald. After his release in 1945, Wiesel moved to France and then to the US. Following Wiesel's Nobel Prize win, local

authorities began planning to develop his birthplace further and open it to the public. In 2000, the Museum of Maramureş received government funding to restore the damaged house, and a year later, then-President Ion Iliescu approved substantial funding to turn the house into a memorial museum. The current exhibition in the house traces Wiesel's life, often called "Sighet's son," and provides a brief description of the Jewish community's life and fate in Sighet and Maramureş.

The Political Narratives

When assessing the origins of darkness in dark heritage sites, an obvious answer is the history associated with a site. In this context, the three case studies – the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance, Pauper's Cemetery, and Elie Wiesel's Memorial House – are dark heritage sites because of the histories that shaped them. These sites are linked to Romania's communist oppression, the murder of elites, and the fate of the Jewish community in Transylvania. However, the darkness at these sites is not just historical; it is also shaped by the political narratives that are conceived, selected, and presented. As James Young observed, "the relationship between a state and its memorials is not one-sided"¹⁰. Authorities may shape memory to serve their interests, but memorials can also resist the state's intentions¹¹. This dynamic is particularly evident in the case of Sighet.

Romania experienced a harsh form of totalitarianism until the revolution in 1989 (Fig. 4). Starting with an aggressive nationalist policy, it was not until the 1980s that Nicolae Ceauşescu's decision to pay Romania's foreign debt resulted in the most severe repression and denial of human rights that the country has seen. Ceauşescu was publicly executed in December 1989 and, according to Duncan Light, "Romania has since attempted to draw a line under the years of his dictatorship and rebuild itself as a 'new', post-communist country"¹². It could be argued that the physical remains of the communist rule thus came to represent an unwanted reminder of



*Fig. 4 – Romanian demonstrators sitting on a tank. 22 December 1989. Available at: <https://rarehistoricalphotos.com/romanian-revolution-pictures-1989>
Author: Unknown photographer*

¹⁰ Young (1993), p. 3.

¹¹ Ibid.

¹² Light (2000), p. 146.



*Fig. 5 – Winning plaque for the “Travellers’ Choice” Award in 2016.
Author: Personal photograph*

a history the country is trying to forget. Moreover, this period and its physical traces seem to be conflicting with Romania’s modern democratic identity. Aspiring to establish a multi-party democracy and a market economy, Romania’s ambition can be best described as a desire to “return to Europe,” which involves rejecting what Ceaușescu’s dictatorship achieved¹³. As Paul Williams argued, the beginnings of the post-communist period were concentrated on the “effort to erase the physical traces of communism”, with very little desire to conserve those material remains¹⁴. Consequently, in the aftermath of the revolution, that heritage became what Carr and Colls named “taboo heritage”: a legacy so sensitive and unwanted that it was, initially, not even allowed to become heritage¹⁵.

In today’s age of mass media, however, the communist past cannot be forgotten or erased. Dark tourism, a product of the modern world, thrives on the spectacle of historical events¹⁶, and Romania’s 1989 revolution – widely broadcast as the “world’s first televised revolution” – became a global spectacle that drew interest from tourists¹⁷. While nothing has been purposefully prepared for tourists, trails of former Securitate buildings or the Revolution Square were temporarily

labelled as communist heritage. While this generated tourist interest, the legacy of communism in Romania cannot be reduced solely to the revolution, which was just a chapter of what the entire regime has represented. Instead, in Sighet, the first signs of critical engagement with the totalitarian regime of Ceaușescu become most evident, through the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance (Fig. 5). Now, the prison that held the leaders of Romania’s prewar democratic parties, journalists, academics, priests and bishops, tries to tell a broader story of the communist period.

13 *Ibid*, p. 154.

14 Williams (2007), p.115.

15 Carr and Colls (2016).

16 Lennon and Foley (2002), p. 3.

17 Light (2000), p. 148.

The reason why the national history of communism is told and exhibited 700 km away from the capital might seem peculiar, but much allied with Young's opinion that there is a clear relationship between the state and its memorials¹⁸. While the monuments in Bucharest are slowly decaying, waiting for the government's notice, the Sighet memorial was supported by the civil society, NGOs and the Council of Europe. According to Williams, the role of NGOs in creating memorials is especially significant in transitional societies like Romania, where the detachment from the state allows for critical engagement with contested histories¹⁹. It is precisely this aspect that made the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance alongside Paupers' Cemetery strive in a climate that only predicted the denial and erasure of the communist past.

The historian Tony Judt argued that former Communist countries are confined to "the sense of being on the periphery of someone else's centre, of being a sort of second-class European"²⁰. The communist past, in this sense, does little to strengthen Romania's connection with Western Europe or contribute to the nation's political goal of European integration. On the other hand, I would argue that Romania's role in the Holocaust – particularly its role in the destruction of the Jewish community – has been mobilised as part of its effort to integrate with the European Union. While the communist heritage emphasises Romania's differences from Western Europe, the role played in the Holocaust is a "concession to the country's ambition to join the European Union"²¹.

The Elie Wiesel Memorial House in Sighet symbolises both the tragic fate of Maramureş's Jewish community and the celebrated achievements of its most famous survivor, Elie Wiesel, "Sighet's son"²². As Amir Tanović has noted, memorial museums built away from the original sites of atrocities often have greater freedom in their expression²³. The Elie Wiesel Memorial House, funded by the Romanian government, demonstrates the state's willingness to publicly acknowledge this dark chapter of its history, aligning with



Fig. 6 – Panel exhibiting photographs from the memorial house's opening in the 29th of July 2002. Photographs show Elie Wiesel, local authorities and the president Ion Iliescu. Author: Personal photograph

18 Young (1993).

19 Williams (2007), p. 109.

20 Judt (2010), p. 754.

21 Judt (2010), p. 803.

22 Site-ul Muzeul Maramureşului (2024)

23 Tanović (2019), p. 177.

broader political ambitions of European integration. The house's opening, attended by both Wiesel and then-president Ion Iliescu, further highlights the political significance of this memorial (Fig. 6).

As Paul Williams argues, the decision to “exhume” certain sites for memorialisation is as much a political act as an archaeological one²⁴. As it has been discussed, politics play an important role in evoking the darkness in dark heritage, since the decision to “exhume” a site is linked with the state's wider aspirations and motives. Thus, it might take a bit longer until the memorials in Sighet are able to achieve the degree of freedom necessary for full expression of their dark heritage. But how are they displaying their darkness now?

The Surviving Objects and their Display

On first reflection, one might think that history alone is the element in charge of evoking the darkness in dark heritage, since it represents the force that triggers it. However, as Andreas Huyssen argued, it is through the process of musealisation that memory is inscribed into historiography²⁵. Thus, we came to understand that the objects displayed in memorial museums serve a salient role in displaying tangible proof of memory in the face of history. Writing about memorial museums, Paul Williams said that they are singularly focused on an event, unlike generic history museums that cover a wider variety of topics²⁶. While this may be true of many museums out of the ones analysed in his book, it came as a surprise that both memorial museums from Sighet, the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance and Elie Wiesel's memorial house, were curated to present not only a focused display of the

event connected to the site, but an overview of the dark history they subscribe to. And that task was not easy. The institutions from Sighet made conscious decisions about how to present and frame the outputs that their dark histories have generated, and they all did that in different ways.

The former prisons turned into memorial museums analysed by Williams in his book were described for their display of the harsh

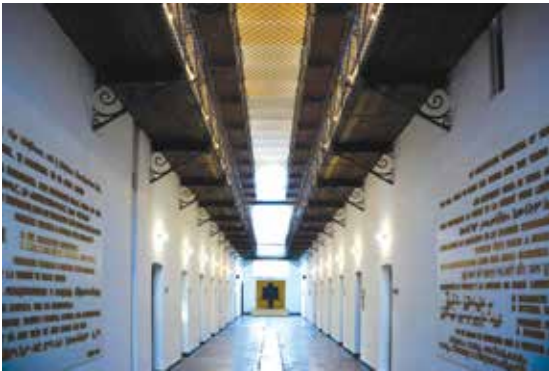


Fig. 7 – View of the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance.
Author: Personal photograph

24 Williams (2007), p. 80.

25 Huyssen (2000), p. 32.

26 Williams (2007), p. 25.

conditions, claustrophobic space with muffled sounds²⁷. Instead, the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance uses the entire prison as an exhibition space, where cheerful sounds of the *Romanian Rhapsody* play continuously, and daylight floods the rooms (Fig. 7). The small and numerous rooms each exhibit photographs, posters, collages, graphs and, sometimes, objects (clothes, uniforms, personal belongings) that speak about the communist period as a whole (Fig. 8). These constitute what Williams describes as “cold” with a functional scope, flattening the story “into a historical book on the wall”²⁸. There are only very few cells curated to present how they would have looked like when the prison was functional, one belonging to the most famous detainee: Iuliu Maniu, the former prime minister of Romania (Fig. 9). While the collage exhibits and their descriptions add to the artistic value of the memorial and try to tell a very general and objective story of the communist period, it is through the very few “hot” objects displayed that the darkness seems to emanate from. According to Williams, “hot” objects pose “a high emotional quotient”, lending themselves to more emotional engagement, “due to their high capacity for personification”²⁹.

The two cells reconstituted to their original shape, the “dark room” where the inmates were chained to the ground in complete darkness and the few



Fig. 8 – Panels and collages exhibited in the cells of the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance
Author: Personal photograph



Fig. 9 – The cell where Iuliu Maniu died
Author: Personal photograph

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid, p. 34.

²⁹ Ibid, p. 34.



Fig.10 – A chess board built by an inmate.
Author: Personal photograph



Fig.11 – Photographs exhibited in the Elie Wiesel Memorial House.
Author: Personal photograph

personal objects such as the soap inscribed with “I love you” or an improvised chess board (Fig. 10), are the ones that witnessed the atrocity and speak about its darkness the most. As Cristea and Radu-Bucurenci point out, the displays of the memorial construct a solemn and sanctified space that presents a singular, victim-centred narrative of Romania’s Communist past. This approach, while powerful, is described as radical and combative, potentially lacking the nuance that might arise from a more diverse exploration of the past³⁰.

Conversely, I argue that the memorial’s combination of “hot” and “cold” objects creates a visiting experience that can detach visitors from the memories being presented, rendering them almost oblivious to the historical significance of the space they are in. The carefully curated displays and the variety of objects distract from the reality that visitors are walking through an actual dark heritage site, moving in and out of cells steeped in troubling histories. These displays can create this sense of detachment that diminishes the emotional impact of the memorial, undermining its potential to foster a deeper understanding of the painful legacies of the past.

In the domestic space of Elie Wiesel’s birthplace, the rooms have been converted into a small and intimate memorial museum.

30 Cristea and Radu-Bucurenci (2008).



Fig. 14 – Paupers' Cemetery seen from above forming the map of Romania. Available at: <http://www.memorialsighet.ro/cimitirul-saracilor/>. Author: Unknown photographer

two case studies could easily be remarked as heritage sites, it is the Paupers' Cemetery that needs a bit more context. Constituted of the boundary created by the trees planted in the shape of Romania's map (Fig. 14), the cohesion of all the elements presented (gravestones, crosses, the shrine), and the visibility of both physical and cultural elements, all of these work together to potentially make this site the "darkest" of all three. At Pauper's cemetery, a site of death and a mass grave, the contemporary monumental construction invites the viewers to contemplate its rather abstract meaning.

Young argued that memorials should not call attention to themselves, but to the past events they recreate, to direct one's thought beyond themselves³². Similarly, the tree formation shaped like Romania is meaningful only when viewed from above – a perspective not accessible to most visitors. The absence of plaques, texts, or photographs leaves much unexplained. And still, the experience is powerful. The silence of the unknown, of the unidentified, of the dead, evokes darkness. While compared to the other memorials analysed, little choice has been made about the heritage that is being presented, the cemetery shows the most cohesion, but also often receives the least recognition. Often mentioned only marginally concerning wider discussions about the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance, Paupers' Cemetery has the potency to evoke its darkness even outside of this discussion.

Overall, we have noticed that in the first two case studies, the choices of the heritage practitioner are very obvious, with those heritage sites being highly self-conscious about their (be)coming into the dark heritage spectrum. The Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance (Fig. 15) and Elie Wiesel's memorial house both have an entire section dedicated to their beginnings as heritage sites, as memorials. Therefore, the objects displayed and the choices made "represent identity, canonise official memory and make visible the dominant historical narrative"³³. On one level, these museum objects serve to reassure

32 Young (1993), p. 12.

33 Radonić (2017), p. 271.

visitors that the events they commemorate are in the past; however, they also act as testimonies to a history that, while fixed, remains unresolved and open to interpretation. This duality highlights the complexity of dark heritage, where the past is simultaneously acknowledged as concluded yet remains perpetually alive in memory.



Fig. 15 – The exhibition entitled “The Chronology of the Beginning at the Memorial of the Victims of Communism”.
Author: Personal photograph

Discussion

The complexity of Sighet’s dark heritage sites reveals how memory, history and politics are intertwined, shaping both the narrative and reception of the three case studies explored in this article. “Memory attaches itself to sites, whereas history attaches itself to events”³⁴. Thus, the darkness in dark heritage can be argued to emanate from all: memory, sites, history and events.

While in the case of Sighet, both memorial museums – Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance and the Elie Wiesel Memorial House – promise to speak of memory and to exhibit it as truthfully, ethically and non-provocatively as possible, the same memorials take on a different role, that of attaching themselves to wider histories. While many heritage sites grapple with the challenge of not normalising violence or desensitising their audience,³⁵ the dark heritage sites in Sighet encounter a different issue: generalisation. Even though every single dark heritage site in Sighet is meant to present a very focused view upon their histories – the communist prison of the elites, Elie Wiesel’s birth house and the mass grave of the detainees – in fact, they also set off to present a wider view of the history of communism and that of the Jewish community.

Gabriela Nicolescu captures this complexity, noting that exhibiting communism in Romania is marked by the complexity where “different layers of history and value co-exist in ambiguous, indecisive relationships, caught between destruction and care.”³⁶ The sites explored here epitomise the social dissonance of contemporary Romanian society, where various perspectives on communism coexist, reinforcing one another in their contradictions. Despite the enduring image of communism as a singular,

34 Nora (1989), p. 22.

35 Ashworth (2012), p. 242.

36 Nicolescu (2023), p. 128.

linear regime, these heritage sites reveal, as Nicolescu notes, a multiplicity of communist pasts and politics that defy simplistic narratives.

Whether it is politics that evoked the darkness in these sites and prompted their opening as heritage sites, or whether their objects and displays speak about their history most efficiently or not, what to present to the public is now a matter of choice. While this article did not attempt to position the Sighet sites on the dark heritage spectrum, it is evident that the presentation of each site either accentuates or diminishes the darkness. According to Williams, the appeal of memorial museums lies in their ability to confront visitors with “the worst and most bleak.”³⁷ Yet, by such standards, the sites analysed in this article are simply not that dark.

And perhaps that is intentional. In a country where people once endured cold, hunger, and oppression for the sake of communist ideals, the darkness may be the very thing Romanians least wish to be reminded of. As these dark heritage sites become spaces of negotiation between past and present, they offer more than historical reflection; they serve as spaces where memory, history, and politics converge, illustrating the complex process of grappling with a painful past.

Bibliography

- Ashworth, G.J. (2012). “The Memorialisation of Violence and Tragedy: Human Trauma as Heritage”, In Graham, B. and Howard, P. (eds), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Farnham: Ashgate Publishing, pp. 231-244.
- Bârlea, G. M., & Dobeş, A. (2017). *Elită academică în închisoarea politică de la Sighet (1950 - 1955)*. Baia Mare: Biblioteca Judeţeană „Petre Dulfu”.
- Carr, G., & Colls, S. C. (2016). “Taboo and Sensitive Heritage: Labour camps, burials and the role of activism in the Channel Islands”, *International Journal of Heritage Studies*, 22 (9), pp. 702-715. DOI: 10.1080/13527258.2016.1191524.
- Cristea, Gabriela and Radu-Bucurenci, Simina. (2008). “Raising the Cross. Exorcising Romania’s Communist Past in Museums, Memorials and Monuments”. *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums After 1989*, edited by Oksana Sarkisova and Péter Apor, Budapest, Hungary: Central European University Press, 2008, pp. 275-306.
- Hirsch, M. (2001). “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, *The Yale Journal of Criticism*, 14 (1), pp. 5-37, DOI:10.1353/yale.2001.0008.
- Huyssen, A. (2000). “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”, *Public Culture*, 12(1), pp. 21-38.
- Judt, T. (2010) *Postwar: A History of Europe Since 1945*. London: Vintage Books.
- Kuznik, L. (2018). “Fifty Shades of Dark Stories”, *Encyclopedia of Information*

37 Williams (2007), p. 183.

- Science and Technology*, Fourth Edition, DOI: 10.4018/978-1-5225-2255-3.ch353.
- Lazar, N. (2022) “Expoziția ca experiment muzeal sau despre muzeologia experimentală”, in *Buletin Științific, Fascicula Filologie, Seria A*, VOL. XXXI, pp. 469-480.
- Lennon, J., & Foley, M. (2000). *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster*. London and New York: Continuum.
- Light, D. “An Unwanted Past: contemporary tourism and the heritage of communism in Romania”, in *International Journal of Heritage Studies*, 6/2000, pp. 145-160 (p. 148).
- Nicolescu, G. (2023). *The Porous Museum. The Politics of Art, Rupture and Recycling in Modern Romania*. London and NY: Bloomsbury Visual Arts.
- Nora, P. (1989). “Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire”, *Representations*, 26, pp. 7-24.
- Radonić, L. (2017). “Post-communist invocation of Europe: memorial museums’ narratives and the Europeanisation of memory”, *National Identities*, 19(2), pp. 269-288, DOI: 10.1080/14608944.2016.1264377, p. 271.
- Sabău, V. (1998). *Sighet: Închisoarea elitei românești*. Baia Mare: Editura Ariadna.
- Site-ul Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței. (2019). Memorialul Victimelor Comunismului și al Rezistenței, Available at: <http://www.memorialsighet.ro/memorialul/> (Accessed 15 June 2024).
- Site-ul Muzeul Maramureșului. (2019). Casa Memorială Elie Wiesel, Available at: <http://muzeulmaramuresului.ro/istorie/casa-memoriala-elie-wiesel/#.Xg80oi2Q1QI> (Accessed 15 June 2024).
- Stone, P. (2006). “A Dark Tourism Spectrum: Towards a typology of death and macabre related tourist sites, attractions and exhibitions”, *Tourism: An Interdisciplinary International Journal*, 54 (2), pp. 145-160, ISSN 17908418.
- Tanović, S. (2019). *Designing Memory: The Architecture of Commemoration in Europe, 1914 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, P. (2007). *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*. Oxford and New York: Berg.
- Young, J. E. (1993). *The Texture of Memory*. New Haven and London: Yale University Press.

List of illustrations

- Fig. 1.** The entrance to the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance. Author: Personal photograph
- Fig. 2.** Paupers’ Cemetery and the Stairs of Life monument. Author: Personal photograph
- Fig. 3.** Entrance to the Elie Wiesel Memorial House. Author: Personal photograph
- Fig. 4.** Romanian demonstrators sitting on a tank. 22 December 1989. Available at: <https://rarehistoricalphotos.com/romanian-revolution-pictures-1989/> Author: Unknown photographer

- Fig. 5.** Winning plaque for the “Travellers’ Choice” Award in 2016. Author: Personal photograph
- Fig. 6.** Panel exhibiting photographs from the memorial house’s opening in the 29th of July 2002. Photographs show Elie Wiesel, local authorities and the president Ion Iliescu. Author: Personal photograph
- Fig. 7.** View of the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance. Author: Personal photograph
- Fig. 8.** Panels and collages exhibited in the cells of the Memorial of the Victims of Communism and Anti-Communist Resistance. Author: Personal photograph
- Fig. 9.** The cell where Iuliu Maniu died. Author: Personal photograph
- Fig. 10.** A chess board built by an inmate. Author: Personal photograph
- Fig. 11.** Photographs exhibited in the Elie Wiesel Memorial House. Author: Personal photograph
- Fig. 12.** A room in the Elie Wiesel Memorial House. Author: Personal photograph
- Fig. 13.** The census showing the number of Jewish people left in Maramureş. Author: Personal photograph
- Fig. 14.** Paupers’ Cemetery seen from above forming the map of Romania. Available at: <http://www.memorialsighet.ro/cimitirul-saracilor/> Author: Unknown photographer.
- Fig. 15.** The exhibition entitled „The Chronology of the Beginning at the Memorial of the Victims of Communism”. Author: Personal photograph

*Articol redactat în cadrul programului MPhil in Heritage Studies,
University of Cambridge.*

Teodora LAZAR,
Senior Researcher, BOP Consulting, London
teodora.a.lazar@gmail.com

RELAȚIA DINTRE OBIECTELE MUZEALE ȘI DATELE ÎNTR-O COLECȚIE DIGITALĂ DE FOTOGRAFII ETNOGRAFICE

The Relationship Between Museum Objects and Data in a Digital Collection of Ethnographic Photographs

Orsolya TATAI

ABSTRACT

In the museum setting, various forms of data – written, visual, material, or digital – are pivotal for the preservation and display of cultural heritage. This research focuses on interpreting data as intangible elements within the museum environment, enveloping the exhibited or archived tangible objects. By referencing Arjun Appadurai’s concept of “thing” and its application to “data”, the study investigates how this data influences our perception and engagement with museum artifacts. Through a specific case study centered on an ethnographical photo collection, the research underscores the dynamic relationship between tangible objects and the intangible data that contextualizes and enhances our encounters with cultural heritage in museums.

Key-words: data, digital photography, interpretation, intangible, digital collection



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.08>

Cadru conceptual

Articolul se concentrează pe revizuirea semnificației și rolului datelor în contextul muzeal, evidențiind diversitatea și semnificațiile sale profunde. În contextul muzeal, datele - fie că sunt în formă scrisă, vizuală, materială sau digitală - joacă un rol esențial în conservarea și prezentarea patrimoniului cultural. Scopul studiului este de a interpreta datele ca fiind intangibile în spațiul muzeal, în timp ce înconjoară obiectele (tangibile) expuse sau depozitate. În același timp, fac o comparație între noțiunea de „lucru” a lui Arjun Appadurai și noțiunea de „date”. Tematizez acest subiect prin intermediul unui exemplu de studiu de caz.

Voi descrie și interpreta „datele” din titlu și voi preciza modul în care intenționez să le folosesc în cele ce urmează. Din câte știm, până acum, „datele” sunt informații care sunt înregistrate sau pot fi înregistrate într-un anumit context și care sunt stocate sau transmise pentru a fi utilizate ulterior. Datele pot fi sub orice formă, cum ar fi numere, texte, imagini, sunete, etc. Datele brute înseamnă că nu au fost încă interpretate sau prelucrate. Valoarea datelor se realizează doar atunci când acestea sunt interpretate, analizate sau utilizate. Prin urmare, datele sunt, de obicei, precursori ai informațiilor din care pot fi extrase sau create informații prin compararea, combinarea sau interpretarea lor. Rolul și semnificația datelor sunt strâns legate de procesele și tehnicile prin care acestea sunt prelucrate și interpretate pentru a atinge anumite scopuri. Acest principiu este deosebit de relevant în contextul stocării fotografiilor digitale într-un muzeu.

Fotografiile digitale, asemenea datelor, au o valoare imensă nu doar prin existența lor, ci mai ales prin modul în care sunt interpretate și utilizate. Datele oferă o modalitate de descriere a caracteristicilor, proprietăților, relațiilor și stărilor fenomenelor, evenimentelor sau obiectelor. Similar, fotografiile digitale dintr-un muzeu descriu detalii importante despre artefacte, locații, evenimente și persoane. Aceste imagini digitale permit cercetătorilor să studieze în detaliu obiectele fără a le manipula fizic, protejându-le, astfel, integritatea. Într-un muzeu, fotografiile digitale sunt utilizate în primul rând pentru catalogarea colecțiilor, facilitarea cercetării și educației, precum și pentru a oferi acces publicului la colecții prin platforme digitale. Aceste procese de interpretare și analiză permit muzeelor să creeze povești și expuneri care educă și informează vizitatorii. Dar ce se întâmplă când obiectul muzeal în sine este o mulțime de date, adică intangibil, neexistent fizic? Pe măsură ce tehnologia informației se dezvoltă, importanța și cantitatea datelor cresc. Același lucru este valabil și pentru fotografiile digitale din muzee.

Tehnologia avansată permite stocarea unui număr imens de imagini de înaltă rezoluție, care pot fi analizate cu ajutorul algoritmilor de inteligență artificială pentru a descoperi noi informații și perspective. Aceste imagini digitale devin, astfel, nu doar documente vizuale, ci și resurse valoroase pentru educație și cercetare. Atât datele, cât și fotografiile digitale din muzee capătă valoare prin

procesele de interpretare și utilizare. Pe parcursul studiului, voi aborda diferite subiecte organizate în jurul unor concepte cheie. În primul rând, abordez relația dintre antropologia culturală și muzeologia etnografică, specificitățile culturii contemporane a obiectelor și, apoi, domeniile în schimbare ale semnificației obiectelor etnografice.

Articolul își propune să stabilească o conexiune solidă între nivelul teoretic și cel metodologic, facilitând, astfel, o analiză aprofundată a provocărilor legate de conservarea și interpretarea colecțiilor. Fiecare secțiune se va concentra asupra lecțiilor ce pot fi extrase din gestionarea colecțiilor și va investiga modul în care teoriile pot fi aplicate în practică, în special prin prisma conceptelor lui Arjun Appadurai și Hermann Bausinger. În acest context, o întrebare centrală este: cum percepem obiectele și lucrurile în cultură? Explorând ideile marilor teoreticieni, lucrarea va analiza rolul obiectelor în societate, atât în ceea ce privește materialitatea lor, cât și însemnătatea pe care elementele intangibile o adaugă acestora. Appadurai și Bausinger oferă perspective esențiale: primul subliniază transformarea obiectelor în „lucruri” prin intermediul circulației sociale și atribuirii de valoare, în timp ce Bausinger examinează semnificația istorică și culturală a obiectelor. Aplicând aceste concepte la o colecție digitală, lucrarea va arăta cum cultura conferă obiectelor funcții și valori ce transcend existența materială, transformându-le în purtătoare ale unor semnificații sociale și personale complexe. Prin această abordare, lucrarea contribuie la înțelegerea modului în care colecțiile digitale pot fi gestionate și interpretate, nu doar ca simple arhive de date, ci ca entități care capătă sens în contextul cultural și social al utilizatorilor lor.

Lucruri și obiecte în cultură

Péter Berta analizează istoria cercetării asupra culturii materiale, bazându-se în principal pe colecția de studii a lui Daniel Miller (1994)¹ și Victor Buchli (2002)² (unde autorul tratează obiectul ca pe un broker cultural). Autorul începe cu „punerea în scenă” a obiectelor. Descrie epoca călătorilor și a misionarilor, în care funcția obiectelor era aceea de a reprezenta „străinul”, apoi continuă cu opiniile socio-antropologiei secolului XX, conform cărora „popularitatea” obiectelor poate fi înțeleasă între zidurile muzeului. În cele din urmă, el se îndreaptă spre „noua” cercetare a culturii materiale, spre modul în care lucrurile „construiesc” subiecții, adică discută dezbaterile în jurul materialității, interacțiunea dintre materialitate și intangibil, subiectivitatea, apoi trece la perspectivele postcoloniale și poststructuraliste și, în cele din urmă, la revenirea la obiect³. Această abordare pune în contrast agentivitatea obiectelor cu reprezentarea atemporală a muzeelor. Obiectele devin, ca să spunem așa, rezistente. Nu numai că ele devin relevante prin semnificația lor, dar sunt scoase în evidență mobilitatea și maleabilitatea relațiilor lor

1 Miller (1994)

2 Buchli (2002)

3 Berta (2008), p 29-32

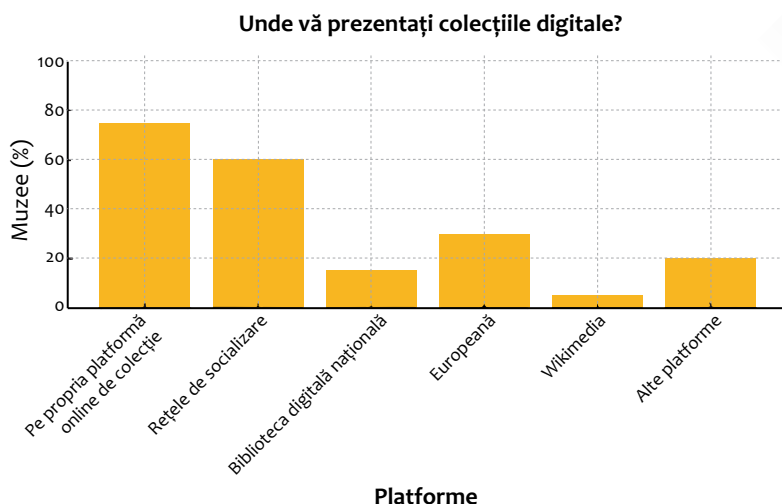


Fig.1 Prezentarea colecțiilor digitale de către muzee pe diferite platforme
 Sursa: Raportul final NEMO privind digitalizarea și drepturile de autor în muzeele europene.

multidirecționale. Barbara Kirshenblatt-Gimblett a subliniat faptul că sistemele de clasificare aplicate obiectelor sunt precare, citând pe coautorii Harris și O’Hanlon⁴. Aceștia susțin că există o opinie tot mai răspândită conform căreia aceste sisteme sunt dependente de context, relaționale, adică interpretabile în relații și, prin urmare, pot deveni chiar redundante.

Sondajul NEMO privind digitalizarea și drepturile de autor a fost realizat pentru a identifica provocările pe care muzeele din Europa le întâmpină în procesul de digitalizare a colecțiilor și în crearea accesului online la acestea. Pentru a obține o perspectivă diversificată asupra stadiului digitalizării și a dificultăților asociate, studiul a vizat trei grupuri țintă: organizațiile muzeale naționale, ministerele responsabile de muzee și muzeele din 15 țări europene, printre care se numără Austria, Belgia, Croația, Estonia, Finlanda, Franța, Germania, Grecia, Italia, Țările de Jos, Polonia, Slovenia și Spania. Țările au fost selectate pentru a reflecta diversitatea europeană, iar sondajul a fost realizat la începutul anului 2020. Răspunsurile au fost colectate de la organizații muzeale naționale și regionale din 11 țări, de la 10 ministere naționale și 3 ministere regionale (Belgia) din 10 țări, și de la 60 de muzee din 15 țări. Analiza a fost completată cu literatură relevantă pentru a oferi un context suplimentar. Rezultatele sondajului oferă o privire de ansamblu asupra principalelor provocări pe care muzeele europene le întâmpină în digitalizarea colecțiilor și facilitarea accesului online, subliniind perspectivele a 60 de muzee din 15 țări europene, dintre care 13 sunt membre ale UE.

Graficul prezentat în Fig.1 arată distribuția platformelor utilizate de muzee pentru a-și expune colecțiile digitale. Cea mai populară alegere este

4 Harris și O’Hanlon (2018). Accesat: 12 iunie 2024, Disponibil la: https://searchworks.stanford.edu/articles/edsfra__edsfra.27114126

platforma proprie de colecții online, utilizată de peste 75% dintre muzee, ceea ce sugerează o preferință pentru controlul complet asupra modului de prezentare și acces la colecții. A doua opțiune frecvent utilizată este social media, unde aproximativ 60% dintre muzee își prezintă colecțiile digitale. Această opțiune arată interesul muzeelor de a ajunge la un public mai larg și mai diversificat, profitând de popularitatea rețelelor sociale.

„Viața socială a lucrurilor”: Dinamica valorii și semnificației obiectelor

Scrierile originale ale lui Appadurai și Kopytoff au fost publicate inițial în 1986 în colecția de eseuri „Things in Social Life”⁵, care este considerată o lucrare cheie a „noii” cercetări în domeniul culturii materiale. După cum observă Graeber⁶, lucrarea lui Appadurai „The Politics of Commodities and Value” a avut un impact extraordinar asupra schimbării modului în care antropologii definesc valoarea. Importanța lucrării *The Social Life of Things* pentru științele sociale este subliniată de voluminoasa colecție de eseuri editată de van Binsbergen și Geschiere (2005), axată în principal pe Africa, intitulată „Commodification of Things, Agency and Identities” (*A Re-Negotiation of the Social Life of Things*). Această colecție analizează parțial impactul volumului editat de Appadurai asupra științelor sociale și include și studii noi care pun în lumină dinamica culturală și socială a comodificării.

Conform teoriei lui George Kubler⁷, istoricul obiectelor se manifestă prin organizarea acestora în serii. În cartea sa, Kubler prezintă o abordare asupra schimbărilor istorice folosind conceptul de stil, plasând istoria obiectelor și imaginilor într-un interval de timp mai larg și subliniind continuitatea acestora. El propune noi ordini istorice în care obiectele și imaginile oferă soluții la problemele în continuă schimbare. Kubler schițează o perspectivă în care procesele de inovație, replicare și mutație sunt într-un dialog continuu de-a lungul timpului.

Noțiunea lui Arjun Appadurai, de „lucru” (thing) reprezintă mai mult decât un simplu obiect fizic. Subliniază că obiectele nu sunt doar entități pasive, ci devin „lucruri” prin circulația lor în spațiul social, prin relațiile și procesele care le atribuie valoare și semnificație. Obiectele dobândesc identitate și semnificație în funcție de „viața socială” pe care o parcurg. În această viziune, obiectele devin „lucruri” atunci când sunt integrate în rețele de schimb, circulație și consum, iar valoarea lor nu este fixă, ci variază în funcție de contextul social, de utilizatorii lor și de relațiile pe care le creează. Appadurai argumentează că obiectele au o „biografie” sau o „viață socială”, care este construită prin procesele de schimb și utilizare, iar valoarea lor se schimbă odată cu percepțiile și nevoile sociale. Astfel, „lucrul” nu este doar un obiect, ci un punct de întâlnire între materialitate și semnificație, între tangibil și intangibil.

5 Appadurai (1986)

6 Graeber (2011). Disponibil la: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/660166> (Accesat 11 septembrie 2011).

7 Kubler (1962)

Dinamica semnificației lucrurilor și obiectelor

Studiul lui Hermann Bausinger, „Ding und Bedeutung” (Obiect și semnificație), este publicat în 2004 în revista *Zeitschrift für Volkskunde*, care examinează obiectele și semnificația acestora dintr-o perspectivă istorico-culturală și etnografică. Bausinger analizează modul în care obiectele dobândesc semnificație și rolul pe care îl joacă în viața de zi cu zi și în procesele culturale.

Noțiunea de „thing” a lui Arjun Appadurai și conceptul de „ding” al lui Hermann Bausinger oferă două perspective complementare asupra modului în care obiectele dobândesc semnificație în context social și cultural.

Arjun Appadurai, în lucrarea sa „The Social Life of Things”, introduce conceptul de „thing” ca obiect ale cărui valoare și semnificație sunt fluide, modelate de relațiile sociale și de procesele economice prin care acesta circulă. Pentru Appadurai, obiectele devin „lucruri” (things) prin integrarea lor în rețele sociale și economice, unde le sunt atribuite semnificații și valori care se modifică în funcție de context. Cu alte cuvinte, valoarea unui obiect este determinată nu doar de calitățile sale fizice, ci și de felul în care acesta este perceput și utilizat în diferite contexte culturale și sociale.

Hermann Bausinger⁸, în lucrarea sa „Ding und Bedeutung” (Lucru și semnificație), explorează conceptul de „ding” ca obiect înzestrat cu semnificații culturale și istorice. Bausinger analizează modul în care obiectele devin semnificative în viața cotidiană și cum capătă un rol în cadrul proceselor culturale. El subliniază că semnificația unui obiect nu este fixă, ci este construită prin relațiile dintre oameni și lucruri, prin utilizarea zilnică și prin contextul istoric în care acestea există.

Ambele abordări sugerează că obiectele nu sunt doar entități pasive, ci dobândesc sens prin „viața lor socială” și culturală. Astfel, putem face o paralelă între „thing” la Appadurai și „ding” la Bausinger, ambele perspective subliniind că obiectele își capătă semnificația prin interacțiunea constantă cu lumea socială și culturală. Această dinamică permite interpretarea obiectelor nu doar ca artefacte statice, ci ca entități „vii” care reflectă, influențează și rezonază cu societatea și cultura în care sunt integrate.

Nu am identificat studii în bibliografia de specialitate care să se concentreze concret asupra gestionării unei colecții digitale într-un muzeu. Am identificat totuși articole din diverse domenii, inclusiv un studiu din sfera marketingului și un altul din domeniul artelor teatrale și al dansului. Articolul scris de Mardon R. și Belk R., intitulat „Materializing Digital Collecting: An Extended View of Digital Materiality”,⁹ analizează modul în care companiile construiesc obiecte de consum digital care încurajează comportamentele de colecționare. Autorii susțin că tehnicile

8 Bausinger (2004), p. 193-210

9 Mardon și Belk (2018), p. 543-570

de configurare materială fac aceste obiecte să pară evazive și autentice, facilitând plăcerea colecționării în mediul digital. Extinzând teoriile colecționării și materialității digitale, studiul subliniază rolul marketingului și designului în modelarea calităților obiectelor digitale și a experiențelor de consum asociate. Articolul lui Robin Bernstein, „Dances with Things: Material Culture and the Performance of Race”,¹⁰ explorează modul în care obiectele materiale contribuie la formarea identității rasiale prin interacțiuni cotidiene. Bernstein propune conceptul de „obiect scriptiv”, arătând cum lucrurile pot sugera și coregrafia comportamente umane, influențând astfel subiectivarea rasială. Prin analiza unor artefacte precum fotografii, cărți și jucării, autoarea demonstrează cum aceste obiecte „interpretează” individul în cadrul unei ideologii rasiale, încurajând repetarea unor mișcări și comportamente stereotipice. Articolul susține că identitatea rasială este modelată nu doar prin discurs, ci și prin „dansuri” subtile între oameni și obiectele din jurul lor. Bernstein folosește noțiunea de „lucru” pentru a o combina cu un concept din lumea teatrului, subliniind modul în care un element abstract și greu de definit se poate transforma într-un „obiect scriptiv” – un obiect concret care coregrafiază comportamente și se reinterpretează constant. Astfel, un „lucru” devine un punct de întâlnire între materialitate și performanță, având capacitatea de a genera noi înțelesuri prin intermediul interacțiunii și recontextualizării continue.

Deși există o literatură extinsă asupra procesului de digitalizare, o întrebare esențială rămâne încă deschisă: poate o colecție fizică preexistentă, odată digitalizată, să fie considerată în sine o colecție digitală autonomă? Sau, mai degrabă, o colecție creată exclusiv în mediul digital, fără echivalent fizic, poate fi gestionată cu adevărat ca o „colecție muzeală” autentică?

Această problemă ridică multiple aspecte teoretice și practice. Pe de o parte, digitalizarea unui patrimoniu fizic presupune conversia obiectelor tangibile în fișiere digitale, oferind o modalitate de conservare și accesibilitate în mediul virtual. Cu toate acestea, întrebarea rămâne dacă aceste fișiere digitale pot fi considerate echivalentele „adevărate” ale obiectelor fizice sau dacă ele reprezintă doar copii complementare.

Pe de altă parte, există o dezbatere în ceea ce privește validitatea unei colecții care există doar în spațiul digital, fără corespondență fizică. Se poate argumenta că o astfel de colecție, deși imaterială, îndeplinește funcțiile muzeale fundamentale – conservare, educație, cercetare și diseminare – și, astfel, poate fi tratată ca o colecție muzeală autentică. Totuși, aceste colecții necesită abordări și tehnici diferite de gestionare, care să includă aspecte precum conservarea pe termen lung a datelor digitale, securitatea cibernetică și actualizarea periodică a formatelor digitale.

¹⁰ Bernstein (2009), p. 67-94

Crearea și gestionarea colecției muzeale digitale a Muzeului Județean Mureș prin exemplul programului „Un secol de istorie locală în imagini II”

Distribuția fotografiilor și fișelor însoțitoare

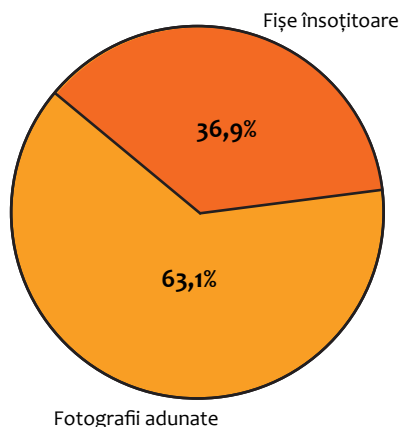


Fig. 2. Distribuția fotografiilor digitalizate și fișelor însoțitoare în cadrul proiectului MJM, „Un secol de istorie locală în imagini II”, 2013

Cu scopul de a interpreta cum poate funcționa o colecție digitală bazată numai pe date prelucrate, voi prezenta pe scurt un proiect ale cărei descriere detaliată și rezultate au fost publicate într-un album dedicat de către Secția de Etnografie și Artă Populară a Muzeului Județean Mureș¹¹.

Proiectul, finanțat de Administrația Fondului Cultural Național (AFCN) în 2011 și 2013, a avut ca scop colectarea, cercetarea și prezentarea rezultatelor proiectului în zonele etnografice din județul Mureș (Mureșul Superior, Valea Gurghiului, Valea Beicii, Câmpia Transilvaniei, Valea Târnavelor, Valea Nirajului). Colectarea a început în Valea superioară a Mureșului și în Valea

Gurghiului. În 2013, în cea de-a doua fază a proiectului, zona de colectare a fost extinsă cu Valea Târnavei și Valea Nirajului. Obiectivul principal al proiectului „Un secol de istorie locală în imagini (II)” a fost colectarea și identificarea fotografiilor de familie. Locurile de colectare au inclus Hodoșa, unde s-au adunat 8 fotografii, Sâmbriaș: 8, Vărgata: 160, Sângeorgiu de Pădure: 220, Miheșu de Câmpie: 199, Răzoare: 104, Tăureni: 35, Zau de Câmpie: 750 (Fig. 3), și din concursul online: 52. În total, s-au adunat 1902 fotografii și 1114 fișe însoțitoare (Fig. 2), cu participarea a 91 de persoane.

Programul s-a desfășurat pe parcursul a cinci luni, din iunie până în octombrie 2013. Deși durata relativ scurtă nu a permis extinderea colecției la alte localități, procesul de digitizare a fotografiilor a fost realizat simultan.

Am colaborat cu diverse instituții partenere pentru a crește eficiența activității noastre de colectare. Am organizat un concurs pentru comunitățile locale, cu ajutorul școlilor și bibliotecilor din mediul rural, pentru a-i încuraja pe oameni să participe activ la descoperirea propriului trecut. Fișele de document au fost oferite elevilor, care au colectat fotografiile cu ajutorul profesorilor îndrumători. Fotografii au fost copiate digital la fața locului și au fost returnate proprietarilor. Digitizarea fotografiilor s-a realizat cu ajutorul unor scanere de înaltă rezoluție, permițând astfel o calitate superioară a imaginii. Fotografii color și alb-negru au fost scanate la o rezoluție de 1200 dpi și o adâncime de

11 Titlul albumului este Un secol de istorie locală în imagini II, publicat de Muzeul Județean Mureș în seria Bibliotheca Mvsei Marisiensis, Series Ethnographica nr 6, 2016. Muzeul Județean Mureș. (2016)

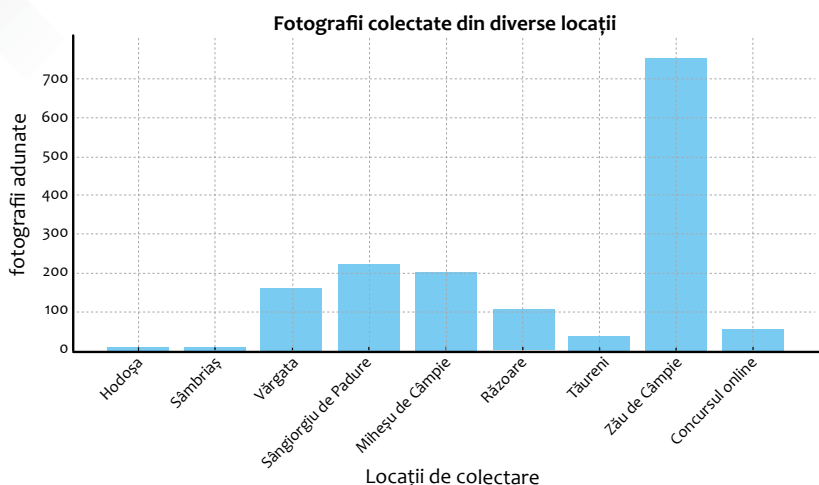


Fig. 3. Fotografii colectate din diverse locații în cadrul proiectului

culoare de 24 de biți, fiind ulterior salvate în format .tif. Acestea sunt stocate pe hard disk-uri externe.

În cadrul proiectului, a fost generată o cantitate enormă de date datorită digitizării fotografiilor fizice de pe hârtie, majoritatea date brute. Această situație constituie o provocare majoră, deoarece pentru procesarea și valorificarea acestor date este necesară o strategie bine definită. Problema nu constă doar în analizarea și interpretarea eficientă a informațiilor, ci și în asigurarea unei stocări sigure pe termen lung. Volumul uriaș de date implică resurse substanțiale, atât în ceea ce privește infrastructura, cât și metodele eficiente de gestionare.

O tehnologie mai nouă, cum ar fi stocarea în cloud, ar putea oferi o siguranță mai mare pentru aceste fișiere și ar permite adăugarea unor fișe electronice căutabile. Hard disk-urile externe, deși eficiente la momentul respectiv, prezintă riscuri legate de deteriorare fizică sau pierdere de date. Organizarea și accesibilitatea fotografiilor sunt limitate, fiind necesare îmbunătățiri pentru a facilita căutarea și clasificarea. Ideea este că o asemenea colecție necesită constant prelucrarea datelor, reinterprete, categorizare și cercetare pentru a rămâne dinamică și relevantă, capabilă să răspundă cerințelor contemporane și să faciliteze o mai bună înțelegere și apreciere a patrimoniului cultural. Relevanța poate fi susținută prin adăugarea metadatelor, care descriu și clasifică informațiile, ajutând la organizarea, căutarea și interpretarea mai eficientă a acestora. Metadatele simple, cum ar fi autorul, data, locația sau descrierea, contribuie esențial la menținerea colecției accesibile și relevante, oferind context și facilitând o înțelegere mai profundă a fiecărui element din patrimoniu.

Este nevoie să reinterpretăm fotografia?

În partea anterioară, am discutat despre reinterpretarea obiectului. Hans Belting¹², teoretician de arte medievale și moderne, introduce în „Antropologia imaginii” conceptul de „loc al imaginii”, afirmând că omul este o veritabilă

12 Belting, (2007)

arhivă de imagini, stocându-le prin memorie de-a lungul vieții. Conceptul de loc poate fi legat și de imagini în sens geografic, existând locuri a căror imagine este definită de imaginile asociate. Astfel, muzeul devine un refugiu pentru imaginile care și-au pierdut locul în lume și au fost înlocuite de artă. Muzeul, ca instituție memorială, servește mai multe funcții esențiale, și aici aș sublinia rolul lui de păstrare a memoriei. Muzeele conservă obiecte și artefacte care documentează evenimentele istorice, tradițiile și obiceiurile comunității. Muzeul devine un spațiu vital pentru păstrarea memoriei colective, oferind un context în care obiectele și imaginile pot fi recontextualizate și reinterpretate, facilitând, astfel, o legătură continuă între trecut și prezent. Această abordare confirmă rolul muzeului nu doar ca depozit de artefacte, ci ca un loc de viață și memorie, unde comunitatea se poate reconecta cu propria sa istorie și cultură. Szuhay Péter³ examinează ceea ce el numește „fragmentul” arhivei de fotografii a Muzeului Etnografic din Budapesta, interpretând imagini pe care le clasifică în categoria de fotografie etnografică. El definește această categorie prin excludere, considerând orice fotografie etnografică ceea ce nu aparține categoriei opuse. Unul dintre criteriile analizei sale este temporalitatea imaginilor, distingând, din punct de vedere cultural și metaforic, între imagini „din trecut” și imagini „contemporane”. În prima jumătate a secolului al XX-lea, imaginile încep să „devină din trecut”, iar reconstrucțiile devin tot mai frecvente. Timpul unei imagini depinde atât de momentul realizării acesteia, cât și de momentul interpretării. O fotografie realizată la începutul secolului XX și privită în prezent poate fi percepută ca fiind „din trecut”. Totodată, apar din ce în ce mai multe fotografii regizate și reconstituite.

Utilizarea muzeală sau transformarea datelor în scop muzeal

Fotografiile realizate la târg de fotografii dedicat evenimentului au fost incluse în expoziția temporară intitulată „Lumea târgurilor și satelor din județul Mureș”, deschisă inițial în 2013, iar apoi regândită și rearanjată în 2024 cu titlul „La bălci. Târgurile mureșene și lumea rurală”, sub coordonarea științifică a dr. Laura Pop, cercetător la Muzeul Județean Mureș, Secția de Etnografie și Artă Populară. Conceptul vizual și arhitectural a fost realizat de Karácsony István, istoric de artă. Aceasta va fi deschisă publicului în perioada 2025-2034 și are ca obiectiv principal evidențierea diversității schimburilor comerciale și culturale facilitate prin intermediul târgurilor anuale, organizate în mediul urban sau rural. Aceasta este o expoziție cu o abordare scenică și arhitecturală. Fotografiile sunt integrate în designul spațial al expoziției, aducând contribuții semnificative la tematica prezentată prin îmbogățirea cunoștințelor și experiențelor vizitatorilor. Fotografiile folosite în împărțirea și divizarea spațiilor, încorporate în expoziție, adaugă noi cunoștințe și experiențe la tema tocmai prezentată. Ea extinde spațiul, pune obiectele expuse în perspectiva fotografiei sau chiar le explică. Copiile digitale ale fotografiilor vor fi prelucrate și organizate sub formă de foto-colaje, integrate în compilații digitale menite să prezinte portul

13 Szuhay (2004) p. 39-63.

tradițional, scenele caracteristice, tipologiile activităților și interacțiunile umane care definesc târgurile mureșene. De asemenea, vor fi explorate analogiile dintre aceste târguri și evenimente similare din alte regiuni transilvănene. Expoziția va ilustra în principal cele trei tipuri de târguri tradiționale (târguri de animale, de cereale și de mărfuri), precum și bazarul cu suvenirurile sale, care însoțea de obicei fiecare dintre aceste evenimente. Această abordare tematică va permite publicului să exploreze evoluția și importanța acestor târguri în viața comunităților locale, de la perioada interbelică până în prezent. Datele fizice ale obiectelor muzeale, în acest caz clișeele pe sticlă¹⁴, sunt transformate în date digitale, recăpătându-și sensul într-un context nou. Totodată, fotografiile din colecția digitală a muzeului capătă un rol fizic prin integrarea lor în expoziție sub formă de printuri, devenind, astfel, obiecte fizice care contribuie la experiența vizuală a vizitatorilor. Acest proces de digitalizare permite reinterpretarea și valorificarea patrimoniului muzeal, oferind acces publicului larg la imagini și informații care, altfel, ar fi dificil de vizualizat și studiat. Astfel, digitalizarea nu doar conservă obiectele muzeale, ci le reinvie printr-o nouă formă de prezentare, facilitând o interacțiune mai profundă și accesibilă cu patrimoniul cultural.

În muzeologie, o colecție digitală poate fi conceptualizată ca un „lucru” prin prisma faptului că reprezintă o entitate compusă din date prelucrate și organizate. Aceasta include artefacte digitalizate, imagini, documente și alte resurse digitale, care sunt accesibile și gestionate prin platforme digitale. O astfel de colecție digitală îndeplinește funcțiile tradiționale ale unui muzeu, cum ar fi conservarea, educația și accesibilitatea, oferind în același timp noi modalități de interacțiune și analiză. Transformarea artefactelor fizice în forme digitale le conferă o nouă dimensiune și perpetuează importanța culturală și istorică a acestora în mediul virtual.

Concluzii

Rolul social și educațional al muzeelor din România s-a schimbat semnificativ în ultimul deceniu și jumătate. Oare se schimbă și strategia de colectare?

Fotografia are mai multe funcții muzeale. Una dintre aceste funcții este documentarea, adică fotografierea obiectelor de muzeu și urmărirea lor (când sunt adăugate la colecții, după restaurare, când sunt expuse etc.). Zoltán Fejős¹⁵ consideră că necesitatea de a folosi fotografia ca instrument de documentare multiplică munca muzeului și că această muncă poate fi descrisă prin conceptul de mediere. În acest context, este esențial să dezvoltăm o strategie eficientă pentru prelucrarea datelor, axată pe mediere și eforturi suplimentare. Întrebările fundamentale ce trebuie

14 Prin acest proiect expozițional, Muzeul Județean Mureș a colaborat cu diverse instituții culturale care dețin arhive fotografice valoroase, precum Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj, fototeca digitală Fortepan, care oferă imagini sub licență liberă, precum și alte arhive importante din țară și din străinătate. Această colaborare a facilitat accesul la colecții prețioase de imagini, esențiale pentru documentarea și reconstituirea atmosferei specifice târgurilor transilvănene și a vieții rurale din perioadele istorice reflectate în expoziție.

15 Fejős (2004), p. 7-39

adresate includ: cum prelucrăm datele și cum le selectăm, după ce criterii? Prelucrarea datelor implică mai întâi de toate colectarea, organizarea și verificarea inițială a datelor pentru a asigura acuratețea și relevanța lor. Medierea joacă un rol crucial în acest stadiu, facilitând interpretarea inițială și categorisirea datelor. Selecția datelor ar trebui să se bazeze pe criterii bine definite, cum ar fi relevanța culturală și istorică, calitatea și claritatea imaginii, precum și potențialul de a îmbogăți narațiunea expoziției. Aceste criterii ajută la prioritizarea datelor și la asigurarea coerenței și relevanței colecției. Procesul de prelucrare include digitizarea, catalogarea și arhivarea datelor. Digitizarea permite accesibilitatea și conservarea pe termen lung a fotografiilor, în timp ce catalogarea și arhivarea facilitează gestionarea și recuperarea eficientă a acestora. Medierea și interpretarea sunt esențiale pentru a ajuta vizitatorii să înțeleagă semnificația culturală și istorică a fotografiilor. Aceste procese pot fi susținute prin eforturi suplimentare care includ activități de cercetare, colaborare interdisciplinară și integrarea feedback-ului de la public pentru a îmbunătăți și actualiza constant colecția. Aceste eforturi ajută la menținerea colecției relevante și informative, asigurând în același timp o experiență educativă și captivantă pentru vizitatori. Prin implementarea unei strategii riguroase de prelucrare a datelor, bazată pe criterii științifice clare și pe conceptul de mediere, muzeul poate valorifica la maxim potențialul fotografiei ca instrument de documentare și poate oferi o experiență educațională și culturală îmbogățită vizitatorilor săi.

Prin urmare, temele abordate în acest articol se concentrează pe definirea și interpretarea relației dintre date și obiecte. Datele nu sunt doar informații, ci reflectă și conexiunile dintre obiecte și subiecți. Obiectele, ca parte a lumii materiale, transmit semnificații și valori ale fenomenelor sociale și culturale. Putem concepe colecțiile muzeale ca seturi de date structurate, care nu doar păstrează bunuri materiale, ci sunt cruciale și pentru conservarea și înțelegerea patrimoniului social și cultural. Colecțiile de obiecte muzeale nu sunt doar ansambluri statice, care vorbesc de la sine, ci necesită o reinterpretare continuă pentru a dobândi noi semnificații conform nevoilor și semnificațiilor în schimbare ale timpului. Strategia de colectare și criteriile de selecție determină ce obiecte sunt incluse într-o colecție și, astfel, ce povești sunt relatate. Nevoia de reinterpretare a obiectelor muzeale este esențială, deoarece nu le putem prezenta la fel ca în trecut. După cum subliniază și Zoltán Fejős¹⁶, includerea obiectelor într-un muzeu nu marchează sfârșitul transformării lor în date, ci este parte a unui proces continuu, în care obiectele dobândesc constant noi semnificații și contexte. Colecțiile muzeale nu sunt sisteme închise, ci entități vii și în schimbare, modelate constant de colecționari, cercetători și de public. A oferi vizitatorilor posibilitatea reinterpretării continue înseamnă că muzeul sau contextul expozițional nu se limitează la prezența statică a obiectelor. Interpretarea nu este un proces fix, ci unul dinamic, care le permite vizitatorilor să își dezvolte propriile înțelegeri și perspective asupra obiectelor prezentate. Atunci când un obiect este îmbogățit cu noi informații, se creează oportunitatea ca obiectul să capete o nouă semnificație, deoarece noile date influențează modul în care vizitatorii îl percep. Prin adăugarea de noi date, poate apărea chiar și

16 Fejős (2003), p. 53-65

un „nou obiect”, cel puțin în sens simbolic: obiectul original este completat și transformat prin procesul de reinterpretare. Această semnificație nouă, generată de informațiile adăugate, nu doar îmbogățește obiectul inițial, ci și creează o „poveste” nouă, care poate deveni o experiență mai personală și mai apropiată pentru vizitatori. Posibilitatea reinterpretării nu este doar o funcție suplimentară, ci și un potențial esențial al muzeelor, expozițiilor și colecțiilor, prin care obiectele devin „vii”. Această dinamică asigură că experiența muzeului pentru vizitatori nu este una unică și încheiată, ci un proces continuu de îmbogățire cu experiențe personale mereu noi.

Bibliografie

- Appadurai, A., & Kopytoff, I. (1986). *Things in Social Life*. În A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bausinger, H. (2004). „Ding und bedeutung” În: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* Ser. NF, Bd. 58 p. 193-210
- Bernstein, R. „Dances with things” *social Text* 2009; 27(4), 67-94.
- Berta, P. (2008). „Szubjektumok alkotta tárgyak – tárgyak által konstruált szubjektumok.” *Replika*, nr. 63, p. 29-32.
- Buchli, V. (ed.) (2002). *The Material Culture Reader*. Routledge.
- Fejős, Z., 2003. *Tárgy-fordítások*. Budapest: Gondolat.
- Fejős, Z. (2004). „Miért a fotó?” În *Fotó és Néprajzi muzeológia. Tanulmányok* (p. 7-32). Budapest: Néprajzi Múzeum.
- Graeber, D. (2011). „Consumption.” *Current Anthropology*, 52 (4), 489–511. <https://doi.org/10.1086/660166> (Accesat: 11 septembrie 2011).
- Harris, C. and O’Hanlon, M. (2018). „The future of the ethnographic museum”, *Anthropology Today*, 29(1), pp. 8-12. Disponibil la: *The future of the ethnographic museum* (Respond to this article at https://www.researchgate.net/publication/263059347_The_future_of_the_ethnographic_museum_Respond_to_this_article_at_httpwwwtheraiorgukatdebate) (Accesat: 12 iunie 2024).
- Kubler, G. (1962). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.
- Mardon R. and Belk R. *Materializing digital collecting: an extended view of digital materiality*. *Marketing Theory* 2018; 18(4), 543-570
- Miller, D. (1994). *Modernity: An Ethnographic Approach*. Oxford: Berg Publishers.
- Pop, A. (ed.) (2016). *Un secol de istorie locală în imagini II*. Bibliotheca Mvsei Marisiensis, series Ethnographica, Nr. 6. Cluj-Napoca: Editura Mega.
- Szuhay, P. (2004). „Így lövünk mi”: A néprajzi fotó szerepe a társadalom megértése folyamatában. În *Fotó és Néprajzi muzeológia. Tanulmányok* (pp. 39-63). Budapest: Néprajzi Múzeum.
- Raportul final NEMO privind digitalizarea și drepturile de autor în muzeele europene: https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Final_Report_Digitisation_and_IPR_in_European_Museums_WG_07.2020.pdf.

Orsolya TATAI,
Muzeograf, antropolog
Muzeul Județean Mureș, Târgu Mureș

ISTORIA CONTINUĂ A UNUI MUZEU AL ARTELOR DECORATIVE: DE LA MUZEUL PEDAGOGIEI LA UN MUZEUL AL ARTELOR (NAȚIONALE) DIN ROMÂNIA

The Ongoing History of a Decorative Arts Museum: from the Museum of Pedagogy to a Museum of (National) Arts in Romania

Dr. Delia BRAN

ABSTRACT

The aim of this article is to point out certain moments in the history of exhibiting the decorative art objects in Bucharest, following the cultural twinning of this space that received both European decorative art and oriental decorative art, as well as the way to develop an authentic decorative art, starting from local tradition. Moreover, the definition of the concept of “decorative” is also discussed, which has varied and still varies today in meaning. The article traces the emergence and metamorphosis of this type of art during the existence of museums in the Bucharest cultural-space and brings shades regarding the junction between museum and education space.

Key-words: museum, education, decorative arts, arts and crafts, national art, Spiru Haret, Alexandru Tzigara-Samurçaș, communist regime.



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.09>

Versatilitatea conceptului de „decorativ” este foarte mare. Pe de o parte, putem spune că există o artă ambientală care are valențe de decor, pe de altă parte, putem spune că ceva „este decorativ” când are doar calitatea de a fi frumos, de a ambianta fără a deranja: dar arta decorativă este în fapt mult meșteșug aplicat, mult timp alocat pentru a înfăptui ceva, fie ca e vorba despre o artă a focului care metamorfozează silicații în diverse forme, fie că e vorba despre țeserea unei textile, toate aceste sunt obiecte realizate din materiale prețioase, care sunt valoroase prin ele însele, dar devin și mai valoroase prin investiția de timp, de muncă și de creativitate, pe care artistul, sau breasla de artiști, o depune sau depuneau. În epoca Reformei și a comerțului realizat de Liga Hanseatică în nordul Europei, obiectele de țesătură/tapiseriile, cele de orfervărie sau cărțile de rugăciune cu miniaturi sau gravuri costau mult mai mult decât tânăra inventată, la acel moment, pictură în ulei, unde se depunea mai puțin efort pentru a fi realizată¹.

Prezența artelor decorative din spațiul românesc a fost și este una destul de bulversantă pentru că prin ea se vede cel mai bine poziționarea noastră culturală și estetică, în mijlocul sau la interferențele culturale diferite. În acest spațiu o să găsim cea mai eteroclită formațiune de arte decorative din câte s-ar putea inventaria: mobilă Biedermeier sau Empire alături de scoarțe populare, vase și căni de lut alături de talere și tăvi de argint, samovare alături de pahare din sticlă de Bohemia. Acest mixaj ce se amestecă în spațiul personal și devine, în cele mai multe dintre cazuri, colecție memorială, este o particularitate a spațiului nostru; o frumusețe, în mod evident, dar și o greutate, când vine vorba despre clasificări, încadrări sau taxonomie².

Articolul de față pleacă de la aceste observații și încearcă să traseze o linie conductoare pentru a înțelege modalitatea în care s-a format și reformat ideea de muzeu al artelor decorative în spațiul nostru, luând în considerare atât artele decorative de sorginte străină care au ambiantat locuințele urbane sau de mici târguri, precum și modalitatea de a construi un muzeu național prin explorarea și exploatarea universului artistic și etnografic local. Astfel, conceptul „muzeului de arte decorative” a fluctuat destul de mult, însă el a ajuns să ofere partea cea mai dinamică și mai activă a artei din perioada comunistă. Plecând de la ideea de „muzeu al pedagogiei” pe care Spiru Haret a inițiat-o la începutul secolului XX: „în legătură cu înființarea unei școli specifice consacrate artei naționale, să se înființeze un <Muzeu al artei naționale>”³, traversând reformele educative ale perioadei comuniste, tinerii artiști care terminau instruirea în artele focului sau ale țesăturii erau imediat asimilați de domeniul industrial, reușindu-se, astfel, o „reformă totală” a artei prin readaptare unei idei mai vechi. Deși nu se vede la o primă

1 Porras (2018)

2 Cantacuzino (1977)

3 Spiru Haret *apud* Păduraru, Dumitrescu (1984), pp. 39-43

incursiune în subiect, arta românească decorativă a „născut” din acest melanj al diverselor spații culturale și tehnici asimilate o adevărată „școală” de măiestrie autohtonă, iar instituția muzeului a captat cel mai bine acest aspect didactic, devenind prin simpla lui existență, o școală de artă.

Istoria unui muzeu al artelor decorative se vedea în fapt, la începutul secolului al XX lea, prin două demersuri separate, dar care au conlucrat la realizarea aceluiași deziderat: o artă națională. Primul este dat de Alexandru Tzigara-Samurcaș, care după evenimentul excepțional din Parcul Carol al expoziției jubiliare din 1906, va prelua inițiativa și va pune bazele Muzeului de Artă Națională „Carol I” unde:

„un muzeu, în sensul adevărat, este cea mai bună școală pentru popor. În ea se capătă, fără altă pregătire, ci numai prin intuiție, cele mai frumoase lecții de patriotism. Iar numele ce i se va da viitoarei instituții se va alege între muzeu «național» sau «al neamului românesc», în caz că nu se va putea păstra titulatura ceva mai lungă de azi. În niciun caz nu va fi un muzeu al «trecutului nostru», fiindcă el va trebui să cuprindă și manifestările artistice ale zilelor noastre. Căci nu o instituție moartă, ci un focar de cultură, trebuie să fi un muzeu național. Din el să se inspire generațiile viitoare de artiști și într-însul să se depună succesiv rezultatele noi ale artei românești. Numai astfel își va împlini înalta sa menire un adevărat muzeu național, care trebuie să fie în cea mai strânsă legătură cu poporul. În el trebuie să se oglindească trecutul nostru și tot aci să se plămădească viitorul artei românești”⁴

Muzeul, așa cum a fost gândit de Tzigara-Samurcaș, va aduna în jurul său o seamă de artefacte și de obiecte care erau menite să creeze un discurs național evidențiat prin artă. Acesta era menit, totodată, și să reunească, așa cum tot el va declara, și o artă de „uniune națională”, unde fiecare provincie să fie evidențiată, dar și o artă care să îmbine, marea și mica istorie. În acest fel, Samurcaș aduce sub același acoperiș, atât „arta mare”, cultă, creată de artiștii consacrați pentru Pinacoteca Națională⁵ sau provenită de la Muzeul de artă religioasă⁶, dar și simple obiectele frumoase, de utilitate zilnică, ale țăranilor români⁷. Ideea inovatoare a lui Samurcaș de a amesteca filiațiunea istorică a conceptului de „muzeu național” începe să se contureze la acel moment cu obiecte meșteșugărești uzuale, dar cu valențe estetice. Această idee a preluării de artefacte din universul țăranului pentru a deveni o sursă de inspirație pentru arta națională într-o instituție născută oficial administrativ prin decretul din 1864, dar funcțională de după 1906, este în totală concordanță cu filosofia lui Ruskin care a promovat mișcarea *Arts and crafts* în Europa și, în mode evident, va naște un nou concept de muzeu în spațiul românesc.

4 Tzigara-Samurcaș (2014), p.90

5 Trecută prin parcursul impus de politicile cultural interbelice, adică jurizată, cu participare la Salonul Oficial și mai apoi achiziționată de Statul Român pentru a intra în colecțiile sale.

6 Adică trecută prin proba timpului, pentru că în această colecție intrau, cu precădere, obiecte provenite din tezaurul bisericesc.

7 Tzigara-Samurcaș (1936), pp. 1-21

Tot acest interes pentru mișcarea de tipul *Arts and crafts* a creat și al doilea demers la care fac referire, anume un curent de dezvoltare artistică – a unei arte cu valențe meșteșugărești și utilitare în rândul artiștilor plastici din spațiul românesc, prin realizarea de obiecte de artă decorativă inspirată din poveștile tradiționale sau din meșteșugurile tradiționale, reinterpretate într-o nouă manieră. Un exemplu timpuriu, în acest sens, este strădania lui Apar/Abgar Baltazar pentru aria artelor decorative. El realizează mai multe schițe premergătoare cu propuneri pentru lucrări de ambientarea a mediului inspirate din tradițiile locale sau din subiecte cu rezonanță locală la începutul secolului: proiect de vitraliu cu tema Sf. Gheorghe ucigând balaurul⁸ sau pictură inspirată din scrierile lui Costache Negruzzi „Lumânărică”, „Capul lui Moțoc vrem”, precum și o serie de proiecte pentru vase decorative sau pentru cortine cu scop de a orna diverse spații publice (muzee sau teatre)⁹. El preia aceste surse de inspirație pe care le adaptează într-o manieră art nouveau, dar cu accente fanteziste. Trimiterile din arta pe care el o practică provin atât din spațiul literaturii, cât și din cel al post bizantinismului local, în cazul lui, de la Mănăstirea Hurezi. Însă, această inspirație a artei decorative cu accente post-bizantine se va revela cel mai bine în interioarele decorate de Regina Maria¹⁰. Ignat Bednarik face parte dintre artiștii români care au colaborat cu Regina Maria atât pentru realizarea diverselor coperti ilustratoare sau afișe tematice, dar și pentru realizarea unor piese de artă decorativă de inspirație neo-bizantină. El, alături de soția lui, au deschis un atelier în București unde realizau astfel de obiecte¹¹.

Arta națională pe care statul român o va încuraja după Marea Unire va promova un stil arhitectural neoromânesc¹², dar și ateliere de creație cu scop decorativ sau de ambientare a mediului provenite din ateliere de ceramică cultă, dar de inspirație tradițională: atelierele Troița pentru care Nicolae Tonitza a lucrat sau atelierele Domeniilor Regale sunt bune exemple¹³.

Demersul curent de a reface un drum al artelor decorative plecând de la perspectiva locală de dezvoltare a acestor arte este unul destul de anevoios și greu de deștelenit. Multe dintre aceste realizări din epoca interbelică au fost umbrite de „realizările mărețe” ale perioadei comuniste. Este un drum însă care merită multă atenție, mai ales că este și de mare actualitate. Mare parte dintre acești artiști care au creat obiecte de artă decorativă și ambientală au fost femei. O să mă rezum la a aminti doar două nume destul de însemnate ale domeniului din perioada interbelică: Olga Greceanu (1890-1978), care s-a remarcat prin frescele și mozaicurile realizate și Nora Steriadi (1889-1948), prima soție a lui Jean Al. Steriadi,

8 Pand. „Decorațiunile pictorului Baltazar” în *Convorbiri literare*, an 42, 11 (1908), pp. 536-538

9 N. Pora „Pictorul Baltazar” în *Universul Literar*, an 48, 26 (1930), pp. 402-403

10 Ene (2013)

11 Bednarik, Davidian, (2022)

12 Popescu, (2004)

13 Bădilă, Zamfir (2019)

care s-a remarcat în epocă, printr-o muncă susținută în domeniul artelor decorative prin realizarea de broderii sau piese de ceramică, dar și al artei monumentale prin realizarea de mozaicuri și fresce¹⁴. În anul 1948, după moartea artistei, Jean Al. Steriadi propunea ministerului Artelor și Informațiilor realizarea unui muzeu al artei decorative realizare de Nora Steriadi, dar ideea nu s-a mai materializat, deși ministerul a avizat favorabil intenția¹⁵. Steriadi era foarte la curent cu mișcarea ministerială din acel moment. El face această propunere pe un fond de donații de colecții de artă sau de propuneri de transformări a unei serii de colecții de artă în colecții de „utilitate publică”¹⁶. Este printre puținele dăți în care un muzeu cu un asemenea patrimoniu ar fi putut deveni „școală de artă” pentru generațiile viitoare.

Din păcate, toate aceste obiecte create de școala românească interbelică în spiritul artei naționale sunt astăzi foarte disparate și nu s-au putut aduna sub același acoperiș. Ele au jucat un rol foarte important în epocă, nu neapărat prin tezurizarea lor, ci prin faptul că au reprezentat România la expozițiile internaționale la care aceasta a participat. Alături de arta cultă (adică pictură, sculptură sau grafică), artele decorative (scoarțe, ceramică sau mobilier) erau artefacte utilitare de mare mândrie care jucau un rol esențial în reprezentarea națională. Această dimensiune, puțin captată în studii¹⁷ sau în muzee, va fi regăsită din plin în partea a doua a secolului al XX-lea, când România va trece sub crezul comunismului.

Ideea aceasta a educării prin expunerile instituției muzeului nu a fost abandonată după 1948, dimpotrivă. Ea se va accentua și aprecia în perioada comunismului, imediat după instaurarea lui. Comisiile de reorganizare a muzeelor din București și din țară vor insista pe această idee a unui muzeu educativ. Comisia centrală organizată în 1948 era compusă din Lucian Grigorescu, în calitate de președinte, de M.T. Vlad, Radu Bogdan, Teodora Voinescu, George Oprescu, Jean Alexandru Steriadi, Iosif Iser, Krikor H. Zambaccian, Jules Perahim, arh. Leon Haber și Magdalena Iacob în calitate de membrii¹⁸. Misiunea principală a acestei comisii era organizarea după noile calapoade ideologice a Muzeului de Artă al Republicii, însă pentru realizarea acestui deziderat s-a operat o recartare a întregului peisaj

14 Iancu, Enache, Nanu, (2015) (Catalog de expoziție)

15 ANIC, fond Ministerul Artelor și Informațiilor, dosar 70/1948, fila 46. Propunerea prevedea transformarea casei artistei din Sinaia în spațiu de expunere permanentă, adresa str. Cuza Vodă, nr. 10.

16 Același dosar de arhivă amintit anterior prevedea dobândirea titlului de colecție de utilitate publică a următoarelor colecții: colecția familiei Storck (muzeul Storck), colecția Satmary (propusă de Ortansa Satmari soția lui Alexandru, nora lui Carol Popp de Szathmary și sora Ceciliei Cuțescu Storck), colecția Slatineanu (viitoarea colecție de artă comparată) sau colecția Karadja. Acest titlu de „utilitate publică” prevedea asumarea unei protecții a statului pentru realizarea integrității și securității colecției, dar și faptul că putea să folosească piese din această colecție atunci când realiza expoziții naționale sau internaționale de reprezentare națională.

17 Popescu, op. cit. și Vlad, (2001)

18 ANIC, fond Ministerul Artelor și Informațiilor, dosar 142/1948 (Procese verbale ale Comisiei pentru Organizarea Muzeelor)

muzeal de artă bucureștean. Se prevedea ca viitorul muzeu, în care aveau să fie adunate cele mai importante piese de artă românească, europeană și de artă decorativă, să fie „organizat pe bazele științifice, [ca] un act revoluționar în viața acestora”¹⁹. Deși configurația viitorului muzeu va fi una amplă, în acest moment, ne interesează propunerile pe care George Oprescu le oferă în organizarea viitoare expoziții de artă decorativă.

„D-na Teodora Voinescu citește proiectul de raport din care rezultă că muzeul din Palatul R.P.R. va fi un muzeu al stilurilor din care se va vedea evoluția mobilierului, precum și o galerie de pictură. În etajul III se va aranja galeria pe școli de pictură, până în sec. XIX; în etajele de jos și parter se vor aranja ansambluri cu obiecte de artă medievală, din epoca renașterii, baroc, rococo și stil biedermeier. Pe coridoare se vor pune vitrine cu ceramică, vase, sculptură, tapiserii și covoare.

DI. Prof. G. Oprescu este de acord cu cele expuse în proiectul de organizare a muzeului din Palatul R.P.R.

DI. M. Teodor Vlad subliniază că până acum, din discuțiile avute cu dl. Prof. G. Oprescu, în ceea ce privește posibilitatea organizării unei galerii de pictură, D-sa a arătat că cele 150 sau 300 tablouri nu sunt suficiente nici ca număr nici ca succesiune cronologică. Acest lucru este consemnat parțial și în procesul-verbal. În continuare, d-sa arată că acum se propune totuși să se facă galerie de tablouri și câteva ansambluri, și își exprimă dorința de a cunoaște întrucât această galerie va corespunde unei galerii serioase de pictură.

DI. Prof. G. Oprescu subliniază că aranjamentul Muzeului din Palatul R.P.R. este în funcție de arhitectura clădirii, care prezintă mari dificultăți din care nu se poate eși. În ce privește galeria se va face o clasificare cronologică și pe școli și se vor aranja tablourile ținând seama de aceste criterii, atât cât spațiul va permite. Numai unde spațiul nu va îngădui, se va trece peste acest principiu călăuzitor. Cea mai sistematică parte va fi partea de sus de la etajul III, care din punct de vedere arhitectonic este de proporții mai luate și pentru care există aproximativ și materialul necesar. Și aici însă vom pune ici și colo câte o mobilă.

În concluzie, vom face pe cât posibil în partea de sus, mai ales o galerie de tablouri, sau mai bine zis pe cât se poate numai galerie de pictură, iar jos pe cât se poate ansambluri de epocă.

DI. M. Teodor Vlad, sintetizează că s-a propus să se împartă Muzeul din Palatul R.P.R. în două părți, galerie de tablouri pe cât va fi posibil și ansambluri din care să reiasă evoluția stilurilor de mobilă. D-sa își exprimă dorința ca să nu se abandoneze principiile științifice în favoarea criteriilor estetice.

DI. Prof. G. Oprescu arată că în nici un caz nu se va face o expoziție decorativă, ci se va ține seama în primul rând de principiile științifice”.²⁰

Fragmentul prezentat are menirea de a evidenția două aspecte: primul este dat de organizarea „obiectelor de artă” așa cum o propunea duetul

¹⁹ Loc cit, fila 2

²⁰ ANIC, fond Ministerul Artelor și Informațiilor, dosar 142/1948, Procesul-verbal nr. 2

Teodora Voinescu-George Oprescu, în ordine cronologică și urmărind evoluția picturii, dar și a stilurilor din artele decorative, precum și un al doilea aspect, care se subînțelege, prin sensul folosit în sintagma „*expoziție decorativă*”. Citim aici aspectul de înțelegere al cuvântului „*decorativ*” când ceva este doar de ambientare, adică este o expoziție ne-educativă sau fără valențe didactice. Pe cale de consecință, țelul acestei comisii, dar și al noii muzeografii în ansamblul ei este să organizeze expoziții științifice, care să aibă valențe educative. Această caracteristică a expozițiilor muzeului se va păstra pe toată durata perioadei comuniste indiferent de locul sau domeniul de desfășurare.

În urma dezbaterilor comisiei din 1948 și a muncii intense depuse, Muzeul de artă al Republicii se va deschide în mai 1950. La acel moment, el va fi alcătuit din mai multe secții: „*Galeria Națională de Pictură și Sculptură, secția de artă rusă și sovietică, secția de artă apuseană, secția de artă orientală*”²¹. Instituția va păstra drept filon principal dezvoltarea expunerii artei picturii și cea a sculpturii, românești sau europene, dar cu două secții speciale pentru obiectele de artă decorativă – secția de artă decorativă universală și cea de artă orientală. Aici vor fi organizate și expuse obiectele preluate de la fostul Palat Regal Peleş, Pelișor și de alte case din proprietatea familiei regale sau ale aristocrației românești. Cu toate acestea, o galerie de artă decorativă românească nu va prevala pe simezele marelui Muzeului de Artă al Republicii, la rândul lui un fost Palat Regal.

Această funcție a artei decorative creată în spațiul românesc și expuse drept „muzeu-școală” va fi îndeplinită, parțial, în Muzeul Ceramicii și Sticlei. Deschis la mijlocul anilor 1980, muzeul era amplasat pe Calea Victoriei în fosta reședință aristocratică a Palatului Știrbei. Aici erau expuse piese din preistorie din culturile Cucuteni și Gumelnița în spațiile de la parter, evoluând temporal prin ceramica și cahlele din zona Ardealului, pentru a ajunge la ceramica interbelică și a aduce în vitrine și piesele pe care industria ceramicii și sticlăriei le producea la acel moment. În mod evident, drept o contrapondere și vădită comparație cu ceea ce fusese înainte, la etaj erau expuse piese din atelierele europene aflate în colecțiile muzeului. Astfel, putem găsi o contrapondere a fabricii de porțelan Apulum de la Alba-Iulia, Fabrica de porțelan de la Curtea de Argeș, fabrica de sticlă de la Turda sau cea de la Onești, apoi Buzău cu atelierele europene consacrate în arta ceramicii, porțelanului și sticlăriei²². Acest muzeu era organizat sub egida Muzeului de Artă al Republicii, cu patrimoniu din depozitele acestuia, dar și de la Muzeul Satului, putem bănui că și de la fostul Muzeu de Artă Națională desființat pentru a face loc Muzeului Partidului, practica preluării fondului patrimonial fiind una foarte des realizată în perioada comunistă. Toate aceste muzee erau sub egida Consiliul Culturii și Educației Socialiste, adică o instituție ce îngloba

21 ANIC, fond CC al PCR, secția Propagandă și Agitație, dosar 93/1950, fila 2, acest raport de deschidere este realizat de ministrul artelor de la acel moment Eduard Mezincescu pentru Chișinevschi. Acesta din urmă încercuiește însemnarea de „secție de artă apuseană” și propune „secția de artă universală”. Această titulatură se păstrează și astăzi.

22 Antonescu, Baleca (f.a.)

ceea ce înțelegem astăzi prin Ministerul Culturii, dar căruia îi revenea și un profund rol de ideologizare și de educare:

*„Se înființează Consiliul Culturii și Educației Socialiste, organ de partid și de stat, aflat sub conducerea nemijlocită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român și a Consiliului de Miniștri, cu scopul de a asigura înfăptuirea politicii partidului și statului în **domeniul culturii și educației socialiste**, de a conduce și îndrumă întreaga **activitate cultural - educativă** ce se desfășoară în Republica Socialistă România.”²³*

Din aceste motive, deși nu par a fi evidente la o primă vedere, putem spune că rolul educativ al artei și al instituției muzeului revine mult mai evident, din 1971, în organizarea instituțional-muzeală românească, într-o variantă evidentă a ideologiei acelor vremuri, dar într-un spirit ce nu a părăsit instituția muzeală de la formarea sa în cultura românească, adică de la perioada Spiru Haret și a Regelui Carol I. Considerăm în această logică, că acest fir leagă Muzeul Pedagogiei de Muzeul de Artă Națională încă din 1901,²⁴ când propune un muzeu de artă drept școală de artă, pentru inspirația și exercițiu în studiul tinerelor generații. Tot el este cel care înglobează artiști în funcții de conservare sau muzeografie pentru a avea cel mai bine grijă de aceste colecții²⁵.

Mai mult decât atât, practica curentă a regimului mai ales din anii 1980 a fost să încurajeze învățământul artistic în artele decorative pentru a îngloba apoi acești tineri în câmpul muncii în industriile ușoare sau care aveau legătură cu dezvoltarea părții de meșteșug într-o industrie²⁶. Astfel, aceste creații ale artelor decorative deveneau bunuri de mare valoare care se expuneau în muzee sau în expozițiile de promovare a industriei României. Pentru a susține această formă de educare, sistemul muzeal organizat în această perioadă a comunismului în România avea nevoie să arate opere de artă, să dea exemple, pentru ca mai apoi să formeze alți creatori pentru a-i încadra în câmpul muncii. Cu alte cuvinte, și foarte sintetic, avea nevoie să creeze unui sistem cultural-educativ.

Scrierea unei istorii doar a artelor decorative din spațiul nostru este foarte complexă și prezintă multe nuanțe, însă aici se poate vedea cel mai bine îmbinarea dintre pedagogie și artă, dar și rolul de muzeu-școală care poate să inspire și să aplice cel mai bine modelele trecutului în arta prezentului. Este cu siguranță un drum ce merită refăcut, o istorie ce merită (re)descoperită pentru ca peisajul mare al istoriei muzeografiei românești să fie completat și cu această bucată și să fie văzut într-o manieră mult mai largă decât până acum.

23 Decretul 301 din 21 septembrie 1971, <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/24703>, consultat la 09.10.2024

24 Păduraru, Dumitrescu, *art. cit.*

25 Putem da în acest sens mai multe exemple, iar trei sunt foarte relevante. Primul „conservator/muzeograf/curator”, în înțelesul de astăzi al meseriilor, pentru Muzeul de Artă Națională a fost pictorul Juan Alpar (Alexandru Paraschivescu), a fost urmat de Ipolit Strâmbulescu, care la rândul său a fost urmat de Francisc Șirato în acel post.

26 Cârnecki, (2012); Guță, „Arta românească în perioada comunistă” în coord. Porumb și Theodorescu (2018); Năsu, „Artele plastice în regimul comunist” în coord. Corobca (2020).

Bibliografie

- ANIC, fond CC al PCR, secția Propagandă și Agitație, dosar 93/1950, fila 2
- ANIC, fond Ministerul Artelor și Informațiilor, dosar 142/1948 (Procese verbale ale Comisiei pentru Organizarea Muzeelor)
- ANIC, fond Ministerul Artelor și Informațiilor, dosar 70/1948, fila 46.
- Antonescu Eugenia, Baleca Constantin, *Muzeul Ceramicii și Sticlei*, București, ed. Muzeul de Artă al Republicii, f.a
- Bădilă Nicoleta, Zamfir Silvia, *Colecția muzeului de artă populară „Nicolae Minovici”: repertoriu de ceramică, vol.1, Ceramică din atelierele Domeniilor Coroanei regale*, București, ed. MMB, 2019
- Bednarik Beatrice, Davidian Alexandru, *Familia Bednarik în arta românească*, București, ed. Vellant, 2022
- Cârneli Magda, *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o adendă 1990-2010*, Iași, ed. Polirom, 2012;
- Ene Maria Camelia, *Stilul național în artele vizuale. Artele decorative*, București, ed. Noi Media Print, 2013
- Guță Adrian, „Arta românească în perioada comunistă” în coord. Marius Porumb și Răzvan Theodorescu, *Arta în România*, Cluj-Napoca, ed. Mega, 2018;
- Iancu Valentina, Enache Monica, Nanu Adina, *Artă și feminism în România modernă*, București, ed. Muzeului Național de Artă, 2015 (Catalog de expoziție)
- Năsui Cosmin, „Artele plastice în regimul comunist” în coord. Diana Corobca, *Panorama comunismului românesc*, Iași, ed. Polirom, 2020.
- Pand. „Decorațiunile pictorului Baltazar” în *Convorbiri literare*, an 42, nr. 11, 1908, pp. 536-538
- Păduraru Silvia, Dumitrescu Mircea, „Preliminarii la o viitoare istorie a muzeografiei (V)” în *Revista muzeelor*, nr. 4, 1984, pp. 39-43
- Popescu Carmen, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture 1881-1945*, Press Univ. De Rennes, ed. Simetria, 2004
- Pora N. „Pictorul Baltazar” în *Universul Literar*, an 48, nr. 26 din 22 iunie 1930, pp. 402-403
- Porras Stephanie, *Art of the Northern Renaissance: Courts, commerce and devotion*, Laurence King Publishing Ltd, 2018
- Tzigara-Samurcaș Alexandru, „Muzeul neamului românesc. Ce a fost; ce este; ce ar trebui să fie” în *Viaticum – un ghid intelectual al Muzeului Țăranului Român*, București, ed. Martor, 2014, p.90
- Tzigara-Samurcaș Alexandru, „Muzeul nostru național” în *Muzeografia românească*, București, ed. Monitorul Oficial, 1936, pp. 1-21
- Vlad Laurențiu, *Imagini ale identității naționale*, București, ed. Meridiane, 2001

Delia BRAN,

Istoric de artă, Muzeograf
Muzeul Municipiului București
delia.marinescu29@gmail.com

MUZEU PENTRU MILENIUL III

Museum for the Third Millennium

Oana-Alexandra CHIRILĂ

ABSTRACT

In times when we are progressively trying to configure museum models focusing on the relationship with the public rather than the object, this article revisits two concepts that could prove useful in our endeavours: 'third place', stemming from urban planning and sociology, and 'third space', as defined by critical theory. Framing the museum as a 'third place' and a 'third space' at the same time, I posit, could help us not only to solidify our visitors' pool but also to contribute substantially to the social health of our respective communities.

Key-words: museum, third place, third space, gathering, relationship, community



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.10>

Dacă un fapt a devenit clar în urma acțiunilor de protest din jurul Noptii Muzeelor 2024, acela este că publicul român apreciază accesul la educația informală oferită de muzee, dar nu se solidarizează neapărat nici cu oamenii care muncesc în ele și le mențin funcționale și nici cu nevoile acestor instituții. Practic, muzeele sunt bune de avut, dar nu esențiale pentru comunitate¹. În această situație, este necesar să reconsiderăm poziția muzeelor în societatea românească și să găsim soluții pentru menținerea relevanței muzeelor acum și în viitor, pentru fidelizarea publicului și pentru îmbunătățirea imaginii lucrătorilor din aceste instituții.

Două concepte utile în explorare sunt „al treilea loc”, provenit din arhitectură și sociologie, și „al treilea spațiu”, așa cum este definit de teoria critică. Deși în literatura de specialitate cuvintele „loc” și „spațiu” sunt folosite adeseori interșanjabil, în contextul de față este nevoie de o diferențiere și aceasta va deveni evidentă în continuare.

Sintagma „al treilea loc” (*third place*, în engleză) îi este atribuită arhitectului și sociologului Ray Oldenburg care, în prolifică lucrare *The Great Good Place* (1989), sugerează că oamenii își concentrează în general viața în jurul a trei locuri fizice: acasă (primul loc), serviciul (al doilea loc), și un altundeva unde pot socializa liniștiți și liberi, fără să simtă presiunea specifică primelor două locuri (al treilea loc)². Acest „al treilea loc”, potrivit lui Oldenburg, acționează ca nivelator în comunitate, fiind accesibil tuturor indiferent de statutul social, sex, religie, orientare ideologică, orientare sexuală, vârstă etc.³. Exemplul ideal (chiar idilic) pe care îl oferă autorul este crâșma de cartier unde toată lumea cunoaște pe toată lumea, unde copiii cresc sub supraveghere comună și unde, în fond, se negociază aspecte ale vieții sociale. Așadar, caracteristica fundamentală a celui de-„al treilea loc” este că promovează sociabilitatea și crearea de legături intime între oameni, încurajând schimbul de opinii și întâlnirile față în față. Experiența este repetabilă, în cea mai mare măsură previzibilă și antecunoscută și, deci, confortabilă. Meserii sunt liberi să aleagă despre ce doresc să discute. Cel care garantează confortul clienților, siguranța lor și plinătatea paharelor, dar nu conduce discuțiile ci doar participă la ele, este crâșmarul. În imaginația și memoria colectivă românească, un exemplu este birtul satului. *In vino veritas*. Existența unui „al treilea loc” într-o comunitate îmbunătățește substanțial calitatea vieții:

- Ajută la a-i aduce pe oameni împreună
- Servește ca poartă de intrare pentru cei nou-veniți în comunitate
- Creează context pentru cei cu interese similare să se cunoască și să devină prieteni
- Creează context pentru ca adulții, tinerii și copiii să intre în contact unii cu ceilalți
- Le oferă pensionarilor un mediu în care să rămână în contact cu celelalte categorii de vârstă și în pas cu societatea
- Ajută la creșterea sentimentului de solidaritate
- Ajută indirect la menținerea unor costuri de viață scăzute

1 Gurian (2021), p. 152.

2 Oldenburg (1999), p. 41.

3 Oldenburg (1999), p. 47.

- Promovează dezbateri asupra ideilor politice curente (contribuind, astfel, la crearea identității comunității și la menținerea sau redefinirea valorilor acesteia)
- Sunt distractive⁴

În mod instinctiv, chiar axiomatic, putem fi de acord cu toate de mai sus. Să ne amintim doar perioada pandemiei Covid-19 și cât ne-au afectat pe toți ștergerea demarcațiilor dintre „primul loc” și „al doilea loc”, precum și lipsa accesului la propriul „al treilea loc”, care o fi fost el. Calitatea vieții a scăzut considerabil, iar importanța socializării s-a reflectat în profitul uriaș pe care l-au făcut platformele de *online meetings* în cei doi ani. Mai mult, studiile realizate până acum arată că este suficient să știm că un asemenea loc există în jurul nostru ca să considerăm că avem o calitate a vieții crescută⁵. Beneficiile crășmarului, cunoscut la rândul său de toți clienții frecvenți și participant la conversații, derivă tocmai din capacitatea sa de a oferi cadrul pentru atmosfera relaxată și de sociabilitate: respect în comunitate și o afacere prosperă.

Pe lângă crășme (și aici includ baruri, pub-uri, restaurante), exemplul ideal, termenul de „al treilea loc” mai este folosit și pentru a descrie centrele comerciale, piețele de alimente, bibliotecile, parcurile etc., practic orice loc de adunare. După această definiție diluată, aici s-ar încadra și muzeele. De definiția lui Oldenburg, însă, muzeele sunt în realitate departe și chiar autorul însuși descrie aceste instituții drept anoste, frustrante și formale și, deci, total nepotrivite pentru a fi catalogate drept „al treilea loc”⁶: Nu atingeți, nu vorbiți tare, nu fugiți, nu intrați cu mâncare și băutură! Totuși, în literatura de specialitate din domeniu, asocierea muzeelor cu ideea de „al treilea loc” nu este nouă, fiind vehiculată încă din anii 2010-2012.

În perioada respectivă, Nina Simon, cu o vastă experiență în universul muzeal, deschidea pe blog-ul ei o discuție în acest sens. Consensul atunci a fost că muzeele pot introduce evenimente sau spații cu iz de „al treilea loc” în programe și în clădirile pe care le ocupă, și chiar ar fi prolific să o facă. Dar, mai spuneau comentatorii, din cauza faptului că la bază au un alt scop decât socializarea, muzeele nu pot fi considerate un „al treilea loc” veritabil⁷. Analizând conversația de pe blog-ul Ninei Simon, dar și studii de caz, Natalie B. Tate ajunge la o concluzie similară, și anume că muzeele pot doar să includă elemente specifice unui „al treilea loc” în modul lor de funcționare. Nota pe care Tate o adaugă e că, în fiecare dintre situațiile observate, includerea unor astfel de elemente în program a dus în timp la o mai bună vizibilitate a muzeelor și a angajaților în comunitate, precum și la un număr crescut de vizitatori⁸.

Tot în aceeași perioadă, o mână de profesioniști din muzee asociază programului de instruire *Museum Professionals Developing Strategic Foresight* organizat de California Association of Museum’s Leaders of the Future au întreprins o cercetare preliminară pentru a vedea în ce măsură conceptul de „al treilea loc” poate fi

4 Oldenburg (1996-1997), p 7-9.

5 Jeffres (2009), p. 344.

6 Oldenburg (1999), p. 128.

7 Site-ul Museum 2.0. <http://museumtwo.blogspot.com/2010/06/great-good-place-book-discussion-part-1.html> (10 iunie 2024).

8 Tate (2012), p. 279.

aplicat în muzee și dacă această abordare produce efecte reale. Scopul primar al studiului a fost stabilirea unei direcții în domeniu care să asigure relevanța muzeelor în societate pe termen lung. Conform raportului final, punerea la dispoziție a spațiilor fizice pentru evenimente care în mod tradițional nu ar fi din câmpul de activitate, precum și oferirea de servicii suplimentare vizitatorilor (cel mai des fiind invocate cafeteriile), altfel spus promovarea sociabilității în incinta muzeului, duc în toate cazurile studiate și la creșterea numărului de vizitatori și la fidelizarea acestora⁹. Parafrazând, experiențele de tipul „al treilea loc” au puterea de a-i face și pe cei care în mod normal nu sunt familiarizați cu muzeele sau care evită atmosfera sobră cu care sunt asociate să se simtă mai confortabil în aceste instituții, primiți și acceptați¹⁰.

Un exemplu recent, superb comunicat și implementat în România, este inițiativa *Weekend Sessions*¹¹, prin care sunt organizate concerte de muzică electronică, sesiuni de yoga sau ateliere de *well-being* în curțile sau incintele muzeelor bucureștene. În descrierea unuia dintre evenimente, organizatorii ne îndeamnă așa: „Petrece un weekend minunat cu tururi ghidate, ateliere creative și muzică *live* în curtea muzeului. Fie că participi la sesiunile de tururi ghidate, explorezi creativitatea la atelierele de educație digitală și robotică sau te relaxezi ascultând muzică și dansând, vei găsi activități pentru toate gusturile. Tot ce ai nevoie sunt prietenii și familia!”. Muzeul, în acele zile, devine un loc destinat în primul rând socializării, creării unor legături între oameni, și, abia în plan secund, unul al învățării, chiar dacă aceasta poate să aibă loc oricum. Expozițiile rămân deschise pentru doritori, iar muzeografi se amestecă printre oameni. Concertele și atelierele alternative sunt cârligul.

Această abordare, cu toate că produce efecte pozitive reale pentru toate părțile implicate, vine la pachet și cu o serie de limitări. În primul rând, deși lucrătorii din muzee interacționează cu publicul prezent la eveniment și se fac mai vizibili în comunitate, ei nu conduc discuția în ansamblu. Mai mult, organizarea și supravegherea bunei desfășurări a evenimentelor de tip concerte, ateliere, seri de film etc., care par să fie pe placul publicului și să îl fidelizeze, implică pentru angajați oboseală, ore în plus de lucru (neplătite), poate uneori calificări adiționale, iar în unele cazuri chiar și fonduri suplimentare care nu sunt tot timpul accesibile. Așadar, adoptarea completă a *mindset*-ului transformării muzeelor în „al treilea loc”, dacă s-ar dori acest lucru, ar necesita o restructurare radicală a modurilor în care muzeele operează, de exemplu modificarea programului de funcționare, dar și o mult mai bună finanțare. Intervine însă și riscul ca muzeele să devină doar locații de socializare, colecțiile și învățarea trecând în plan secund, poate chiar terț. Relația publicului cu muzeul, precum și a muzeului cu publicul, rămâne totuși superficială.

Al doilea scop al studiului realizat de *Museum Professionals Developing Strategic Foresight* a fost preconizarea evoluției muzeelor în prima jumătate a secolului XXI. Conform raportului publicat în 2012, specialiștii prevedeau pentru anii 2020 o intensificare a evenimentelor și programelor inspirate din modelul „al treilea loc”, în special în curțile interioare, oferirea unor servicii alternative,

9 Raport Foresight Research: Museums as Third Places, p. 7.

10 Raport Foresight Research: Museums as Third Places, p. 9.

11 Site-ul *Weekend Sessions* <https://www.weekendsessions.ro> (11 iunie 2024).

precum orele de yoga, și creșterea substanțială a numărului muzeelor care pun la dispoziție spații de luat masa. Ne aflăm în plin *trend* și pare că au avut dreptate. Pentru anii 2030, pe de altă parte, specialiștii au profețit creșterea numărului de muzee care operează exclusiv digital și metamorfozarea muzeelor fizice în *think tank*-uri, în locuri în care activitatea principală este schimbul ideilor¹².

În 1994, Homi K. Bhabha argumenta în *The Location of Culture*, carte de căpătâi în teoria critică, că adevăratele medieri inter și intra culturale au loc într-un așa-numit „al treilea spațiu” (*third space*, în engleză), un tărâm abstract în care granițele dintre familiar și nefamiliar devin confuze, în care privatul și publicul devin părți unuia al altuia. Acolo în mental, în clipa în care ne situăm pe muchia dintre cunoscut și necunoscut, atunci apare Groaza eliberatoare (în spirit Sartrian)¹³, semn al libertății absolute, creuzet și punct de cotitură, posibilă mamă-generatoră de noi idei, înțelesuri, valori și identități. „Al treilea spațiu” metaforic, acționează ca un *safe space*, un tărâm în care confortul este asigurat tocmai pentru a putea experimenta disconfortul. Este un spațiu negociat și contestat, unde poate apărea o nouă formă de cunoaștere¹⁴. Deși eminentamente personal și experiențial, procesul poate fi colectiv atunci când se întâmplă în cadrul unui ritual dialogic, având puterea de a simboliza sau chiar de a crea o comunitate¹⁵. Altfel spus, pentru ajungerea la noi forme de cunoaștere este necesar să fie expuse cât mai multe puncte de vedere, iar pentru încheierea unei comunități este necesar ca aceste noi forme de cunoaștere să fie apoi din nou transmise și celorlalți participanți la discuție, într-un proces continuu de creare-distrugere.

Privind activitatea muzeală (și) prin prisma conceptului „al treilea spațiu”, ajungem într-adevăr la o înțelegere mai sofisticată a ce pot muzeele să fie și la o viziune mai creativă pentru cum pot să își desfășoare activitatea. Astfel, de exemplu, câteva muzee mari din lume, precum Louvre Abu Dhabi și Asian Civilisations Museum (Singapore)¹⁶, au ales să își organizeze expozițiile tematice și nu cronologice, făcând apel la experiențe umane universale: nașterea, moartea, iubirea, frica etc. Prin exponate și prin textele de sală, aceste muzee forțează vizitatorii să contemple soluții diverse asupra aceleiași probleme, să își medieze anxietățile personale și să treacă prin Groaza eliberatoare, reevaluându-și valorile și poziția proprie. În aceste cazuri, deși experiența de învățare este profundă la nivel personal, conexiunea dintre oameni se realizează la nivel mental, în acel „al treilea spațiu” al fiecăruia, dar nu este obligatoriu împărtășită verbal cu ceilalți. Transformarea, dacă are loc, nu este una colectivă și, deci, nu poate duce la încheierea unei comunități. Atmosfera este sobră, contemplativă. Angajații acestor muzee, la rândul lor, deși conduc discuția prin selectarea subiectelor și a vehiculelor, lipsesc din peisaj, vizitatorii fiind lăsați singuri, abandonați, cu obiectul și cu ei înșiși. Limitele sunt evidente: neinteracționând în mod direct cu vizitatorii, angajații muzeelor nu primesc șansa de a fi ei înșiși față în față cu

12 Raport Foresight Research: Museums as Third Places, p. 11.

13 Bhabha (1994), p. 9

14 Potter, MacDougall (2017), p. 7.

15 Bhabha (1994), p. 30 (După Paul Gilroy).

16 Pentru detalii privind modul de organizare a Louvre Abu Dhabi și Asian Civilisations Museum, vezi Louvre Abu Dhabi, École du Louvre (2020).

Groaza eliberatoare mai departe decât în timpul procesului curatorial și, din perspectiva conceptului de „al treilea loc”, nu se fac cunoscuți în comunitate.

Așadar, luate separat, deși fiecare utilă în felul său, cele două abordări nu rezolvă multiplu-fațetata problemă a menținerii relevanței muzeelor în societate acum și în viitor, a fidelizării publicului și a îmbunătățirii imaginii lucrătorilor din muzee din România. Dacă apartenența și participarea la un „al treilea loc”, prin natura sa de promotor al sociabilității, pot contribui la dezvoltarea empatiei, explorarea mentalului „al treilea spațiu” are tocmai rolul de a-i evada pe oameni din reprezentările duale și de a le face cunoștință cu ei înșiși drept „cealalt”¹⁷. În deplin acord cu profețiile din 2012, deci, „rețeta succesului” este îmbinarea celor două metode și crearea de expoziții, programe, evenimente și spații fizice care să țină cont și de sociabilitatea caracteristică unui „al treilea loc” și de forța transformatoare a celui de-„al treilea spațiu” în *același timp*. În acest model, angajații muzeelor nu se sustrag de la dialog, ci, asemenea actorilor de teatru, își împrumută corpurile pentru a facilita comunicarea, schimbarea autentică, renașterea și reinventarea, conducând discuția și participând la ea simultan. Vocea angajaților se face cunoscută, dar nu mai reprezintă autoritatea supremă. Un asemenea muzeu ține cont de trăirile, emoțiile și experiențele vizitatorilor, lăsându-i să îl cizeleze după nevoile lor. Un asemenea muzeu predă din control și caută schimbarea.

Bibliografie

- Bhabha, H.K.1994. *The Location of Culture*. New York și Londra: Routledge.
- Gurian, E.H. 2021. *Centering the Museum*. Writings for the Post-Covid Age. New York și Londra: Routledge.
- Jeffres, L.W., „The Impact of Third Places on Community Quality Life”, *Applied Research in Quality of Life* 4 (2009), p. 333-345.
- Louvre Abu Dhabi, École du Louvre. 2020. *Worlds in a Museum*. Leuven: Leuven University Press.
- Oldenburg, R. 1999. *The Great Good Place*. Cambridge, MA: Da Capo Press.
- Oldenburg, R., „Our Vanishing Third Places”, *Planning Commissioners Journal* 25 (1996-1997), p. 6-10.
- Potter, J., McDougall, J. 2017. *Digital Media, Culture, and Education*. Theorising Third Space Literacies. Londra: Palgrave MacMillan.
- Raport Foresight Research: *Museums as Third Places*, https://art.ucsc.edu/sites/default/files/CAMLF_Third_Place_Baseline_Final.pdf (5 iunie 2024).
- Site-ul *Museum 2.0*. <http://museumtwo.blogspot.com/2010/06/great-good-place-book-discussion-part-1.html> (10 iunie 2024).
- Site-ul *Weekend Sessions* <https://www.weekendsessions.ro> (11 iunie 2024).
- Tate, N.B., „Museums as Third Places or What? Accessing the Social Without Reservations”, *Museums & Social Issues* 7:2 (2012), p. 269-283.

Dr. Oana-Alexandra CHIRILĂ,
Muzeograf

Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Maramureș, Baia Mare
chirilaoana7@yahoo.ro

17 Bhabha (1994), p 38.

LIMITE ȘI PROVOCĂRI ÎN EVOLUȚIA MUZEELOR DIN ROMÂNIA ÎNCEPUTULUI DE SECOL XXI

Limits and Challenges in the Evolution of Museums in Romania at the Beginning of the 21st Century

Attila IAKOB

ABSTRACT

Discussions regarding the role and evolutions of museums are not new. In the last decades, the cultural, political, social and economic changes positioned the museum in a tight place, where the need of change and the ways and means of these changes intersected in a complex web of past, present and future issues. The present paper desires to map the evolution and working frame of museums, especially of the Romanian museums, to adapt and integrate their activity in the new requirements of the society and digital age. On the other hand, the paper puts some emphasis on the structural issues and the limitations created by the social, political and economic contexts.

Key-words: Museum visitors, generations, technologies, sustainability, museum dynamics, cultural heritage.



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.11>

Context

Discuția privind rolul muzeului nu este una nouă, ea se află cu ciclicitate în atenția specialiștilor din domeniu ori de câte ori contextul social, cultural sau economic suferă o schimbare sau se află în fața unei schimbări iminente. În cea de a doua parte a secolului trecut, dar în mod special în ultimele două decenii ale sale, discuția a gravitat în jurul unor probleme care țineau de modul prin care societatea se schimbase, iar muzeul devenise o componentă a spațiului cultural de la care publicul avea din ce în ce mai multe așteptări. De asemenea, și muzeele au simțit nevoia să se adapteze la schimbările survenite în societate, să devină active și implicate. Interesele diverselor generații, avansul tehnologiei și extinderea spațiului virtual au condus și ele la o schimbare de ecuație, unde muzeele au fost puse în situația de a oferi activități croite pe segmente din ce în ce mai diferite de public. Așteptările și nevoile Generației X diferă de cele ale Milenarilor sau ale celor din Gen Z¹, fapt care a marcat evoluția muzeelor, implicit a celor din România. Această schimbare are în mare parte legătură cu adaptarea la evoluțiile tehnologice, respectiv la interacțiunea dintre tehnologie și viața cotidiană. Internetul, social media, realitatea augmentată și cea virtuală au contribuit, la rândul lor, la creșterea exigențelor publicului față de activitatea muzeelor și a modului prin care un muzeu își prezintă activitatea, colecția și produsele culturale. La începutul deceniului trei al secolului XXI, pandemia globală de Covid a schimbat ecuația și a propulsat tehnologia în avangarda interacțiunilor umane².

Muzeele, instituțiile culturale, entitățile comerciale, administrațiile locale și centrale, instituțiile educaționale și de cercetare au fost puse în situația de a se adapta la un nou context³. Trecerea pandemiei și revenirea la starea pre-pandemie a fost posibilă doar parțial. Tehnologia a pus o amprentă prea mare pe mecanismele de interacțiune, iar societatea și în special noile generații au descoperit o lume unde spațiul virtual și tehnologia⁴ oferă acces și posibilități nemaicunoscute sau conștientizate anterior. Dacă ultimele trei decenii, cu saltul lor tehnologic și social, au creat o necesitate de redefinire a cadrului de funcționare a muzeelor, pandemia a reprezentat acea bornă kilometrică care a marcat acel moment în care muzeul trebuie, în mod serios, să se adapteze și să devină o instituție care să țină pasul cu evoluțiile globale⁵, fie ele de natură culturală, economică sau socială. Totuși, această evoluție a pus pe masă o serie de întrebări, iar cea mai relevantă dintre ele se leagă de limitele, limitările și provocările la care sunt supuse muzeele în acest context de evoluție.

Pentru a înțelege acest context și efectele pe termen mediu și lung, este necesar să înțelegem stadiul instituțional în care se află muzeele în general, respectiv cele din România în mod specific. Pe lângă aceasta, este necesar să corelăm, pe baza experienței de pe teren, informațiile și măsurătorile oficiale

1 Bresler (2023), p. 2.

2 Maciuk, Jakubiak, Sylaiou, Falk (2022), pp. 613-614.

3 ICOM Survey: Museums, museum professionals and COVID-19 (2020).

4 Noehrer, Gilmore, Jay et al. (2021), pp. 5-6.

5 González-Herrera, Díaz-Herrera, Hernández-Dionis, et al. (2023), p. 7.

cu cele empirice. De multe ori măsurătorile privind tendințele muzeale sau ale publicului din România nu reflectă cu precizie realitatea. Prezentul studiu dorește să analizeze acest cadru general de evoluție și să cartografieze direcțiile de evoluție și de lucru pe care navighează în prezent și vor naviga în viitor muzeele.

Muzeul între trecut și viitor

În viziunea clasică (cel puțin pentru cea de-a doua parte a secolului XX) muzeul este o entitate care își bazează existența și activitatea pe conservarea, cercetarea și prezentarea (comunicarea) informațiilor legate de patrimoniul cultural aflat în gestiunea sa. Pe parcursul deceniilor sau în cadrul contextelor social-culturale locale sau naționale, tendința muzeelor a fost, în mare parte, să favorizeze una dintre aceste activități în detrimentul celorlalte două. Desigur și specificul muzeelor a definit din start dimensiunea pe care se pune un accent mai mare. Muzeele de științe, spre exemplu, aveau o activitate mai centrată pe cercetare și comunicare, pe când muzeele de artă erau axate mai mult de dimensiunea de conservare, cele de istorie sau arheologie pe cea de cercetare și prezentare a patrimoniului. Totuși, nu trebuie stabilită o axiomă în acest sens și nici nu trebuie să existe o clasificare rigidă, deoarece contextele culturale, de geo locație și politice au marcat de multe ori importanța componentelor pe care se pune accent. Nu trebuie să comparăm un muzeu (de orice tip) din România anilor '80⁶ cu un muzeu din Europa de Vest sau orice stat OECD. Chiar și în zilele noastre, multe studii și proiecte de modernizare muzeală din statele dezvoltate nu au șanse reale să fie transpuse în practică în spațiul muzeal românesc sau est-european. Desigur, există excepții de la reguli, dar în realitate majoritatea muzeelor din aceste spații geografice nu beneficiază de sprijinul adecvat din partea autorităților sau nu beneficiază de un sprijin economic real pentru a face un pas spre o nouă politică muzeală⁷ generală, care să armonizeze scopul și obiectivele muzeelor cu nevoile societății și așteptările stakeholderilor.

Tatonările și tentativele de adaptare la prezent, respectiv crearea unui cadru de lucru pentru viitor se lovesc, de multe ori, nu numai de incapacități de natură extra muzeală, dar și de cele din cadrul instituțiilor în sine⁸. Un exemplu elocvent este cel al uzului și utilității tehnologiei în procesul de comunicare și mediere culturală pe care în mod mai mult sau mai puțin primitiv îl fac muzeele din România. Programele expoziționale au început să abordeze teme specifice, de interes public, cum sunt cele ale schimbărilor climatice, inegalităților sociale sau diverselor probleme cu care se confruntă societatea și comunitățile din care fac parte muzeele. Din păcate, cuantificabilitatea acestor expoziții, respectiv lipsa reală a impactului (ele satisfac de multe ori nevoile unei bule din societate) lor în comunitate care să poată fi măsurat, fac ca aceste tipuri

6 Moisa (2014), *passim*.

7 Vezi de exemplu Timothy W. Luke, *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition* sau Clive Gray, *The Politics of Museums*.

8 Nikolaou (2024), pp. 1785-1786.

de activități să fie rarele excepții de la regulă. Publicațiile clasice au fost extinse cu noi instrumente de mediere între muzeu și public, au apărut conferințele de popularizare sau podcasturile tematice, care au creat un liant între expoziție, muzeu, problema socială și individ / comunitate. Totodată, s-a dezvoltat și o relație mai profundă între muzee și *stakeholderi*, unde cooperarea pentru organizarea evenimentelor sau a expozițiilor a devenit un instrument util de coeziune la nivelul comunității⁹. Costurile unor instrumente de promovare culturală au devenit relativ mari pentru muzee, astfel proiectele de cost *sharing* și ale implicării au devenit elemente semnificative în noul proces de transformare și adaptare a mediului muzeal la societate.

Muzeele din România se află însă într-o perioadă care poate fi catalogată ca una clasică, unde perspectiva se axează pe colecție și pe exploatarea acesteia prin activități de educație muzeală și organizarea de expoziții. Desigur, există unele muzee care apelează la un instrumentar mai dinamic și mai interactiv, însă ambianța generală este una de tatonare și tentativă de ieșire din capcana unei instituții blocate în trecut. Produsele culturale ale majorității muzeelor au trăsături convenționale, unde mesajul de comunicare este unul mai mult reșapat decât unul modern sau atractiv pentru public. De multe ori se mimează o deschidere și o dinamizare prin asocierea la diverse evenimente culturale, care au mai mult sau mai puțin legătură cu activitatea de bază a muzeelor. Un concert sau o lansare de carte poate dinamiza spațiul muzeal, însă dimensiunea educației muzeale sau a comunicării culturale proprii rămân neschimbate. Această inserție de activități culturale cu scopul de a crea iluzia unei dinamizări este înșelătoare și pentru instituție, dar și pentru public. Instituția vede o creștere a publicului și își arogă blazonul interactivității și modernității, dar în realitate aceasta face doar loc unor activități gândite și prezentate de entități terțe, nerelaționate cu patrimoniul muzeal și cu menirea muzeului în conservarea, cercetarea și promovarea acestui patrimoniu. Pentru public, creează o imagine falsă a funcției muzeului și distorsionează propriul rol, oferind vizitatorului un set de activități care nu sunt elaborate de instituție și nu au nimic relaționat cu activitatea sa de bază. Astfel, se naște o situație în care ambele părți consideră că acesta este noul trend și menirea instituției muzeale, iar activitățile respective sunt principalele elemente ale unor politici de sustenabilitate muzeală. Lipsa de know-how interdisciplinar face ca activitățile să fie lipsite de componenta care permite replicarea lor într-un orizont de timp mai extins.

Pentru a înțelege rețeaua de contexte care stă la baza limitelor și limitărilor din sectorul muzeal, trebuie să abordăm câteva probleme punctual și să oferim o oarecare explicație pentru dinamica lor curentă. Însă, nu trebuie să uităm că evoluțiile respective sunt fluide, sunt în curs de planificare, implementare, iar sedimentarea ideilor și a rezultatelor încă nu este atât de clară, așa cum nu sunt clare nici evoluțiile puse în mișcare de pandemia de Covid-19¹⁰. Chiar dacă vedem rezultatele proiectelor și programelor de compensare și interacțiune cu publicul, totuși nu putem avea o imagine clară a evoluției acestora pe termen

9 Rosenberg (2011), pp. 115-128; Anheier (2018), capitol 4, passim.

10 Cempellin (2024), passim.

lung¹¹. Totuși, această constatare nu oprește o analiză punctuală a diverselor probleme cu care se confruntă muzeele zilelor noastre.

În primul rând, se pune problema modului de adaptare a muzeelor la public. *Interesul public sau interesul publicului* trebuie să primeze în politicile de „audience building” (*dezvoltarea audienței*) ale muzeelor sau ale campaniilor de marketing și PR. Aici ne confruntăm probabil cu mai multe răspunsuri care variază de la cele mai conservatoare până la cele mai liberale. Se pune întrebarea legitimă despre rolul muzeului pentru societatea secolului XXI și nevoia de adaptare la evoluțiile sale. Răspunsul probabil se află în caracterul muzeelor în sine și a patrimoniului de care dispun. Unele muzee se pot adapta printr-o politică de comunicare, prin expoziții și prin educație muzeală la nevoile unui segment de populație, pe când altele se vor putea adapta mai puțin. În ultimele decenii a existat o creștere a numărului de instituții culturale din categoria muzeelor, însă acestea, de multe ori, s-au direcționat mai mult spre conceptul de centru de artă (*art center*) și mai puțin spre cel de muzeu cu un patrimoniu propriu care reflectă expresia artistică locală, regională sau universală peste un arc de timp mai mult sau mai puțin consistent. În cazul acestora, majoritatea activităților se axează pe exploatarea unor expoziții temporare și pe unele programe de educație culturală și muzeală care pot crea un public recurent. Pe de altă parte, instituțiile muzeale cu un anumit patrimoniu propriu își construiesc activitățile prin echilibrarea elementului de comunicare culturală cu cel de cercetare și conservare a patrimoniului artistic.

Din specificitatea celor două cazuri reiese și dilema privind obligația de a informa și educa publicul, respectiv de a oferi publicului o experiență pe placul lui, cu elemente care să corespundă cerințelor lui și nu nevoilor generale ale mecanismelor de educație non-formală. Totodată, se pune o întrebare privind limitele procesului de adaptare la public a muzeelor, care să nu denatureze sau să periclitizeze acuratețea, utilitatea și structura informațiilor oferite în cadrul diverselor activități specifice¹². Apelul la „un vocabular limitat la câteva sute de cuvinte” nu reprezintă o soluție, deoarece muzeele, așa cum sunt și școlile, trebuie să ridice standardul cultural al publicului, nu să facă apel la cel mai mic numitor comun¹³. Povestea colecțiilor de artă sau a colecțiilor muzeale devine, astfel, una redusă la un schelet, iar semnificația reală a unei picturi, obiect ceramic medieval, lăzi de breaslă se pierde în contextul simplificat al narațiunii. Aceste povești și colecții atrag un public care devine interesat nu numai de activitățile respective, ci devine parte a unei comunități care, dacă are oportunitatea, va reveni în muzeu și va participa la construcția și consolidarea acestuia.

Din această perspectivă, muzeele își asumă o sarcină extrem de dificilă, prin care devin elemente active ale comunității și participă în mod direct la construcția acesteia prin implicare directă sau indirectă¹⁴. Această asumare are și pericole ascunse, care se manifestă prin însușirea unor comportamente care nu întotdeauna sunt în concordanță cu menirea de bază și creează o ruptură între activitatea de bază și rolul instituției din

11 Goodman (2022), passim.

12 Carr (2001), passim.

13 Ames (1992), passim.

14 Kadoyama (2018), cap. 2.

zilele noastre. De multe ori, se poate observa că muzeele, în special cele de artă, încep să imite prin activități galeriile de artă sau entitățile care se ocupă cu promovarea și comercializarea artei.

O altă dilemă și problemă în procesul de adaptare și transformare a muzeelor la cerințele societății contemporane o reprezintă cea a *marketingului* și a capcanelor întinse de această dimensiune a vieții de zi cu zi¹⁵. Marketingul muzeal este în strânsă legătură cu necesitatea de a menține un număr constant de vizitatori, cu scopul de a consolida utilitatea instituțională și cerințele ce țin de managementul resurselor și a sustenabilității, respectiv a construirii de noi audiențe¹⁶. Instrumentele de promovare a produselor culturale și muzeale au suferit o schimbare radicală odată cu evoluția tehnologică, a spațiului cibernetic, a telefoanelor inteligente și a platformelor sociale. Analiza Fionei McLean¹⁷ de acum aproape 25 de ani este dintr-o altă lume, una unde rudimentarismul instrumentelor de marketing scoate în evidență nu numai timpul trecut, dar și pașii făcuți de muzee și marketingul muzeal în aceste ultime decenii. Făcând o comparație între trecut și prezent se pot observa câteva elemente care perturbă evoluția sănătoasă a muzeelor și a produselor muzeale, respectiv a tehnicilor de marketing specifice muzeelor¹⁸. Se poate observa că muzeul, încet, dar sigur, se transformă într-un produs turistic, un apendice trivializat al unor strategii turistice de anvergură locală, regională sau națională¹⁹.

Desigur, în cazul României o temere privind supralicitarea componentei de incluziune în circuitul turistic al muzeelor nu este un element neapărat analizabil, deoarece acesta este destul de scăzut, totuși există cazuri în care muzeele au devenit excesiv subiecți ai unui turism marcat de consumerismul global. Integrarea muzeelor în industria turistică nu reprezintă în sine un element negativ, deoarece schimburile culturale prin astfel de metode pot contribui la răspândirea cunoștințelor și a interacțiunii dintre diverse culturi, oferind un liant economic pentru instituțiile muzeale implicate²⁰. Pe scurt, turismul este bun pentru muzeu. Elementul negativ este reprezentat de acel moment când marketingul turistic acaparează produsele culturale ale muzeului și le subordonează cerințelor acestui tip de produse și de promovare de produse. În momentul în care produsul este privit din perspectiva prețului, al pieței și al impactului publicitar, esența sa de educare și promovare culturală riscă să scadă. Accentul pe astfel de produse sau efortul de promovare a unor altfel de produse poate să devină o capcană pentru muzee, deoarece plus valoarea societală va ține cont de sustenabilitatea financiară și nu de utilitatea publică. Dezvoltarea segmentului comercial al activităților muzeale sau crearea de spații care să găzduiască diverse evenimente cu caracter mai mult sau mai puțin cultural și similar cu cel al activității de bază a muzeelor, poate avea efecte negative și asupra credibilității instituției în comunitate. Nici apelul la un

15 Komarac (2014), p. 199-214.

16 Rentschler (2007), pp. 153-155.

17 McLane (1997), pp. 36-37.

18 Hamnett, Shoval (2003), cap. 12.

19 International Council of Museums (2011).

20 Pennings (2015), p. 209-222.

marketing agresiv sau organizarea de expoziții cu tematică populară nu este un răspuns adecvat dacă acestea devin regula și nu excepția în agenda expozițională a muzeelor.

Aceste tipuri de expoziții riscă să altereze percepția asupra standardului, ridicându-l la un nivel nerealist, iar arta și creația artistică locală, în cazul muzeelor de artă, să devină una de mână a doua în imaginea publicului. De multe ori, expozițiile unor artiști primesc o atenție și o investiție bugetară mai consistentă. Astfel, se creează o așteptare prea mare a publicului față de restul expozițiilor de pe agenda muzeelor. Acest argument este valabil și în cazul evenimentelor culturale care sunt găzduite de muzee sau finanțate prin parteneriatele public-privat, care au la bază organizarea de activități, evenimente cu caracter cultural, și expoziții. În mod concis, problema se rezumă la stabilirea limitei care desparte cultura de comercial în contextul produselor muzeale și a comportamentului muzeelor pe piața turistică și nu numai. Desigur, răspunsul aici ar putea fi unul simplu, care clarifică diferențele activități și produse create și livrate de muzeu, însă problema apare când strategia de promovare a muzeului sau a produselor muzeale este acaparată de cea comercială, fără ca acest lucru să fie perceput de instituție.

Problema de formă și conținut

În cazul muzeelor din România, pe lângă dilemele discutate în rândurile de mai sus, se mai pune întrebarea dacă acestea se pot alinia sau trebuie să se alinieze în totalitate și accelerat la trendurile internaționale sau la cele validate și promovate de ICOM (spre exemplu). Răspunsul este unul simplu: da. Totuși această aliniere trebuie făcută în conformitate cu viteza cu care se adaptează societatea la contextele secolului XXI, respectiv la paleta de tematici pe care societatea este dispusă să le accepte în spațiul muzeal²¹. Această observație poate părea una conservatoare, însă dacă muzeele doresc să devină pivoții construcției de comunități, elemente centrale ale unor dezvoltări de comunități, trebuie să păstreze simpatia și sprijinul aceloră²².

Un exemplu în acest sens este modul prin care muzeele doresc să devină instrumente ale proceselor de educație non-formală și non-școlară²³. Instrumentarul folosit trebuie, în acest context, să fie unul adaptat la nivelul celui cu care discută muzeul, să vină în întâmpinarea acestuia și să sprijine procesele educaționale și de promovare culturală în așa fel încât acestea să devină parte integrantă a unui proces educațional care începe în școală și continuă la muzeu²⁴. Pe de altă parte, există și o discuție asupra modului de inserție a vizitatorului în expoziții și în bagajul de informații care acompaniază aceste expoziții²⁵. Experiența personală îmi confirmă că publicul se cramponează, de multe ori, de modele clasice chiar și în spațiile

21 Schlichter-Takács (2020), p. 48-56.

22 Mermeze, Szabó (2015), *passim*.

23 Dimény (2009), p. 53-64.

24 Bárd Edit (2015), cap. 3.

25 Koltai (2018), pp. 87-88.

mai non-formale de educație. Principiul conform căruia vizitatorul este lăsat să descopere expoziția sau să înțeleagă mesajul este unul care a dat rateuri pe teren. Motivația este una simplă și are rădăcini în sistemul de educație națională din trecut și cel din prezent. Dacă generațiile mai în vârstă se așteaptă ca informația să le fie livrată cu ocazia vizitei, generațiile mai tinere preferă nonconvenționalul, dar duc lipsă de experiență și cunoștințe culturale adecvate pentru a putea să extragă esența informațiilor dintr-o expoziție. Muzeul în sine trebuie să ofere o valoare materialului expus, să îi ofere o importanță tangibilă, la nivel mental sau spiritual, deoarece prin această metodă oferă publicului nu numai motivația de a proteja acel obiect de patrimoniu, dar creează și o legătură între public și exponat.

La nivel internațional, în cadrul ICOM sau NEMO se discută despre noile trenduri în domeniul muzeal, se redefinește conceptul de muzeu și se deschid noi direcții de exploatare a activităților muzeale. Totuși, la nivelul conceptual, și aici mă refer la spectrul general de instituții muzeale din România, există o dificultate în delimitarea cadrelor de lucru când vine vorba de implementarea unor programe de sustenabilitate. Studiile de specialitate abordează în general contexte internaționale sau cadre de lucru ideale, însă realitatea ne arată că sustenabilitatea financiară sau sustenabilitatea intelectuală a muzeelor nu este așezată pe un cadru de evoluție mai mult decât incipient. Muzeele sunt consumatoare nete de resurse, care sunt susținute în mare parte din subvenții guvernamentale / de stat, iar resursele din venituri proprii sunt în mare parte insignifiante față de nevoi.

Desigur, o corelare a costurilor de funcționare cu quantumul încasat pentru serviciile prestate ar putea fi un răspuns la nivel contabil, însă acest fapt ar reduce semnificativ numărul celor care apelează la serviciile culturale ale muzeelor. „Transformarea modului tradițional de gestionare, conducere și operare al muzeelor prin folosirea unor metode, tehnici și instrumente de management în vederea dezvoltării sustenabile a acestora”²⁶ este un deziderat destul de efemer. Desigur, discuția în sine este un element important în ecuația problemei, iar abordarea constructivă privind contribuția muzeelor la bunăstarea individuală, respectiv a rolului lor de elemente active ale comunității, prezentată de Gabriela Vilău într-un studiu recent²⁷ este relevantă și utilă, totuși consider că discuția se află mai degrabă pe palierul capacităților instituționale și a mecanismelor financiare decât pe dimensiunea lipsei voinței teoretice de a deschide o discuție în acest sens la nivelul managementului instituțiilor muzeale.

Concluzie

Problema limitelor, limitărilor și provocărilor în evoluția muzeelor de la începutul secolului XXI se rezumă în mare parte la lipsa de sincronizare a trendurilor muzeale cu realitățile sociale, culturale, politice și economice din zilele noastre. Fluiditatea contextelor și a evoluțiilor, respectiv a caracterului instituțional și a celui definit de scopul

²⁶ Pop, (2017), *passim*.

²⁷ Vilău (2023), p. 7-26.

și obiectivele muzeelor necesită o evaluare generală, care nu prea stă la dispoziția multor muzee, în cazul celor din România cu siguranță nu. Adaptabilitatea la curentele globale sau la evoluțiile europene necesită o investiție în instrumente și mecanisme de lucru care depășesc de multe ori limitele profesionale ale celor care lucrează în muzee. Tehnologia, spațiul online, social media, respectiv cerințele noilor generații necesită apel la un instrumentar care are la bază un set de know-how din domeniul IT, copywriting, comunicare, marketing etc. Pe de altă parte, muzeele se află la intersecția unor probleme de natură economică și politică, care de multe ori îngreunează dezvoltarea instituțională. Nici dimensiunea conceptuală a sustenabilității nu este una aplicabilă fără un plan general la nivel sectorial. Clivajul conceptual (modul în care este perceput muzeul de public și de instituția în sine, respectiv modul de implementare a scopului și obiectivelor instituțiilor) este un factor definitor în modul în care muzeele, în special cele din România, se relaționează la ecuația provocărilor și limitelor create de cadrul politic, social și economic al societății. Problema în sine este reprezentată de ideea de aliniere accelerată la noile tendințe, respectiv de capacitatea de adaptare a muzeelor și a publicului la aceste noi tendințe care sunt supuse contextelor de la nivelul societății și sunt modelate de echilibrul dintre imaginarul și realul care înconjoară muzeul.

Bibliografie

- Ames, M. (1992), „Introduction: The Critical Theory and Practice of Museums”, în *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, 3-14, Vancouver: UBC Press.
- Anheier, H., Krlev, G., Mildenerger, G. (2018). *Social Innovation: Comparative Perspectives* (1st ed.). Routledge.
- Bárd E. (2015), *Múzeum – az élményszerű tanulás helyszíne A múzeumpedagógia jelene és lehetőségei*, Eötvös Loránd Tudományegyetem (Teză de doctorat).
- Bresler, M. (2023), „Specifics of perception of historical and cultural heritage by generation Z in the conditions of network existence”, în *EBWFF 2023 Conference*, volume 420.
- Carr, D. (2001), „Balancing Act: Ethics, Mission & the Public Trust”, în *Museum News*, 80.
- Dimény E. (2009), „Múzeumpedagógia a kézdivásárhelyi céltörténeti múzeumban. Együttműködés a múzeum és az iskolák között”, in *Acta Siculica* 2009, 53–64.
- Cempellin L., Crawford P. (2024), *Museum Studies for a Post-Pandemic World Mentoring, Collaborations, and Interactive Knowledge Transfer in Times of Transformation*, Routledge.
- Goodman C., (2022). *The Future of Museums: The Post-Pandemic Transformation of Experiences and Expectations*.
- González-Herrera, A.I., Díaz-Herrera, A.B., Hernández-Dionis, P. et al. (2023), „Educational and accessible museums and cultural spaces”, în *Humanities and Social Sciences Communications*, 10.
- Hamnett, C., Shoval, N. (2003), „Museums as ‘Flagships’ of Urban Development”, în Hoffman, L.M., Judd, D., Fainstein, S.S. (eds.), *Cities and Visitors: Regulating People, Markets, and City Space*, Oxford, Blackwell.
- ICOM Survey (2020), „Museums, museum professionals and COVID-19”.

- International Council of Museums (2011), „Museums and sustainable development: How can ICOM support, in concrete terms, the museum community's sustainable development projects?”, 6 – 8 June Meetings, Paris, France.
- Kadoyama, M. (2018), *Museums Involving Communities Authentic Connections*. London and New York, Routledge.
- Koltai Z. (2018), „Javaslatok múzeumpedagógiai jó gyakorlatok megvalósításához”, în *Tudásmenedzsment*, an 19, nr. 2.
- Komarac, T. (2014), „A New World for Museum Marketing? Facing the Old Dilemmas while Challenging New Market Opportunities”, în *Tržište / Market*, 26(2), 199-214.
- Maciuk, K., Jakubiak, M., Sylaiou, S., Falk, J. (2022), „Museums and the pandemic - how COVID-19 impacted museums as seen through the lens of the worlds' most visited art museums”, în *International Journal of Conservation Science*, 13(4).
- McLane, F. (1997), *Marketing the Museum*, Routledge
- Mermeze G. G., Szabó J. (2015), „A Déri Múzeum múzeumpedagógiai tevékenysége”, în *Kulturális Szemle*. an 4, nr. 2.
- Moisa, G. (2014), „Muzeele de istorie și propagandă oficială în România anilor '60-'80 ai secolului trecut. Studiu de caz: Muzeele și „lupta pentru pace”, în *Acta Mvsei Porolissensis*, XXXVI.
- Nikolaou, P. (2024), „Museums and the Post-Digital: Revisiting Challenges in the Digital Transformation of Museums”, în *Heritage* 7, 1784-1800.
- Noehrer, L., Gilmore, A., Jay, C. et al. (2021), „The impact of COVID-19 on digital data practices in museums and art galleries in the UK and the US”, în *Humanit Soc Sci Commun*, 8.
- Pennings, M. (2015), „Art Museums and the Global Tourist: Experience Centers in Experiencescapes”, în *Athens Journal of Tourism*, Volume 2, Issue 4, 209-222.
- Pop, I. L. (2017), *Managementul și dezvoltarea sustenabilă a muzeelor* (teză de doctorat).
- Rentschler, R. (2007), „Museum marketing: understanding different types of audiences”, în Richard Sandell, Robert Janes (eds.). *Museum Management and Marketing Edition*, 1st Chapter: „Museum marketing: understanding different types of audiences”, Routledge London.
- Rosenberg, Tracy. (2011), „History Museums and Social Cohesion: Building Identity, Bridging Communities, and Addressing Difficult Issues, in *Peabody Journal of Education*. no. 86, pp. 115-128.
- Schlichter-Takács, A. (2020), „A művészeti nevelés jó gyakorlatai hazai múzeumokban - Múzeumpedagógia, a pedagógusok nélkülözhetetlen eszköztára”, *Gyermeknevelés* 1. 48-56.
- Vilău, G. (2023), „O dezbatere actuală – muzeele și bunăstarea”, în *Revista Muzeelor*, 1/2023: 7-26.

Dr. Attila IAKOB,
Cercetător

Muzeul de Artă din Cluj-Napoca
iakobattila@tutanota.com

GOODWILL, MORALITY AND LEGISLATION IN RESTITUTION & PROVENANCE POLITICS; A REFLECTION ON CUSTOMARY LAWS AND PROPERTY OWNERSHIP IN AFRICA

Bună-credință, moralitate și legislație în politicile de restituire și proveniență; o reflecție asupra legislației cutumiare și dreptul de proprietate în Africa

Winani THEBELE

ABSTRACT

Calls for restitution and provenance research over colonial objects have embraced museums globally. The two theoretical undertakings complement one another. Governments, heritage institutions and individuals are reviewing the provenance of their colonial collections and returning them to descendant communities. Widely publicised return undertakings and ceremonies attest to this. Scholars and curators have revolutionised their thinking, approaches and writings with an intent to decolonize narratives associated with the colonial holdings. Conversations through seminars, conferences, workshops and political statements complement the efforts. However, the returns are usually presented as voluntary gestures, driven by morality, redress, equality, correction of colonial wrongs and calls for human rights. This article argues that there are also legal obligations as evidenced by developments in Europe and America today. The article methodologically interrogates three intertwined subjects: 1. the current state of affairs with Africa's colonial heritage; 2. the customary laws on collective ownership of heritage by communities as a contributory catalyst to the migration of heritage; and 3. an ignored factor in the quest for repatriations and the development of national legal structures by states that hold colonial objects. The argument is that these should be balanced; the returns are not only based on morality and goodwill by hosting states, but are also enforced by legal obligations. The paper further argues that all stakeholders should be taken on board in provenance and restitutions, particularly the descendant communities, their wishes and customs. These present as part of 'best museum practise' and the decolonization narrative.

Key-words: Restitution, Provenance, Heritage, Colonial, Communities, Collective, Museums.



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.12>

Introduction

In the past years, calls for restitution and provenance research on colonial cultural heritage have flipped the charts.¹ The calls stem from the source communities themselves as well as voluntary commitments by hosting countries.² This explains why several governments, heritage institutions, and individuals have committed to reviewing the provenance of colonial collections and returning them to the communities from which they were taken or extracted. Extensively broadcast returns and commitments to do so by European, American museums and universities attest to the seriousness of these intentions.³ Countries want to be seen as morally doing the right thing and being part of the current global wave of reappraisals. For example, this is how the Belgian Newspaper *De Morgen* analyses German's Humboldt Forum Museum:

*"The opening of the new East wing of the Berlin Humboldt Forum Museum is accompanied by the return to Nigeria of 514 art objects. Germany wants to be the guide country, and the Humboldt Forum is the German equivalent of the Louvre or the British Museum—but in an enlightened version."*⁴

As part of the methodology to address the above concerns, the article firstly reflects on traditional approaches to collective ownership of cultural objects in the descendant communities. This is juxtaposed with comments on recent developments in Western Europe, one of the regions where the objects are found today and where there are deliberate efforts to develop legislation to deal with issues of provenance research and restitution. Reference is also made to other global examples from America, Canada, Australia, Japan, Greece etc. The article closes by arguing for the recognition of the bond between restitution, provenance research and communities of origin.

The provenance research is meant for narratives that put the cultural being and use of the objects into context, are authentic and more representative of descendant communities.⁵ Provenance research, usually controlled by museums, is done by commissioned experts and museum curators in collaboration with descendant communities. The latter know the objects and how they were used, hence the reference to them giving the objects context and providing authentic and contextual information about the objects. This explains why most source countries have now actively engaged in inventorying and researching their own

1 Open Restitution Africa Video, 'A History of Demand', Episode 1 (2024), <https://youtu.be/pq9lvqgcw9I?si=o3jifoFEu7MwFx21x>

2 Clark et al. (2018), P. 13, 131.

3 Zetterstrom-Sharp et al. (2019), Pp. 1-22.

4 *De Morgen* (2022)

5 Kapuni-Reynolds (2018), Pp. 1-140.

heritage.⁶ The aim is to know what was taken, where it is and to lay claim for repatriation. Practically, provenance research often depends on existing records such as diaries, wills, archival records, auction sales receipts and catalogues, dealers' records and museum documentation.⁷ This is complemented by tracking down objects in exhibitions, in museums etc. Larissa Forster,⁸ the first Head of the German Lost Art Foundation's Department for Cultural Goods from Colonial Contexts, argues that "through post-colonial provenance research, the colonial past becomes more visible". Facts about race relations, the different ways in which the objects were collected, ranging from buying, stealing, gifts, simply taking to violence are made clearer.

Furthermore,⁹ provenance research requires transparency, funding and global standardisation. It also helps in the development of culturally sensitive museum policies that take into consideration or explore domestic and traditional customary laws on ownership of cultural objects—both of states and the communities from where such objects were taken and countries holding the objects¹⁰. The emergence of mutually beneficial research partnerships, intellectual property rights, digital data, destroying and demeaning stereotyped narratives on colonial collections are packaged within provenance research, restitution and collaborations. Provenance research attempts to correct that which was done in the colonial context and takes into consideration all the involved players, particularly the descendant communities, their wishes and customs. This puts the objects into their traditional context and/or reintroduces them for re-use in rituals and to guide cases of repatriation.¹¹ According to Forster¹², provenance research also allows objects that migrated a century ago to be re-activated, returned and contextualised into contemporary settings and practices. She argues that the 1990 Native American Graves Protection and Repatriation Act¹³ has given the Native Americans and museums the right to co-curate their heritage and allowed the former to borrow some of the spiritual and ceremonial objects for practical use. This point is supported by Carsten Viggo Nielsen¹⁴ in his discussion of the Lekota people of North America, the communal ownership, ethical curation and the performance of rituals in museums for contextual and authentic representation of heritage.

6 Schorch (2020), Pp. 34-59.

7 Binkowski (2023), Pp. 1-14.

8 Forster (2017)

9 Chelsea et al. (2020)

10 Communal ownership hinged on the collective responsibility of sharing and reciprocal obligations.

11 Thebele (2021), Pp.181.

12 Forster (2017)

13 The Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA) of 1990 required federal agencies and institutions to return Native American cultural items to descendants & culturally affiliated American Indian Tribes.

14 Nielsen (2019), Pp. 88-89.

According to Winani Thebele,¹⁵ Botswana has a similar case of a ceremonial drum belonging to one of the ethnic groups (Bakgatla), which is kept by the local community museum, and is loaned by the community for their annual initiation ceremony. The other twin drum was repatriated from the South African Museum in Cape Town, and is held by the Botswana National Museum in custody of the community. These are realistically some of the communal possessions which were a part of the traditional African museum setting. This indicates that Africans had their own special way of preserving their heritage, which in some instances encompassed taboos, respect and reverence for places and objects. Traditional curators took the form of spiritual mediums, traditional healers and leaders etc. Hence the colonial creations are a representation of the modern museum that took things from the indigenous communities into buildings and storerooms. The de-colonial agenda, therefore, calls for a synergy between today's museums and the communities who are the custodians of this traditional setting. Njabulo Chipangura and Jesmael Mataga have in the same way used the example of the Mutare Museum in Zimbabwe and its engagement with the local communities to prove the functionality of the de-colonial agenda in African museum settings.¹⁶

In 2009, Lyndel Prott¹⁷ pointed out that “there is a renewed interest in the discussion about the illegal trade in cultural property, the colonial objects in museums and their restitution by the international community, lawmakers and the media”. Prott's point, like that made by Burchell, talks about the correlation between respect for cultural diversity, tolerance of differences, the validation of one's own cultural objects, the obligations to return as based on traditional communal property ownership, morality and goodwill.¹⁸

On the other hand, Nicholas Thomas¹⁹ is of the view that the preservation and contextualization of indigenous cultures (including those under colonial contexts) is meant for the preservation of earlier life settings rather than the creation of new ones. However, considering the false insinuation that when objects are inside the museum space they are well preserved, the justification by Nicholas Thomas becomes a bit defective because it does not account for the realistic and incarnate characteristics of the material culture that is held in museums.²⁰

Consequently, this article makes a critical analysis of African indigenous ways of property ownership, its disbursement and realisations and seeks to establish how the morality and the goodwill stance associated with the return could have been prompted by these traditional ways. It also seeks to find out if the development of current laws and regulations on

15 Thebele (2022), Pp. 185-187.

16 Chipangura & Mataga (2021), Pp. 146, 354.

17 Prott (2009), Pp.1-2.

18 Burchell (1997), p. 237.

19 Thomas (1999), Pp.5-20.

20 Greenblatt, Stephen (1991), Pp. 42.

restitution could have been prompted and if the African traditional ways of handling cultural property were also taken into consideration.²¹

The State of Research

Scholars and curators have revolutionised their thinking, approaches and have taken to writing with an intention to decolonize the recordings and documentation associated with the objects. They put the record, history and story of object migrations straight, urge and encourage governments to return the heritage.²² Testimony are the footnoted publications and the many other publications that have been coming up with the same free and unwavering approach.²³ Painfully for Africa, this is led at the forefront by curators and scholars from the hosting countries. The observation by Healey is that only one in twenty-four restitution authors are Africans. Meanwhile, the restitution of African heritage and ancestral remains is so vital that Africans should be at the forefront of the narratives and restitution of their heritage. Tracking their presence in the global narrative by the Reclaiming Restitution Report has also indicated poor representation of Africans across academia, online media and social networks.²⁴ My argument is that the initiatives for provenance research and restitution should also have a noticeable representation or be led by African countries, museums and curators.

Meanwhile, the current upsurge in the publication industry addresses different conceptual themes on the subject of colonial holdings and its returns in a sober and thought-provoking way. This adds to the different global conversations held on the same subject through seminars, conferences, workshops and political statements.²⁵ One such forum is the International Conference of the Inclusive Museum in Lisbon in 2021, where the paper “*Buried Truths: Deconstructing Canadian Museum Collections through Repatriation of Indigenous Human Remains and Sacred Objects*” by Liz Feld was presented.²⁶ Indeed, “a new phase and age to the history of colonial collections has set in and can no longer be ignored”.²⁷ Museums, countries and curators who still remain indifferent to this revolution and call to decolonize the museum space, decolonize the history and relations between the global North and the global South are under the spotlight.²⁸ As indicated earlier, the returns, publications, provenance research and collaborations, are not only

21 Wingfield et al. (2015), P. 15.

22 Clark et al. (2018), Pp. 10-254

23 Healey (2018), Pp.1-9

24 Open Restitution Africa (2021), Pp. (i-iii).

25 Nilsson (2013), P.88.

26 Feld (2022), Pp.49-62.

27 Hicks (2020), Pp. 235-242.

28 Hicks (2020), Pp. 235-242.

motivated by a reflection on the African traditional communal ways of property ownership, the moral obligations or legal observations to correct colonial wrongs and the need for redress, but by many other factors.²⁹

The African Perspective and Colonial Collections

Communal ownership of this cultural heritage in Africa hinged on the collective responsibility of sharing. In the traditional African museum from which some of the objects were taken, the responsibility and ownership was communal. This museum was generally reflected through shrines, ancestral places of worship, sacred groves, royal regalia, shrines and hillocks etc. Kwame Amoah Labi has also talked about the traditional African museum amongst West African communities as being "the custodian of regalia for adornment of royals, used for spirituality and for governance".³⁰ Even the dispensation of any private property was based on societal obligations and expectations. Moreover, this traditional communal property ownership and related obligations are aligned to anthropological frameworks of property ownership, such as reciprocity, exchange, gift giving, sharing etc. This viewpoint was espoused by scholars such as Alain Testart and Marcel Mauss, who also believed that "the traditional way of handling property was in fact a uniting factor for traditional communities".³¹ It was through the belief and practice of such frameworks that objects subtly migrated from colonial communities over centuries. Where the objects were given away voluntarily, it was with a reciprocal approach and the expectation for continued friendship and brotherhood with those who received the objects. Unfortunately, this was never to be.³² The loss of cultural property through these anthropological conceptions applies particularly in areas where there was no violence as opposed to that of the Benin lootings and the Ethiopian Magdala war booting etc.

These non-violent object migrations took the longest period of time and were also instigated by colonial officials, missionaries, researchers or scholars, the generous gifting by African chiefs and the art market productions as done by local communities i.e., the Bamum of Cameroon³³ and the many other African communities such as the San, who still continue giving innocently and generously, while getting very little in return.

The pragmatic study of these looted and illegally migrated objects, the legal obligation to return them to their rightful owners is premised on the fact that the local African traditional conceptions of exchange,

29 Smith K. (2023), All-703

30 Laely et al. (2018), Pp. 165-66.

31 Mauss (1967), Pp. 67-96.

32 Hyde (1983), Pp. 3-40

33 Fine (2019), Pp. 153-165.

gift giving, reciprocity and sharing were inherent traditional African communal ways of property ownership. These were never meant for the whole migration of African heritage to other parts of the world and stripping the owners of their cultural heritage. The observation is that these traditional communal ways of property ownership imply an element of obligation, binding and equal rights which, if breached, could be punishable by traditional communal law.³⁴ In fact, a sizable number of artefacts migrated as a result of gift giving and exchange by African communities, particularly the royals. For example, there are a number of artefacts belonging to the Bangwato and Bakwena royals of Botswana on display at the Mafikeng Museum in South Africa (swords, royal regalia, Kgosi Sechele's gun - used to fight the Boers at the Battle of Dimawe etc.)³⁵ all said to have been gifted to colonial officials by the chiefs.³⁶ Philip Jones argues that among early communities during the process of object exchange the value did not rest on the object but the principle of reciprocity.³⁷ Förster also argues that close scrutiny should be made as to whether these were not coerced gifts. My argument is that some of the gifts were dispensed from a state of ignorance.³⁸ This explains why today, due to the state of de-coloniality, and what I would call 'self-awareness and maturity', communities and states are demanding their objects back.

Meanwhile, taking or trading in an unequal exchange and taking without any reciprocal reflection violates this traditional communal setting of ownership. A quick reflection on the collecting alluded to, shows that these were instigated through the early scientific and curatorial expeditions. Individuals, companies, states and late criminal syndicates have contributed to this migration of heritage.³⁹ Needless to say, they collected for different reasons and in different ways. The Sarr and Savoy report has in fact echoed a sentiment to the effect that there are more African objects outside than back home.⁴⁰ The early explorers, travellers, hunters, traders, and scientists also collected as part of their encounter with a new world. They wanted to share their findings and to analyse for knowledge. Nonetheless, these objects became display material and curiosities for the world community. Issues of inequality, alterity and mimesis over these objects also came into play. This is reflected by the demeaning narratives, misrepresentations around the displayed objects found in European and American museums today.⁴¹ Ciraj Rassool talks about the ethics of exchange of objects in the midst of inequalities during the colonial period and that this led to a disconnection between the objects and communities. Hence, the contemporary efforts to repair

34 Mauss (1967), Pp. 67-96

35 Ramsay (1991, 2021), Pp. 193-194.

36 Thebele (2021), Pp. 221-230.

37 Jones (2019), Pp. 123-124.

38 Foster (2017) in Sarr/Savoy report (2018)

39 Kenji (2010), Pp. 1-10.

40 Sarr & Savoy, (2018), Pp. 1-7.

41 Salmond (2015), Pp. 36-60.

and redress this history (echoed through the de-coloniality concept).⁴² The culture of reciprocity, bonding and friendship was no longer a part of the African property and heritage once it migrated from the owner communities.⁴³ Similarly, the Bamum of Cameroon got entangled in the African Art Market and produced en-masse to sell to Art dealers. Jonathan Fine has even concluded that the voluntary agency of the Bamum community should also be noted in the loss of their heritage.⁴⁴ The Bamum acted out of ignorance and produced African art for sale to the Global North and little did they know that they are migrating their heritage and enriching Western Museums. Besides giving away their cultural property through the above discussed traditional ways of communal property ownership, colonial communities in Africa were also made to shun their culture as barbaric. They then disposed of objects as heathen in favour of Christianity and this contributed in breaking the traditional communal property ownership fibre.⁴⁵

Essentially, this is a problem that is today addressed by the movement for the decolonization of museums and the revision of information.⁴⁶ In recent years, a notable movement towards decolonizing museums has emerged across the US, Europe, and Australia. However, the very meaning of decolonizing is still being debated.⁴⁷ The Washington Post defines it as “a process that institutions undergo to expand the perspectives they portray beyond those of the dominant cultural group, particularly white colonisers.”⁴⁸ Critics of the movement such as Olufemi Taiwo see it as a fad because it leaves out the agency of the Africans, who in most cases are the owners of the objects.⁴⁹ He argues that while the decolonization business is preoccupied with cataloguing wrongs, it is causing grave harm to scholarship on and in Africa because the decolonization of culture in ethnographic museums is unrealistic. According to Taiwo, the decolonization thinkers conflate modernity with colonialism and impose its values on African or modern scholars. Eve Tuck and colleagues also talk about how unsettling the decolonization is as a movement, its reality and how it cannot be used and viewed in a figurative way.⁵⁰ Cilla Ariese and colleagues have put more emphasis on decolonization in ethnographic

42 Laely et al. (2018), P. XXI.

43 Savoy et al. (2018), Pp. 9-10

44 Savoy et al, (2018), Pp. 153-156.

45 Haddow (2019), Pp. 2-20.

46 Desmarais (2015), Pp. Vii-Xii.

47 Shoenberger (2023)

48 Washington Post Newspaper, Decolonizing museums is a critical process that seeks to recognize the integral role of empires in museums. It is a long-term process that seeks to make museums reflect the diversity and voices of people within their collections and around them. The movement involves promoting diversity in decolonized museums, dismantling white supremacy in decolonized museums, and developing strategic initiatives towards museum decolonization. (2019)

49 Taiwo (2022), Pp. Xvii.

50 Tuck, Yang & Wayne (2012), Pp. 1-40.

museums with their often diverse audiences and collections. Their publication acts as a guide on how to decolonize this museum space.⁵¹ Meanwhile in her work, *The Past is Now: Confronting the Museums*, Rachel Minott⁵² also interrogates the de-colonial concept, its application in museums and the inherent challenges. The de-colonial movement, therefore, has proven to be a very complex and multifaceted undertaking for different museums, curators and governments.

It is in recognition of the call to decolonize that Black Americans are today demanding an apology from Africans and their traditional leaders due to their agency in the slave trade (where the more powerful kingdoms sold the weaker ones into slavery).⁵³ Chief Nana Otumfuo Osei Tutu II of Ghana rendered an apology to the same effect while on visit to Trinidad-Tobago in 2023.⁵⁴

I argue that it is these disparities in the ownership of this migrated heritage, the different ways in which it was taken, the misrepresentation and demeaning ways of displaying the objects which completely disregarded the traditional communal ownership. This was ownership of friendship, kinsmen, where the objects were given away generously to cement relations and friendship with the white visitors. This is what stimulates the posture of decolonization, redress, reparations, morality and provenance in the restitution of heritage today.

There are many different examples attesting to the issue of redress in Africa. To name just a few: the Benin lootings and demand for restitution, the Kenyan Mau Mau saga,⁵⁵ the Tanzanian Maji Maji and the demand for reparations and related restitutions of both human remains and cultural property related to these two groupings. The Nama and Herero of Namibia are also demanding reparations and restitution in the same manner because of the genocide against them by the German government (in fact I was also lucky enough to witness the return of some 26 skulls to Windhoek, Namibia by German institutions in 2018). The groupings argue that they are underdeveloped today because of the onslaught against them by the German soldiers. African scholars also argue that it is the disregard for the African traditional ways of communal ownership to property, reciprocal obligations and sharing and the loss of their cultural property that impoverished the communities, a problem which persists even today.⁵⁶

Consequently, Namibian curators and scholars have collaborated with German museums on the same provenance exercise.⁵⁷ The Nigerians are working with global museums while the Kenyans are doing a survey

51 Ariese & Wróblewska (2022), Pp.11-12, 126.

52 Minott (2019), Pp. 559 – 574.

53 Hurston Z. N (2018), P. 208.

54 Britannica (2023)

55 Forster (2016)

56 Deliss (2021), P. 345.

57 Zetterstrom-Sharp (2019), Pp. 1-22.

of the many places holding their objects.⁵⁸ Reference is also made to a declaration by Buhari, the former president of Nigeria on 23rd of May 2023, barring all European and American museums hosting the Benin bronzes from returning them to the National Commission of Museums & Monuments in Nigeria but to the Oba of Benin and his people because they are the rightful owners of this heritage. These descendant communities have become what Chi Thien Pham has termed “authors of their own cultures”.⁵⁹ These are but a few examples of the solidarity and local mobilisation towards restitutions and decolonization by African countries. The Nigerians particularly emphasise the role and need to work with the Oba and the community from where the Benin bronzes came. There is evidence of such local power structures in Nigeria as indicated by the Buhari statement:

“The return of these artefacts to the Oba of Benin marks the beginning of another aspect in the highly valued relationship between the Federal Government of Nigeria and our traditional institutions, who are indeed the true custodians of our history, customs and traditions.”⁶⁰

This speaks to a working relationship between the Federal Government as represented by the National Commission for Museums and Monuments and the traditional institutions. The Commission negotiates the release of antiquities from foreign museums and institutions on behalf of Nigeria and the descendant communities. Given this growing movement among museums, universities and states for provenance research, return of collections to their rightful owners, there is now a declared *International Provenance Day* that is celebrated on the 2nd of April every year.⁶¹

The *Berlin Postkolonial* stated that it welcomed the restitution of the Benin bronzes as success for the descendants of colonised people, who were able to overcome the current owner’s decades-long resistance to restitution. To put it in their own words: “as the cultural treasures captured in Benin city represent only the tip of the colonial iceberg, we call for a nationwide regulation that grants the descendants of the colonised the right of ownership to their cultural treasures and ancestors”.⁶²

My argument is that the above examples on Nigeria are an indication that in the absence of law by states to guide provenance research and repatriations, the mobilisation of sentiments become based on community, morality and goodwill. This conclusion is prompted by the fact that, even where there is no legal structure, the repatriations have

58 Silvester (2018), Pp. 111-113

59 Golding et al (2019). Pp. 120 – 123.

60 Miller (2022), Pp. 1-10.

61 Second Wednesday of April: International Provenance Research Day falls on the second Wednesday of April each year. The word „provenance” derives from the French *provenir de*, which means to come from or to originate. Provenance research refers to the ownership history of an artwork or object.

62 Berlin Post-Colonial (2022)

still been conducted successfully as seen through the restitution case studies discussed below.

For a long time,⁶³ cosmopolitan museums in Europe and in America intensified access to such objects by local audiences and the global community to the exclusion of descendant communities. These museums are referred to as cosmopolitan or universal due to their assemblage of collections from all over the colonised world. Some refer to them as encyclopaedic due to their sizes and the ability to offer their visitors an abundance of information on a variety of subjects on both local and global histories and cultures.⁶⁴ According to Ciraj Rassool, these museums ironically instigated the adoption of the notion of universality while intensifying the exclusion for what they referred to as the 'other', which are the communities of origin.⁶⁵ This is as seen through the continued denial to repatriate cultural property belonging to Africans by the British Museum.⁶⁶

This situation also applies to other areas of the world where communities have lost their cultural possessions, such as the Australian Aboriginal people. The Japanese, just like the Bamum, got involved in the trade and exchange of their goods with the Western world.⁶⁷ They deliberately and voluntarily produced more local goods for the Western market dealers and this explains the presence of part of the Japanese heritage in European and American museums today. However, the above point underscores the fact that trade is not the same as gift giving because trade entails some form of payment or something that is received as an immediate replacement for what has been traded. Objects migrated through trade cannot be equated to those migrated through gift giving and through violence. Traded objects do not imply reciprocity, bonding or expectation for friendship as seen through the dispensation of communally owned African cultural heritage. There are no moral obligations involved in trading. This entanglement, therefore, needs provenance research and the support of legal structures to allow for informed restitutions.⁶⁸

The integral provenance research on colonial objects today is done by the curators from host museums in collaboration with curators and experts from countries of origin. They work with indigenous communities so as to get the correct narratives on the objects and to identify the rightful owners of the objects. The provenance research is done systematically and the colonial objects are investigated and properly documented.⁶⁹ Publications, articles, video documentaries, exhibitions and restitution are part of the provenance research package.

63 Chiara (2022), P. xii.

64 Smith (2014), App-703

65 Laely et al, (2018), Pp. 3-5.

66 Lunden, (2016), Pp.1-22.

67 Savoy et al, (2018), Pp.123-126.

68 Thomas (2018), Pp. 254-259

69 Binkowski (2013), Pp. 1-14.

Developments in Western Europe

The examination of colonial objects and their return is a quest to draw attention to the option or the chosen global alternative to rectifying the past, to close colonial wounds and bring healing as an answer to humanity and its obligations of equality, tolerance and appreciation of one another. The declaration by the French president, Emmanuel Macron, in 2017, that France would return colonial objects of African heritage, followed by the publication of the Savoy and Sarr report in 2018, has challenged and compelled national governments and museums in Western Europe to rethink repatriation.⁷⁰ I argue that the quest for repatriation in Europe has compelled countries to juxtapose provenance research against the development of related legal structures.

This article interrogates the different efforts by European states towards achieving this. Provenance research in this sense entails issues of identity, ownership of the objects, human and indigenous rights, the redressing of colonial cultural wrongs and the development of cultural policy for governance and implementation of the resultant restitutions. The Dutch government, for example, has recently argued that “if objects from today’s illicit trafficking still belong to the country of origin and are eligible for return, then those stolen a hundred years ago in disregard of African traditional communal property settings, should also be returned”.⁷¹ This is a statement that supports the introduction of a new legal structure coined to support restitutions in the Netherlands. Recently, the Humboldt Forum, the University of Aberdeen, and many other institutions have also opted for the return of colonial objects in order to correct this colonial history, traditional communal settings and related injustices.⁷²

Similarly, restitution would mean taking into cognizance the violation of the traditional African ways of communal property ownership, morally hinging on issues of redress and correcting the imbalance caused by the displacement. In the contemporary way, restitution would mean the promotion of national identities and the re-connection with the long-lost heritage in the form of objects and related traditional practices. A reconnection with the long-lost past is meant to chart a new beginning into the future.⁷³ However, the global community has determined that restitution based on these observations alone is not enough and could not be compelling enough, hence the current reliance and introduction of national and international legal structures guiding the restitution cases such as the 1970, 1954 UNESCO Conventions, the 1995 UNIDROIT Convention, the UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples of 2007 (values heritage as a human right).⁷⁴ It is important to highlight

70 Sarr & Savoy (2018), Pp. 23-24.

71 Thebele, *The Art Bulletin* (2022), Pp. 185-187.

72 Smith (2019), Pp.134-6.

73 Botswana Daily News (2021)

74 The United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (UNDRIP) is a comprehensive international instrument on the rights of Indigenous peoples and was

that legal structures are present to aid arguments on international cases of restitution. This also legitimises the role of provenance research in wanting to pin the objects in Western Museums to the right communities in the places of origin.⁷⁵

Restitution scholars, countries and communities have also referred to the Nagoya Protocol of 2015 as a form of leverage in exploring the issue of communities of origin, because the protocol advocates for access to resources by indigenous communities. It also ensures that there is a fair and equitable sharing of benefits. This correlates with the traditional communal ways of handling property, where the basic principle is that all are equal and there should be a fair distribution of resources.⁷⁶ This serves as a befitting legal structure for African countries and the many indigenous communities in Africa and other parts of the world in their many different claims for redress.⁷⁷ I argue that this still brings up questions such as how much do communities of origin benefit from restitution. Practically, how far do laws and regulations on restitution take into consideration the wellbeing of these communities and the after restitution wellbeing of the objects?⁷⁸ A Podcast Series by the Humboldt Forum has similarly made a critical analysis of the role of national and international law in relation to the current restitution cases as well as the Nazi cases of forced sales, lootings and return.⁷⁹

Due to these emerging issues and entanglements, curators at major museums in Europe and America, are increasingly grappling with the prickly topic of restitution. Meanwhile, the objects and their return to the rightful owners have become a major undertaking for museums. Provenance curators are leading the effort to verify the history of objects' ownership and oversee or facilitate the restitution.⁸⁰ Their main tasks include finding out if an object was obtained legally or illegally - typically, collected peacefully, looted during warfare, plundered during conquests or colonisation or purchased through forced sales such as the Jewish / Nazi Heritage and the forced or coerced gifts as discussed by Förster.⁸¹

I argue that this is the gist of provenance research; the returns are motivated by moral concerns as well as by legal obligations. The processes complement one another; traditional cultural ways of

adopted by the General Assembly in 2007.

<https://social.desa.un.org/issues/indigenous-peoples/united-nations-declaration-on-the-rights-of-indigenous-peoples>

75 McKeown (2008). P. 134. also Deutsches Historisches (2019), Pp.134, 160–161.

76 The Nagoya Protocol came into force in October 2015 and has been implemented into UK law through European Regulation No. 511/2014 and the Statutory Instrument. The Nagoya Protocol (Compliance) Regulations 2015.

77 Morgera (2014), Pp. 1-47.

78 Etienne (2021), Pp. 15-30.

79 Dieminger (2021)

80 Zetterstrom-Sharp et al. (2019), Pp. 1-22.

81 Foster (2017)

communal property ownership should also act as a point of reference in such investigations because they played a major role in the dispensation of cultural property from the colonial communities to the Global North.

Subsequently, for European museums, provenance stands as a way of correcting the narrative on the objects found in foreign museums.⁸² This comes about because the migrated object must be translated into a description such that it is understandable and representative of owner communities before being presented to museum audiences. This talks to the theory of *object biographies*, a move away from the earlier narratives that were racist, incorrect and misleading and where the objects were for aesthetics and curiosity. According to a publication by Muller and Langhill, this theory talks about objects being brought to life again through the right and individual narratives which transcends the usual and traditional disciplines of display and exhibiting. The wrong narratives abstracted objects from their cultural or historical contexts and were incorrect in their interpretation. This also relates to the mimetic process⁸³. In this case, Ashis argues that:

“Africans went to look at objects of visual interest in museums abroad that housed their collections but failed to understand the objects from their cultural perspective. In the process, looking at these African objects gave rise to a desire for explanation by the curators, an African desire to correct and point out gaps.”⁸⁴

The argument is that objects play a representational role on behalf of the colonised once they have been put up on display in a Western Museum. They represent or impersonate the original owners depending on how their meaning is narrated.⁸⁵ It is, therefore, important that before considering restitution, these gaps are filled and objects are given their true place and identity through provenance research. This in turn authenticates their true ownership in their places of origin. In summary, this hinges on co-production, co-sharing and co-narration, which is what provenance research should be all about - underwritten by collaborations with diaspora or descendant communities.⁸⁶ This brings out the true history and cultural context,⁸⁷ and is a pivotal step in the provenance research process. Chie Thien Pham argues that this filling up of gaps is important because the communities of origin have a legitimate moral right, a cultural stake and a form of ownership in museum collections.⁸⁸ I argue that this point really speaks to the reason why countries and museums feel morally bound to return cultural heritage to its owners, particularly where the latter are now agitating for the same reason, such

82 Muller & Langhill (2022), Pp. 1-23.

83 Greenblatt (1991), P. 42. also Curtis (2006), Pp. 117-127.

84 Ashis (2009), Pp. xx, 121.

85 Golding et al. (2019), P. 88.

86 Laely (2020), Pp. 17-37.

87 Savoy et al. (2018), Pp. 209, 222

88 Pham (2019), Pp. 130-136.

as the Nigerians and their Benin bronzes, the Greeks and the Parthenon marbles. While in most cases these objects can no longer be put to their original traditional cultural use, the right context can only be given by communities of provenance.⁸⁹

Namibian scholars⁹⁰ have argued that the return of the Kwanyama Power Stones (sacred stones belonging to the Ovambo community royals) brought with it mixed reactions from the community in Namibia. The power stones were part of an old traditional culture and were now being brought back to a Christianized community and to young people who had never been a part of this traditional culture. On the other hand, the Power Stones and the traditional culture they represented were seen as something to revive and strengthen the traditional authority which had been crippled by the takeover by political structures and the Central Government.⁹¹ Hence, the returns also have left a lot to be desired. There have also been instances where they remain inconclusive because the local forces or structures i.e., the government, the descendant community and museums, are not coming to a conclusion as to where the objects should go: the community where they belong or to the museum as part of the national repository?

My argument is that this, therefore, embodies a shift from the traditional communal ownership of the cultural property to national and contemporary ownership and that it still alienates the cultural property from the descendant communities and from communal property ownership. Reference is made back to traditional African museums, where Africans were managing their own cultural heritage.⁹² This heritage, particularly the sacred, ceremonial and royal possessions, was revered and collectively treasured and safeguarded as a national asset and possession and was passed on from generation to generation. People were prepared to sacrifice their lives and to fight for this heritage. A good example is the Asante golden stool in Ghana and how it was defended from being extracted from its custodians.⁹³

The UN also advocates for sharing and universality of heritage as compensation for past lootings. It indicates that “it is the duty of the international community to contribute to the fight against the illicit trade of cultural goods and encourages member states to come up with relevant national and international legal instruments to combat the illegal trade”.⁹⁴ It further advocates for capacity building and awareness raising for law enforcement agencies so that they help uphold the rule of law. I argue that this point explains why there is a need to interrogate all the different options that could aid restitutions and allow for smooth relations

89 Haddow (2014), Pp. 2-20.

90 Silvester & Shiweda (2020), Pp. 30-39.

91 Silvester et al. (2020), Pp. 30-39

92 Laely et al (2018), Pp. 165-178.

93 Labi (2018), Pp. 165-178

94 UN Year Book (2006), Pp. 1287

between the involved parties. I further argue that the UN stance takes into consideration both the morality, goodwill, humanitarian obligations as well as the legality option and compels states to always consider both options so that their actions are all rounded. This presents as part of universal best practice and would go into guiding the development of laws on restitution. As of now there are no clear cut universal guidelines to guide these.

In the Netherlands the museum has responded by publishing *Principles of Return*. Through these, the state proposes that “the decolonization and de-contextualization of the museum should include collaborations with local museums and experts while acting with full transparency and in good faith”.⁹⁵ The action and understanding must start with museums and their curators, who should be ready to face the difficult and contentious histories associated with the objects.⁹⁶ The German government has also begun conversations on reparations with some of its ex-colonies such as in Namibia, Tanzania, Samoa etc.⁹⁷ German museums are publishing their accessioned registers, providing access to provenance research as a symbol of transparency. They have developed national guidelines and policies to guide the handling of colonial objects, including the production of a digital database, the publication of colonial holdings, and an intensive dialogue and partnership with countries of origin. This particularly refers to their ex-colonial states. Monika Grütters, the German minister of State for Culture and the Media, wrote upon the release of the *German Museum Guidelines for Restitution* that, for museums there is a “historic responsibility to relive the colonial past and to maintain dialogue with the partners in a spirit of partnership and dignity”.⁹⁸

Meanwhile, a reflection on other areas, designates the United States and Canada as having visibly forged ahead in the development of regulations on repatriation, in transparency, and the involvement of local indigenous peoples (First Nations), in some cases practising what Förster terms ‘traditional core-conservation’ of objects with these descendant communities.⁹⁹ The University of Iowa Art Museum in America is also working on returning objects to Benin in the same fashion. Comments that were heard from the university officials were such as: “our goal is to de-accession the objects and return them to their rightful owners” & “we cannot ethically display or publish these objects because they rightfully belong to the Oba of Benin”.¹⁰⁰

There are different case studies that speak to the different restitution cases as seen in the past few years. The source: *Displaying Loot: The Benin Objects and the British Museum* talks about the looted Benin objects found

95 Netherlands Government (2019)

96 Nash & Feiman (2003), Pp. 189-198.

97 Melber (2022), Pp. 1-8.

98 Etienne (2021), Pp. 15-30.

99 Clark et al. (2018), Pp. 13, 131.

100 Miller (2022), Pp. 1-10.

at the British Museum and the conservative arguments it advances in order to resist the restitution of the bronzes and other world treasures.¹⁰¹ According to Staffan Lunden, “claims by the British Museum and its counterparts in relation to the colonial objects are based on insubstantial or no evidence”.¹⁰² This justifies the need to refer back to the traditional communal ways on property ownership and to emphasise on co-narration and provenance research in order to correct the misleading narratives by European museums that hold colonial objects. The provenance helps put the record straight and into context as understood by the owners of the objects.¹⁰³ In Lunden’s view, this serves to give true ownership and identity away from the subjectivity, impartiality and biases of the British Museum and other museums.¹⁰⁴ It is the awareness of colonial crimes, trending restitution cases such as the Parthenon Marbles, Benin Bronzes, that have fostered change towards the initiative to return cultural property back to countries of origin by countries such as Germany, France, the Netherlands, Austria etc. Countries are likewise coming up with specialised study programs on provenance research and restitutions as part of the old stream of investigating the origin of objects. Even jobs (no matter how few for now) are being created in this field, a recent development over the past years.¹⁰⁵

A noteworthy development around issues of restitution and the related sentiments is a special exhibition themed ‘I MISS YOU’, which is about missing, giving back and remembering, done by the Rautenstrauch Joest Museum in Cologne, Germany. This supports the good will, morality, societal obligations and the African spirit of *Ubuntu*¹⁰⁶ which also prevailed when the objects were being taken from the communities of origin. The Pitt Rivers Museum¹⁰⁷ has also made a breakthrough by publishing a record of their world archaeological holdings, which they believe is reference material for archaeologists, particularly those whose collections are a part of this record.¹⁰⁸ Another view to the loosening of grips by cosmopolitan museums or encyclopaedic museums¹⁰⁹ is the pressure to develop a new and revolutionized global and future museum: a museum that seeks to acknowledge historical wrongs, engages in dialogue and practice to address negative legacies such as slavery,

101 Lunden (2016), Pp.1-22

102 Ibid, Lundén (2016), Pp. 1-22

103 Forster (2017)

104 Op-cit, Lunden (2016), Pp. 1-22.

105 Van -Beurden (2022)

106 Zetterstrom-Sharp (2019), Pp. 1-22.

107 Hicks et al. (2013)

108 Hicks et al. (2013)

109 Curtis (2006), Pp. 117-127. Encyclopaedic or Universal museums are large, famous and usually national. They offer visitors an abundance of information on a variety of objects and subjects that tell both local and global cultures (<https://www.en.m.wikipedia.org>).

racism, lynching, genocide etc. as part of best practice.¹¹⁰ Some of the museums are changing names and adopting new ones that talk to the colonial legacy and world cultures.¹¹¹ This shift embraces the posture of goodwill and morality as motivation for contemporary returns and their recorded success devoid of the use of legal structures.

Concluding Remarks

In conclusion, it is important to refer to Fiona Batt's observation:

*“The imperialistic narrative accompanied the act of colonialism in Africa, empowered the taking of African heritage to public and private collections in Europe and America where many remain”.*¹¹²

In the same vein, African communal ways of property ownership, obligations such as sharing, gift giving, exchange and reciprocity incidentally contributed towards the transfer of cultural property from Africa to Europe.¹¹³ Subsequently, the call by Batt and Dan Hicks, is for museums to repatriate African heritage unreservedly. Batt cautions that “until there is a steady stream of African heritage returning home to Africa, the now discredited narrative of the discriminatory hierarchy of peoples will continue to impact in situ African heritage”.¹¹⁴

Museums, research institutions and universities around the world have begun to actively seek input and direction from Indigenous descendants in establishing collections care and research policies. My conclusion is that, practically, true collaboration is difficult and sometimes awkward and also stands a chance of not being equal enough for both parties.¹¹⁵ Hence, caution should be made against continued unequal relations and the classism that prevailed during the colonial period when the objects were being migrated from Africa to European Museums.¹¹⁶ Economic and sometimes political hierarchies will still prevail, hence, the collaborations and partnerships should in essence be viewed and implemented with caution.

Central to restitutions and provenance agenda is the tactic to unravel tangled histories, forge identities and re-connect sensitive heritage such as human remains, ceremonial and royal collections.¹¹⁷ This is also to clarify the acquisition and ownership relationships so as to establish a

110 Nitulescu (2019), Pp. 1, 4-8.

111 The Tropen Museum in the Netherlands has changed names to Indian Museum, the World Museum in Liverpool, National Museum of World Culture in Sweden etc.(Google Scholar) and many units and sections in these museums are for ‘World Cultures’.

112 Batt (2021). Pp. 338-339.

113 Thebele (2021), Pp. 181.

114 Op-cit, Batt (2021), Pp. 338-339

115 Stiftung Deutsches Historisches Museum (2016)

116 Deutsches Historisches Museum (2019)

117 Stahn (2023). Pp. 1-12.

legitimization of the collections. It clarifies the different layers of power structures involved in the ownership or claims.¹¹⁸ Provenance gives identity to objects and to descendant communities: they are not just objects, but cultural symbols that convey history and wisdom. The communities of origin have the intrinsic knowledge of their functions, particularly those that were made for royals and for ceremonial purposes.¹¹⁹ The concluding note is that African objects have some embedded power; they are treated by communities as living beings that they use, touch, smell, taste and talk to. The “objects” may appear motionless within museums, galleries, exhibition halls, but they have distinct profiles and convey significant values connected to their traditional, ritual and cultural functions situated within their communities of origin.¹²⁰ While successful restitution cases are observed every day, all the necessary measures, precautions, consultations and stakeholders should be a part of the process in order to make fruitful, impactful and prospective undertakings.

This presents a way of building sustainable relationships between museums and source communities. Restitutions are, therefore, not only performed for the sake of political correctness by museums, but rather they significantly contribute towards cultural revitalization within source communities. This is as opposed to a legal obligation to return back to countries of origin.¹²¹ In my opinion, the legal obligations are not really concerned with the life and welfare of the objects post restitution. It should also be noted that, while provenance research is done partly to prove legal ownership of the objects by owner communities, it is also to pin down the objects to the right owner communities because more often than not there have been disputes over the ownership of the objects by different local authorities.

Bibliography

Books

- Ariese, C. & Wróblewska, M. 2021. *Practising Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ashis, N. 1988/2009. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Oxford: Oxford University Press
- Batt, F. 2021. *The Repatriation of African Heritage: Shutting the Door on the Imperialist Narrative*, Bristol: African Human Rights Year Book
- Binkowski, K. 2013. *Collecting and Provenance Research: Introduction*, Yale University Library Research Guides

118 Laely (2020), Pp. 17-37.

119 Labi (2018), Pp. 165-178.

120 Mudenda (2012), Pp. 1-10.

121 Burchell (1997)

- Golding, V. & Walklate J. (eds). 2019. *Museums and Communities...*, Cambridge: Cambridge University Press
- Healey, D. J. 2018. *Imprisoned African Heritage: Repatriation & Restitution during the Epoch of Decolonization*. Albany: University of Albany.
- Hicks, D. & Stevenson A. 2013. *World Archaeology at the Pitt Rivers Museum: A Characterization*. Oxford: Archaeopress.
- Hicks, D. 2020. *The British Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. London: Pluto Press.
- Hurston, Z. N. 2018. *Baracoon: The Story of the Last Black Cargo*, New York, HarperAudio,
- Hyde, L. 1983/2007. *The Gift: Imagination and Erotic Life of Property*. New York: Vintage.
- Jardine, B. et al. 2019. *How Collections End: Objects Meaning and Loss in Laboratories and Museums*. Cambridge: Cambridge University Press
- Jones, P. 2019. in *Acquiring Cultures: World Art on Western Markets*. Savoy B. et al (eds). Berlin: De Gruyter
- Kapuni-Reynolds, H. 2018. *Voyaging through the Oceanic Collection at the Denver Museum of Nature and Science*. New York: Denver Museum of Natural History.
- Kenji, Y. & Mack, J. (eds). 2008. *Preserving the Cultural Heritage of Africa: Crises or Renaissance?* Suffolk: James Currey
- Laely T. et al (eds). 2018. *Museum Cooperation between European and Africa*. Verlag: Transcript.
- Mauss, M. 1967. *The Gift Economy, Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, Norton: Norton Library Press.
- Nash, S. & Feinman, G. (eds). 2003. *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum*. Field: Field Museum
- Netherlands Government, 2019. *Published Principles for Claims and the Return of Colonial Collections*. Amsterdam: Government Press Release.
- Nielsen, C. V. 2019. in Viv G. & Walklate J. (eds) *Museums and Communities, Diversity, Dialogue and Collections in an Age of Migrations*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing
- Prot, L. V. (ed). 2009. *Witnesses to History: A Compendium of Documents and Writings on The Return of Cultural Objects*, Paris: UNESCO.
- Savoy, B. et al (eds). 2018. *Acquiring Cultures: Histories of World Art on Western Markets*, Berlin: De Gruyter.
- Setlhabi, K. 2012. *The Curation of Transition, Post-Doc Research*, Gaborone: University of Botswana.
- Silvester, J. 2018. *Africa Accessioned Project in Museum Cooperation between Africa and Europe*, Laely T. et al (eds). Verlag: Transcript.
- Taiwo, O. 2022. *Against Decolonization; Taking African Agency Seriously*. London: C. Hurst & Co. Publishers Ltd.
- Van-Beurden, J. 2022. 'Inconvenient Heritage: Colonial Collections and Restitution in the Netherlands and Belgium', Amsterdam: Amsterdam University Press.

Articles in Periodicals

1. Botswana Daily News, 2021. 'Italy Police Recover Stolen Painting; Museum Unaware of Theft', Gaborone: Government Printer
2. Britannica, 2023, Osei Tutu, King of Asante Empire, History of Society
3. Chimoli, M. 2022. 'Facing the Long Absence' in *Journal Roots & Routes*, Issue, No. 40, Rome: Rootes Agency
4. Curtis, N. 2006. *Universal Museums, Museum Objects and Repatriation: The Tangled Stories of Things*. ResearchGate
5. Desmarais, F. 2015. *Countering Illicit Traffic in Cultural Goods: The Global Challenge of Protecting Heritage*, Paris: ICOM.
6. DeMorgen News, 2022. 'The Humboldt Forum' in De Morgen News, 'The Humboldt Forum', Mortier-brigade.
7. Feld, L. 2022. 'Buried Truths: Deconstructing Canadian Museum Collections through Repatriation of Indigenous Human Remains and Sacred Objects' in *International Journal of the Inclusive Museum*, Lisbon:
8. Haddow, E. 2019. *Island Networks and Missionary Methods: Locating Charles E. Fox and Frederick G. Bowie in the History of Pacific Archaeology*, *Journal of Pacific History*, Vol. 54, Issue 3.
9. Laely, T. 2020. *Restitution and Beyond in Contemporary Museum Work: Re-imagining a Paradigm of Knowledge Production and Partnership*, *Contemporary Journal of African Studies*: Institution of African Studies -University of Ghana
10. Morgera, E. Et al. 2014. *Unravelling the Nagoya Protocol*, Vol. 2, 1-47, Boston: Brill Publishers
11. Salmond, A. 2015. *Artefacts of Encounter: Cook-Voyage Collections in Cambridge*, Oxford: Museum Ethnographers Group Journal.
12. Schorch, P. 2020. *Sensitive Heritage: Ethnographic Museums, Provenance Research, and the Potentialities of Restitutions* in *Museum and Society Journal*, DOI:10.29311/mas.v18i1.3459
13. Silvester, J. et al. 2020. 'The Return of the Sacred Stones of the Ovambo Kingdoms: Restitution and the Revision of the Past' in *Journal of Museums and Society*, Vol 18, No. 1, Leicester University.
14. Smith, C. (Ed). 2014. *Encyclopedia of Global Archaeology*: Springer
15. Smith, L. 2019. 'Restitution: The Heart of Corrective Justice'. Texas: LawTeacher.net
16. Stahn C. 2023. *Confronting Colonial Heritage: Introducing Entanglements, Continuities and Transformations*, Oxford Academic
17. Ramsay, J. 1991. *The Batswana- Boer War of 1852-53: How the Batswana Achieved Victory* in *Botswana Notes and Records Journal*, Gaborone: Botswana Society
28. Thomas, N. Et al. 2018. *Pacific Presences, Oceanic Art and European Museums*, Vol. 2, Leidon: Sidestone.
29. Thomas, N. 1999. *The Case of the Misplaced Ponchos: Speculations Concerning the History of Cloth in Polynesia*, *Journal of Material Culture*, Vol 4. Sage.

30. Tuck, E. and Yang, Wayne, K. 2012. *Decolonization is not a metaphor. Decolonization: Indigeneity, Education and Society*. ResearchGate
31. Van-Beurden, J. 2022. Speech by President Buhari in LAPOSTA-Restitution Matters, Presidential Directive.
32. Washington Post Newspaper, 2019. Analyses by Laura Seay, 'How did the Catholic Church Respond to Africa's Decolonization'. Harvard: Harvard University Press

Articles of Collective Works

1. Chelsea, H. M., Spake L. and Nichols I. k. (eds), 2020. *Working with and for Ancestors: Collaboration in the Care and Study of Ancestral Remains*, London: Routledge.
2. Craig, B. 2010. 'Scenes hidden from other eyes': Theodore Bevan's collection from the Gulf of Papua in the South Australian Museum in The Artefacts' in *Journal of the Archaeological and Anthropological Society of Victoria*, Vol. 33. Academia.edu.
3. Deliss, C. 2021. *Deaccessioning Empire – A Few Daring Curators Are Confronting the Imperial Histories of their Museums*, New York: Review of Books.
4. Etienne, N., Lee, C. and Brizon, C. 2021. 'Global Provenance, Revisiting Appropriated Heritage in the Light of Inclusive Partnerships', Conference Paper, Lausanne/Switzerland: CFP
5. Fine, J. 2019. 'Obscure Objects of Desire' in Benedict Savoy et al (eds) *Acquiring Cultures*. Berlin: Degruyter.
6. Förster, L. 2016. *German Colonialism: Fragments, Past and Present*, Berlin: Deutsches Historisches Museum.
7. Greenblatt, S. 1991. 'Resonance and Wonder.' In *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, edited by Ivan Karp and Stephen D. Lavine. Washington: Smithsonian Institution Press.
8. Haddow, E. 2014. *Review of Pacific Collections in Scottish Museums– Introduction to Pacific Collections*, Queensland: University of Queensland.
9. Labi, K. A. 2018. 'New Considerations in Afro-European Museum Cooperation in Africa; The Examples of PREMA and Other Initiatives in Ghana'; in Laely T. et al (eds) in *Museum Cooperation Between European and Africa*. Verlag: Transcript.
10. Laggat, M. 2017. 'Indigenous People and Their Rights to Heritage,' Unpublished paper presented at the CAM Triennial Meeting, Calgary: CAM.
11. Lundén, S. 2016. *Displaying Loot: The Benin Objects and the British Museum*, PhD Thesis, Gothenburg: University of Gothenburg.
12. McKeown, T. 2008. *Considering Repatriation Legislation as an Option: The National Museum of the American Indian Act (NMAIA) & The Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA) in Utitmut: Past Heritage – Future Partnerships*, Discussion on Repatriation in the 21st Century, Greenland, Mille Gabriel` & Jens Dahl (eds) /UTIMUT

13. Melber, H. 2022. *German and Reparations: the Reconciliation Agreement with Namibia*, The Commonwealth Journal of International Affairs, Taylor & Francis Publishers.
14. Minott, R. 2019. *The Past is Now: Confronting Museums' Complicity in Imperial Celebration*. *Third Text* 33 (4-5): Research Gate: Taylor & Francis
15. Staller, J. E. 2022. "Introduction: How Lively Objects Disrupt Disciplinary Display." In *Curating Lively Objects: Exhibitions Beyond Disciplines*, edited by Lizzie Muller and Caroline Seck Langhill. London: Routledge.
16. Mudenda, G. S. 2012. "Exhibiting Africa: Contemporary Perspectives on Representation of Culture in Museums." An unpublished paper presented at a Colloquium, Osaka, Japan.
17. Mudenda, G., 2010. in Kenji Y. & John M. (eds) (2010) *Preserving the Cultural Heritage of Africa: Crises or Renaissance?* Suffolk: James Currey
18. Nitulescu, V. (Ed), 2019. *The Reinvention of the Museum into a Cultural Hub in the African Context in Museums as Cultural Platforms: The Future of Tradition* Journal of Museums, Bucharest: National Institute for Cultural Research Training.
19. Savoy B. & Sarr F. 2018. *The Restitution of African Heritage: Towards a New Relational Ethics*, Paris: Philippe Rey
20. Shoenberger, E. 2023. 'What does it mean to decolonize a museum?' paper presented at the Museums & Social Media Summit. MuseumNext
21. Smith, K. 2023. 'Legacies of Empire: Museums, Neocolonialism and Repatriation', MA Thesis, Surface-Syracuse University
22. Stiftung Deutsches Historisches Museum, 2016. *German Colonialism: Fragments, Past and Present*, Berlin: Deutsches Historisches Museum
23. Wingfield, C. et al (eds). 2015. *Trophies, Relics and Curios? Missionary Heritage from Africa and the Pacific*, Leiden: Sidetone Press.

Articles in Dictionaries or Encyclopedias

1. Burchell, J. 2021. *South African Criminal Law and Procedure*, 4th ed, Vol 1. chapter 14, Cape Town: Juta Law
2. Clark, A., Lilje E., Ana J. 2018. *Pacific Presences: Oceanic Art and European Museums*. Volume 2. Leiden: Sidestone Press
3. United Nations, 2006. *Year Book of the United Nations*, Geneva: UN.
4. Zetterstrom-Sharp, T. J. & Wingfield, C. 2019. 'How a Museum's Commitment to Post-Colonial Dialogue Worked to Circumvent a Call for Post-Colonial Action during a Campaign to Return a Benin Altar Piece to Nigeria from Cambridge.' Issue 1, Vol. 7, Goldsmith.

Electronic Sources

1. Berlin Post-Colonial, 2022. *Germany Transfers Legal Rights in Benin Artefacts*, Berlin: Berlin Post-Kolonial. <https://www.modernghana.com/news/1168634/germany-transfers-legal-rights-in-benin-artefacts.html>.

2. Barnaby, P. 2023. Nigeria Benin Bronzes: Buhari declaration ‘blindsides’ museum officials, BBC News, <https://www.bbc.co.uk/news/world-africa-65531736>.
3. Chipangura, N. and Mataga, J. 2021. *Museums as Agents for Social Change: Decolonization at Mutare Museum*. London: Routledge.
4. Dieminger, M. 2021. ‘Restitution Versus Legal Justice’, Podcast Series - <https://www.youtube.com/watch?v=VFrc-EY12P4>, Berlin: The Humboldt Forum
5. Miller, V. 2022. University of Iowa Art Museum Returning Artefacts Pillaged from Today’s Nigeria in 1897, <https://www.thegazette.com/higher-education/university-of-iowa-art-museum-returning-artifacts-pillaged-from-todays-nigeria-in-1897/>
6. Olufemi, T. 2022. *A leading African political philosopher’s searing intellectual and moral critique of today’s decolonization movement* Digital ebooks
7. Open Restitution Africa, 2021. *Reclaiming Restitution Report* – Nairobi: Open Restitution Africa
8. Tutz, L. N. 2013. *Claims to the Past; a Critical View of the Arguments Driving Repatriation of Cultural Heritage and Their Role in Contemporary Identity Politics* in *Journal of Intervention and State-Building*, Vol. 7, Online Source.
9. Van Beurden, J. 2022. *African Curator at VMFA in La Posta-Restitution Matters*. <https://www.youtube.com/watch?v=anRq58xeNG4>
10. Yale University Library, 2023. *Collecting and Provenance Research*, <https://guides.library.yale.edu/provenance>
11. Van Beurden, J. 2022. ‘A long Way Home for “Looted” Art is Getting Shorter’, *LaPosta-Restitution Matters*. <https://www.nytimes.com/2022/04/27/arts/design/victoria-reed-museum-of-fine-arts-stolen-artwork.html>

Winani THEBELE (PhD),
Director/Chief Curator
Winza Heritage Logistics
(Transcending Cultural Boundaries)
winza3745@gmail.com

II. RECENZII PUBLICAȚII

SAMUEL VON BRUKENTHAL ȘI COLECȚIA DE ARTĂ ITALIANĂ ÎN HERMANNSTADT SIBIU

Samuel von Brukenthal and the Italian Art Collection in Hermannstadt Sibiu

Irina NICULESCU

ABSTRACT

The book reviewed is an original volume recently published in Italy about the figure of the baron Samuel von Brukenthal and his Italian arts collection in Sibiu, particularly with details about the Longhi assignments for the exhibits in Brukenthal Museum, which were discovered during the research of the author. Doina Ene accomplished a thorough research from 2017 till 2021 in the State Archives of Sibiu, at the “Casa Teutsch” Center of Dialogue and Culture, the Foundation of Art History Roberto Longhi in Florence, Carabinieri Command TPC and other archives. The volume benefits from the Foreword of the general manager of the Brukenthal National Museum, Dr. Alexandru Constantin Chituță, and the Introduction of the Phd Daniela Dâmboiu, expert and art curator of the Museum. The book contains seven chapters and 110 images of great importance and copyright. The Italian version of this publication has just been successfully released in May at the International Book Fair of Turin (Italy).

Key-words: Brukenthal National Museum, Italian arts collection, Casa Teutsch, Roberto Longhi Foundation, Rediviva Edizioni



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.13>



Autor: **Doina Ene**
Editura: Muzeul Național
Brukenthal (M.N.B.) și Rediviva
Milano
Titlul publicației: „**Samuel von
Brukenthal e la collezione di arte
italiana in Hermannstadt Sibiu**”
Anul publicației: 2024
ISBN: 978-88-97908-73-9
Număr de pagini: 195

Biografia autorului

Doina Ene este originară din Constanța și trăiește la Bergamo din 1999. Este critic de artă și ghid turistic național autorizat cu multă experiență. A urmat cursurile Facultății de Istorie și Critica Artei în cadrul Universității Statale din Milano, terminată în 2019 cu teza de licență: „Samuel von Brukenthal și colecția de artă italiană în Hermannstadt, Sibiu” coordonator prof. Giovanni Agosti.

În 2019, a câștigat concursul la Școala de Specialitate secțiunea Patrimoniul istoric și artistic la aceeași universitate. Lucrarea finală, susținută în martie 2022, a avut titlul „Corespondența dintre Roberto Longhi și Teodor Ionescu (1959-1969). Cântă prea mulți cocoși și ziua nu vine niciodată...”, coordonator prof. Giovanni Agosti.

Doina Ene este autor și coautor de articole științifice, articole de artă și călătorii pentru revistele „Globus” și „Mediterraneo e dintorni”, coautor al ghidului „Carrara e dintorni” publicat de Municipiul Bergamo și susținut de Regiunea Lombardia¹. În cartea „Un patrimonio di storie. La Narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale”², a publicat textul privind lucrarea Catrame 1950 de Alberto Burri pp. 86-89.

1 ISBN 978-88-6642-195-5, textele referitoare la Academia Carrara pp. 10-21 și GAMEc pp. 27-29

2 Publicată de Mimesis / Etertopie ISBN 9788857533308.

Împreună cu Daniela Dâmboiu, a publicat câteva articole legate de cercetarea făcută despre Brukenthal. În 2023 îi apare articolul „Arhiva științifică a lui Teodor Ionescu, Șeful Galeriei de Artă a Muzeului Național Brukenthal (1956-1971), Corespondența privind pictura italiană” publicat cu ocazia Simpozionului Internațional Anual al M.N.B. În 2023 publică articolul cu titlul „The Portrait of a Man debate: Amberger, Giorgione o Tizian? (A Stolen and a Still Missing Painting from the Brukenthal Art Gallery)” în Brukenthal Acta Musei XVIII.2.

Recenzie volum

Lucrarea „Samuel von Brukenthal e la collezione di arte italiana in Hermannstadt, Sibiu” a fost realizată datorită dorinței autoarei de a propune în Italia ceva din cultura și pământul său natal. Nu existau în Italia, înainte de această cercetare, informații despre colecția italiană din Sibiu, și nici despre colecționarul Brukenthal. Cu aceste premize, Doina Ene a început o lungă și intensă cercetare pe parcursul anilor 2017-2021, cu susținerea autorităților și a specialiștilor muzeali. În ceea ce privește partea românească, autoarea a studiat în Arhivele de Stat din Sibiu, la Centrul de Dialog și Cultură „Casa Teutsch”, la Muzeu, fiind ajutată de câțiva muzeografi și cercetători să recupereze material în parte nedisponibil. În Italia, autoarea a cercetat în arhivele Fundației Roberto Longhi din Florența și a colaborat cu Comandamentul Carabinierilor pentru Protecția Patrimoniului Cultural din Roma. Stufoasa bibliografie publicată la finalul volumului enumeră circa 160 de titluri consultate, ceea ce demonstrează rigurozitatea metodei. Rezultatul este pe măsura eforturilor, volumul prezentat este de o calitate superioară și are un conținut original.

Importanța acestei lucrări a fost semnalată chiar de editura M.N.B., care a coeditat volumul împreună cu Editura Rediviva din Milano. Volumul se deschide cu un „Cuvânt înainte” scris de directorul general al M.N.B., Dr. Alexandru Constantin Chituță, din care cităm: „O felicităm pe doamna Doina Ene pentru cercetarea efectuată în Italia, focalizată pe personalitatea complexă a Baronului Samuel von Brukenthal. Este un mod deosebit ca în Italia, o țară a marii culturi, a numeroaselor galerii, a unei efervescente artistice deosebite, a celor care până astăzi se compară cu Mecena, să fie prezent și un iluminist și un european extraordinar care a făcut ca Transilvania și orașul Sibiu să devină centru de lumină și cultură. Sper ca în mediul italian acest volum să fie citit cu mare curiozitate și entuziasm!”³

Volumul se bucură și de o „Introducere” de 10 pagini realizată de experta M.N.B. Daniela Dâmboiu, care abordează figura baronului ca model de educație iluministă, prezintă testamentul prin care a luat ființă Muzeul și încheie cu Școala de pictură italiană.

Cartea este compusă din șapte capitole și are 195 de pagini. Structurarea capitolelor ajută la o descoperire graduală a figurii baronului și a colecției sale, culminând cu ideea centrală a lucrării, colecția de artă italiană, alături

3 Ene Doina. (2024). p. 10

de prezentarea descoperirilor legate de atribuțiile lui Roberto Longhi. Un punct forte al volumului este prezența a 110 imagini de calitate superioară introduse de autoare în fiecare capitol. Bogăția acestor imagini sunt de importanță majoră, autoarea a reușit să obțină drepturile de difuzare pentru aceste imagini prețioase de la diferite instituții europene precum: Accademia Carrara din Bergamo, Accademia San Luca din Roma, Arhivele Naționale ale României la Sibiu, Biblioteca Nazionale Marciana din Veneția, Biblioteca Muzeului Național Brukenthal din Sibiu, Comandamentul Carabinierilor pentru Protecția Patrimoniului Cultural din Roma, Fundația de Studii de Istoria Artei Roberto Longhi din Florența, Kunthistorisches Museum din Viena, Muzeul Național de Istorie al României din București, Muzeul Național Brukenthal din Sibiu și Petworth House and Park din Londra.

Primele două capitole ale lucrării sunt de natură biografică, respectiv monografică. Primul despre viața și activitatea baronului von Brukenthal, iar al doilea despre construirea și destinația Palatului acestuia. Autoarea schițează o biografie minuțioasă a lui Brukenthal în contextul istoric al vremii sale. Iluminist cu o carieră politică de excepție la Curtea Imperială din Viena, von Brukenthal a contribuit la modernizarea orașului și a lăsat ca moștenire un patrimoniu cultural artistic de mare importanță. Guvernatorul a fost susținut și a colaborat cu împărăteasa Maria Tereza pentru reforma fiscală, urbanistică și judiciară a regiunii, a cărei capitală era Sibiu.

Palatul a fost construit între anii 1778-1788 și a fost conceput ca sediu administrativ al guvernatorului, dar și ca instituție culturală. Astăzi el este sediul Muzeului Național Brukenthal, în Piața Mare a orașului, una dintre cele mai interesante clădiri în stil baroc din România. Pentru conservarea colecțiilor sale Brukenthal a adoptat o nouă formulă, cea a fideicomisului, niciodată folosită până atunci în Transilvania. Mulțumită acestei formule, colecțiile de artă și numismatică, biblioteca și o parte din averea lui Brukenthal nu au putut fi împărțite, ci doar transmise din generație în generație unui singur moștenitor universal, la moartea căruia vor intra în sfârșit în posesia Gimnaziului Evanghelic și Bisericii Evanghelice din Sibiu. În al doilea capitol, autoarea a scos la iveală calitățile sale de specialist în artă și a relatat detaliat aspectele arhitectonice ale construcției prin descrierea stemei, curților interioare, a porții principale și a încăperilor de la etaje.

Capitolul al treilea explorează colecțiile Brukenthal. Patrimoniul lăsat de către baron la moartea sa era format din cabinetul de numismatică (circa 17000 de monede și medalii din diferite epoci), colecția de minerale (trei săli), colecția de antichități, biblioteca impunătoare (peste 16000 de volume), colecția de stampe și, în final, prețioasa galerie de artă (circa 1200 de picturi). Doina Ene face o incursiune documentată în cabinetul de numismatică, colecția de minerale și de antichități, biblioteca, stampele și pinacoteca. Galeria de Artă este cea care încununează patrimoniul baronului, fiind poate cea mai importantă colecție de artă barocă est-europeană. Colecția includea o subdiviziune pe școli, nereușind, totuși, să ilustreze evoluția lor istorică și artistică. Șase săli au expus picturile celei mai reprezentate școli, respectiv cea flamando-olandeză, școala italiană a ocupat patru, în timp ce restul de trei au fost dedicate picturii germane.

Partea centrală a lucrării explorează colecția italiană a lui Brukenthal, aceasta constituind obiectul cercetării. Capitolul patru face o precizare: „Colecția de artă italiană este formată din circa 220 de opere, realizate în diferite epoci, de la Renașterea la Manierism, la Baroc, perioada cea mai reprezentativă, până la Rococo. Numărul lucrărilor prezente în colecția italiană este la jumătate față de celelalte școli prezente în galeria de artă, dintre care colecțiile flamandă, olandeză, germană și austriacă însumează peste 450 de piese.”⁴

Calitatea este înaltă, la fel cum se remarcă printre autori nume de primă clasă precum Antonello da Messina, Tiziano, Lotto și Veronese. Există și lucrări ale celor mai buni elevi ai lor, cum ar fi Lamberto Sustris și Paris Bordone.

Capitolul al cincilea face un inventar detaliat al operelor din colecția italiană dintre secolele XVI-XVIII, o listă de 98 de picturi.

Ajungem acum la capitolul cel mai important al volumului, al șaselea, intitulat „Atribuirile lui Roberto Longhi”. În timpul cercetărilor, autoarea a reușit să facă o descoperire importantă în ceea ce privește colecția italiană și paternitatea lucrărilor expuse în muzeu: o corespondență asiduă susținută în perioada 1956-1971 între Teodor Ionescu (responsabilul Galeriei de Artă Europeană M.N.B.) și criticul de artă italian Roberto Longhi. În acea perioadă, Ionescu a început o corespondență stufoasă cu mai mulți istorici de artă la nivel mondial, în funcție de școlile de pictură prezente în galerie. Prin această activitate minuțioasă a fost posibilă identificarea atribuirilor corecte la mai mult de 300 de opere, dintre care o mare parte erau considerate până atunci anonime. În ceea ce privește corespondența cu Longhi, la care autoarea se referă în principal pentru catalogarea operelor italiene, a ieșit la iveală un mister legat de absența unui număr de circa 30 de scrisori din arhiva Ionescu a M.N.B. Din fericire, fondul de arhivă Longhi din Florența conservă aceste misive. Autoarea a reușit să reconstituie și să transcrie întreaga corespondență, aceasta constituind obiectul unei alte lucrări care va fi publicată curând. În acest volum, autoarea propune studiul unei serii de 18 opere importante din punct de vedere al atribuirii, așa cum reies din procesul de studiu al scrisorilor dintre Teodor Ionescu, Longhi și alți critici de artă. Dintre acestea menționăm: „Testa di bambino” de Paolo Veronese (M.N.B., inv.974), „Ecce homo” de Tizian (M.N.B., inv. 3186), „San Girolamo penitente” de Lorenzo Lotto (M.N.B., inv. 697), „Crocifissione” de Antonello da Messina (M.N.B., inv. 732), „Incoronazione di spine” de Annibale Caracci (M.N.B., inv. 700), „San Francesco” de Pietro Della Vecchia (M.N.B., inv. 782).

Analiza autoarei este foarte detaliată, fiecare operă este disecată prin prisma atribuirilor de-a lungul timpului. Textul este discursiv, însoțit de citate din scrisori, iar prezența notelor de subsol evidențiază precizia și pasiunea cu care autoarea a descris fiecare pictură în parte.

Ultimul capitol, al șaptelea, încheie periplusul artistic la punctul de sosire prestabilit – Muzeul Național Brukenthal. Colecția privată a baronului a fost deschisă publicului încă din 1790 și a devenit primul muzeu național din România odată cu inaugurarea în 1817. Autoarea relatează sintetic soarta muzeului în perioada revoluției de la 1848, în timpul celor două

4 Ene Doina. (2024). p. 99, traducere în limba română

războaie mondiale. În 1946, Muzeul Brukenthal a fost naționalizat, devenind proprietatea Statului Socialist Român. În 1948, nouăsprezece capodopere au fost transferate la Muzeul Național de Artă al României din București, care a fost inaugurat în acel an. Aceste capodopere s-au întors la Sibiu în 2006 și printre ele se numără: Lorenzo Lotto, Magnasco, Carriera, Van Eyck, Memling, Bruegel, Jordaens, Teniers cel Tânăr, Koninck, Rigaud și Wouwermann.

Un alt eveniment notabil din istoria colecției Brukenthal a fost marele furt din 1968. Lucrările furate au fost următoarele: Tizian, Carriera, Frans van Mieris il Vecchio, Albrecht Bouts, Anton van Dyck, Jörg Breu, Cristoph Amberger și German anonim din secolul al XV-lea. Aflăm de la autoare că primele patru dintre aceste picturi au fost găsite treizeci de ani mai târziu în Statele Unite. Celelalte patru picturi încă așteaptă să fie găsite și returnate la muzeu.

Concluzie

Opera scrisă de critica și istorica de artă Doina Ene este o lucrare inedită, de interes pentru specialiști, ea s-a impus în Italia ca o cercetare importantă despre o tematică necunoscută în peninsula. Structurarea materialului este specifică unei monografii, iar stilul ales de autoare este divulgativ, ceea ce oferă o bună posibilitate ca opera să iasă din sfera specialiștilor și să ajungă la publicul larg, la cei pasionați de artă. Informațiile conținute sunt de natură documentară, o bună parte originale din punct de vedere al cercetării efectuate și pentru specialiștii din România. Alegerea imaginilor este foarte eficientă pentru operele prezentate. Spre exemplu, alegerea imaginii de copertă – „La Nascita di Maria” de Giovan Francesco Caroto, M.N.B., inv. 369 - trasează o legătură subtilă între România și Italia: opera a fost prezentă în 2022 la Palazzo de Gran Guardia din Verona cu ocazia expoziției „Caroto e le arti tra Mantegna e Veronese”.

Prin publicarea acestui volum, Doina Ene a devenit o „punte” de legătură, reușind să ofere o imagine de ansamblu asupra Muzeului Brukenthal și asupra importanței colecțiilor acestuia printre celelalte muzee europene. Pe data de 16 noiembrie 2024 a avut loc o prezentare a volumului la Milano, la Castelul Sforzesco, în prestigioasa sală Weil Weiss a Bibliotecii Trivulziana, la care a fost prezent și directorul Muzeului Brukenthal. Pe 3 decembrie volumul va fi lansat și la Biblioteca Senatului Italian, alături de dr. Alexandru Chituță. Sperăm ca ocazia să ofere prilejul de a decide publicarea volumului și în limba română.

Bibliografie

Ene Doina. 2024. „*Samuel von Brukenthal e la collezione di arte italiana in Hermannstadt/Sibiu*”. Collana Culture e Civiltà. Milano: Edizioni Rediviva și Muzeul Național Brukenthal.

Irina NICULESCU

jurnalist independent de artă și cultură și editor, Piemont, Italia
niculescu.irina@gmail.com

III. RECENZII EXPOZIȚII

„EFECTUL PICASSO”.
EXPOZIȚIE DESFĂȘURATĂ LA MUZEUL
DE ARTĂ RECENTĂ, BUCUREȘTI,
27 SEPTEMBRIE 2023-22 IANUARIE 2024

“The Picasso Effect”
Exhibition Held at the Museum of Recent Art,
Bucharest, September 27th, 2023- January 22nd, 2024

Ioana-Cristina SPIRIDON (CIOCOIU)

ABSTRACT

The exhibition “The Picasso Effect”, held at the private art museum MARE, is part of an international celebration of 50 years from Pablo Picasso’s death, along with exhibitions held at other 42 worldwide museums, such as “The Echo of Picasso” in Malaga, “Diego Velázquez invites Pablo Picasso... and Carmen Calvo” at the House of Velázquez, “Picasso Sculptor. Matter and Body” at Guggenheim Museum from Bilbao, “Picasso: drawing to infinity” at Centre Pompidou. The relevance of the exhibition held in Bucharest resides mainly in: mapping Bucharest for international, acclaimed artists, highlighting the influence of the Spanish painter on Romanian art and engaging Romanian artists as conscious and active participants in the international contemporary art.

Key-words: Picasso, international, Bucharest, exhibition, influence, Romanian art



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.14>

Contextul expoziției

Alături de Marchel Duchamp, Piet Mondrian și Kazimir Malevich, Pablo Picasso (1881-1973) a intrat în cărțile de istoria artei, creația sa lăsându-și amprenta asupra artei secolului XX. Împlinirea a 50 de ani de la moartea lui Pablo Picasso a fost celebrată la nivel mondial prin o serie de expoziții din care au făcut parte 42 de muzee ale lumii. „Ecolui Picasso” în Malaga, „Diego Velázquez îl invită pe Pablo Picasso... și Carmen Calvo” la Casa de Velázquez, „Picasso, sculptorul. Materie și corp” la Muzeul Guggenheim din Bilbao, „Picasso: desenând la infinit” la Centrul Pompidou, „Efectul Picasso” la Muzeul de Artă Recentă din București sunt doar câteva exemple. Firul comun care leagă toate aceste evenimente este influența covârșitoare exercitată de artist asupra producției artistice și asupra filosofiei artei secolului XX. Expoziția deschisă la București a prilejuit vizionarea a 46 lucrări din colecția Muzeului Pablo Picasso din Paris (litografii, desene și uleiuri), abordând principalele teme de creație ale artistului, precum și o selecție inedită de lucrări ale artiștilor români din perioada postbelică și contemporană, selecție pusă în dialog cu lucrările artistului spaniol.

Deschisă pe data de 27 septembrie 2023, expoziția a avut un impact substanțial atât asupra publicului consumator de artă, a profesioniștilor din domeniul artei, cât și asupra vieții culturale a capitalei, întrucât deși programată inițial până pe data de 8 ianuarie, a fost prelungită până pe 22 ianuarie. La mai bine de un an de la închiderea sa, încă resimțim „efectul Picasso” prin dorința și apetența pentru expoziții actuale prin tematică, inedite, reprezentative la nivel internațional și care să ofere publicului din București, și nu numai, accesul la lucrări ce au scris istoria artei. Evenimentul a reunit sub același acoperiș 46 de lucrări semnate de Pablo Picasso alături de 65 de lucrări semnate de 37 de artiști români¹.

Efortul expozițional a unit activitatea curatorului principal (Erwin Kessler), a co-curatorilor Carola Chișiu și Joanne Snrech, a conservatorilor, a specialiștilor în restaurare, a membrilor echipei administrative de transport, panotare, amenajare.

Concepută împreună cu Musée National Picasso-Paris, susținută de Ministerul Culturii și Primăria Municipiului București, dar sponsorizată și de companii de drept privat, expoziția „Efectul Picasso” și-a propus atât focalizarea țării noastre și a capitalei pe harta expozițiilor internaționale de prestigiu, cât și includerea artiștilor români în circuitul internațional artistic, ca participanți activi și conectați la practicile artistice internaționale.

¹ Conform site-ului oficial al expoziției, Efectul Picasso, accesat pe data de 09.06.2024



Fig. 1 – Catalogul expoziției „Picasso. Litografii și gravuri”, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, octombrie 1968, București, imagine din expoziția „Efectul Picasso”, arhiva personală

Conceptul și discursul expozițional

Efectul Picasso prezintă ecoul operei și personalității lui Picasso asupra artei românești din anii 1960 până în prezent², declară Erwin Kessler, curatorul expoziției. De ce este ales acest reper temporal (anii '60) și care este rolul său în discursul expozițional?

În 1965, are loc ascensiunea la putere a lui Nicolae Ceaușescu (1965-1989), care, în tentativa de a se emancipa de imperialismul sovietic, urmărește crearea propriului cod ideologic și estetic ca stâlp de susținere a „comunismului național”. Astfel, imaginile realist-socialiste, cu oțelari, metalurgiști sau fabrici încep să fie treptat înlocuite cu o nouă formulă stilistică, bazată pe școala modernistă de la Paris din acești ani, cu Pablo Picasso în prim-plan. Nu întâmplător, în octombrie 1968 se deschide la București prima expoziție a artistului spaniol în România, o expoziție care, deși la vremea respectivă a cuprins doar gravuri (vezi fig.1), a influențat covârșitor memoria vizuală a artiștilor români din acel moment. Așa cum afirma și curatorul expoziției în textul de deschidere al acesteia, are loc o „răsturnare de situație dramatică”, artiștii raliindu-se unui nou motor de progres artistic. În *Cronometrul pictural* (1924), Maxy afirma: „(...) viitorul. Nu-l întrebați pe Picasso.”, în timp ce „Vladimir Zamfirescu, în 2020, proclama faptul că tocmai oracolul Picasso trebuie întrebat despre viitorul artei în secolul XXI”, lucru subliniat și în textul curatorial al expoziției.

Mențiunea lui Vladimir Zamfirescu nu este întâmplătoare, întrucât, pentru o mai bună înțelegere a expoziției „Efectul Picasso” era recomandată vizionarea acesteia de la ultimul etaj spre parter. Expusă solitar, pe ultimul palier, într-o zonă spațioasă dedicată contemplării și relaxării, ca un omagiu atât lui Pablo Picasso, cât și lui Zamfirescu, se afla lucrarea acestuia din urmă închinată nimănui altcuiva decât artistului spaniol (vezi fig.2). Cromatica,

² Ibidem



Fig. 2 – Vladimir Zamfirescu, Picasso, 2010, ulei pe pânză, 160 x 110 cm, colecția Muzeului Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”, imagine din expoziția „Efectul Picasso”
Sursa: arhiva personală

costumația personajului, mina facială, toate duc cu gândul la perioada albastră a lui Pablo Picasso. Tot o referință la perioada albastră a artistului era și lucrarea de Paul Gherasim, inserată la al doilea etaj la clădirii. Practic, în paralel cu principalele lucrări ale lui Pablo Picasso erau expuse lucrări de artiști români, influențate de practica artistică a maestrului.

Artiștii români expuși au fost, în ordine alfabetică, următorii: Corneliu Baba, Horia Bernea, Ștefan Bertalan, Mircea Cantor, Eva Cerbu, Vali Chincișan, Darie Dup, Aniela Firon, Marin Gherasim, Ion Grigorescu, Vasile Gorduz, Dumitru Gorzo, Hortensia Mi Kafchin, Kádár Tibor, Kero Zen, Irlo, Victor Man, Tincuța Marin, M.H. Maxy, Florin Mitroi, Valeriu Mladin, Dragoș Morărescu, Nagy Albert, Mihai Olos, Ion Pacea, Radu Pandele, Neculai Păduraru, Pisica Pătrată, Constantin Piliuță, Silvia Radu, Alexandru Rădvan, Alma Redlinger, Wanda Sachelarie-Vladimirescu, Donald Simionoiu, Alexandru Țipoia, Vladimir Zamfirescu, Marian Zidaru. Lucrările, împrumutate fie direct de la artiști (în cazul artiștilor contemporani), fie din colecții private sau muzeale, au fost selectate cu precizie pentru a evidenția discursul curatorial. Fie că vorbim de naturile statice, de portretistica cubistă, de nudurile feminine sau tauromahie, fiecare temă principală a lui Pablo Picasso este oglindită și în lucrările artiștilor mai sus menționați, etalate strategic în spațiu. Privirile acestor artiști asupra lui Picasso sunt diverse: de la admirație la subminare, de la omagiu la critică, de la imitarea opțiunilor stilistice la reinterpretare.

Experiența vizitatorului

Comunicarea ideilor în cadrul acestei expoziții s-a concretizat atât prin selecția lucrărilor și panotarea lor strategică, cât și printr-un design expozițional simplu, dar de efect. Au lipsit elementele de scenografie, a căror absență a fost completată însă de tipologia variată a obiectelor expuse, de la lucrări de pictură, grafică până la sculpturi și obiecte din ceramică, reflectând atât complexitatea creatoare a lui Pablo Picasso, cât și



Fig. 3 – Copii în cadrul unui atelier de desen, imagine preluată de pe pagina de Facebook a MARE
Sursa: arhiva personală

interesul artiștilor români pentru medii tehnice variate. Culoarea pereților, un roz deschis, nu a fost nici ea aleasă întâmplător, amintind de perioada roz (1904-1906) din creația lui Picasso. Lucrările au fost prezentate cât mai simplu, fără rame sau design parietal, tocmai pentru a nu distra atenția de la relevanța lucrărilor în sine și pentru a putea urmări cât mai lejer discursul expozițional. Totodată, s-a remarcat o dublă dispunere a lucrărilor: atât din punctul de vedere al cronologiei scenei artistice locale (de la Maxy la Tincuța Marin), cât și din punct de vedere tematic.

Experiența vizitatorilor s-a materializat prin tururi ghidate, ateliere creative pentru copii pornind de la lucrările lui Picasso din expoziție (fig.3), la gratuități acordate unor categorii aparte de vizitatori. Comunitatea a fost angrenată în a măsura impactul expoziției asupra vieții culturale, respectiv a satisfacției vizitatorilor prin diverse strategii de marketing, precum votul publicului pentru cea mai admirată lucrare din expoziției, concursuri cu premii constând în bilete la expoziție etc. Totodată, a fost lansat un album bilingv al expoziției, care aduce explicații suplimentare și complexe asupra modului în care este percepută influența artistică a lui Pablo Picasso asupra artiștilor români, respectiv modul în care a interpretat și relaționat fiecare din artiștii mai sus menționați cu arta lui. Ca element excepțional, a fost creată în situ o pictură murală de artiștii stradali ai momentului, în linie cu tematica expoziției.

Ca evenimente conexe, expoziția a fost dublată de simpozionul „Picassoest. Uses and Abuses of Picasso in Eastern Europe 1945-1989”, desfășurat pe data de 5 ianuarie 2024, la Biblioteca Academiei Române³.

Am putea spune că experiența vizitatorului cu „Efectul Picasso” începea dinainte de momentul propriu-zis al vizitei, organizatorii apelând la un marketing intens, de la afișe stradale de mari dimensiuni, steaguri pe stâlpii

3 <https://curatorial.ro/arta/picassoest-uses-and-abuses-of-picasso-in-eastern-europe-1945-1989-simpozion-la-bucuresti/>, accesat pe data de 09.06.2024



Fig. 4 – Pablo Picasso, *Nud culcat și chitarist*, ulei pe pânză, 130 x 195 cm, imagine din expoziția „Efectul Picasso”
Sursa: arhiva personală

de iluminat, reclame pe autobuzele din oraș, numeroase interviuri la radio, intervenții în cadrul unor emisiuni TV la ore de maximă audiență, articole nenumărate în presa scrisă prin intermediul partenerilor media, reclame online etc. Asemenea unui produs comercial, expoziția a beneficiat de o largă publicitate atât în mediul online, cât și în spațiul public al orașului.

Reunind lucrări în valoare de 135 de milioane de euro, expoziția „Efectul Picasso” a fost vizitată de peste 50.000 de persoane⁴, în decurs de 4 luni.

Concluzii critice

Prin relevanța patrimoniului cultural pus în valoare, expoziția va rămâne mult timp o bornă în repertoriul expozițional al instituțiilor din România, dar și al publicului, avid după evenimente culturale actuale, conectate la scena internațională, relevante pentru preocupările cotidiene, dar și cu impact pentru generația actuală și viitoare.

Deși organizată de o instituție de drept privat, expoziția nu ar fi putut fi realizată fără sprijinul instituțiilor publice, de la Ministerul Culturii până la muzeele care au acceptat să împrumute lucrări pentru eveniment: Muzeul Național de Artă al României, Muzeul de Artă Bacău, Muzeul Brăilei „Carol I”, Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”, Muzeul Național Secuiesc Sfântu Gheorghe, Institutul de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion” din Tulcea, Muzeul Județean „Aurelian Sacerdoțeanu” din Râmnicu Vâlcea.

Expoziția a reușit să transpună principalul scop al instituției, acela de a

4 Informație preluată de pe Pagina de Facebook a MARE, accesibilă la link-ul <https://www.facebook.com/share/p/ESRmruMfqh4nZZN5/>, accesat pe data de 09.06.2024



Fig. 5 – Pablo Picasso, *Golful Cannes*, ulei pe pânză, 130 x 195 cm, imagine din expoziția „Efectul Picasso”

Sursa: arhiva personală

integra artiștii români în circuitul artistic internațional prin evenimente relevante. Totodată, a oferit publicului din România șansa de a admira lucrări de referință ale lui Pablo Picasso, precum „Nud culcat și chitarist” (vezi fig.4), „Femeie pe pernă”, „Prânz la iarbă verde (după Manet)”, „Golful Cannes” (vezi fig. 5) sau „Femeie așezată cu brațele încrucișate”, oferind senzația experienței unui city-break într-o capitală din vestul Europei, chiar la noi în oraș. Expunerea acestor lucrări permite deschiderea unor colaborări viitoare cu alte instituții de renume din afara țării, dar totodată influențează generația de azi, oferindu-le mai multe perspective, mai multă deschidere spre artă și transformând muzeul dintr-un cub rece într-un pol de atracție.

Dincolo de entuziasmul personal cu care am salutat această expoziție, nu aș putea închide prezenta recenzie fără a aduce câteva observații, care consider că ar fi făcut expoziția și mai atractivă.

În primul rând, textul curatorial sintetic ar fi putut fi extins sau completat cu intervenții punctuale asupra lucrărilor principale ale lui Pablo Picasso, dar și ale artiștilor români. Textele explicative asupra lucrărilor, dar și asupra conexiunilor dintre acestea, au lipsit cu desăvârșire și în absența unor idei de istoria și teoria artei sau a explicațiilor unui ghid, vizitatorul rămânea doar cu experiența vizuală.

În al doilea rând, în deschiderea expoziției, chiar de la intrare, erau afișați partenerii și sponsorii, dar mai puțin colecționarii, artiștii sau muzeele care au împrumutat lucrări. Cred că partea introductivă ar fi putut fi îmbunătățită din acest punct de vedere.

În al treilea rând, absența scenografiei s-a resimțit și, chiar dacă designul expoziției era menit să fie cât mai simplu pentru a nu distra atenția de la relevanța lucrărilor, cred că experiența vizitatorilor ar fi putut fi

îmbunătățită cu un photo corner sau cu inserția unor proiecții video cu și despre Picasso, cu artiștii români expuși vorbind despre Picasso etc. Totodată, conex subiectului scenografiei, este spațiul de expunere. Luând în considerare dimensiunile impresionante ale unor lucrări, puteau fi aduse mici ajustări ambientale, prin artificii de design care să creeze senzația unui spațiu mai larg și mai înalt.

Nu în ultimul rând, putem doar bănuși că din lipsă de spațiu nu au fost incluși în expunerea fizică anumiți artiști români relevanți pentru discursul curatorial (precum Nicolae Tonitza, Spiru Chintilă), dar cărora li s-a corectat această absență prin includerea unor referințe vizuale în catalogul expoziției.

În ciuda acestor mici minusuri, „efectul Picasso” se va resimți mult timp de aici înainte la nivel cultural național și va intra în istoria artei din România, așa cum a făcut-o expoziția dedicată lui Pablo Picasso din 1968.

Bibliografie

- Biemel, W. 1987. „Picasso. Încercare de interpretare a poliperspectivei”, în *Expunere și interpretare*, București: Ed. Univers
- Kessler, E., Snrech, J. 2023. *Efectul Picasso*. București: Ed. Vellant
- Secțiunea dedicată expoziției pe site-ul oficial al Muzeului de Artă Recentă: https://mare.ro/exhibition/picasso/?gad_source=1&gclid=CjoKCQjwpZWzBhCoARIsACvjWRN8g4BDIcPWWRAz9XUAdNPh_t3Fp_Os61JJXopM4SiGAz6rEU7psBwaAsG1EALw_wcB (9 iunie 2024)
- Pagina de Facebook a MARE: <https://www.facebook.com/MuzeulDeArtaRecenta> (9 iunie 2024)
- Ion, L. 2023, 29 decembrie. „Picassoest. Uses and Abuses of Picasso in Eastern Europe 1945-1989”, simpozion la București. <https://curatorial.ro/arta/picassoest-uses-and-abuses-of-picasso-in-eastern-europe-1945-1989-simpozion-la-bucuresti/> (9 iunie 2024)
- <https://www.mediafax.ro/cultura-media/expozitia-efectul-picasso-se-prelungeste-pana-in-22-ianuarie-2024-22210067>
- Cumpănașu, E., Kahnweiler, D., 1968. *Expoziția Picasso*. Litografii și gravuri. București: Muzeul de Artă al R.S.R.

Drd. Ioana-Cristina SPIRIDON (CIOCOIU)

*Istoric de artă,
evaluator de bunuri culturale mobile,
director-adjunct al Departamentului de Evaluare al casei
de licitații Artmark și asistent-curator al expozițiilor
Pavilionului Muzeal din cadrul Art Safari
ioana.spiridon@artsafari.ro*

VULNERABILITATEA MUZEELOR ROMÂNEȘTI ÎN FAȚA SCHIMBĂRILOR LEGISLATIVE: O ANALIZĂ A AMENINȚĂRILOR SISTEMICE APĂRUTE ÎN ANII 2023-2024

Romanian Museums' Vulnerability to Legislative Changes: an Analysis of Systemic Threats in 2023-2024

Valer RUS

ABSTRACT

In recent months, the legal landscape in Romania has undergone significant changes directly impacting the mission of the museums and public collections in preserving and promoting cultural heritage. Among these changes are Law 296/2023 and amendments to Law 311/2003 on Museums and Public Collections. This article examines the specific threats posed by these changes to Romanian museums and their system for safeguarding national cultural heritage.

Key-words: systemic threats, romanian museums, legislative changes, 2023-2024



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.15>

Contextul legislativ. Prezentarea succintă a legii 296/2023 și a modificărilor aduse legii muzeelor și colecțiilor publice 311/2003.

După mai multe tergiversări și testări ale reacției celor vizați, prin scăparea intenționată „pe surse” a mai multor și diferite variante ale proiectului de lege, în toamna anului 2023 a fost adoptată o controversată lege, cu nr. 296.¹ Sub presiunea datelor macroeconomice, care indicau o gestionare deficitară a resurselor financiare ale țării, tradusă în inflație galopantă și deficit bugetar excesiv, Guvernul și Parlamentul decid adoptarea unor măsuri pretins de austeritate, care deși inițial vizau întreg sistemul bugetar, așa cum se poate observa ulterior, urmează să fie aplicată doar unor categorii limitate de instituții, dintre care cele mai importante, din punctul nostru de vedere sunt cele de cultură, în mod particular, muzeele.

Pentru a limita unele excese bugetare, inițiatorii legii adoptă unele măsuri care vor conduce, în premieră pentru România, la desființarea voluntară de muzee, biblioteci, așezăminte culturale și a unor instituții de spectacole. Motivul banal pentru care se poate desființa o instituție publică de cultură în România nu are de-a face cu valorile patrimoniale deținute, performanța culturală a personalului, numărul de beneficiari direcți și indirecti, buna gestionare a resurselor materiale și financiare aflate la îndemână, atragerea de fonduri nerambursabile prin proiecte culturale, agenda publică sau oferta culturală. Nu. Motivul pentru care se poate desființa un muzeu în România este că nu are... 50 de angajați.

Conform art. XXIX, din numita lege, prin alin. (1), „începând cu data de 1 iulie 2024, instituțiile publice cu personalitate juridică aflate în coordonarea / subordonarea/autoritatea autorităților administrației publice centrale / locale își pot desfășura activitatea dacă îndeplinesc următoarele condiții cumulative:

- a) au un număr de peste 50 de posturi aprobate conform legii și efectiv ocupate în structurile organizatorice;
- b) activitățile desfășurate de instituțiile publice nu se suprapun sau sunt similare cu alte activități desfășurate de alte instituții publice cu obiect de activitate același sau similar.”

De ce s-a ajuns la acest număr magic? Probabil nu vom afla niciodată. Cert este însă că aproape jumătate din muzeele din România NU au 50 de angajați. Astfel, conform datelor publicate de Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală, 48 din 107 muzee, adică 45%, nu întrunesc această condiție pentru supraviețuire instituțională! Dintre aceste 48, 30 sunt muzee județene!²

Al doilea argument necesar pentru desființarea de muzee este că nu pot exista două sau mai multe muzee în subordinea aceluiași ordonator de credite principal pentru că de fapt activitățile desfășurate de acestea sunt similare între ele. Nici nu ar avea cum să nu fie similare, atâta timp cât toate muzeele publice

1 <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/275745>

2 <https://www.culturadata.ro/impactul-negativ-al-masurilor-de-austeritate-bugetara-asupra-domeniului-culturii/>

funcționează în același temei legal, legea 311/2003 a muzeelor și colecțiilor publice, asupra căreia vom reveni imediat.

Cum se poate ușor constata, procesul de muzeificare și dezvoltarea organică, multianuală, a unei componente importante din arhitectura instituțională națională dedicată protejării patrimoniului cultural național mobil, și anume muzeele, au fost aneantizate, printr-o simplă decizie de tip contabilicesc.

Prin aceeași lege se instituie un set de excepții, care aparent ar putea salva existența personalității juridice pentru muzeele vizate, dar dacă citești cu atenție motivele excepționalității îți poți da seama că prin ochiurile plasei vor scăpa instituții care pot fi numărate pe degetele unei singure mâini, precum muzeele din județele cu majoritate maghiară sau muzeul donat de un fost prim ministru, condamnat penal la închisoare cu executare pentru fapte de corupție. Astfel, prin alineatul 10 al aceluiași articol sus menționat aflăm că:

„Sunt exceptate de la prevederile alin. (1) instituțiile publice din domeniul culturii de interes județean și local, precum și instituțiile publice din domeniul culturii care au fost înființate ca urmare a unor legi speciale, acorduri internaționale sau ca urmare a primirii unor donații cu sarcini, instituții care susțin/promovează identitatea minorităților naționale, instituțiile prefecturii, structurile cu organizare militară / de poliție, cluburile sportive de interes național și local, precum și orice alte instituții publice care se aprobă prin memorandum de către Guvernul României.”

Pentru că posibilele victime instituționale ale acestei legi nu se limitează la entitățile mici și mijlocii, de fapt legiuitorul ne anunță prin alineatul (12) al aceluiași art. XXIX, că **orice** instituție din România poate fi desființată, chiar și dacă are peste fatidicul număr de 50 de angajați, exclusiv prin voință politică:

„Prin excepție de la prevederile alin. (1), instituțiile publice care au peste 50 de posturi aprobate și își desfășoară activitatea în același domeniu de activitate se pot desființa / reorganiza / fuziona sau transfera activitatea și personalul încadrat către alte structuri organizatorice, inclusiv către structurile organizatorice aflate în coordonarea/autoritatea/subordonarea autorităților administrației publice locale / centrale / județene, prin modificarea corespunzătoare a numărului de posturi, organigramei și a regulamentelor de organizare și funcționare, cu aprobarea Guvernului României sau, după caz, prin hotărâre a consiliilor locale / județene.”

După ce am stabilit că această inițiativă legislativă nu are de fapt menirea să producă mult dorita austeritate și economie la bugetul consolidat al statului român, singurul vector (nici măcar ascuns după perdele) fiind de fapt hiperpolitizarea sistemului public. În traducere liberă, cine nu este agreat de noul partid unic, poate să își piardă postul prin desființarea întregii instituții. Dacă însă partidul te dorește, atunci poate fi invocată excepționalitatea, pentru că articolul de lege este extrem de interpretabil, neexistând nicio unitate de măsură cuantificabilă.

Dar, în calea „fericirii” decidenților politici se afla o ultimă redută a eticii și conștiinței profesionale, specifică doar muzeelor dintre toate celelalte membre ale familiei instituționale cultură, care putea să se opună abuzurilor venite din

teritoriu, și a și făcut-o în mai multe ocazii, motiv pentru care a atras atenția inamicilor muzeelor.

Legea muzeelor și colecțiilor publice este una dintre cele mai vechi legi speciale din sistemul public de cultură, motiv pentru care a și devenit poligon de tir pentru diverse inițiative de alterare a intențiilor inițiale. Astfel, această lege institua, în anul 2003, o Comisie Națională a Muzeelor și Colecțiilor, care avea ca principal atribut rolul de **avizare** pentru unele decizii vitale în ceea ce privește instituțiile implicate în protejarea patrimoniului. Astfel, prin art. 34, în forma veche a legii:

- (1) „Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor este, potrivit legii, organismul științific consultativ și de avizare în domeniu al Ministerului Culturii.
- (2) În domeniul muzeelor și al colecțiilor, Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor are următoarele atribuții:
 - a) propune reglementări de specialitate privind domeniul muzeelor și al colecțiilor publice, obligatorii pentru întreaga rețea de instituții muzeale și colecții publice, indiferent de forma de proprietate, administrare și finanțare;
 - b) acordă aviz consultativ pentru aprobarea strategiei naționale de cercetare-dezvoltare din domeniul muzeelor și al colecțiilor publice;
 - c) elaborează criteriile de acordare a avizului prealabil în vederea înființării muzeelor și a colecțiilor publice;
 - d) emite avize prealabile în vederea înființării muzeelor și a colecțiilor publice;
 - e) elaborează normele de clasificare a muzeelor și a colecțiilor publice;
 - f) propune Ministerului Culturii clasificarea muzeelor și a colecțiilor publice;
 - g) propune revocarea acreditării muzeelor și a colecțiilor publice;
 - h) avizează acordarea titlaturii de muzeu sau, după caz, de colecție publică de importanță națională;
 - i) avizează prioritățile de dezvoltare a muzeelor și a colecțiilor publice aflate în subordinea Ministerului Culturii;
 - j) avizează programele de pregătire a specialiștilor din domeniul muzeelor și al colecțiilor publice;
 - k) propune Ministerului Culturii acordarea unor distincții și recompense persoanelor care au adus contribuții deosebite la dezvoltarea, cercetarea, evidența, conservarea, restaurarea și punerea în valoare a patrimoniului muzeal.”

Ce s-a întâmplat în luna ianuarie a anului 2024? Între Ziua Culturii Naționale și Ziua Unirii Principatelor Române, adică între 15-24 ianuarie, s-a întâmplat un fenomen foarte curios. Ministerul Culturii a avut brusc inițiativa culturală de a castra de atributul avizator al sus-numitei comisii, care devine din comisie cu rol de avizare comisie cu rol consultativ³. În ciuda opoziției manifestate în scris de către persoane fizice și juridice, inițiatorul modificărilor legale nici măcar nu a oferit un număr de înregistrare petițiilor, darămite să răspundă la acestea. Și urmarea a

3 <http://www.cultura.ro/proiect-de-ordonanta-20>

fost că, prin ordonanța 23 din 31 ianuarie 2024 (remarcați cât a durat procesul de inițiere, consultare publică și legiferare, din 18 până în 31 ianuarie, adică nici două săptămâni!), noile „atribuții” ale comisiei deveneau următoarele:

- (1) „Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor este, potrivit legii, organismul științific consultativ în domeniul al Ministerului Culturii.
- (2) În domeniul muzeelor și al colecțiilor, Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor are următoarele atribuții:
 - a) propune reglementări de specialitate privind domeniul muzeelor și al colecțiilor publice, obligatorii pentru întreaga rețea de instituții muzeale și colecții publice, indiferent de forma de proprietate, administrare și finanțare;
 - b) acordă aviz consultativ pentru aprobarea strategiei naționale de cercetare-dezvoltare din domeniul muzeelor și al colecțiilor publice;
 - c) elaborează criteriile de acordare a avizului prealabil în vederea înființării muzeelor și a colecțiilor publice;
 - d) emite propuneri în vederea înființării muzeelor și a colecțiilor publice;
 - e) elaborează normele de clasificare a muzeelor și a colecțiilor publice;
 - f) propune Ministerului Culturii clasificarea muzeelor și a colecțiilor publice;
 - g) propune revocarea acreditării muzeelor și a colecțiilor publice;
 - h) propune acordarea titlaturii de muzeu sau, după caz, de colecție publică de importanță națională;
 - i) propune prioritățile de dezvoltare a muzeelor și a colecțiilor publice aflate în subordinea Ministerului Culturii;
 - j) propune programele de pregătire a specialiștilor din domeniul muzeelor și al colecțiilor publice;
 - k) propune Ministerului Culturii acordarea unor distincții și recompense persoanelor care au adus contribuții deosebite la dezvoltarea, cercetarea, evidența, conservarea, restaurarea și punerea în valoare a patrimoniului muzeal.”⁴

Pe scurt, în traducere liberă, deciziile cu privire la înființarea sau desființarea muzeelor sunt preluate exclusiv de ministerul culturii, condus de un ins numit politic, care poate să facă abstracție fără nicio obligație legală de „consultarea” oferită de comisia viitoarelor foste muzee publice. Așa s-a închis, în mod fericit - desigur - pentru inițiatori, problema oamenilor politici care nu puteau desființa un muzeu pentru că o mână de specialiști putea să le refuze avizul obligatoriu. Ce urmează după aceste modificări legislative brutale, veritabil asalt comparabil poate doar cu ce se întâmpla în ianuarie 2017?

Urmările acestor schimbări asupra instituțiilor muzeale din România poate fi doar estimat, la scară istorică vom afla peste câțiva ani ce s-a întâmplat exact. Dar putem aprecia, fără marjă de eroare prea mare, că urmează

4 <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/45161>

hiperpolitizarea funcțiilor de conducere a muzeelor din România, desființarea muzeelor nealinate politic, politizarea funcțiilor și chiar și a meseriilor din muzee - pentru că doar apartenența politică mai contează, transformarea muzeelor în instituții de paradă pentru politicieni, deprofesionalizarea accelerată prin subfinanțare cronică și salarizare umiltoare, scăderea masivă a calității muncii din muzee, în final îndepărtarea (din nou a) publicului de muzeele noastre. Cei mai bătrâni ne aducem aminte cum erau muzeele patriei înainte de 1989.

Amenințarea subdimensionării instituționale

În cele ce urmează încercăm identificarea riscurilor asociate subdimensionării arhitecturii instituționale și pierderii de expertiză în domeniul conservării și promovării patrimoniului cultural.

România nu este o țară frunțasă la nivelul Uniunii Europene în ceea ce privește numărul de instituții publice de cultură, raportat la numărul de locuitori dintr-o unitate administrativ-teritorială. Fie că vorbim despre cele 30 de județe ale țării care au un singur muzeu cu personalitate juridică, fie că vorbim de zecile de orașe, sutele și miile de comune care nu au nicio instituție publică de cultură, nu consider că de aici trebuia începută marea austeritate, de la numărul prea mare de instituții publice de cultură cu personalitate juridică, chiar dacă fără să aibă peste 50 de angajați. Raportat la populația țării, din care jumătate rezidă în mediul rural, probabil că un stat sănătos și-ar fi propus să crească amprenta instituțională în cât mai multe și diverse locuri, pentru a suplini o nevoie reală de acces la cultură și la mult clamata stare de bine.

Reducerea elitei culturale și administrative este în sine o tragedie. După ce statul român a investit zeci de ani în formarea de manageri, contabili șefi sau directori economici, economiști, specialiști în achiziții publice sau resurse umane, acum se face o epurare de tip stalinist, prin renunțarea voluntară la această expertiză, care are de ales între o poziție inferioară în propria instituție sau plecarea la un alt loc de muncă, eventual în altă țară. Cât de săracă a ajuns România dacă nu mai are loc pentru propria elită culturală și administrativă?

Poate cei neatenți cred că mai puține instituții de cultură înseamnă mai multă cultură. Păi nu prea are cum, în condițiile în care infamul articol XXIX, din legea 296/2023, ne anunță prin alin (3) care este de fapt viitorul noilor instituții rezultate prin comasare:

„(3) Prin desființare/reorganizare/fuzionare sau transfer al activității către alte structuri organizatorice, inclusiv către structurile organizatorice aflate în coordonarea / autoritatea / subordonarea autorităților administrației publice locale / județene / centrale, trebuie să rezulte cel puțin următoarele condiții cumulative:

- a) o reducere cu cel puțin 15% a numărului de personal proporțional atât pentru funcțiile de conducere, cât și pentru funcțiile de execuție;
- b) o reducere cu cel puțin 15% a cheltuielilor de funcționare, respectiv a cheltuielilor materiale și servicii.”

Mai precis, vom avea mai puține instituții, cu mai puțini angajați, cu mai puțini bani. Dar, încă se mai crede, aberant, că vom avea și mai multă cultură. Cum?

Soluții și recomandări

Deși am fost semnatarul unor documente de poziție care s-au opus atât legii 296/2023, cât și modificărilor aduse legii 311/2003 (operate în ianuarie 2024), am ajuns după 26 de ani lucrați în mai multe muzee din România să cred, cu pesimism, că nu mai avem nicio șansă. În condițiile în care apelurile publice sau private la rațiune și înțelepciune au eșuat, mai ales la scară istorică, din păcate consider că ne îndreptăm spre o veritabilă catastrofă direcționată împotriva arhitecturii instituționale de protejare a patrimoniului. Vai de ce cei care își vor lega numele în istorie de aceste legi și vai de cei care au asistat pasiv și nu au reacționat la ce s-a întâmplat în ultimele luni în România. Când ne vor întreba cei mai tineri ce am făcut în octombrie 2023 și ianuarie 2024 vom răspunde că am știut, dar am tăcut, am știut și am protestat, dar fără niciun rezultat. Cred sincer că un corp profesional de elită al țării are datoria morală să lupte pentru a opri distrugerea a ceva mai important decât noi toți, și anume salvarea și transmiterea mai departe a moștenirii culturale și naturale. Dialogul și rațiunea sunt premise obligatorii în îndreptarea legilor, dar numai cu condiția ca toți partenerii să vină la masa negocierilor cu o singură agendă, asumată public: să nu distrugem ireparabil ceva ce funcționează, doar sub pretextul mincinos al reformei și austerității, care se aplică doar unora, întâmplător cei mai săraci dintre bugetari. Cred sincer că abrogarea articolelor care duc la politicizare și includerea între excepții de la comasare a muzeelor ar fi nu un act de generozitate, ci doar o banală revenire la normal.

Bibliografie

<https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/45161>

<http://www.cultura.ro/proiect-de-ordonanta-20>

<https://www.culturadata.ro/impactul-negativ-al-masurilor-de-austeritate-bugetara-asupra-domeniului-culturii/>

<https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/275745>

Dr. Valer RUS,
 Manager
 Muzeul „Casa Mureșenilor”, Brașov
rus.valer@gmail.com

MODIFICĂRI LEGISLATIVE ÎN DOMENIUL MUZEAL ȘI AL PROTEJĂRII PATRIMONIULUI CULTURAL MOBIL

New Regulations for Museums and Movable Cultural Heritage

Alis VASILE

ABSTRACT

The paper is a critical overview of the recently issued regulations (December 2022 – June 2024) on movable cultural heritage and museums in Romania. The main elements of the new regulations reinforce the advisory role of the scientific external body of the Romanian Ministry of Culture, the National Commission for Museums and Collections, administrative procedures for declaring cultural goods as national treasure and for the pre-emption right of the Romanian state in acquiring cultural goods classified as national treasure, as well as new sanctioning competences for the Romanian Police, in the field of national movable cultural heritage.

Key-words: *cultural heritage, museum legislation, cultural heritage legislation, legislation, regulations, law.*



<https://doi.org/10.61789/rm.2024.16>

Articolul de față își propune să prezinte modificările principale aduse, în perioada decembrie 2022 – iunie 2024, actelor normative ce au ca obiect protejarea patrimoniului cultural mobil și sistemul instituțional muzeal, și să semnaleze o serie de neconcordanțe între aceste prevederi și cadrul normativ general, în speță stipulările Codului Administrativ, ale Legii nr. 98/2016 privind achizițiile publice și ale Codului Civil.

Dincolo de un caracter strict informativ, articolul își propune, în subsidiar, și o abordare critică a unei situații de fapt din activitatea curentă și recentă a Ministerului Culturii. Mai exact, aduce în discuție practica eludării responsabilităților legale ale acestei autorități publice centrale, în exercitarea prerogativelor sale de putere publică – reglementarea, autorizarea, controlul, sancționarea și gestionarea fondurilor publice, prin delegarea lor către organisme și persoane fizice ce nu au calitatea de deținători ai prerogativelor respective.

Exercitarea dreptului de preempțiune al statului, pentru bunurile culturale mobile clasate în categoria „tezaur” a patrimoniului cultural național mobil

La sfârșitul anului 2022 a fost emisă Hotărârea Guvernului nr. 1524/2022 pentru modificarea și completarea Normelor privind comerțul cu bunuri culturale mobile, aprobate prin Hotărârea Guvernului nr. 1420/2003¹, care vizează modalitatea de exercitare a dreptului de preempțiune al statului, prin Ministerul Culturii, la achiziționarea bunurilor culturale mobile clasate în categoria „tezaur” a patrimoniului cultural național mobil, puse în vânzare publică, și care este, în ansamblul ei, redundantă față de practicile deja existente, pe de-o parte, iar pe de altă parte reiterează „politica” Ministerului Culturii de declinare a responsabilității proprii, către diverse comisii externe, formate din specialiști din afara structurii sale și, implicit, fără drept de exercitare a prerogativelor de putere publică.

Reamintim că, potrivit O.U.G. nr. 57/2019 privind Codul Administrativ², art. 5 lit. y), funcția publică reprezintă „ansamblul atribuțiilor și responsabilităților, stabilite în temeiul legii, în scopul exercitării prerogativelor de putere publică de către autoritățile și instituțiile publice”; potrivit art. 371 din O.U.G. nr. 57/2019, funcțiile publice sunt ocupate de funcționari publici, și nu de alte categorii de persoane.

Totodată, printre prerogativele de putere publică stabilite prin art. 370 din O.U.G. nr. 57/2019, se numără următoarele:

- 1 Hotărârea Guvernului nr. 1524/2022 pentru modificarea și completarea Normelor privind comerțul cu bunuri culturale mobile, aprobate prin Hotărârea Guvernului nr. 1420/2003, publicată în M. Of. nr. 1249 din 23 decembrie 2022 - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/263086> (accesat: 15.06.2024).
- 2 Ordonanța de urgență a Guvernului nr. 57 din 3 iulie 2019 privind Codul administrativ, publicată în M. Of. nr. 555 din 5 iulie 2019, cu modificările și completările ulterioare - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/215925> (accesat: 15 iunie 2024).

„a) elaborarea proiectelor de acte normative și a altor reglementări specifice autorității sau instituției publice, precum și asigurarea avizării acestora;

b) elaborarea propunerilor de politici publice și strategii, a programelor, a studiilor, analizelor și statisticilor necesare fundamentării și implementării politicilor publice, precum și a actelor necesare executării legilor, în vederea realizării competenței autorității sau instituției publice;

c) autorizarea, inspecția, controlul și auditul public;

d) gestionarea resurselor umane și a fondurilor publice;

e) reprezentarea intereselor autorității sau instituției publice în raporturile acesteia cu persoane fizice sau juridice de drept public sau privat, din țară și din străinătate, în limita competențelor stabilite de conducătorul autorității sau instituției publice, precum și reprezentarea în justiție a autorității sau instituției publice în cadrul căreia își desfășoară activitatea.”

Precizările de mai sus au fost făcute pentru a arăta neconcordanța dintre principiul de drept elementar al exercitării prerogativelor de putere publică, prin funcția publică supusă din acest motiv unor măsuri speciale pentru evitarea conflictelor de interese, și practicile inclusiv normative ale Ministerului Culturii, de operare prin organisme și persoane care nu dețin funcții publice, cu încălcarea acestui principiu – spre exemplu, prin exercitarea prerogativelor de putere publică de către Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor (cât și de către Comisia Națională a Monumentelor Istorice, Comisia Națională de Arheologie și, mai nou, de către comisii de soluționare a contestațiilor formulate împotriva deciziilor comisiilor înaintea menționate).

Revenind la conținutul modificărilor și completărilor aduse Normelor de comerț cu bunuri culturale mobile, aprobate prin H.G. nr. 1420/2003³, acestea instituie o procedură, cum spuneam, redundantă, pentru exercitarea dreptului de preempțiune al statului, prin Ministerul Culturii, la achiziționarea bunurilor culturale mobile clasate în categoria „tezaur”, puse în vânzare prin agenți economici autorizați de același minister.

„Răul” problematicei rezidă în Legea nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil⁴, art. 36 alin. (3), care prevede că „Termenul de exercitare a dreptului de preempțiune al statului este de maximum 30 de zile, calculat de la data înregistrării comunicării prevăzute la alin. (2), iar valoarea de achiziționare este cea negociată cu vânzătorul sau cu operatorul economic autorizat ori cea rezultată din licitația publică”.

Potrivit Codului Civil, art. 1730, „În condițiile stabilite prin lege sau contract, titularul dreptului de preempțiune, numit preemtor, poate să cumpere cu

3 Hotărârea Guvernului nr. 1.420 din 4 decembrie 2003 pentru aprobarea Normelor privind comerțul cu bunuri culturale mobile, publicată în M.Of. nr. , cu modificările și completările ulterioare – <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/48485> (accesat: 15.06.2024).

4 Legea nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, republicată în M.Of. nr. nr. 259 din 9 aprilie 2014, cu modificările și completările ulterioare – <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/24761> (accesat: 15. 06. 2024).

prioritate un bun”, prioritatea referindu-se, evident, la alți potențiali cumpărători (care ar trebui să și existe, de facto). Achiziționarea prin negociere directă cu vânzătorul este deja reglementată de Legea nr. 98/2016 , alin. (1) lit. b) și alin. (2) lit. a) și, după caz, b), mai exact, opere de artă și alte bunuri cu caracter de unicat pot fi achiziționate prin negociere directă, fără a fi necesară o procedură suplimentară, ca cea introdusă prin H.G. nr. 1524/2022 – de unde și caracterul ei redundant.

Ce nu rezolvă H.G. nr. 1524/2022 este elementul esențial al preempțiunii și, poate, cheia care ar fi readus „Cumințenia Pământului” și alte bunuri culturale importante, în circuitul public. Acest aspect se referă la asigurarea echității și corectitudinii pretențiilor vânzătorilor în raport cu statul, și anume, eliminarea situațiilor în care se pretind prețuri pe care niciun alt potențial cumpărător nu le-a oferit și pe care este puțin probabil să le ofere vreodată, statul neafându-se, de fapt, în niciun concurs cu alți cumpărători față de care să aibă prioritate.

Soluția rezonabilă a acestei probleme care a adus prejudicii patrimoniului cultural public, logică și la îndemână, practică unanim la nivel european, este exercitarea dreptului de prioritate al statului în cadrul licitației publice, după înregistrarea altor oferte reale de achiziționare a bunurilor culturale clasate în categoria „tezaur” (soluție prevăzută, de altfel, în proiectul uitat, se pare, al Codului patrimoniului cultural).

Încă o dată, trebuie subliniat faptul că delegarea prerogativei de putere publică, de gestionare a fondurilor publice, către comisia de negociere a achiziției bunurilor culturale mobile supuse dreptului de preempțiune al statului, formată din „experți acreditați de Ministerul Culturii”, contravine prevederilor Codului Administrativ.

În final, într-o altă notă, nu poate trece neremarcată și valoarea afectivă a textului H.G. nr. 1534/2022, și anume formularea „rezultat favorabil Ministerului Culturii” (însemnând că rezultatul negocierilor este stabilirea unui acord asupra cumpărării bunului de către stat). Aceasta este, evident, neconformă normelor de elaborare a actelor normative, nencadrându-se în stilul juridic, această inadecvare constituind marca distinctivă a reglementărilor din ultimii ani inițiate de Ministerul Culturii.

Modificarea Legii nr. 182/2000 privind protejerea patrimoniului cultural național mobil⁵

La începutul anului 2024, actul normativ fundamental pentru protejerea patrimoniului cultural național mobil, Legea nr. 182/2000, a fost modificat și completat prin O.G. nr. 22/2024⁶.

- 5 Legea nr. 182/2000 privind protejerea patrimoniului cultural național mobil, republicată în M.Of. nr. nr. 259 din 9 aprilie 2014, cu modificările și completările ulterioare – <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/24761> (accesat: 15. 06. 2024).
- 6 Ordonanța Guvernului nr. 22 din 31 ianuarie 2024 pentru modificarea și completarea Legii nr. 182/2000 privind protejerea patrimoniului cultural național mobil, publicată în M.Of. nr. 93 din 31 ianuarie 2024 – <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/278747> (accesat: 16.05.2024).

Care sunt, pe scurt, noutățile aduse de O.G. nr. 22/2024:

- încercarea de a reconcilia rolul anterior al Comisiei Naționale a Muzeelor și Colecțiilor, de avizator, cu prevederile generale ale Codului Administrativ, care statuează autorizarea ca prerogativă de putere publică, exercitabilă exclusiv de deținătorii funcțiilor publice (membrii Comisiei Naționale a Muzeelor și Colecțiilor fiind specialiști externi, nu funcționari publici), prin precizarea caracterului consultativ al acestui organism ce funcționează pe lângă Ministerul Culturii;
- prevederi suplimentare privind clasarea bunurilor culturale mobile, respectiv precizarea momentului declanșării procedurii de clasare și delegarea unor atribuții ale Ministerului Culturii, către serviciile sale publice deconcentrate, direcțiile județene pentru cultură;
- extinderea competenței de constatare și sancționare a faptelor contravenționale și către împuterniciții Ministerului Culturii și, parțial, către Poliția Română (competența fiind anterior exclusiv a direcțiilor județene pentru cultură);
- actualizarea, ca urmare a modificării Legii nr. 182/2000, a unor norme metodologice de aplicare a acesteia.

a. Rolul consultativ al Comisiei Naționale a Muzeelor și Colecțiilor

Așa cum am arătat mai sus, activitățile de reglementare, autorizare, sancționare și gestionare a fondurilor publice fac obiectul prerogativelor de putere publică și sunt circumscrise funcțiilor publice, potrivit Codului Administrativ.

În forma anterioară a Legii nr. 182/2000, Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor deținea atribuții de natura prerogativelor de putere publică, substituindu-se, practic, Ministerului Culturii. Pe de altă parte, Ministerul rămânea singurul în măsură să emită actele administrative ce făceau operaționale hotărârile și avizele Comisiei Naționale a Muzeelor și Colecțiilor, competență în contradicție cu caracterul obligatoriu al unora dintre aceste hotărâri și avize.

Modificările aduse prin O.G. nr. 22/2024 precizează că rolul Comisiei Naționale a Muzeelor și Colecțiilor este unul consultativ, însă unele formulări contrazic intenția de fond a legiuitorului. Spre exemplu, art. 12 alin. (6) al Legii nr. 182/2000 prevede acum că „organismul competent să formuleze propuneri care vor fi obligatoriu preluate în actele administrative cu privire la clasare este Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor”. Evident, această formulare va trebui revizuită, în sensul respectării autonomiei decizionale a autorității publice în emiterea de acte administrative, pentru care, de altfel, are răspunderea legală.

Toate formulările prin care „avizarea” de către Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor a fost înlocuită cu „consultarea” sau „la propunerea acesteia” ridică întrebarea ce se întâmplă dacă, de exemplu, Comisia nu face propunerile sau dacă aceste propuneri contravin prevederilor legale.

Același raționament este aplicabil și Ordinului ministrului culturii nr. 2912/2024 privind aprobarea Regulamentului de organizare și funcționare a comisiilor de soluționare a contestațiilor cu privire la actele administrative emise în baza

propunerilor Comisiei Naționale a Muzeelor și Colecțiilor (care are ca temei noi prevederi ale Legii nr. 182/2000), prin care se transmit competențele funcției publice către comisii formate din experți acreditați de Ministerul Culturii. Așadar, nu sunt implicați neapărat titularii ai unor funcții publice din structura ministerului respectiv, aducându-se, din nou, atingere competenței decizionale a autorităților publice, cu privire la actele administrative pe care le emite.

Încă o dată, Ministerul Culturii nu poate deroga de la responsabilitățile sale legale, prin aceste încercări de a-și substitui diverse comisii a căror responsabilitate nu poate fi decât limitată.

b. Clasarea bunurilor culturale mobile

Reluând cele menționate anterior, noile prevederi stabilesc momentul declanșării procedurii de clasare, pun în sarcina direcțiilor județene pentru cultură unele atribuții deținute anterior de Ministerul Culturii, introduc un nou act administrativ - certificatul de declanșare a procedurii de clasare, și facilitează restituirea bunurilor culturale deținute în custodie de instituțiile publice, către proprietarii acestora.

Chestiunea stabilirii momentului declanșării procedurii de clasare [art. 12 alin. (2)] este deosebit de importantă, întrucât corespunde momentului instituirii regimului de protecție corespunzător categoriei „tezur” a patrimoniului cultural național, cu obligațiile și restricțiile de circulație pe care acesta le incumbă, nefiind expres legiferată anterior. Însă, noua reglementare nu reușește să urmărească până la capăt raționamentul propus în proiectul Codului patrimoniului cultural, care a avut în vedere acest aspect – momentul instituirii regimului de „tezur”, care este momentul înregistrării raportului de expertiză în vederea clasării, la Ministerul Culturii, nu este adus la cunoștință publică, ci doar notificat, de către direcțiile județene pentru cultură, prin „certificatul de declanșare a procedurii de clasare”, „proprietarului, titularului altor drepturi reale sau, după caz, titularului dreptului de administrare” [art. 14 alin. (4)]. Regimul de „tezur” nu este relevant doar pentru titularii unor drepturi reale asupra bunurilor respective, ci este de interes general – pentru orice potențial cumpărător sau comerciant, pentru restauratorii potențiali ai bunurilor și, în definitiv, pentru persoanele care intenționează să comită fapte contravenționale sau penale ce vizează acele bunuri. Așadar, declanșarea procedurii de clasare și, implicit, instituirea regimului de „tezur” trebuie aduse la cunoștința publică, de exemplu printr-un registru disponibil pe pagina de internet a Ministerului Culturii.

O altă chestiune esențială ce scapă actualei reglementări este situația bunurilor nesusceptibile de a fi clasate, pentru care s-au întocmit rapoarte de expertiză din care a rezultat caracterul de nesusceptibilitate. Aceste bunuri pot circula liber, pot fi puse în vânzare liber și pot fi restaurate în laboratoare neautorizate de Ministerul Culturii și de către restauratori neacreditați de același minister. În acest moment, nu se cunoaște care sunt acele bunuri, nu există un registru public al lor și al rapoartelor de expertiză întocmite pentru ele. Acest aspect important rămâne și el în suspensie legislativă, în continuare.

În ceea ce privește noile atribuții preluate de direcțiile județene pentru cultură de la Ministerul Culturii, se întrevăd noi oportunități de aglomerație și blocaj în

trafic – trafic administrativ-birocratic, ce presupune circulația documentațiilor de clasare de la Ministerul Culturii (unde se derulează procedura de clasare propriu-zisă) către direcțiile județene pentru cultură (care eliberează certificatele de declanșare a procedurii de clasare și certificatele de clasare) și, de la acestea, către Institutul Național al Patrimoniului (care arhivează documentația de clasare și actualizează Registrul digital al bunurilor culturale mobile clasate). Desigur, nu aceasta este calea spre simplificare administrativă și spre reducerea necesară a sarcinilor administrative. Atât declanșarea procedurii de clasare, cât și clasarea pot fi aduse la cunoștința publică prin intermediul unor registre digitale disponibile online – o soluție ușor implementabilă și eficientă.

c. Extinderea competenței de constatare și sancționare a faptelor contravenționale

O completare pozitivă a Legii nr. 182/2000 este extinderea competenței de constatare și sancționare a faptelor contravenționale și către împuterniciții Ministerului Culturii și, parțial, către Poliția Română (competența fiind anterior exclusiv a direcțiilor județene pentru cultură). Acest aspect este benefic dat fiind faptul că, până în prezent, numărul activităților de control și sancționare a fost redus, iar capacitatea direcțiilor județene pentru cultură de a gestiona aceste activități, cât și contestațiile și litigiile rezultate din aplicarea sancțiunilor - cel puțin la fel de redusă. De menționat că o astfel de prevedere a fost inclusă și în proiectul inițial al Codului patrimoniului cultural.

Așadar, toate faptele contravenționale prevăzute de Legea nr. 182/2000 vor putea fi constatate și sancționate atât de direcțiile județene pentru cultură, cât și de către reprezentanții Ministerului Culturii, Poliția Română având competență limitată la faptele prevăzute de art. 75 alin. (1) lit. b), c), e), h), i), p) și r) (altfel spus, pentru fapte ce nu implică relaționarea directă cu direcțiile județene pentru cultură sau cu Ministerul Culturii).

d. Actualizarea unor norme metodologice de aplicare a Legii nr. 182/2000

Modificările și completările aduse Legii nr. 182/2000 impun corelarea noilor prevederi cu cele existente în normele de aplicare a legii și emiterea de norme noi, pentru aceste operațiuni fiind prevăzut un termen de 180 de zile de la data intrării în vigoare a O.G. nr. 22/2024 (3 februarie 2024). Cel mai probabil, cele mai multe modificări vor fi aduse normelor de clasare a bunurilor culturale mobile, în sensul clarificării noilor proceduri. De asemenea, se așteaptă în continuare emiterea normelor de conservare și restaurare a bunurilor culturale aflate în colecții publice (prevăzute în forma inițială a Legii nr. 182/2000). Din păcate, pentru norme vizând și alte categorii de bunuri culturale (spre exemplu, cele aflate în patrimoniul cultelor religioase și al altor deținători de drept privat), nu există prevederi exprese.

Legea nr. 311/2003 a muzeelor și colecțiilor publice⁷

Anul acesta, Legea nr. 311/2003 a fost modificată și completată prin două acte normative, O.G. nr. 23/2024⁸ și O.U.G. nr. 60/2024⁹, emise în luna ianuarie și, respectiv, la începutul lunii iunie.

Articolul 13 al Legii nr. 311/2003 a fost inițial completat prin O.G. nr. 7/2020¹⁰, fiind introdus un nou alineat, care stipulează că „Muzeele și colecțiile publice de importanță națională de drept public ce au în administrare bunuri sau colecții publice aflate în proprietatea privată a persoanelor fizice sau juridice se organizează și funcționează în baza hotărârii de Guvern și a acordului încheiat cu titularul dreptului de proprietate privată”. Ordonanța respectivă instituie o nouă formă de drept de administrare pentru instituțiile publice muzeale, în încercarea de a permite alocarea de fonduri publice pentru protejarea unor bunuri culturale aflate în proprietate privată, dar deținute de muzee de drept public [conform art. 22 alin. (1')].

Prin **O.U.G. nr. 60/2024** se introduc două noi alineate la același articol, alin. (2²) și (2³), prin care se deschide posibilitatea unor măsuri speciale de organizare a instituțiilor muzeale de importanță națională, care dețin, potrivit alineatului (2¹) citat mai sus, bunuri culturale ale unor proprietari de drept privat. Aceste măsuri se înscriu inclusiv sub aspectul constituirii consiliilor de administrație și științifice, ca și a comisiilor de concurs de angajare și a celor de evaluare a managerilor instituțiilor respective, autoritățile în subordinea cărora funcționează astfel de instituții putând numi în comisiile de concurs și angajare reprezentanți ai proprietarilor privați ai bunurilor culturale deținute de instituția muzeală în cauză.

În preambulul O.U.G. nr. 60/2024, motivarea acestei prevederi este următoarea: „fără a încuraja parteneriatele stabile și serioase ne putem afla în situația în care persoanele fizice sau juridice care dau bunuri în administrarea muzeelor și colecțiilor publice de importanță națională de drept public ar putea renunța la această formă de colaborare, fapt ce ar conduce la consecințe negative atât pentru patrimoniul muzeal, cât și pentru publicul vizitator”. Care este situația, de fapt, privind numărul acestor bunuri, ponderea lor în colecțiile muzeelor de importanță națională și cine sunt proprietarii lor de drept privat (în afara Bisericii Ortodoxe Române) și impactul financiar al reglementării rămân chestiuni neelucidate. Mai mult, nota de fundamentare¹¹ a actului normativ, publicată pe pagina de internet

7 Legea nr. 311/2003 a muzeelor și colecțiilor publice, republicată în M.Of. nr. 207 din 24 martie 2014, cu modificările și completările ulterioare – <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/45161> (accesat: 15.06.2024).

8 Ordonanța Guvernului nr. 23/2024 pentru modificarea și completarea Legii muzeelor și a colecțiilor publice nr. 311/2003, publicată în M.Of. nr. 92 din 31 ianuarie 2024 - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/278751> (accesat: 15.06.2024).

9 Ordonanța de urgență a Guvernului nr. 60/2024 pentru modificarea și completarea unor acte normative în domeniul culturii, publicată în M.Of. nr. 539 din 10 iunie 2024 - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/283902> (accesat: 15.06.2024).

10 Ordonanța Guvernului nr. 7/2020 privind modificarea și completarea Legii muzeelor și a colecțiilor publice nr. 311/2003, publicată în M.Of. nr. 72 din 31 ianuarie 2020.

11 <http://www.cultura.ro/proiect-de-ordonanta-20> (accesat: 15.06.2024).

a Ministerului Culturii, inițiator al acestuia, nu conține referiri la aceste prevederi și, implicit, nici informații suplimentare. Rămâne, așadar, de văzut în ce măsură aceste prevederi, odată implementate, se vor dovedi echitabile în raport cu principiul interesului public de protejare a patrimoniului cultural aflat în proprietate privată și cel al economicității, eficienței și eficacității în utilizarea fondurilor publice.

În ceea ce privește **O.G. nr. 23/2024**, ca și O.G. nr. 22/2024, cea mai mare parte a prevederilor sale vizează precizarea rolului consultativ al Comisiei Naționale a Muzeelor și Colecțiilor, ca și în cazul modificărilor aduse Legii nr. 182/2000, eliminându-se în mare parte formulările referitoare la avizele pe care acest organism avea atribuția de a le emite, potrivit prevederilor anterioare. Cu toate acestea, actul păstrează mai multe elemente contrare reglementărilor din Codul Administrativ – Comisia nu are prerogative de putere publică privind reglementarea, așadar nu poate elabora norme de clasificare a muzeelor și colecțiilor publice și criteriile de acordare a avizului prealabil pentru înființarea acestora și nici nu poate „propune” reglementări obligatorii pentru „întreaga rețea de instituții muzeale și colecții publice”.

Similar noilor prevederi ale Legii nr. 182/2000, și celor din Legea nr. 311/2000, prin care Comisia Națională a Muzeelor și Colecțiilor „propune” o serie de măsuri ce necesită transpunere în acte administrative, li se aplică întrebarea: ce se întâmplă dacă respectiva comisie nu propune sau propune cu nerespectarea legii? Revizuire ulterioare ale ambelor acte normative sunt necesare.

Ordonanța stipulează, de asemenea, emiterea unor noi norme metodologice, referitoare la Registrul informatizat pentru evidența analitică a bunurilor culturale, al cărui format unic ar urma să fie aprobat prin ordin al ministrului culturii (termenul de emiteră a normelor, de 60 de zile de la data intrării în vigoare a Ordonanței, a fost deja depășit¹²).

Este regretabilă eliminarea obligației Ministerului Culturii de a emite norme de funcționare a muzeelor și colecțiilor publice, norme ce ar fi putut reprezenta o politică publică națională de armonizare și îmbunătățire a structurilor funcționale ale muzeelor și colecțiilor publice, în sensul asigurării tuturor funcțiilor muzeului, așa cum au fost ele definite de Consiliul Internațional al Muzeelor, prin introducerea unor prevederi obligatorii referitoare la componente ale organigramelor muzeale și la funcții de specialitate, precum și la programul de funcționare și la alte măsuri de accesibilizare, inclusiv reduceri de tarife și gratuități.

De asemenea, regretabilă este și neactualizarea definiției muzeului, în acord cu noua definiție adoptată de Consiliul Internațional al Muzeelor, în anul 2022.

Este de reținut și introducerea unei noi sancțiuni contravenționale, pentru neobținerea avizului prealabil și / sau a acreditării de către organizațiile în cazul cărora s-a constatat anterior neîndeplinirea acestei obligații, în termen de un an de la constatarea respectivă (sancționată și ea contravențional).

12 Până la data de 15 iunie 2024, normele respective nu au fost emise.

Modificarea Codului Administrativ – închirierea bunurilor proprietate publică

Și, în final, o reglementare recentă, Legea nr. 185/2024¹³, pe care am putea-o califica drept „interesantă”: modificarea Codului Administrativ¹⁴, în vederea acordării unor facilități instituțiilor publice din subordinea Ministerului Culturii și acestuia din urmă, respectiv, introducerea unei prevederi derogatorii de la regimul general al închirierii bunurilor proprietate publică a statului, prevăzut la art. 333, care permite reținerea de către autoritatea și instituțiile mai sus menționate a unei cote de 50% din valoarea chiriei respective. Reamintim că, potrivit art. 333 alin. (4), administratorii unor astfel de bunuri, care sunt subvenționați de la bugetul de stat sau local, nu pot reține o cotă-parte din închirierea bunurilor respective.

Acest regim juridic mai favorabil pentru o (mică) parte a instituțiilor culturale s-ar putea traduce, în viitor, prin creșterea veniturilor acestora.

Concluzii

Modificările și completările aduse recent legislației naționale privind protejerea patrimoniului cultural mobil și organizațiile muzeale aduc câteva îndreptări necesare, însă departe de a fi suficiente pentru eficientizarea sistemului administrativ național de gestionare a patrimoniului.

Din păcate, lipsesc în continuare măsuri inovatoare, care să stimuleze îmbunătățirea sistemului public muzeal, în beneficiul publicului și al societății, în ansamblul ei. Este nevoie în continuare de măsuri care să conducă la crearea unui sistem național coordonat de gestionare a bunurilor culturale mobile, prin care să se asigure inventarierea centralizată și digitalizarea bunurilor culturale mobile, cercetarea științifică a patrimoniului, evaluarea și monitorizarea stării și a condițiilor de conservare, îmbunătățirea continuă a competențelor profesioniștilor din domeniul muzeal și al patrimoniului cultural, și, nu în ultimul rând, creșterea calității și cantității programelor muzeale destinate publicului.

¹³ Legea nr. 185/2024 pentru completarea art. 333 din Ordonanța de urgență a Guvernului nr. 57/2019 privind Codul administrativ, publicată în M.Of. nr. 552 din 13 iunie 2024 - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliuDocument/284003> (accesat: 15 iunie 2024).

¹⁴ Ordonanța de urgență a Guvernului nr. 57 din 3 iulie 2019 privind Codul administrativ, publicată în M.Of. nr. 555 din 5 iulie 2019, cu modificările și completările ulterioare - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliuDocumentAfis/215925> (accesat: 15 iunie 2024).

Bibliografie selectivă

- Hotărârea Guvernului nr. 1524/2022 pentru modificarea și completarea Normelor privind comerțul cu bunuri culturale mobile, aprobate prin Hotărârea Guvernului nr. 1420/2003, publicată în M. Of. nr. 1249 din 23 decembrie 2022 - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/263086> (accesat: 15.06.2024).
- Hotărârea Guvernului nr. 1.420 din 4 decembrie 2003 pentru aprobarea Normelor privind comerțul cu bunuri culturale mobile, publicată în M.Of. nr. , cu modificările și completările ulterioare – <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/48485> (accesat: 15.06.2024).
- Ordonanța de urgență a Guvernului nr. 57 din 3 iulie 2019 privind Codul administrativ, publicată în M.Of. nr. 555 din 5 iulie 2019, cu modificările și completările ulterioare - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/215925> (accesat: 15 iunie 2024).
- Legea nr. 185/2024 pentru completarea art. 333 din Ordonanța de urgență a Guvernului nr. 57/2019 privind Codul administrativ, publicată în M.Of. nr. 552 din 13 iunie 2024 - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/284003> (accesat: 15 iunie 2024).
- Legea nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, republicată în M.Of. nr. nr. 259 din 9 aprilie 2014, cu modificările și completările ulterioare – <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/24761> (accesat: 15. 06. 2024).
- Ordonanța Guvernului nr. 22 din 31 ianuarie 2024 pentru modificarea și completarea Legii nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, publicată în M.Of. nr. 93 din 31 ianuarie 2024 – <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/278747> (accesat: 16.05.2024).
- Legea nr. 311/2003 a muzeelor și colecțiilor publice, republicată în M.Of. nr. 207 din 24 martie 2014, cu modificările și completările ulterioare – <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/45161> (accesat: 15.06.2024).
- Ordonanța Guvernului nr. 7/2020 privind modificarea și completarea Legii muzeelor și a colecțiilor publice nr. 311/2003, publicată în M.Of. nr. 72 din 31 ianuarie 2020.
- Ordonanța Guvernului nr. 23/2024 pentru modificarea și completarea Legii muzeelor și a colecțiilor publice nr. 311/2003, publicată în M.Of. nr. 92 din 31 ianuarie 2024 - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/278751> (accesat: 15.06.2024).
- <http://www.cultura.ro/proiect-de-ordonanta-20> (accesat: 15.06.2024).
- Ordonanța de urgență a Guvernului nr. 60/2024 pentru modificarea și completarea unor acte normative în domeniul culturii, publicată în M.Of. nr. 539 din 10 iunie 2024 - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/283902> (accesat: 15.06.2024).

Dr. Alis VASILE,

Consultant - cultural management

contact@alivasile.ro



ISSN 1220-1723
ISSN-L 1220-1723

