

REVISTA MUZEELOR

Nr. 1 / 2025

MUZELE ȘI TURISMUL, O PROVOCARÉ ASUMATĂ?



culturadata.ro



INSTITUTUL NAȚIONAL
PENTRU CERCETARE ȘI FORMARE CULTURALĂ

Nr. 1/2025

REVISTA MUZEELOR

MUZEELÉ ȘI TURISMUL,
O PROVOCĂRE ASUMATĂ?

Echipa de redacție

Carmen Croitoru – *Redactor-șef*;

Raluca Iulia Capotă – *Redactor-șef adjunct*;

Peer-revieweri: Alexandra Zbucnea, Andreea Andrei, Angelica Iacob, Angelica Marinescu, Camelia Călin, Cătălin Davidescu, Gabriela Nicolescu, Irina Oberlander-Târnoveanu, Marius Burhan, Mirela Crețu, Monica Stroe, Raluca Rădoi, Virgil Ștefan Nițulescu.

Redactori: Maria Trifon, Alin Savu, Bogdan Pălici

Corectură: Mariana Dinu

Tehnoredactare și grafică: Aurora Pădureanu

Fotografie copertă: cadru din expoziția „Brâncuși: surse românești și perspective universale”

Credit foto: Muzeul Național de Artă Timișoara

Adresa de corespondență:

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

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 (INCFC)

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 Raluca Iulia CAPOTĂ – Editorial

I. MUZEELE ȘI TURISMUL, O PROVOCARE ASUMATĂ?

- 9 Iuliana DUMITRU – Muzeul ca loc de întâlnire între turiști și memorie.
Despre afect, curatoriat și turism cultural
- 22 Felicia RAEȚCHI – Spre un muzeu de sculptură în București. Modele europene
și strategii de valorificare a Colecției Cornel Medrea
- 51 Ioana-Cristina SPIRIDON – Expozițiile de artă, pivot al turismului cultural. Studiu de caz:
„Brâncuși la Brukenthal” (Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, 5-27 aprilie 2025)
– recenzie de expoziție

II. COLECȚIONARE, EVIDENȚĂ, DOCUMENTARE ȘI CERCETARE

- 58 Doina ENE – O corespondență inedită a lui Roberto Longhi la Brukenthal

III. ETICĂ, ISTORIE ȘI TEORIE MUZEALĂ

- 71 Leonard-Denis PĂUȘAN-BARNA / Alexandru Victor BABUSCEAC – Evoluția și consolidarea
colecției de artă publică din Timișoara: de la pinacotecă la muzeu

IV. MUZEUL ȘI COMUNITATEA / SOCIETATEA

- 85 Despina HAȘEGAN – Muzeul Antipa și accesibilizarea patrimoniului pentru publicul
neurodivers
- 114 Iulia IORDAN – O cutie cu șnur și un creion: despre autonomia vizitatorului în muzeu prin
intermediul kiturilor de explorare interactivă

EDITORIAL

Raluca Iulia CAPOTĂ*Redactor-șef adjunct Revista Muzeelor*

Ca în fiecare an, Revista Muzeelor a lansat și în 2025 un apel tematic special, centrat de această dată pe relația funcțională dintre muzee și turism. Curiozitatea noastră editorială, formulată în mod deliberat în registrul interogativ – *Muzeele și turismul, o provocare asumată?*, s-a dorit a fi o provocare la reflecții teoretice și aplicate, care să evidențieze în ce măsură această perspectivă este conștientizată la nivel programatic și, după caz, integrată în activitățile organizațiilor muzeale, în special ale celor din România. În paralel, toate tematicile recurente ale revistei au rămas deschise.

Am selectat de această dată, dintre cele 15 propuneri de texte primite, **6 articole**, completate **de o recenzie expozițională**. Unele reprezintă veritabile cercetări, altele texte de specialitate, dense conceptual și informațional. Sperăm că aceste materiale vor captiva interesul publicului nostru și, de ce nu, vor adânci dialogul critic afirmând rolul publicației noastre de forum de dezbatere profesionistă.

Dorința noastră de a trata analitic tema turismului în conjuncție cu misiunea în evoluție a muzeelor și, foarte concret, cu funcționarea cotidiană a acestor tipuri de organizații a urmărit mai multe direcții de reflecție.

O consecință a recentrării atenției muzeale spre un public tot mai larg și diversificat este deja foarte vizibilă în eforturile muzeelor de accesibilizare a conținutului cultural. Turismul centrat pe patrimoniul cultural aduce un public cu motivații, ritmuri de consum și așteptări distincte față de publicul local. Înțelegerea profilului acestui tip de consumator de cultură (uneori consumator de divertisment cultural, mai degrabă) ajunge să fie un element esențial în faza de concepție a diverselor forme de experiențe muzeale, fie ele tradiționale sau adaptate unor nevoi contemporane.

Un studiu din 2018 al Organizației Mondiale a Turismului¹ ne arată că 4 din 10 turiști își aleg destinația pe baza ofertei culturale, iar administrațiile naționale de turism estimau că peste 39% din totalul sosirilor internaționale puteau fi asociate acestui tip de turism. Deși pandemia a reprezentat, în mod evident, un punct de stagnare și a avut drept consecință modificarea

¹ World Tourism Organization (2018).



<https://doi.org/10.61789/rm.2025.01>

modelului de turism, în special prin integrarea tehnologiilor virtuale², date din perioada postpandemică ne pun în evidență faptul că acest sector economic este unul foarte rezilient.

Asistăm din nou la o tendință de creștere a turismului cultural *in situ*, centrat fundamental pe patrimoniul cultural. Se estimează că piața de turism de patrimoniu din Europa este în continuare în creștere. Politicile Uniunii Europene în acest sens sunt favorizante, iar modelele de bune practici abundă. Patrimoniul cultural funcționează ca resursă esențială în turism, iar muzeele rămân actori importanți în această ecuație, în măsura în care pot integra perspectivele acestui context mai larg în configurarea unei oferte culturale adaptate. Aceste date confirmă oportunitatea alegerii axei tematice și relevanța ei pentru dezbateră profesională actuală.

La nivel național, datele de vizitare susțin aceste tendințe. Strategia națională a României pentru dezvoltarea turismului 2019-2030 confirmă explicit rolul patrimoniului cultural ca resursă strategică, iar muzeele ca factor central al atractivității destinațiilor. Dinamicile tipurilor de consum cultural și rolul educației culturale³ consemnează și ele o creștere a apetenței pentru vizitarea obiectivelor de patrimoniu cultural și a muzeelor: o nuanță importantă, care indică atât potențialul, cât și vulnerabilitățile actuale ale consumului cultural din România. În mod firesc, o parte dintre articolele din acest număr ating aceste zone de intersecție fie prin reperele metodologice, fie prin solide studii de caz.

Deși e incontestabilă sinergia dintre cele două sectoare, identificarea punctelor care necesită o corelare de viziune, programe și acțiuni între ele, dezvoltarea unui limbaj comun, precum și a unor indicatori comparabili care să demonstreze cum se influențează reciproc, sunt însă fenomene izolate. Fără a face pași concreți înspre analize obiective și fundamentate din ambele direcții, nu vom putea corela convingător resursa culturală cu impactul ei economic, social și simbolic.

Muzeele rămân, în această ecuație, responsabile cu o autorefecție bazată pe date, dar și cu datoria de a veghea vigilent la protejarea autenticității și relevanței mesajului cultural. Tot muzeelor le revine rolul de a coordona interpretarea etică a acestui mesaj, pentru a ne feri de riscul trivializării, de concesiile pe care delectarea facilă și consumul rapid tind să le favorizeze.

Arhitectura tematică a acestui număr al revistei noastre a urmărit să pună în evidență câteva dintre aceste aspecte, lăsând încă mult spațiu pentru noi investigații, reflecții și inspirații, a căror transpunere în cercetare și text o vom aștepta și pentru numere viitoare ale Revistei Muzeelor, pentru că acest subiect este departe de a fi epuizat. Articolele reunite în acest număr oferă o perspectivă complementară asupra relației muzeelor cu publicul lor, indiferent că această relație este cu un public turistic, local sau specializat. Relevanța temei va crește, fără îndoială, de la an la an, pe măsură ce organizațiile muzeale vor trebui să își demonstreze importanța inclusiv cu argumente economice, fie ele și indirecte.

2 Gregorić (2022).

3 Croitoru și Becuț Marinescu (coord.), (2025).

Numărul din 2025 debutează cu excelentul articol de cercetare al **Iulianei Dumitru**, *Muzeul ca loc de întâlnire între turiști și memorie. Despre afect, curatoriat și turism cultural*. Articolul cuplează în mod inedit rezultatele unor cercetări etnografice (și auto-etnografice) legate de vacanță, nostalgie și relația dintre localnici și turism cu două proiecte expoziționale, curatoriate în cheia muzeologiei afective. Autoarea plasează muzeul ca tezaurizator și mediator și în cadrul unei relații profund umanizate: turismul nu e doar un fenomen în cadrul căruia se petrec schimburi pragmatice de resurse materiale, ci coagulează amintiri, comunități, interacțiuni.

Articolul **Felciei Raețchi**, *Spre un muzeu de sculptură în București. Modele europene și strategii de valorificare a Colecției Cornel Medrea*, reprezintă un demers riguros documentat și pragmatic orientat către nevoia reintegrării în circuitul cultural și, implicit, turistic a colecției de sculptură aflată în patrimoniul Muzeului Municipiului București. Analiza comparativă a muzeelor pariziene și muzeul croat dedicat sculptorului Ivan Meštrović constituie argumente și repere metodologice solide pentru formularea unei soluții realiste de reactivare a acestei colecții care și-a pierdut vizibilitatea odată cu retrocedarea sediului său, după 49 de ani de prezență în viața culturală a Capitalei. Din această perspectivă, studiul propune variante operaționale de reinsertie a colecției în rețeaua culturală a Bucureștiului, de la posibile amplasamente și direcții muzeografice până la direcții concrete de valorizare turistică și educațională.

Am grupat în această primă secțiune a revistei dedicată temei centrale și recenzia făcută expoziției „Brâncuși la Brukenthal” de **Ioana Spiridon**. Autoarea alege să analizeze acest eveniment expozițional prin prisma conceptului curatorial, a modului de prezentare și a realizării propriu-zise, dar și pentru valențele sale ca model de valorizare strategică a unui bun cultural cu valoare excepțională, în raport cu interesul publicului și cu potențialul turistic al instituției muzeale. Recenzia, intitulată *Expozițiile de artă, pivot al turismului cultural. Studiu de caz: „Brâncuși la Brukenthal”* (Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, 5-27 aprilie 2025), funcționează ca un studiu de bună practică din care autoarea disceerne argumente pragmatice și direcții replicabile ce pot orienta muzeele în formularea unor politici expoziționale sustenabile și sensibile la tendințele de consum cultural.

În secțiunea **Colecționare, evidență, documentare și cercetare** avem articolul de cercetare al **Doinei Ene**, *O corespondență inedită a lui Roberto Longhi la Brukenthal*, în care este analizată critic o selecție semnificativă din corespondența purtată între Roberto Longhi și Teodor Ionescu pe marginea autentificării unor picturi italiene din colecțiile Muzeului Național Brukenthal. Ceea ce face deosebit acest schimb epistolar este atât contextul în care se desfășoară (vorbit de sfârșitul anilor 1950 și mare parte din anii 1960, perioadă în care corespondența internațională era supusă unei cenzuri ideologice), cât și reprezentativitatea interlocutorilor aflați în dialog profesional. Academicianul Roberto Longhi, unul dintre cei mai importanți istorici de artă italieni ai secolului XX, acordă timp și expertiză nuanțată celui care a fost multă vreme șeful și curatorul Galeriei de Artă Europeană a Muzeului Național Brukenthal, într-un schimb de idei de înaltă ținută științifică. Folosind o abordare filologică și istorico-artistică pentru a recupera și contextualiza un

fond epistolar inaccesibil până de curând, autoarea articolului pune în lumină o etapă intensă de reevaluare a patrimoniului sibian, evidențiind totodată modul de lucru al celor doi cercetători și relevanța acestui material pentru istoria practicilor de atribuire.

În secțiunea **Etică, istorie și teorie muzeală** regăsiți consemnată o secvență din istoria muzeală a Timișoarei. Articolul *Evoluția și consolidarea colecției de artă publică din Timișoara. De la pinacotecă la muzeu*, rezultat al colaborării celor doi autori, **Leonard-Denis Păușan-Barna** și **Alexandru Victor Babusceac**, este o succintă restituire a parcursului colecției timișorene, azi parte a Muzeului Național de Artă Timișoara, pornind de la inițiativele fondatoare din secolul al XIX-lea până la etapele de instituționalizare, de relocare și consolidare a colecțiilor în Palatul Baroc. Marcând contribuția fondatoare a primului donator, Zsigmond Ormós, precum și a altor personalități care au avut impact în cristalizarea instituțională a colecției, autorii urmăresc dezvoltarea patrimoniului, transformările arhitecturale și curatoriale care au modelat identitatea instituției de-a lungul a peste un secol și jumătate. În acest fel, autorii reușesc să prezinte evoluția muzeului ca parte a dinamizării spațiului civic, academic și cultural. Finalul studiului ne aduce în atenție un moment special de receptare a colecției de artă, anul 2023, când statutul Timișoarei de Capitală Europeană a Culturii a funcționat ca un accelerator de modernizare și vizibilitate, generând expoziții de anvergură internațională și un aflus semnificativ de public, repositionând astfel Muzeul Național de Artă al Timișoarei ca un reper cultural major în peisajul muzeal contemporan.

Secțiunea **Muzeul și comunitatea / societatea** încheie în forță acest număr al Revistei Muzeelor. Ea găzduiește două texte ample care ilustrează diverse modalități de raportare la nevoile diverselor comunități care aleg interacțiunea cu patrimoniul cultural. Sunt explorate detaliat și în evoluție două contexte diferite: unul analizează adaptări făcute în spațiul muzeal și în configurarea programelor muzeale, astfel încât acestea să fie pregătite să primească public neurodivers, iar celălalt ilustrează modalități eficiente de prelungire sau chiar exportare a experienței muzeale extra muros, prin diversificarea reperelor culturale integrate în parcursul educativ și prin încurajarea autonomiei vizitatorului.

Aliniat rolului incluziv și accesibil al muzeului, articolul **Despinei Hașegan, Muzeul Antipa și accesibilizarea patrimoniului pentru publicul neurodivers**, este parte dintr-o cercetare mai amplă a autoarei și completează un tablou al inițiativelor de accesibilizare muzeală pentru persoane cu dizabilități pe care tot ea l-a adus în atenția publicului cititor încă din numărul trecut al Revistei Muzeelor⁴. Textul din acest număr se concentrează atât teoretic, cât și practic asupra problematicii accesibilizării patrimoniului muzeal pentru publicul neurodivers, făcând un inventar al principiilor care trebuie să ghideze abordarea incluzivă și participativă pentru această categorie de vizitatori și analizând în detaliu pachetul de măsuri și programe specifice adoptate de Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” din București, în cadrul

4 Hașegan (2024).

unui studiu de caz riguros analizat. Articolul evidențiază și colaborarea instituției cu organizații de profil, precum și programele de formare dedicate personalului muzeal, elemente esențiale pentru funcționarea unei abordări incluzive coerente.

Articolul **Iuliei Iordan**, *O cutie cu șnur și un creion: despre autonomia vizitatorului în muzeu prin intermediul kiturilor de explorare interactivă*, care ilustrează prin exemple concrete cum medierea patrimoniului cultural muzeal concepută, cercetată și implementată de o organizație din zona privată (Asociația Da'DeCe) poate ajunge efectiv în mâinile vizitatorilor. Analizând procesul de creație, testare și utilizare a kiturilor educaționale dezvoltate de Asociația Da'DeCe și prezentate în diverse muzee și spații culturale, autoarea arată cum aceste instrumente pot prelungi experiența muzeală în afara instituției și pot susține autonomia publicului tânăr în interacțiunea sa cu patrimoniul. Textul scoate în evidență faptul că, atunci când instrumentele și programele sunt concepute participativ și cu atenție reală la nevoile utilizatorilor, acestea pot deveni forme alternative de mediere care pot suplini temporar prezența educatorului, generând totodată un tip de învățare reflexivă și activă.

Împreună, aceste articole conturează un orizont dens și nuanțat al preocupărilor profesioniștilor muzeali, confirmând existența unei diversități sănătoase de perspective, care e cât se poate de benefică dialogului profesional autentic. Vă invităm să parcurgeți acest număr cu aceeași deschidere și cu același apetit pentru întrebări pe care le-am avut și noi în configurarea lui.

Lectură plăcută!

Lucrări citate

- Croitoru, C. și Matei, Ș. 2024. *Grupuri de consum cultural public. Motivații și clasificări* în Croitoru, C. și Becuț Marinescu, A. (coord.) *Barometrul de consum cultural 2023. Comunități de consum în contextul schimbărilor societale*. Editura Universul Academic, București.
- Croitoru, C. și Becuț Marinescu, A. (coord.). 2025. *Barometrul de consum cultural 2024. Dinamicile tipurilor de consum cultural și rolul educației culturale*. Editura Universul Academic, București.
- Gregorić, M. (2022). *Post-Covid transformation of cultural tourism*. *Croatian Regional Development Journal*, 3(2), 161-180.
- Hașegan, D. 2024. *Proiecte artistice despre incluziune și diversitate la MNAC și MNHCV. O analiză din perspectiva studiilor despre dizabilitate*. *Revista Muzeelor* 1/2024: 8-24. DOI: <https://doi.org/10.61789/rm.2024.02>.
- World Tourism Organization (2018). *Tourism and Culture Synergies*. UNWTO, Madrid, DOI: <https://doi.org/10.18111/9789284418978>.

I. MUZEELE ȘI TURISMUL, O PROVOCARE ASUMATĂ?

MUZEUL CA LOC DE ÎNTÂLNIRE ÎNTRE TURIȘTI ȘI MEMORIE. DESPRE AFECT, CURATORIAT ȘI TURISM CULTURAL

The Museum as a Site of Encounter Between Tourists and Memory. On Affect, Curatorship and Cultural Tourism

Iuliana DUMITRU

ABSTRACT

This article examines how the museum can serve as a mediating space between tourism, affective memory, and community, through two curatorial projects developed following field research in 2 Mai/Vama Veche and Amara. From an autoethnographic perspective that combines participatory observation, personal reflection, and engaged curating, the article examines how vacation, nostalgia, and the relationship between locals and tourists can become sources of anthropological knowledge and curatorial resources. It discusses concepts such as hospitality, collective memory, affective heritage, and reflexive cultural tourism, emphasizing the museum's role in activating emotion and facilitating meaningful human encounters. The analyzed exhibitions are approached as case studies of affective museography, where everyday objects and personal stories play a central role in negotiating cultural identity. The article argues that the museum can become a critical and reparative space, capable of generating dialogue and fostering a sense of belonging through the activation of memory and affect.

Keywords: hospitality, collective memory, affective heritage, reflexive cultural tourism, participatory curating, affective museography.



<https://doi.org/10.61789/rm.2025.02>

Turismul ca experiență afectivă și culturală

Ce caută un turist atunci când pleacă în vacanță? Odihnă, aventură, vindecare, libertate? Ce lasă în urmă și ce aduce cu el? De ce revine adesea în aceleași locuri, urmând ritualuri care îi devin familiare? Autori consacrați în studiul cultural și sociologic al turismului, Dean MacCannell (2016) și John Urry, împreună cu Jonas Larsen (2011), au arătat că turismul implică mai mult decât o simplă nevoie de evadare; este o formă de căutare a autenticității, a diferenței și a experiențelor care dau sens vieții cotidiene. În ediția revizuită *The Tourist Gaze 3.0*, Urry și Larsen arată că, deși privirea rămâne centrală în construcția experienței turistice, ea este completată de alte dimensiuni senzoriale și afective: mirosuri, sunete, gesturi, ritmuri corporale.

Turismul devine astfel o formă complexă de percepție și de relaționare cu lumea. Într-un mod complementar, MacCannell, în textul său *The Tourist and the Local* (2016), reia tema autenticității și analizează relația dintre vizitator și gazdă, subliniind cum turismul produce nu doar consum de spațiu, ci și noi moduri de conviețuire temporară. În același sens, cercetătoarea Marzia Varutti, în articolul *Affective Encounters in Museums* (Varutti, 2021), propune ideea „întâlnirilor afective”, în care vizitatorii caută o relaționare emoțională, nu doar informație, o perspectivă aplicabilă și turismului cultural, înțeles ca experiență bazată pe patrimoniu, memorie și contactul cu viața locală (World Tourism Organization, 2018; Richards, 1996).

Aceste teorii rămân actuale și oferă un cadru de interpretare pentru dimensiunile simbolice și afective ale turismului contemporan. Ele capătă o rezonanță aparte atunci când sunt puse în dialog cu observațiile de teren și cu experiențele trăite în spațiile postsocialiste din România, precum 2 Mai, Vama Veche sau Amara – locuri în care memoria, turismul și comunitatea se întretaie constant. Aceste reflecții teoretice și personale nu au rămas doar la nivelul cercetării de teren, ci au devenit fundamentul unor demersuri curatoriale menite să exploreze cum experiențele afective și relațiile dintre gazde și turiști pot fi traduse în limbaj muzeal.

Muzeul ca spațiu de mediere între turism și memorie

Acest articol își propune să analizeze modul în care muzeul poate funcționa ca spațiu de mediere între turism, memorie afectivă și comunitate, prin prisma a două proiecte curatoriale dezvoltate în urma unor cercetări desfășurate în zone turistice diferite: 2 Mai/Vama Veche și Amara. Interogația de fond a expozițiilor *De la aproape către departe*¹ și *Amintiri dulci de la Amara*² a vizat modul de reprezentare a spațiilor temporar locuite împreună, de localnici și turiști, în interiorul unui cadru muzeal, fără a le distorsiona sensurile. În centrul acestor reflecții stă

1 „De la aproape către departe. Cartografieri vizuale ale spațiului 2 Mai-Vama Veche”, Muzeul Național al Țăranului Român, 15.10.2020 – 15.11.2020.

2 „Amintiri dulci de la Amara. Turismul balnear în stațiunea Amara – fragmente de memorie colectivă”, Muzeul Național al Agriculturii, 03.11.2023 – 14.11.2023.

ideea că experiența turistică este adesea mai mult decât o simplă evadare: ea implică o căutare afectivă, o încercare de reconectare cu ceva pierdut, visat sau niciodată trăit. Această dimensiune emoțională, greu de încadrat în categoriile clasice ale motivației turistice, capătă relevanță atunci când este pusă în relație cu felul în care memoria, locuirea temporară și relațiile interumane sunt activate și reinterpretate în context muzeal.

Observațiile mele de peste un deceniu asupra spațiului 2 Mai/Vama Veche confirmă aceste ipoteze teoretice: turiștii revin frecvent în aceleași locuri, recrează ritualuri personale și exprimă adesea dorința de a regăsi o stare, o atmosferă sau un sentiment de apartenență temporară. Dacă în 2 Mai/Vama Veche se caută libertatea, liniștea și, în ultimii ani, chiar simbolistica asociată acestui loc, o formă de nostalgie organizată în jurul ideii de nonconformism și autenticitate, la Amara se caută repaosul, regenerarea, alinarea unor suferințe fizice și, de ce nu, chiar emoționale. Acolo unde 2 Mai/Vama Veche devine scenă pentru o corporalitate liberă, afișată, performativă, în Amara corpul este ascuns, dar atent supravegheat: urmărit de medici, cufundat în nămol, supus unei rutine terapeutice.

Am petrecut ani buni încercând să răspund, în diferite moduri, la întrebările de mai devreme: ce caută un turist când pleacă în vacanță? ce lasă în urmă? de ce revine? Mai întâi din postura de gazdă, apoi din cea de cercetătoare a unor spații de vacanță, iar în ultimii ani, ca specialistă în domeniul cultural, atât în zona independentă, cât și în cea instituțională, în cadrul unui muzeu. Această perspectivă dublă, de localnică și de cercetătoare, mi-a oferit un mod particular de a privi turismul, ca proces trăit și observat în același timp. Poziția mea între interior și exterior, între gazdă, vizitator și curator, a influențat modul în care am documentat și ulterior am expus aceste locuri, transformând cercetarea într-un proces reflexiv și participativ.

Ospitalitatea ca formă de cunoaștere

Poziția gazdei într-un loc turistic este complexă și adesea ambivalentă: ești în același timp administrator, mediator cultural, lucrător în zona ospitalității și martor al transformărilor spațiului. Mai mult decât atât, ea nu este doar o poziție economică sau logistică, ci implică o relație continuă de negociere culturală, în care contactul repetat cu alteritatea modelează percepții, comportamente și atitudini față de loc și față de celălalt. Funcția socială a ospitalității este de a stabili legături sau de a fortifica relațiile deja existente, iar actele de ospitalitate implică schimburi de bunuri și servicii, materiale sau simbolice, între cei care oferă (gazdele) și cei care primesc (oaspeții). În capitolul “An Anthropology of Hospitality” din volumul *In Search of Hospitality*, Tom Selwyn scrie că „ospitalitatea transformă: străinii în rude, dușmanii în prieteni, prietenii în prieteni și mai buni, pe cei din exterior (*outsiders*) în cei din interior (*insiders*), ne-rudele (*non-kin*) în rude (*kin*)³”. Cu alte cuvinte, rolul ospitalității este de a modifica relațiile dintre oameni, de a crea un spațiu în care atât cel care oferă, cât și cel care primește pot aparține.

3 Termenul vine de la *kinship*, care se traduce ca înrudire, relații de sânge. Un grup de persoane cu strămoși comuni, clanuri și non-clanuri.

În calitate de cercetătoare în domeniul social, am documentat dintr-o perspectivă autoetnografică, timp de mai bine de un deceniu, modul în care spațiul 2 Mai și Vama Veche, două sate turistice denumite cel mai adesea cu termenul de „locuri speciale” pe scena litoralului românesc, a reușit să configureze un altfel de teritoriu al vacanței, în afara convențiilor turismului de masă așa cum era el practicat și promovat în perioada socialistă. Aceste locuri au devenit, în timp, o zonă cu regim liminal, în care turismul nu era doar o activitate economică, ci și un fenomen cultural, generator de memorie afectivă și de relații sociale care s-au sedimentat și transmis inclusiv prin intermediul artei. Teza mea de doctorat urmărește tocmai această zonă de graniță, între subiectivitate și obiectivitate, între turism instituționalizat și ceea ce profesorul Vintilă Mihăilescu definea drept turism alternativ: „Vacanța poate fi trăită ca o manifestare alternativă, ca un mod de viață, fie acesta chiar și pentru o perioadă limitată de timp. De altfel, există o serie întreagă de modalități de petrecere a timpului liber, cunoscute sub denumirea de turism alternativ, care poate fi de multe ori inovativ și experimental, adică neobișnuit” (Mihăilescu, 2005).

În acest tip de turism, componenta economică era dublată de cea afectivă, construită prin revenirea anuală a acelorași turiști în aceleași curți, unde legăturile dintre gazde și oaspeți au devenit, în timp, relații de prietenie, complicitate și încredere. Prezența constantă a unei boeme culturale – artiști și artiste, scriitori și scriitoare, persoane din lumea teatrului și a filmului – a contribuit decisiv la reconfigurarea percepției asupra acestor locuri: din sate pescărești periferice, 2 Mai și Vama Veche au devenit simboluri ale libertății, ale vieții simple și autentice, dar și ale unei elite culturale care a cultivat o mitologie a spațiului. Această boemă culturală nu doar că a locuit temporar locul, ci l-a reprezentat, l-a estetizat și l-a transmis mai departe în imaginarul colectiv, prin artă plastică și narațiuni, transformând astfel turismul din zonă într-o practică culturală și afectivă.

Amara – între vindecare și apartenență temporară

Cercetările mai recente m-au dus la Amara, o stațiune balneară unde turismul se face în scopul vindecării sau al alinării unor suferințe fizice. Stațiunea balneară Amara a fost declarată stațiune balneoclimaterică în 1907, dar abia în a doua jumătate a secolului XX a cunoscut o dezvoltare susținută, în special în perioada comunistă și mai ales în anii 1960-1980, când a fost integrată în rețeaua națională a turismului sindicalizat. Stațiunea a fost construită în jurul resurselor naturale, lacul sărat și nămolul cu proprietăți terapeutice, și a fost frecventată în special de angajații din industrie și agricultură care beneficiau de bilete subvenționate prin sindicat.

Înainte de apariția hotelurilor și a bazelor de tratament, cei care veneau la tratament în Amara erau adesea găzduiți în gospodăriile localnicilor, într-un sistem informal, dar funcțional, de ospitalitate. Mulți dintre acești localnici amenajau camere speciale în casele lor pentru sezonul estival, iar relațiile dintre gazde și turiști deveneau, în timp, apropiate și recurente. Odată cu dezvoltarea infrastructurii hoteliere, această practică a scăzut considerabil, însă nu a dispărut complet: și astăzi, în Amara, devenit între timp oraș, mai există oameni care oferă cazare turiștilor în propriile gospodării. Această continuitate discretă păstrează o amprentă a trecutului și oferă o perspectivă alternativă, mai personală,

asupra modului în care turismul balnear poate funcționa și în afara sistemelor instituționalizate.

Pentru prima dată, întrebarea „ce caută turiștii în acest loc?” părea să aibă un răspuns clar. Turiștii vin la Amara în căutarea vindecării, deci pentru tratament balnear. Am ajuns aici pentru prima dată în 2023, printr-un proiect cultural desfășurat de Asociația Vira⁴, și am fost surprinsă de contrastul față de spațiile turistice documentate anterior. La prima vedere, la Amara, totul părea diferit de terenul meu anterior, deși și aici existau un trecut glorios și un prezent fragmentat de schimbările prin care a trecut spațiul după Revoluție. A fost pentru mine un început de cercetare marcat de curiozitate și uimire: cum funcționează o stațiune care nu mai e „la modă”, dar care continuă să atragă, an de an, același public fidel? Ce fel de turism e acela care se sprijină pe corpuri în vârstă, pe rețele vechi și infrastructură învechită, pe ritualuri ale îngrijirii? Ce are în comun Amara cu 2 Mai/Vama Veche?

Diferențele față de 2 Mai/Vama Veche se simțeau de la început, în ritmul locului, în tipul de relație dintre turiști și localnici, dar mai ales în absența unui turism afectiv, repetitiv, de revenire, cel care, în satul meu natal, crease legături simbolice și personale între gazde și oaspeți. La Amara, acest tip de continuitate este întrerupt și din cauza sistemului de distribuire a locurilor prin Casa de Pensii, care nu le permite beneficiarilor să revină anual în aceeași stațiune. Cu toate acestea, am cunoscut turiști balneari care „fentează” sistemul și revin pe cont propriu, uneori la începutul sezonului de tratament, semn că dorința de familiaritate și apartenență poate apărea chiar și într-un cadru standardizat, bazat pe funcționalitate. Chiar dacă turiștii sunt cazați în hoteluri sau baze medicale și interacțiunile cu localnicii par, la prima vedere, mai limitate, ele nu lipsesc cu totul: mulți cumpără fructe de la localnici, precum domnul Gheorghe, care vinde din grădina lui, frecventează magazinele din localitate, iar o parte din personalul din bazele de tratament și hoteluri este format chiar din locuitori ai acesteia. În felul lor discret, aceste contacte mențin o relație între comunitate și vizitatori, chiar dacă natura ei este diferită față de relațiile de ospitalitate din 2 Mai/Vama Veche.

Tocmai aceste forme de apropiere, fie ele ocazionale sau funcționale, creează premisele unor relații mai profunde. Un răspuns posibil se regăsește în relația construită de-a lungul timpului între gazde și turiști, o relație care, în ambele cazuri, a depășit dimensiunea strict economică și a generat schimburi culturale subtile, dar semnificative. Interacțiunile constante cu turiștii, chiar și într-un cadru aparent rigidizat, cum este cel balnear, au contribuit la deschiderea comunităților locale, expuse an de an la alte stiluri de viață, alte narațiuni, alte ritmuri. La fel ca în 2 Mai, unde turistul devenea interlocutor și uneori prieten, la Amara, gazda, fie că este o persoană sau o instituție, învață prin contactul cu alteritatea.

Această circulație de practici și valori a creat forme de apartenență temporară și de coexistență care continuă să modeleze identitatea acestor locuri. Întâlnirile cu turiștii Amarei, cei care revin constant cu bilete prin Casa de Pensii, m-au făcut să înțeleg că acest loc nu e doar o destinație de tratament, ci și un spațiu

4 Asociația Vira este o organizație neguvernamentală culturală, înființată la Bărlad în anul 2006. Activitatea este structurată pe cinci direcții: documentare vizuală, culturală și patrimoniu, dezvoltare locală prin cultură, organizare comunitară și educație non-formală.

al apartenenței temporare, în care se reactivează prietenii, rutine și mici bucurii: statul pe bănci în parcul din Amara, plimbările zilnice, întâlnirile stabilite din timp și chiar sincronizarea perioadelor de tratament între aceiași oameni, an de an. Pentru mulți, stațiunea funcționează ca o alternativă la singurătate, devenind un loc în care se construiesc forme de colectivitate și sens, dincolo de funcția sa strict terapeutică.

Dubla mea perspectivă, exersată și în cercetarea despre Amara, poziționarea duală care poate privi atât localnicul, cât și pe cel din afara locului, îmi oferă un mod particular de a privi turismul, ca proces trăit și observat în același timp. Poziția mea între interior și exterior, între gazdă, vizitator și mai nou curator, a influențat modul în care am documentat și ulterior am expus aceste locuri, transformând cercetarea într-un proces reflexiv și participativ. Mi se pare semnificativ cum răspunsurile la aceleași întrebări se schimbă odată cu rolul din care privesc lumea. Din postura de gazdă, turistul reprezenta o nevoie, un mod de viață, o provocare. Din perspectiva cercetătoarei, turistul este un actor social semnificativ, purtător de practici, simboluri și narațiuni despre spațiul vizitat. Din perspectiva curatorului, turistul devine vizitator, cel care primește povestea expusă și o transformă, la rândul lui, prin propria memorie. Satul de vacanță 2 Mai și stațiunea balneară Amara sunt două spații foarte diferite ca atmosferă, tip de public și încărcătură simbolică. Cu toate acestea, au în comun ceva esențial: ambele sunt locuri în care oamenii vin să iasă din cotidian.

Din toate perspectivele prin care m-am raportat la aceste spații, nu s-a schimbat faptul că vacanța nu e niciodată doar vacanță. Este o ieșire din ritm, o ruptură necesară, o formă de căutare. Fie că vorbim despre bucurie sau despre refacere, despre mare sau despre băi, vacanța activează un alt tip de relație cu locul, cu corpul și cu ceilalți. În ambele cazuri, ea presupune o trecere: de la „viața de acasă” la un alt timp și un alt mod de a fi. Într-un sens apropiat, și muzeul funcționează ca un spațiu al suspendării cotidianului. Vizitatorii vin aici nu doar pentru a învăța, ci și pentru a se desprinde, pentru a pătrunde în alte ritmuri, idei sau viziuni. Ca și vacanța, experiența muzeală creează un interval liminal, o distanță necesară de la viața de zi cu zi, în care pot apărea reflecția, emoția și recunoașterea.

Acest tip de tranziție, de la rutină la contemplare și de la productivitate la experiență, este specific atât fenomenului turistic, cât și celui muzeal. Tom Selwyn descrie aceste spații ca „peisaje liminale”, locuri de trecere unde granițele dintre acasă și departe, dintre intimitate și expunere, se reconfigurează constant, permițând apariția unor forme noi de identitate și apartenență. Fie că vorbim despre libertatea de a fi într-un loc perceput ca deschis sau despre ritualurile de vindecare dintr-o stațiune balneară, fie despre experiența vizitatorului într-un muzeu, aceste spații activează un alt tip de prezență, suspendată, excepțională, dar profund semnificativă.

În calitate de cercetătoare și curator implicat în proiecte culturale participative, am transformat aceste două spații în subiecte de expoziție, încercând să le restituim publicului nu doar ca destinații de vacanță, ci și ca teritorii ale memoriei, afectului și întâlnirii. În 2020 am curatoriat expoziția *De la aproape către departe. Cartografieri vizuale ale spațiului 2 Mai și Vama Veche* la Muzeul Național al Țăranului Român, o cercetare vizuală care reconstitua, prin lucrări de artă și

obiecte de uz cotidian, atmosfera hibridă și efervescentă a celor două sate de la malul mării. În 2023, în colaborare cu Asociația Vira, am coordonat expoziția *Amintiri dulci de la Amara* la Muzeul Național al Agriculturii din Slobozia, un demers care aducea în prim-plan nu doar istoria stațiunii balneare, ci și experiențele intime și sociale ale celor care o frecventează. În ambele expoziții am lucrat cu forme de patrimoniu afectiv și cotidian, obiecte banale, povești locale, fotografii de autor sau împrumutate de la localnici și multe amintiri.

Memorie, afect și muzeografie participativă

În cele două expoziții, observațiile de teren și experiențele directe au devenit instrumente curatorial-participative. Modul în care turiștii descriau locurile, relațiile și obiectele cotidiene a influențat selecția pieselor și felul în care am organizat spațiul expozițional. Astfel, cercetarea etnografică a fost nu doar o etapă prealabilă, ci și un proces care a modelat expresia muzeografică. La nivel teoretic, conceptul de memorie colectivă evidențiază importanța locurilor și a obiectelor materiale în conservarea și reactivarea amintirilor împărtășite de un grup. Sociologa specializată în memoria colectivă Barbara Misztal subliniază că „memoria grupului este legată de locuri, ruine, peisaje, monumente și arhitectură urbană, care întrucât sunt acoperite cu asociații simbolice la evenimentele din trecut joacă un rol important în contribuția la conservarea memoriei de grup. Faptul că amintirile sunt adesea organizate în jurul unor locuri și obiecte sugerează că amintirea este ceva care apare în lumea lucrurilor și implică simțurile noastre” (Misztal, 2003). În muzeu, această legătură dintre loc și memorie se traduce printr-o relație materială și senzorială cu obiectele expuse: ele devin suporturi ale emoției, declanșatoare de amintiri și instrumente de reflecție comună.

În lumina acestei perspective, spațiile muzeale și obiectele expuse pot acționa ca adevărați catalizatori ai memoriei afective. Intervenițiile realizate în cadrul cercetării de teren au arătat că anumite obiecte sau teme abordate în expoziții, precum ritualurile cotidiene, atmosfera locurilor sau memoria sezonieră, pot declanșa în rândul vizitatorilor amintiri personale și emoții puternice. Acest efect evidențiază modul în care contextul expozițional poate reactiva deopotrivă memoria afectivă și pe cea colectivă. Prin urmare, abordarea curatorială joacă un rol esențial: modul în care curatorii organizează spațiul fizic și selectează obiecte cu semnificație simbolică poate facilita re conectarea publicului la experiențe trecute și activa memoria afectivă într-un cadru muzeal, oferind vizitatorilor o experiență în egală măsură educativă și emoțională.

Această dimensiune emoțională este importantă tocmai pentru că permite configurarea unui cadru al aducerii-aminte colective, un spațiu în care se activează nu doar înțelegerea intelectuală, ci și participarea afectivă. În acest fel, muzeul devine nu doar un loc de conservare, ci și unul de trăire, în care vizitatorul rezonază nu doar cognitiv, ci și afectiv cu ceea ce este expus. Această rezonanță afectivă este esențială pentru că face posibilă o formă profundă de recunoaștere și implicare personală, vizitatorul nu doar învață despre ceva, ci se regăsește în acel ceva.

Memoria, mai ales în forma ei afectivă, joacă un rol central în construirea relației dintre vizitator și spațiul muzeal. Muzeele nu sunt doar locuri de conservare



Fig. 1. Lucrări cusute de Maria Ghelbere din 2 Mai.
Credit foto: Valentin Florian Niculae



Fig. 2. Lucrări plastice realizate de Silvia Radu reprezentând faleza din Vama Veche.
Credit foto: Valentin Florian Niculae



Fig. 3. Vedere sala din spate, cusături împrumutate și alte obiecte casnice aduse din 2 Mai pentru expoziție.
Credit foto: Valentin Florian Niculae

a trecutului, ci și spații de evocare, reactivare și negociere a memoriei. Așa cum subliniază cercetătoarea Marzia Varutti, „muzeele sunt contexte privilegiate pentru a discuta afectul, pentru că ele conțin o tensiune între planul instituției de a produce emoție prin scenografie și curatorii și imprevizibilitatea trăirii afective” (Varutti, 2021). În cazul proiectelor mele curatoriale, memoria nu a fost doar un obiect de studiu, ci și o materie vie, exprimată prin voce, imagine, miros, textură. Obiectele selectate nu aveau valoare de patrimoniu în sens clasic, ci erau purtătoare de amintiri, detalii care declanșau narațiuni personale și colective. Din această perspectivă, memoria nu este doar un instrument de cunoaștere, ci și un mediu de relaționare, o punte între vizitator și spațiul reprezentat. Expozițiile au mizat pe această memorie afectivă nu ca ornament sentimental, ci ca metodă de lucru: un mod de a construi un dialog între ceea ce a fost trăit și ceea ce poate fi resemnificat în prezent. Aceste principii teoretice au ghidat construirea celor două expoziții, care devin, în sine, experimente de muzeografie participativă și afectivă.

Expoziția *De la aproape către departe. Cartograferi vizuale ale spațiului 2 Mai și Vama Veche* spune povestea unui spațiu hibrid. Identitatea acestuia se transformă radical pe durata verii, când localnicii devin conștienți că sunt priviți, fotografiați, evaluați, iar viața lor cotidiană devine scenografie pentru vacanțele altora. În 2 Mai, relația dintre gazdă și turist rămâne centrală, o relație negociată constant, care face ca locul să fie simultan familiar și deschis alterității. Tocmai acest dialog a stat la baza expoziției: între universul intim al sătenilor și cel creativ sau afectiv al turiștilor. Datorită acestui demers, am înțeles mai clar complexitatea universului local și felul în care sătenii se raportează la propria lor creație. Este vorba despre forme de expresie care se nasc la granița subtilă dintre viața de zi

cu zi și estetica turismului rural, un amestec ce face din acest loc unul greu de definit și de încadrat în tipare convenționale.

Lucrările expuse derivă din practici cotidiene, din dorința de a înfrumuseța și de a face mai primitoare casa și curtea: obiecte funcționale, realizate pentru a găzdui oaspeți, a crea spațiu la masă, a păstra camerele curate și luminoase. Printre ele se regăsesc cusături tradiționale românești și tătărești, macrameuri, obiecte lipovenești utilizate în ritualuri religioase, bănci și mese de lemn, scaune pictate, sculpturi și alte artefacte încadrabile în sfera artei populare sau naive. În mijlocul acestui cadru domestic am inserat și lucrări ale unor artiști și artiste consacrate din arta plastică românească⁵, un gest conștient de a pune semnul egal între cele două comunități, cea a localnicilor și cea a artiștilor, care s-au influențat reciproc de-a lungul timpului. Întâlnirea lor în același spațiu expozițional funcționează ca o recunoaștere a unei relații vechi și profunde, în care granițele dintre artă și viață se estompează firesc.

Prin contrast, Amara funcționează astăzi mai degrabă ca un appendice funcțional, unde relația dintre localnici și turismul balnear s-a diminuat vizibil. Dacă în trecut majoritatea celor veniți la tratament erau cazați în gospodării, în prezent turiștii sunt integrați direct în circuitul hotelier și medical, un sistem mai puțin permeabil la contactul uman și la schimbul cultural spontan. Această transformare afectează nu doar economia locală, ci și identitatea stațiunii, care devine tot mai standardizată, cu o memorie turistică greu de activat. Tocmai de aceea, în expoziția *Amintiri dulci de la Amara*, fotografia a jucat un rol esențial în recuperarea unei memorii comunitare uitată sau fragmentate. Fotografii expuse, realizate în anii '70-'80 de domnul Gogu, fotograf local al Amarei, au fost recuperate de la localnici și surprind momente în care, la începutul sau la finalul sezonului estival, oamenii își făceau timp să se oprească și să se lase fotografiați. Ele nu documentează rutina zilnică, ci acele clipe în care comunitatea alegea să se adune, să marcheze un moment, să se așeze pentru o imagine.

Doamnele de la cantina Hotelului UGSR, de exemplu, apar într-o fotografie de grup, semn al unei conștiințe colective a reprezentării, înaintea ca agitația verii să înceapă cu adevărat. De la turiști nu am reușit să obținem fotografii de epocă, însă am primit imagini valoroase de la localnici, în special de la domnul Gheorghe, fost lucrător la Hotelul UGSR, care ne-a oferit o perspectivă personală asupra vieții cotidiene din stațiune. Alături de aceste imagini, am inclus și fotografii din colecția Costică Acsinte, aflată în patrimoniul Muzeului Județean Ialomița, un gest important prin care am putut accesa un fond esențial pentru istoria artei fotografice din România.

Prezența acestor imagini a oferit profunzime istorică și a deschis o punte vizuală între documentul de arhivă și memoria colectivă, permițând totodată o privire asupra începutului de secol XX în localitatea Amara, surprinzând eferescența acelor ani și momentele timpurii ale transformării locului într-o stațiune balneară. Pentru a completa acest fir al memoriei vizuale, am reprodus simbolic atmosfera vacanței printr-un colț dedicat portretelor în cadrul vernisajului: o imprimantă

5 Artiști participanți: Geta Brătescu, Nicolae Comănescu, Irina Crivăț, Vasile Gorduz, Constantin și Ion Pacea, Cristian Pepino, Silvia Radu, Simona Runcan, Viorel Simionescu, Anamaria Smigelschi, Adrian, Lucia și Alexandru Maftei, Ovidiu Marcu, Constanța Stratulat. Design expozițional: arh. Alex Axinte.



Fig. 4. Mingea pe care scria Amara 2023 la fel ca în fotografiile realizate de domnul Gogu, fotograful din Amara, cu ajutorul căruia am realizat o reactualizare performativă.
Credit foto: Valentin Florian Niculae

realizate de artiști din boema culturală, a căror apartenență simbolică la acest spațiu este bine cunoscută. În schimb, la Amara, unde publicul a fost format în principal din localnici și membri ai comunității culturale din Slobozia, conectați afectiv și geografic la stațiune, am optat pentru o strategie diferită: obiectele prezentate au fost adunate direct din spațiul stațiunii și nu din gospodării.

Am inclus o aplică veche, colectată din cantina părăsită, care era foarte ruginită,



Fig. 5. Aplica luată din fosta cantină dezafectată și restaurată.
Credit foto: Valentin Florian Niculae

combinat metode etnografice: observație participativă, interviu semistructurat, fotografie de teren, toate axate pe patrimoniul afectiv și microistorii. Alegerea acestor metode reflectă interesul pentru formele intime de raportare la loc

instant și o minge inscripționată cu „Amara 2023” au reactivat gestul fotografic și recuzita recognoscibilă a fotografiilor de odinioară. A fost o formă de restituire afectivă, un mod de a intra într-o memorie comună printr-un act personal și participativ.

Diferența majoră dintre cele două proiecte a fost dată de tipologia publicului, fapt care a influențat direct abordările curatoriale. La 2 Mai și Vama Veche, publicul a fost preponderent alcătuit din turiști și vizitatori care cunosc și frecventează locurile, ceea ce a permis construirea unei expoziții bazate pe obiecte din curțile și casele oamenilor, dar și pe lucrări de artă

realizate de artiști din boema culturală, a căror apartenență simbolică la acest spațiu este bine cunoscută. În schimb, la Amara, unde publicul a fost format în principal din localnici și membri ai comunității culturale din Slobozia, conectați afectiv și geografic la stațiune, am optat pentru o strategie diferită: obiectele prezentate au fost adunate direct din spațiul stațiunii și nu din gospodării.

dar care a fost restaurată⁶, o vază din baza de tratament, un model de ceramică realizat de stat, inscripționat cu „Amara”, similar pieselor decorative din stațiunile de la mare, borcane cu nămol, așezate ca borcanele de gem într-o vitrină care amintește, simbolic, de esența balneară a locului, articole de presă din arhiva locală și o selecție de vederi vechi. Expoziția *Amintiri dulci de la Amara* s-a construit în jurul memoriei afective și a dorit să redea, prin materiale simple, atmosfera unei stațiuni cândva populare: o scurtă istorie a locului, evocări ale ritualurilor de tratament, fragmente din viața cotidiană și sezonală a stațiunii.

Dincolo de diferențele de public și de strategie curatorială, demersul meu a

6 Mulțumirile mele merg către cei doi restauratori care au fost de acord să facă acest lucru pro bono: dr. Petronela Fotea și Alexandru Ene.

și pentru reprezentarea nuanțată a memoriei colective. În ciuda diferențelor evidente dintre cele două locuri, ceea ce a rămas constant a fost metodologia: o abordare centrată pe memorie și nostalgie. Atât în expoziția de la Muzeul Național al Țăranului Român, cât și în cea de la Muzeul Național al Agriculturii, am lucrat cu amintiri personale exprimate fie prin obiecte împrumutate⁷ sau găsite în spațiul studiat, fie prin povești orale și fotografii. Băncile și mesele de lemn din expoziția despre 2 Mai au reactivat în vizitatori senzația curților de vară, acele locuri de pauză care, pentru câteva minute, chiar și într-un muzeu, îți pot oferi senzația că te-ai întors în curtea unei gazde sau pe terasa de la Micul Golf. Borcanele cu nămol, așezate cu grijă pe raft, asemenea borcanelor de gem dintr-o cămară, deveneau obiecte de evocare, un mod vizual de a aminti vizitatorilor de ce stațiunea are încă sens pentru cei care o frecventează.

Nostalgia, în aceste două cazuri, nu a fost tratată ca un ornament sentimental, ci ca un instrument de lucru, antropologic și curatorial. Amînțeles-o în sensul propus de Svetlana Boym, drept „un sentiment de pierdere și de apartenență în același timp” (Boym, 2001), o punte între vizitator și spațiul reprezentat, între trecut și prezent, între trăirea individuală și memoria partajată. Nostalgia poate funcționa ca mecanism critic, nu doar ca formă de melancolie, pentru că aduce la suprafață tensiunile dintre amintire și uitare, dintre vizibil și invizibil. În expoziții, această dimensiune afectivă a fost cea care a creat emoție, recunoaștere și, uneori, chiar reconectare. Obiectele selectate nu aveau valoare de patrimoniu în sens clasic, ci erau purtătoare de amintiri, detalii care declanșau narațiuni personale și colective. Din această perspectivă, memoria nu este doar un instrument de cunoaștere, ci și un mediu de relaționare, un canal prin care vizitatorul rezonază afectiv cu spațiul prezentat. Expozițiile nu au mizat pe valoarea intrinsecă a obiectelor, ci pe capacitatea acestora de a reactiva o relație: între gazdă și turist, între vizitator și loc, între trecut și prezent. Expoziția devine astfel o formă de călătorie afectivă în sine.



Fig. 6. O parte din materialele documentare ale proiectului.
Credit foto: Valentin Florian Niculae



Fig. 7. Două dintre panourile care prezentau viața la Amara.
Credit foto: Valentin Florian Niculae

7 O fostă doamnă doctor din stațiune ne-a împrumutat un desen realizat de un pacient care obișnuia să vină regulat la Amara, iar din biroul doamnei administrator de la Hotelul Lebăda am luat un desen al hotelului realizat de un fost pacient în anii '90. În mod similar, pentru expoziția despre 2 Mai și Vama Veche am adus numeroase obiecte din spațiul local, mobilier din curți, textile și cusături din casele oamenilor pentru a reconstitui atmosfera domestică și ospitalitatea locului.



Fig. 8. Tablouri împrumutate din Hotelul Lebăda (cel de sus) și de la o doamnă medic primar recuperare, medicină fizică și balneologie care a lucrat în stațiune.

Credit foto: Valentin Florian Nicolae



Fig. 9. Vază împrumutată din baza de tratament a Hotelului Lebăda, porțelan personalizat.

Credit foto: Valentin Florian Nicolae



Fig. 10. Cusătură de Saide Velișa.

Credit foto: Valentin Florian Nicolae

Muzeul ca loc al întâlnirii și reparației

Din perspectiva muzeologică, aceste două expoziții susțin ideea că muzeul nu mai este doar un loc de conservare a obiectului, ci și un spațiu al întâlnirii, al rememorării și al afectului. Patrimoniul cotidian, imaginile de vacanță, poveștile orale și obiectele de uz zilnic pot deveni vehicule ale unei memorii colective, activate printr-un curatoriat participativ și empatic. Așa cum remarcă Marzia Varutti în textul său *Affective Encounters in Museums*, muzeele devin „locuri privilegiate pentru a discuta afectul” tocmai pentru că se află la intersecția dintre intenția curatorului de a produce o experiență și trăirea imprezvizibilă a vizitatorului. În acest sens, afectul devine nu doar un rezultat al curatoriatului, ci și o metodă în sine: „o poziție privilegiată din care putem experimenta și înțelege lumea” (Varutti, 2021).

În același timp, cele două studii de caz prezentate oferă perspective complementare asupra modului în care turismul afectează nu doar spațiile și comunitățile locale, ci și memoria, corporalitatea și relațiile interumane. Așa cum arată Dean MacCannell și John Urry, turismul nu este doar consum de locuri, ci și o formă de reconfigurare simbolică și afectivă a identității. În ambele contexte, ieșirea din cotidian implică nu doar o deplasare fizică, ci și o reorientare afectivă și socială, o negociere a modului în care corpul, timpul și spațiul sunt trăite, experiențe pe care muzeul le poate oglindi, activa și problematiza.

În final, ceea ce nu trebuie uitat este că muzeele spun povești, acesta fiind unul dintre rolurile lor cele mai puternice. Iar poveștile, atunci când sunt oneste, afective și ancorate în realități trăite, pot avea o putere profund reparatorie.

Ele contribuie la refacerea țesutului social, la recunoașterea diferențelor și la reconstruirea unor forme de încredere și apartenență. Așa cum scrie Marzia Varutti, „afectul presupune deschiderea unei ferestre de atenție către felul în care suntem împlețiți cu lumea. Este un mod de a fi în, din și împreună cu această lume, precum și o formă de a-i da sens prin conexiuni care nu sunt nici exclusive, nici exhaustive” (Varutti, 2021). Această deschidere, această atenție, este ceea ce muzeele și poveștile lor pot cultiva. De aceea cred că e important să spunem povești despre aceste locuri – 2 Mai/Vama Veche, Amara –, spații în care coabitează deopotrivă intimitatea și expunerea, rutina localnicilor și ritualurile turiștilor. Spații locuite cu interferențe, unde tensiunea dintre local și vizitator, dintre permanență și efemer, produce o efervescență culturală unică. Proiectele curatoriale construite în jurul acestor spații pot deveni puncte de întâlnire, locuri de dialog, de reflecție și de reconfigurare a relațiilor dintre cele două comunități.



Fig. 11. Lucrare de Nicolae Comănescu realizată cu praf din faleza dintre 2 Mai și Vama Veche, inspirată de filmul realizat de Ada Maria Ichim pe plaja din 2 Mai.
Credit foto: Niculae Valentin Florian

Notă: Ambele expoziții menționate în articol au fost realizate cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național. Expoziția despre 2 Mai și Vama Veche a fost organizată împreună cu Asociația tranzit.ro/București, iar cea de la Amara, în colaborare cu Asociația Vira. Doresc să le mulțumesc pentru încredere, generozitate și sprijinul oferit pe parcursul acestor demersuri curatoriale.

Bibliografie:

- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- MacCannell, D. (2016). *The Tourist and the Local: A Reconsideration*. In: R. Sharpley and D. Telfer (eds.). *Tourism and Development: Concepts and Issues*. 2nd ed. Bristol: Channel View Publications, p. 87-103.
- Mihăilescu, V. (2005). *Între stil și brand. Turismul alternativ la 2 Mai și Vama Veche*. București: Paideia.
- Misztal, B. A. (2003). *Theories of Social Remembering*. Philadelphia: Open University Press.
- Selwyn, T. (2000). *An Anthropology of Hospitality*. In: C. Lashley and A. Morrison (eds.). *In Search of Hospitality: Theoretical Perspectives and Debates*. Oxford: Butterworth-Heinemann, p. 18-37.
- Urry, J. and Larsen, J. (2011). *The Tourist Gaze 3.0*. London: SAGE Publications.
- Varutti, M. (2021). „Affective Encounters in Museums”. In: T. R. Bangstad & P. Pétursdóttir (eds.), *Heritage Ecologies*. London: Routledge, p. 129-144.
- Richards, G. (1996). *Cultural Tourism in Europe*. Wallingford: CABI Publishing.
- UNWTO (2018). *UNWTO Tourism Definitions*. Madrid: World Tourism Organization.

Dr. Iuliana DUMITRU

Muzeograf, Compartimentul Proiecte Culturale și Cinema,
Muzeul Național al Țăranului Român
proiecte@muzeultaranuluiroman.ro

SPRE UN MUZEU DE SCULPTURĂ ÎN BUCUREȘTI. MODELE EUROPENE ȘI STRATEGII DE VALORIFICARE A COLECȚIEI CORNEL MEDREA

Towards a Sculpture Museum in Bucharest. European Models and Strategies for Valorisation of the Cornel Medrea Collection

Felicia RAEȚCHI

„Soyez réaliste, demandez l'impossible.”/
„Fiți realiști, cereți imposibilul.”
Paris, mai 1968

ABSTRACT

This article advocates for the reopening and institutional reintegration of the Cornel Medrea Collection, which constituted Romania's first sculpture museum and is currently closed to the public. Drawing inspiration from Paris – home to three „plus one” prominent sculpture museums (Musée Rodin, Musée Bourdelle, Musée Maillol and Atelier Brancusi) – the text analyzes how the French capital has successfully incorporated sculpture into its cultural tourism infrastructure. In addition, the study presents a comparative case study on the Meštrović Museums in Zagreb and Split, illustrating how Croatia has integrated sculptural heritage into its national and touristic identity. Through a comparative and conceptual approach, this paper positions the Medrea Collection as both a heritage repository and a potential strategic node in Romania's cultural tourism landscape. By reconnecting Bucharest with its modern sculptural legacy, the city could claim a unique position in Eastern Europe, mirroring Paris as a vibrant space of memory and artistic dialogue.

Keywords: Cornel Medrea, sculpture museum, cultural tourism, Bucharest, Paris, Croatia, urban heritage, museum networks, memory and identity



<https://doi.org/10.61789/rm.2025.03>

1. Introducere: Capitala și memoria sculpturii

Turismul cultural reprezintă astăzi una dintre cele mai dinamice forme de mobilitate urbană, contribuind decisiv la reconfigurarea identității orașelor și la consolidarea unei relații vii între patrimoniu și vizitatori. Din această perspectivă, muzeele de artă nu mai sunt simple spații destinate conservării, ci actori activi în economia simbolică¹ și afectivă a metropolelor contemporane. Orașe precum Parisul au înțeles devreme această funcție strategică a instituțiilor culturale, dezvoltând rețele de muzee tematice care transformă capitala într-o experiență polifonică și accesibilă². În mod particular, sculptura beneficiază în capitala Franței de o recunoaștere instituțională rar întâlnită: trei muzee dedicate exclusiv acestui mediu artistic – Musée Rodin, Musée Bourdelle și Musée Maillol și, desigur, Atelierul lui Brâncuși, anexat Centrului Pompidou – configurează o geografie artistică coerentă, un traseu turistic care leagă trecutul și prezentul într-o narațiune densă. Iar pentru a face o punte de legătură între România și Franța, vom alege ca studiu de caz și muzeele Meštrović din Croația.

Prin contrast, Bucureștiul, deși posedă un fond sculptural important și o tradiție artistică semnificativă, nu are în prezent un muzeu de sculptură funcțional, deși acesta a existat și a funcționat vreme de 49 de ani. Situația Colecției Cornel Medrea, parte integrantă a Muzeului Municipiului București, este simptomatică: fondator al primului muzeu de sculptură din România, Medrea a lăsat în urmă nu doar un patrimoniu valoros, ci și o viziune pedagogică și muzeografică, astăzi căzută în uitare. Închis publicului, spațiul muzeal dedicat acestuia dispare treptat din conștiința culturală a orașului, afectând nu doar circuitul turistic, ci și memoria artistică a Capitalei și infrastructura potențială care se poate construi în jurul unui astfel de muzeu.

Articolul de față propune și o pledoarie pentru redeschiderea și reintegrarea Colecției Cornel Medrea într-un circuit național și internațional de turism cultural, folosind atât exemplul francez, cât și pe cel croat ca repere pentru bune practici, într-un oraș cosmopolit cum este Bucureștiul, care aspiră să valorifice propriul patrimoniu artistic.

1.2. Aspecte metodologice și context

Prezentul articol pornește de la întrebarea fundamentală: *Cum ar trebui să abordăm redeschiderea Muzeului de sculptură Cornel Medrea?* Din această întrebare inițială se pot disjunge o serie de întrebări conexe: *Care sunt modelele la care artistul a aspirat în momentul când și-a donat colecția statului român cu scopul de a fi deschis primul muzeu de sculptură din țară?*

¹ Bourdieu (1982/1986), p. 154.

² Cu toate că definiția muzeelor din 2019, formulată la ședința plenară ICOM de la Tokyo, a fost respinsă, cele două componente: accesibilitatea și polifonia se pare că și-au făcut deja loc în marile muzee pariziene. Acestea sunt orientate spre a se adresa grupurilor eterogene de public, pe diferite tonuri și voci de expresie atât prin discursul și scenografia muzeale, cât și prin programele educative realizate specific.

Care este statutul acestor modele muzeale în prezent și dacă acestea sunt implicate în strategii culturale? Sunt aceste muzee potrivite în contextul cultural românesc și în mod specific în cel bucureștean? Cum ar putea arăta schema inițială de revitalizare a Colecției Cornel Medrea? Cum poate răspunde astăzi o colecție de sculptură funcțiilor muzeului contemporan și nevoilor vizitatorilor?

Pentru a încerca găsirea unor răspunsuri la aceste întrebări directe folosim cunoștințele dobândite prin analiză calitativă în urma studierii biografiei artistului Cornel Medrea și observând faptul că atât influențele pariziene la care are acces în perioada interbelică, cât și aspirațiile pe care le-a dobândit prin prietenia și influența datorată apropierei de sculptorul croat Meštrović sunt definitorii pentru viziunea pe care sculptorul Medrea a imprimat-o în modul în care și-a teaurizat propria creație și memorie.

În cadrul analizei de față, metodologia a inclus studii de caz internaționale privind administrarea muzeelor de autor și a caselor-atelier, cu accent pe rețele metropolitane precum Paris Musées sau Artist's Studio Museum Network. Reflecția critică asupra aplicabilității acestor modele în contextul românesc este prezentată în concluziile cercetării, subliniind diferențele sistemice, culturale și de politici publice care influențează transpunerea acestor bune practici la nivel local³.

Metodologia de lucru adoptată în această cercetare este una de tip investigativ, bazată pe observație directă și analiză comparativă, la intersecția dintre studiile muzeale și antropologia vizuală. Am combinat experiența personală de vizitare, din perspectiva unui turist – acumulată de-a lungul a două decenii, în etape distincte ale vieții, de la privirea de copil până la privirea matură –, cu perspectiva profesională de specialist muzeal. Vizitele succesive la Muzeul Rodin (în 2003, 2011 și 2024) mi-au permis o înțelegere stratificată a modului în care instituțiile muzeale construiesc narațiunea vizuală și relația dintre spațiul expozițional, patrimoniu și public. În această cheie am analizat organizarea curatorială și discursul arhitectural al muzeelor, precum și structura lor administrativă, sursele de finanțare și viziunea educativă care le întregeste activitatea.

Analizând organizarea Muzeului Bourdelle și în special modul în care acesta a fost recent redeschis, am apelat la interpretarea calitativă a datelor observate direct, bazându-mă pe o metodologie exploratorie și reflexivă. Această abordare a permis înregistrarea unor date descriptive, dar și evaluarea nuanțată a relației dintre spațiu, public și discursul muzeal. În acest cadru, un element central al cercetării îl constituie analiza structurii administrative muzeale metropolitane pariziene – **Paris Musées** – care, pe lângă gestionarea muzeelor municipale ale Parisului, le și integrează pe acestea într-o viziune coerentă de dezvoltare durabilă, participativă și culturală.

3 Pentru o analiză detaliată, vezi secțiunea de concluzii a lucrării, unde sunt discutate tensiunile dintre modelele instituționale occidentale și realitățile sistemului muzeal românesc, precum și potențialul de dezvoltare a unui turism cultural sustenabil prin revitalizarea patrimoniului neglijat, cu accent pe cazul Muzeului Cornel Medrea.

Paris Musées reprezintă un model instituțional exemplar în peisajul muzeal european, gestionând o rețea de 14 muzee și situri arheologice din Paris, cu un patrimoniu de peste un milion de obiecte, dintre care o parte semnificativă este accesibilă online. Activitatea sa se remarcă printr-o strategie culturală coerentă, orientată spre accesibilitate, sustenabilitate, incluziune socială și digitalizare. Conform raportului de activitate din 2023, rețeaua a înregistrat peste 3,6 milioane de vizitatori, dintre care mai mult de o treime la expoziții gratuite, confirmând angajamentul instituției față de democratizarea culturii. Atât strategia comună de ticketing, care oferă acces gratuit la expunerea permanentă, doar cele temporare fiind contra cost, cât și promovarea tuturor muzeelor din rețea asigură o vizibilitate majoră atât a patrimoniului, cât și a evenimentelor realizate anual.

În perioada 2023-2026, Paris Musées implementează o strategie de dezvoltare durabilă, articulată în jurul a trei axe majore: 1) reducerea impactului ecologic al activităților muzeale (inclusiv amprenta de carbon a expozițiilor); 2) dezvoltarea unei politici sustenabile comune tuturor muzeelor din rețea; și 3) implicarea activă în schimbarea de paradigmă a sectorului cultural prin formare, sensibilizare și colaborare instituțională. În acest sens, instituția a inițiat platforme de analiză a impactului ecologic al expozițiilor în parteneriat cu alte 16 organizații culturale europene, consolidându-și statutul de actor inovator și responsabil la nivel internațional⁴.

Totodată, Paris Musées este un pionier în digitizarea patrimoniului, oferind acces gratuit la peste 350.000 de imagini în regim open access⁵ și promovând cercetarea și educația prin resurse online și parteneriate academice. Programele educaționale și expoziționale propuse reflectă o viziune contemporană asupra rolului muzeului, în care patrimoniul este activat nu doar în cheie istorică, ci și ca resursă activă educațională, artistică și pedagogică.

În acest context, muzeele din rețeaua Paris Musées, inclusiv muzeele-atelier ale sculptorilor Rodin, Bourdelle și Zadkine, devin repere relevante pentru o analiză comparativă a modelului Colecției Cornel Medrea, parte integrantă a Muzeului Municipiului București, alături de MNLR, făcând parte din rețeaua muzeală metropolitană bucureșteană, ilustrând, pe lângă bune practici de expunere și restaurare, și moduri de integrare a atelierului artistic în discursul muzeal contemporan – ca spațiu de învățare, dialog și reflecție asupra artei românești.

Revenind la alegerea muzeelor din Franța, aceasta este justificată prin relația directă a sculptorului Cornel Medrea cu modelul artistic

4 Paris Musées. Dossier de presse: Programmation 2025-2026. Paris, Juin 2025. (Accesat 7 noiembrie 2025.) https://www.parismusees.paris.fr/sites/default/files/medias/fichiers/2025-06/PARISMUSEES_DP_PROGRAMMATION2526.pdf

5 Paris Musées, *Les collections en ligne des musées de la Ville de Paris*, accesat 7 noiembrie 2025, <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr> – pagina indică disponibilitatea digitală a peste 400.000 de obiecte și aproape 800.000 de resurse media (imagini, documente, arhive) mobile/public, evidențiind angajamentul instituției față de accesibilizarea și valorificarea digitală a patrimoniului muzeal.

și instituțional parizian. În perioada interbelică, Medrea a întreprins mai multe călătorii la Paris, contactul său cu modernismul francez și atelierelor pariziene de sculptură reprezentând repere formative în propria sa practică artistică și pedagogică. În paralel, includerea în analiză a muzeelor dedicate sculptorului croat Ivan Meštrović se fundamentează pe afinitatea de gândire și viziune dintre cei doi artiști, dar și pe influența semnificativă pe care Meštrović a exercitat-o asupra generației de sculptori est-europeni ai secolului XX, inclusiv Medrea. Astfel, selecția studiilor de caz reflectă atât un criteriu biografic, cât și unul conceptual, permițând o înțelegere contextuală a modului în care muzeele de sculptură pot funcționa ca spații educative, identitare și economice, integrate în strategii culturale urbane contemporane.

Revitalizarea muzeelor monografice și a colecțiilor dedicate unui singur artist trebuie analizată în contextul noilor direcții muzeologice europene, care pun accentul pe funcția socială, rolul educațional și ancorarea urbană a instituțiilor culturale. Krzysztof Pomian atrage atenția asupra faptului că muzeul nu mai poate fi conceput exclusiv ca un spațiu de conservare, ci ca un „instrument de memorie colectivă” și un actor activ în construcția identităților urbane și culturale contemporane⁶. În analiza sa asupra evoluției globale a muzeului, el evidențiază importanța muzeelor de autor – precum cele dedicate lui Rodin, Meštrović sau Bourdelle – ca forme muzeale capabile să articuleze simultan patrimoniul material, memoria creatorului și funcția educativă a spațiului cultural. Complementar, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, coordonat de André Desvallées și François Mairesse, oferă cadrul conceptual necesar pentru a înțelege această transformare, propunând o tipologie clară a muzeelor și subliniind rolul muzeului specializat ca spațiu participativ, narativ și orientat spre comunitate⁷. În această perspectivă, un posibil muzeu de sculptură dedicat lui Cornel Medrea ar trebui să depășească logica memorială tradițională, devenind un laborator cultural integrat în dinamica turismului cultural și a educației culturale din București.

2. Muzeul de sculptură: între atelier, instituție tematică și spațiu urban

În peisajul muzeal european, muzeele dedicate sculpturii ocupă un loc aparte, atât prin specificul patrimoniului pe care îl gestionează, cât și prin formele de organizare pe care le adoptă. Departe de a constitui o categorie omogenă, muzeele de sculptură se prezintă sub diverse tipologii, în funcție de istoria colecțiilor, de strategiile culturale ale orașelor-gazdă și de modelele muzeologice adoptate. O taxonomie a acestor instituții permite înțelegerea diversității și relevanței lor culturale.

6 Pomian (2020), p. 251 apud Poulot (2021).

7 Desvallées și Mairesse (2011).

2.1. Muzeul de artist-sculptor (muzeu-autor, muzeu monografic, muzeu-atelier, muzeu memorial)

Această tipologie este una dintre cele mai frecvente și mai viabile, mai ales în Europa. Muzeul de artist-sculptor valorifică opera și spațiul de creație al unei personalități artistice, oferind vizitatorului nu doar contactul cu lucrările finite, ci și cu procesul de creație, contextul biografic și atmosfera atelierului. Exemple:

- *Musée Rodin* (Paris), unul dintre cele mai vizitate muzee de sculptură din lume, organizat în fostul Hôtel Biron, unde Rodin și-a avut atelierul.
- *Musée Bourdelle* (Paris), păstrând intact atelierul lui Antoine Bourdelle.
- *Atelier Meštrović* (Zagreb) și *Galeria Meštrović* (Split), care valorifică patrimoniul lui Ivan Meštrović în Croația.
- *Muzeul Ion Jalea* (Constanța), *Muzeul Ion Irimescu* (Fălticeni), apărute pe modelul Muzeului Cornel Medrea de la București.
- *Muzeul Frederic Storck și Cecilia Cuțescu-Storck* (București) (casă memorială – dinastie artistică).

2.2. Muzeul național sau sculptura integrată în expunerile permanente

Această categorie include muzee care prezintă evoluția sculpturii într-un anumit context istoric, geografic sau stilistic. Ele pot fi dedicate unui anumit tip de sculptură (antică, medievală, modernă) sau pot integra diverse epoci, inclusiv cele cu încărcătură ideologică, cum ar fi cele ale regimurilor totalitare. Aceste muzee contribuie la educarea publicului în privința istoriei artei sculpturale, dar și la recuperarea istorică, și sunt instrumente vizuale pentru stimularea gândirii critice.

- *Bode-Museum* (Berlin), care deține una dintre cele mai importante colecții europene de sculptură medievală.
- *Museo Civico di Scultura Antica* (muzeu local din Italia), dedicat sculpturii antice.
- *Integrarea sculpturii în expozițiile permanente ale muzeelor de artă*, *Kunsthistorisches Museum Viena*, *Louvre*, *MNAR – Muzeul Național de Artă al României*, *MNAC – Muzeul Național de Artă Contemporană al României*, *depozit vizitabil de sculptură*.

2.3. Parcuri de sculptură și muzee în aer liber

În ultimele decenii, un tip de muzeu de sculptură în aer liber a cunoscut o dezvoltare importantă, legând patrimoniul sculptural de peisajul natural sau urban.

- *Vigeland Park* (Oslo), cel mai mare parc de sculptură din lume dedicat unui singur artist, Gustav Vigeland.
- *Yorkshire Sculpture Park* (Marea Britanie), cu colecții de sculptură modernă și contemporană.

- Kröller-Müller Museum (Olanda), care include un parc de sculptură integrat cu muzeul de artă modernă.
- Musée Maillol, în Grădinile Tuileries (Paris) – cele 18 sculpturi constituie un muzeu informal Maillol în aer liber.
- Muzeul Iugoslaviei – parc de sculptură (Belgrad).
- Memento Park (Budapesta).
- Muzeul Sovietic (Condrița-Chișinău), dedicat sculpturii de propagandă realizate în perioada stalinistă sovietică.
- Complexul Brâncuși (Târgu-Jiu); Parcul de Sculptură Cesianu (Muzeul Municipiului București), Galeria Jecza/Fundația Triade (Timișoara), Tabăra de sculptură de la Măgura, Parcul de sculptură de pe faleză Dunării (Galați), Școala de la Pîșcu, RAD Sculpture Park (București) (cu caracter temporar).

Dincolo de rolul lor de conservare și expunere a patrimoniului artistic, muzeele de sculptură din Europa integrează astăzi o componentă educațională esențială. Prin programe dedicate școlilor, ateliere de creație, vizite tematice și resurse pedagogice, aceste instituții contribuie activ la formarea publicului și la apropierea noilor generații de arta sculpturală, tridimensională.

Muzeele de tip atelier monografic, precum Muzeul Bourdelle sau Muzeele Meštrović, valorifică în mod special această dimensiune, oferind vizitatorilor posibilitatea de a înțelege nu doar opera finită, ci și **procesul de creație**. Atelierele pentru copii și tineri, cursurile pentru studenți și parteneriatele cu instituții de învățământ consolidează rolul acestor muzee ca actori relevanți în educația culturală contemporană.

În acest sens, funcția educațională devine un element definitoriu al muzeului de sculptură modern, contribuind la democratizarea accesului la patrimoniul artistic și la consolidarea legăturii dintre muzeu și comunitatea locală⁸.

Această diversitate de tipologii și funcții reflectă vitalitatea actuală a muzeelor de sculptură în peisajul cultural european. Pentru a înțelege mai bine impactul acestor modele asupra politicilor culturale și turismului urban, este relevant să analizăm câteva exemple concrete de bune practici, cu accent pe rețeaua muzeală pariziană și pe modelul muzeografic croat.

3. Modelul parizian: trei muzee, o rețea a memoriei artistice

Orașele care reușesc să transforme patrimoniul în experiență sunt cele care investesc în infrastructuri culturale durabile, capabile să articuleze istoria artistică în moduri accesibile, coerente și atractive. Parisul oferă un model remarcabil în acest sens, prin existența a trei muzee

8 Vezi Pierroux, Bäckström, Brenna, Gowland, Ween (2020), p. 27-45. Autorii susțin că muzeele moderne trebuie să adopte funcții active de mediere și parteneriat cu comunitățile locale pentru a-și îndeplini rolul educațional și democratic.

de sculptură care nu doar că valorifică moștenirea unor artiști de referință, ci configurează împreună o rețea tematică densă, susținută prin politici culturale inteligente și de integrare a patrimoniului sculptural în circuitul turismului cultural.

Musée Rodin, Musée Bourdelle și Musée Maillol oferă experiențe complementare, de la monumentalitatea grădinilor Rodin la intimitatea atelierului Bourdelle și dialogul modern-contemporan de la Muzeul Maillol. Ele funcționează ca spații muzeale vii, integrate în oraș și în turismul cultural european. Deși cu alt specific, este obligatoriu să includem în această ecuație muzeală și Atelierul Brâncuși (Centrul Pompidou)⁹.

Muzeul Auguste Rodin

Un model de muzeu monografic de sculptură cu o strategie solidă de valorificare cultural-turistică

Fondat în 1919, Muzeul Rodin a fost creat în baza testamentului artistului, care a donat statului francez întreaga sa operă, drepturile de autor și Hôtel Biron – reședința sa din ultimii ani de viață. Sculptorul Auguste Rodin (1840-1917) a cerut explicit ca acest spațiu să fie transformat într-un muzeu dedicat operei sale. Instituția gestionează un patrimoniu impresionant, incluzând aproximativ 6.800 de sculpturi, 10.000 de desene și 7.000 de fotografii. Este un muzeu de autor, dar și o instituție publică cu autonomie administrativă, cu surse de autofinanțare, dar aflată în subordinea Ministerului Culturii.

Muzeul este găzduit în Hôtel Biron (secolul al XVIII-lea), situat pe Rue de Varenne, o clădire clasată monument istoric, și este înconjurat de o grădină de 3 hectare, unde sunt expuse sculpturi emblematice (precum *Gânditorul*, *Porțile Infernului*, *Balzac*). De asemenea, Musée Rodin administrează și casa memorială a sculptorului de la Meudon, unde sunt prezentate lucrările în contextul atelierului său original. Patrimoniul Rodin este administrat cu o rigoare muzeografică exemplară, iar muzeul are propriul departament de conservare și restaurare¹⁰. Cercetarea este o componentă esențială a acestui centru muzeal; prin digitizarea patrimoniului, atât operele artistului, cât și arhiva sau biblioteca muzeului sunt accesibile publicului.

⁹ Atelierul lui Constantin Brâncuși, reconstruit în 1997 de arhitectul Renzo Piano în proximitatea Centrului Pompidou, reprezintă un model singular în peisajul muzeologiei europene. Conceput ca atelier-instalație, acesta nu funcționează ca o simplă reconstituire documentară, ci ca o „operă totală”, în care sculpturile, uneltele, obiectele personale și mobilierul sunt expuse în aranjamentul exact lăsat de artist. Brâncuși însuși a stabilit acest mod de prezentare, considerând atelierul o extensie organică a creației sale, un spațiu în care relațiile dintre lucrări – alăturări, alinamente, serii – constituie un act estetic în sine. Atelierul depășește granițele muzeale și devine un instrument de înțelegere a procesului creativ modern, un laborator vizual și conceptual ce a influențat profund modul în care sunt tratate casele-atelier ale artiștilor în muzeografia contemporană.

¹⁰ Informațiile reflectă funcțiile, structura și activitățile Muzeului Rodin așa cum reies din analizarea site-ului de prezentare: <https://www.musee-rodin.fr/en/node/127> (15 iunie 2025).



Fig. 1. Muzeul Rodin – ghidaj școlar realizat de un educator muzeal.
Credit foto: Felicia Raețchi



Fig. 2. Atelier Rodin – Bouger, Dessiner, Ecoouter, Assembler, Toucher (Mișcare, Desenare, Ascultare, Asamblare, Modelare), spațiu educativ destinat atelierelor muzeale și activităților senzoriale.
Credit foto: Felicia Raețchi

Expunerea permanentă a muzeului reflectă cronologia artistului, relațiile sale artistice, cu un accent special pe activitatea sculptoriței Camille Claudel. Biografia sculptorului Rodin este actualizată și recontextualizată pentru publicul contemporan. Activitatea sa de atelier are un spațiu dedicat, iar în exteriorul muzeului pot fi admirate sculpturile sale dedicate monumentelor de for public, turnate în bronz, dar și cele sculptate în marmură într-un pavilion exterior special creat pentru a evidenția acest tip de tehnică sculpturală.

În ceea ce privește turismul cultural, Muzeul Rodin este un reper major pe harta culturală a Parisului, înregistrând în 2023 peste 586.000 de vizitatori¹¹. Promovarea se realizează printr-o combinație de strategii digitale (site bilingv, social media, tururi virtuale), parteneriate internaționale și implicare în rețele precum Paris Musées. Muzeul editează constant cataloage de expoziție, ghiduri tematice și materiale pedagogice. De asemenea, este frecvent inclus în itinerarele turistice culturale ale capitalei franceze.

Muzeul Rodin are o ofertă educațională diversificată, structurată pe mai multe tipuri de public: școlar, universitar, turistic și specializat. Programele de educație muzeală includ: ateliere de modelaj și desen pentru copii; vizite ghidate tematice pentru liceeni și studenți (Fig. 1); formări pentru profesori; resurse online interactive (fișe pedagogice, tururi virtuale);

inclusivitate: tururi tactile și accesibilitate sporită pentru publicul cu dizabilități.

Pentru a reuși să completeze eficient componenta de educație muzeală destinată categoriilor mici de vârstă sau vizitatorilor cu necesități senzoriale sporite, muzeul oferă un spațiu separat de expunerea permanentă, denumit

11 Raport de activitate realizat de Muzeul Rodin pentru anul 2023, <https://www.musee-rodin.fr/en/node/127> (15 iunie 2025).

„Atelier Rodin – Bouger, Dessiner, Ecouter, Assembler, Toucher”¹², dedicat activităților muzeale, în care sunt folosite diverse instalații ce imită opera sculptorului, realizate în mod special pentru a putea fi atinse și explorate multisenzorial. Centrul educativ contribuie la integrarea educației nonformale specializate prin educația artistică tridimensională, sculpturală, în mod special pentru familiile pariziene. (Fig. 2)

Muzeul nu se oprește în a fi strict păstrător al operei lui Rodin și al atelierului sculptorului, ci, prin amenajarea grădinilor, explicitarea monumentelor sale destinate spațiului public, dar și completarea experienței de vizitare prin ateliere educative sau vizitarea cafenelei ori restaurantului tematic pe care muzeul le găzduiește, putem afirma că acest muzeu este unul complet, care unește funcțiile muzeului cu cele de petrecere a timpului liber într-un mod plăcut și atractiv.

Muzeul Rodin este un exemplu de muzeu de autor care reușește să valorifice memoria artistică și patrimoniul material, dar și cel imaterial, legat de memoria unui creator, păstrându-l în centrul vieții culturale și turistice a Parisului. Strategiile sale multiple de conservare, cercetare și valorificare atât prin expunerea permanentă, cât și prin expozițiile temporare realizate în marile muzee, implicarea în educația muzeală și crearea unui loc de activare socială, de petrecere a timpului liber – toate acestea oferă un model replicabil și pentru alte capitale europene care își propun reactualizarea unor muzee de sculptură. (Fig. 3, Fig. 4)



Fig. 3. Muzeul Rodin – modalități de recontextualizare muzeală a operei lui Rodin prin prezentarea critică a sculptorilor Auguste Rodin și Camille Claudel.

Credit foto: Felicia Raetchi



Fig. 4. Expunerea sculpturii și elemente de design într-o scenografie muzeală contemporană.

Credit foto: Felicia Raetchi

12 Trad. lb. română: Atelier Rodin – Mișcare, Desenare, Ascultare, Asamblare, Modelare.

Muzeul Antoine Bourdelle



Fig. 5. Atelierul de sculptură Antoine Bourdelle.
Credit foto: Felicia Raețchi



Fig. 6. Atelierul de sculptură Antoine Bourdelle.
Credit foto: Felicia Raețchi

Muzeul Bourdelle a fost inaugurat în 1949 în atelierul sculptorului Antoine Bourdelle (1861-1929), elev al lui Rodin și una dintre figurile majore ale sculpturii moderne franceze. Situat pe Impasse du Maine, în inima cartierului Montparnasse, muzeul este una dintre ultimele mărturii ale coloniilor artistice de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Crearea muzeului a fost posibilă datorită implicării fiicei artistului, Rhodia Dufet-Bourdelle, și soțului acesteia, arhitectul Michel Dufet. Împreună au contribuit la consolidarea unui spațiu care să conserve atât opera sculptorului, cât și atmosfera autentică a locului său de creație. (Fig. 5, Fig. 6) Începând din 2013, muzeul este parte a rețelei Paris Musées.

În martie 2023, după doi ani de lucrări de restaurare cu o închidere totală de doar 7 luni, Muzeul Bourdelle și-a redeschis integral porțile publicului. Reabilitarea a vizat clădirea originală a atelierelor, construită în 1878, clădire care are o structură fragilă din panouri de lemn. Lucrările (evaluate la 5 milioane de euro, finanțate de Primăria Paris și Paris Musées) au consolidat fundațiile și structura, au îmbunătățit eficiența termică și au permis deschiderea unui nou spațiu destinat socializării: cafeneaua-restaurant „Le Rhodia”¹³.

Renovarea a facilitat, de asemenea, reorganizarea parțială a parcursului expozițional, printr-o nouă strategie de mediere muzeală, mai accesibilă și mai conectată la nevoile vizitatorului contemporan. S-a pus accent pe partea educativ-muzeală, inclusiv

¹³ Paris Musées, Rapport d'activité 2023, https://www.parismusees.paris.fr/sites/default/files/medias/fichiers/2024-09/RA2023_NUMERIQUE.pdf (15 iunie 2025).

prin integrarea scenografică cu ecrane digitale interactive.

Curatorierea acestui muzeu s-a axat pe o perspectivă multiplă – arhitecturală, muzeală, tehnic-artistică, pedagogică și memorială. Aceste componente sunt direct trasate și evidențiate în modalitatea de promovare a muzeului. Grădina exterioară (Fig. 7), muzeul cu expunerea permanentă, atelierul artistului, centrul de cercetare, dar și extensia realizată cu scopul de a asigura un spațiu pentru expozițiile temporare, îmbinarea patrimoniului cu resursele digitale educative, toate acestea demonstrează un exemplu de muzeu care îndeplinește toate funcțiile unui muzeu actual, conform definiției actualizate ICOM.

Muzeul Bourdelle beneficiază de apartenența la rețeaua **Paris Musées**, care reunește 14 muzee municipale din Paris. Această alianță oferă resurse comune în domenii esențiale precum: ticketing, comunicare digitală, campanii editoriale (inclusiv cataloage și broșuri), promovare turistică și managementul colecțiilor.

După redeschiderea din 2023, muzeul s-a remarcat prin expoziția temporară „Rodin/Bourdelle. Corp la corp”, care a atras peste 54.100 de vizitatori, contribuind la un record total de 167.414 vizitatori în doar un an – cifră fără precedent în istoria instituției¹⁴.

Campaniile digitale (site-ul propriu și paginile de Facebook, Instagram) completează promovarea prin informare constantă, tururi tematice, activități educative și fotografii din spațiile expoziționale. De menționat și aplicația pe care muzeul o oferă marelui public (Fig. 8). Muzeul este inclus și în „Paris Museum Pass”, un instrument esențial pentru turismul cultural care facilitează achiziția de bilete.



Fig. 7. Grădina Muzeului Bourdelle – relația dintre sculptură și oraș.
Credit foto: Felicia Raetchi



Fig. 8. Interfața aplicației Muzeului Bourdelle și identitatea vizuală.
Credit foto: Felicia Raetchi

¹⁴ Musée Bourdelle, <https://www.facebook.com/museebourdelle/posts/pfbid038JzMYb368UGLVU3bDuzykfcGhEfWKovCmhYrTEkqe89otX4nJWz2sV7UZSsBP2GI> (21 februarie 2025).



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

Fig. 9-11. Vitrine tactile, inserții digitale pentru a explica diversitatea tehnicilor de sculptură, materiale educative destinate copiilor.

Credit foto: Felicia Raețchi

Educația artistică este o prioritate clară: muzeul oferă ateliere de modelaj, vizite interactive, tururi pentru școli, spații de desen dedicate tinerilor. Noul plan de mediere culturală, dezvoltat odată cu renovarea din 2023, propune **abordări participative** și medii tactile de învățare (Fig. 9-11). Activitățile pentru liceeni, vizitele tematice pentru copii și colaborările cu școlile de artă transformă muzeul într-un laborator de pedagogie artistică.

Muzeul Bourdelle oferă un model coerent de muzeu de autor: spațiul atelierului este păstrat și valorizat, colecția este completată cu cercetări și publicații recontextualizate, cu un accent sporit pe moștenirea lăsată prin generațiile de sculptori care au învățat în atelierul său (Fig. 12). Iar direcția artistică dezvoltă un dialog constant între opera permanentă, parteneriate eficiente cu alte muzee de sculptură și artă contemporană, iar pentru specialiști există o arhivă activă și oportunități de cercetare interdisciplinară.

Dacă ne-am lansa într-o comparație sau o sugestie de model de bune practici, am putea afirma că și pentru capitala bucureșteană preluarea unui astfel de model complex de rețea de muzee ar fi o oportunitate reală. Patrimoniul valoros pe care îl dețin cele două rețele muzeale bucureștene, MMB și MNLR (Muzeul Municipiului București și Muzeul Național al Literaturii Române), ar putea contribui la crearea unei astfel de alianțe pe modelul Paris Musées. Acesta oferă un exemplu de eficiență și coerență instituțională: cooperare între muzee, sistem de ticketing orientat atât spre publicul bucureștean, cât și spre turiști, digitalizare, economie de resurse, diversitate curatorială și implicare educativă, sub umbrela unei viziuni culturale comune.

Muzeul Aristide Maillol

Muzeul Maillol, inaugurat în 1995 de Fundația Dina Vierny, propune un model de parteneriat între mediul public-privat, centrat pe promovarea operei lui Aristide Maillol și pe organizarea de expoziții temporare foarte percutante pentru publicul specializat, dar și pentru cel curios. Între 1995 și 2015, la acest muzeu s-au organizat expoziții care au comemorat nume mari ale artei: Francis Bacon, Klimt, Diego Rivera și Frida Kahlo, Morandi, Basquiat, Keith Haring, Poliakoff, Botero, Rauschenberg, Bonnard etc.¹⁵ În ultimii ani, expozițiile de fotografie cu accente sculpturale



Fig. 12. Instalație muzeală pentru onorarea artiștilor și artistelor care au studiat în Atelierul Bourdelle, detaliu cu sculptorița de origine română Margareta Cosăceanu-Lavrillier.
Credit foto: Felicia Raetchi



Fig. 13. Vitrină cu sculpturi pe tematica nudului feminin, în diferite tehnici și materiale: teracotă, lut ners, ghips patinat, bronz turnat.
Atelier Aristide Maillol.
Credit foto: Felicia Raetchi

15 <https://museemaillol.com> (13 iunie 2025).



Fig. 14. Sculpturi pe tematica nudului feminin, în diferite tehnici și materiale: teracotă, lut nears, ghips patinat, bronz turnat. Atelier Aristide Maillol.

Credit foto: Felicia Raețchi

sunt punctul forte al ofertei acestui muzeu, pe lângă scenotopul de atelier al artistului și colecția permanentă care include picturile, tapiseriile, sculpturile sale, de toate dimensiunile, începând de la forma modelată în lut până la creația finală (Fig. 13, 14).

În expunerea permanentă se optează adesea pe juxtapunere armonioasă sau puternic contrastantă între operele sculptorului Maillol și operele artistului contemporan care este expus temporar, de exemplu faimoasele nuduri maioliene alături de fotografiile monumentale ale lui Andres Serrano (Fig. 15, 16). Aceste artificii curatoriale fac ca experiența de vizitare să fie surprinzătoare și adesea intrigantă.

Muzeul Maillol surprinde prin efervescența curatorială datorată mixajului dintre vechi și nou, juxtapunerii dintre un mare artist francez consacrat și artiști

contemporani, iar aceste considerente îl fac un muzeu memorial remarcabil pentru păstrarea memoriei lui Maillol, dar și pentru continuarea moștenirii sale prin validarea artiștilor contemporani și confirmarea diplomației culturale, deoarece adesea sunt invitați artiști internaționali, care creează punți culturale între spațiul francez și cel exterior. Acest muzeu este



Fig. 15



Fig. 16

Fig. 15-16. Juxtapunere scenografică între opera lui Aristide Maillol și opera fotografului contemporan Andres Serrano.

Credit foto: Felicia Raețchi

mai puțin dedicat și deschis către educația muzeală, dar excelează prin curatorierea exemplară a **parteneriatelor culturale** pe care le realizează.

3.1. Atelierul Brâncuși – Centre Georges Pompidou

Un exemplu aparte, cu relevanță majoră pentru tema acestui articol, este Atelierul Brâncuși, reconstituit de Centre Pompidou pe baza testamentului sculptorului român. Inaugurat în 1977, spațiul oferă o experiență singulară, prezentând nu doar sculpturile, ci și atmosfera atelierului ca spațiu de creație – cu uneltele, suporturile de lucru și modul de organizare specific lui Brâncuși. Acest model muzeografic combină dimensiunea memorială cu o abordare educativă și artistică inovatoare, fiind integrat în rețeaua turistică pariziană și în oferta educațională a Centrului prin ateliere, vizite tematice și resurse educaționale dedicate sculpturii moderne și avangardei.

Expoziția „Brancusi”, organizată în 2024 la Centre Pompidou, a reprezentat un moment definitoriu pentru reevaluarea internațională a operei sculptorului român. Concepută ca o amplă retrospectivă – prima de o asemenea anvergură după cea din 1995 –, expoziția a reunit peste 120 de lucrări, alături de fotografii, filme și documente de arhivă provenite din colecții publice și private din întreaga lume. Evenimentul a fost perceput nu doar ca o celebrare a moștenirii brâncușiene, ci și ca un demers de actualizare critică a influenței sale asupra artei moderne și contemporane. Într-un moment simbolic, coincidând cu închiderea temporară a Centrului Pompidou pentru renovare, expoziția a devenit un veritabil act de bilanț instituțional: o reafirmare a poziției lui Brâncuși în canonul modernismului european și o deschidere către reconfigurarea spațiului muzeal postmodern. Impactul său s-a reflectat atât în numărul record de vizitatori, cât și în reacțiile presei de specialitate, care au descris-o drept una dintre cele mai importante expoziții europene ale deceniului. În urma succesului, conducerea Centrului Pompidou a anunțat intenția de a integra Atelierul Brâncuși în noua expunere permanentă, consolidând astfel statutul sculptorului ca element definitoriu al identității instituției¹⁶.

Un alt aspect important al acestei discuții îl reprezintă declararea anului 2026 în România drept *Anul Brâncuși*, cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la nașterea artistului. Este un prilej simbolic major care reconfirmă statura globală a lui Brâncuși, dar oferă totodată României oportunitatea de a trece de la admirație pasivă la asumare strategică – transformând sculptura

16 Brancusi. <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/mb7ZAKc> „Brancusi’s Studio.” <https://www.centrepompidou.fr/en/collection/brancusi-studio>, „The Brancusi Studio.” <https://www.visitparisregion.com/en/the-brancusi-studio>; Ulea, Anca, and Mocanu, Alida. „Paris’ Centre Pompidou Gives Modern Sculptor Constantin Brancusi His Biggest Show Yet.” Euronews, <https://www.euronews.com/culture/2024/04/17/paris-centre-pompidou-gives-modern-sculptor-constantin-brancusi-his-biggest-show-yet> (17 iunie 2024); <https://curatorial.ro/arta/retrospectiva-dedicata-lui-brancusi-un-succes-de-400-000-de-vizitatori-la-centrul-pompidou-in-2024/> (25 iunie 2025).

modernă într-un pilon central al politicilor culturale și educaționale contemporane.

Această schimbare de perspectivă a fost deja anunțată prin două evenimente recente de anvergură: expoziția „Brâncuși: surse românești și perspective universale”, organizată la Timișoara în 2023 în cadrul programului „Capitală Europeană a Culturii”, și retrospectiva de la Centre Pompidou din 2024, care a atras un număr record de vizitatori și a stârnit ecouri internaționale¹⁷. Brâncuși începe să aibă un circuit global bine conturat – în 2025 la H'ART Museum în Amsterdam, în 2026 la Neue Nationalgalerie – Staatliche Museen la Berlin¹⁸ –, ceea ce conferă artei sale o vizibilitate crescută.

Faptul că Brâncuși s-a născut în România conferă un capital simbolic considerabil, cu un potențial mare de valorificare. În acest sens, Atelierul Brâncuși poate funcționa ca model direct pentru revitalizarea Colecției Cornel Medrea, cu accent pe integrarea atelierului ca spațiu pedagogic și curatoriat într-o cheie dublă – istorică și contemporană. Astfel, Bucureștiul ar putea fi re poziționat ca centru de referință pentru sculptura modernă în Europa de Est, iar sculptura ca vector strategic educațional, urban și cultural.

3.2. Muzeul Meštrović



Fig. 17: Muzeul Meštrović din Split.
Credit foto: Angelica Iacob

Un model de succes în Europa Centrală îl constituie sistemul muzeal dedicat sculptorului Ivan Meštrović, compus din două instituții distincte: Atelierul Meštrović din Zagreb și Galeria Meštrović din Split (Fig. 17). Atelierul din Zagreb, care a funcționat ca locuință și atelier de creație al artistului în perioada 1920-1942, păstrează o puternică dimensiune biografică și creativă, în timp ce Galeria din Split, situată în fosta reședință de vară a sculptorului, expune o selecție amplă de lucrări în dialog cu spațiul natural și arhitectural mediteraneean¹⁹. Ambele muzee au fost înființate prin donația artistului către statul croat, care a inclus nu doar lucrările, ci și clădirile și colecțiile asociate acestora.

17 *Cultura la dubă*, „Expoziția Brâncuși de la Paris a fost văzută de 400.000 de oameni – record pentru Centrul Pompidou în ultimii 4 ani”, 12 aprilie 2024, <https://culturaladuba.ro/expozitia-brancusi-de-la-paris-a-fost-vazuta-de-400-000-de-oameni-record-pentru-centrul-pompidou-in-ultimii-4-ani/> (7 noiembrie 2025).

18 <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/constantin-brancusi/> (25 octombrie 2025)

19 „Atelier Meštrović”, Muzele Meštrović, <https://mestrovic.hr/en/atelier-mestrovic-2/> (accesat la 29 octombrie 2025).

Aceste instituții sunt parte a rețelei internaționale *Artist's Studio Museum Network*, alături de muzee dedicate altor figuri majore ale sculpturii europene, precum Rodin sau Brâncuși²⁰. Promovate intens în rețelele de turism cultural din Croația, muzeele Meštrović se disting și prin programe educaționale coerente: ateliere pentru elevi, vizite tematice ghidate, stagii pentru studenți sau activități de cercetare muzeologică, consolidând astfel statutul lor de repere identitare și pedagogice pentru spațiul cultural croat.

Influența lui Ivan Meštrović asupra lui Cornel Medrea este nu doar documentată, ci și profund resimțită în gândirea artistică a sculptorului român. Cei doi artiști s-au cunoscut în perioada interbelică, într-un moment simbolic: realizarea statuii ecvestre a Regelui Carol I în București, una dintre cele mai impozante lucrări ale lui Meštrović. Vizita lui Medrea în atelierele sculptorului iugoslav, consemnată în memoriile sale, dezvăluie fascinația față de organizarea spațiului de creație și complexitatea procesului artistic practicat de Meštrović: „Ce atelier avea! Mai bine spus, ce ateliere avea!... unul în care modela... al doilea atelier era pentru portrete... iar al treilea era pentru cioplit în marmoră”²¹. Medrea remarcă și linia decorativă puternică a operelor lui Meštrović, dar și amploarea internațională a carierei sale, punctând impactul expozițiilor și recunoașterea de care se bucura în Europa.

Această admirație nu a fost doar una formală, ci a contribuit la consolidarea unei perspective moderne asupra atelierului ca spațiu profesional multiplu – de creație, de prezentare și de experiment –, perspectivă regăsită și în viziunea lui Medrea asupra unui viitor muzeu. În acest sens, propunerea de reactivare a Colecției Medrea ca atelier-muzeu în București poate fi interpretată și ca o continuare firească a unui dialog artistic început între cei doi mari sculptori ai Europei Centrale, într-un moment istoric în care cultura vizuală traversa frontierele naționale.

În contextul Europei Centrale și de Est, unde resursele pentru mari muzee tematice sunt adesea limitate, modelul muzeului de autor s-a dovedit nu doar fezabil, ci și extrem de eficient în conservarea și valorizarea operelor marilor artiști plastici. În această paradigmă, redeschiderea Colecției Cornel Medrea într-un spațiu dedicat, cu funcții mixte (de conservare, de cercetare și de valorificare prin expoziții și educație culturală), ar reprezenta pentru București o soluție realistă, sustenabilă și perfect aliniată la bunele practici europene.

20 *Artist's Studio Museum Network* – Studio Museums, <https://www.artiststudiomuseum.org> (29 octombrie 2025).

21 Istratty, Ella, *Omul și sculptorul Cornel Medrea*, manuscris nepublicat, Arhiva MMB.

4. Cornel Medrea: fondatorul primului muzeu de sculptură din România

Cornel Medrea a fost un sculptor important al modernismului românesc și fondatorul unui proiect instituțional unic în momentul apariției sale: primul muzeu de sculptură din România. Situat într-o clădire adiacentă Universității Naționale de Arte²², Muzeul Medrea a funcționat zeci de ani ca centru pedagogic și expozițional. În prezent este închis, clădirea retrocedată, iar patrimoniul său de peste 300 de lucrări se află în depozitele Muzeului Municipiului București. Lipsa accesului public și absența acestui spațiu muzeal din circuitul cultural bucureștean afectează atât valorificarea patrimoniului, educația artistică, cât și potențialul turistic al orașului.

4.1. Cornel Medrea: între creație artistică și viziune muzeală

Cornel Medrea este considerat unul dintre întemeietorii sculpturii moderne românești și una dintre personalitățile definitorii ale școlii de sculptură din București în prima jumătate a secolului XX. Format la Budapesta și consacrat în România în perioada interbelică, Medrea a contribuit decisiv la definirea unui limbaj sculptural modernist, marcat de echilibru compozițional și simț al monumentalității²³.

Profesor la Academia de Arte Frumoase din București timp de peste trei decenii, Medrea nu a fost doar un creator de formă, ci și un formator de generații. Printre elevii săi s-au numărat nume importante ale sculpturii românești postbelice. Încă de la momentul donației inițiale²⁴, conștient de valoarea pedagogică a propriului atelier, sculptorul a conceput ideea constituirii unei colecții muzeale care să conserve nu doar operele sale finalizate, ci și etapele procesului de creație: machete, studii, schițe, fragmente. În cazul lui Medrea, muzeul înființat avea o dimensiune profund pedagogică: trebuia să servească drept resursă pentru studenții Academiei de Belle Arte și pentru tinerii artiști interesați de sculptură, pe lângă importanța sa ca punct pe harta muzeelor bucureștene.

În acest sens, Cornel Medrea poate fi considerat nu doar un pilon în plan artistic sculptural, ci și un promotor al unei concepții moderne asupra muzeului de autor în România. Acest tip de muzeu este conceput nu doar ca spațiu de conservare, ci și ca atelier extins, deschis către pedagogie și educație prin cultură, modelul fiind preluat și de la Casa-atelier Theodor Aman din București.

22 Academia de Belle Arte, Academia de Arte Frumoase, transformată apoi, în perioada comunistă, în Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, astăzi UNARTE. Pentru istoria denumirilor oficiale, vezi Universitatea Națională de Arte: https://ro.wikipedia.org/wiki/Universitatea_Na%C8%9Bional%C4%83_de_Arte_Bucure%C8%99ti

23 Mihalache (1972).

24 Zambaccian (1956).

4.2. Fondarea colecției și deschiderea primului muzeu de sculptură

Medrea a donat statului român un fond substanțial de lucrări: sculpturi în bronz, ghips și piatră, basoreliefuri, studii de atelier, piese didactice, desene și documente de arhivă. Colecția a fost completată prin achiziții și donații ulterioare, ajungând la peste 300 de piese, care acopereau aproape întreaga evoluție stilistică a artistului²⁵.

Colecția de sculptură Cornel Medrea s-a înființat la data de 17.02.1948, în urma donației către statul român. Apoi, în anul 1957, se va înființa la București Muzeul Cornel Medrea, primul muzeu de sculptură din România. Deschiderea muzeului a fost primită cu entuziasm în presa culturală a vremii, fiind considerată o premieră pentru muzeologia românească²⁶ și pentru scena artistică bucureșteană.



Fig. 18. Muzeul Cornel Medrea, 2004.
Credit foto: Ștefan Csampa

Muzeul era organizat în cunoscuta Casă Appel, construită la sfârșitul secolului al XIX-lea în spirit neoclasic. Casa a fost achiziționată de familia regală pentru a servi ca saloane oficiale pentru primirea regentilor. Regentul Gheorghe Buzdugan, președinte al Curții de Casație, a locuit aici câțiva ani. În 1948 casa a fost naționalizată, fiind repartizată ca muzeu memorial Cornel Medrea. Încă de la deschiderea sa, Muzeul Cornel Medrea a fost conceput ca un spațiu cu semnificație dublă: pe de o parte, instituție responsabilă de conservarea și valorificarea patrimoniului sculptural; pe de altă parte, „laborator” pedagogic dedicat formării noilor generații de artiști plastici.

Această dublă funcție a fost încurajată de însuși Medrea, care a privit muzeul ca pe o prelungire a activității sale de profesor în cadrul Academiei

25 Considerațiile făcute asupra biografiei sculptorului Cornel Medrea: Vianu, Tudor, Medrea, „Collection Apollo”, *Art roumaine moderne*, Editions Marvan, București, 1935; Mihalache, Marin, *Cornel Medrea*, Editura Meridiane, București, 1966; Oprescu, George, *Sculptura românească*, Editura Meridiane, București, 1965; Oprea, Petre, *Incursiuni în sculptura românească. Secolele XIX-XX*, Editura Litera, București, 1974; Barbosa, Octavian, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Editura Meridiane, București, 1976; Florea, Vasile, *Arta românească modernă și contemporană*, Editura Meridiane, București, 1982; Ivan-Ghilia, Liana, C. Medrea – *Sculpturi în Colecția Muzeului Municipiului București*, Editura Muzeului Municipiului București, București, 2015.

26 Oprea (1974).



Fig. 19. Muzeul Cornel Medrea, 2004.
Credit foto: Ștefan Csampai



Fig. 20. Muzeul Cornel Medrea, 2004.
Credit foto: Ștefan Csampai

de Arte Frumoase. Studenții de la secția de sculptură aveau acces facil la colecție, pe care o foloseau atât pentru studiul formelor, cât și pentru înțelegerea procesului de creație sculpturală. Modelele expuse (studii în ghips, machete parțiale, lucrări neterminate) ofereau exemple directe de soluții tehnice și compoziționale²⁷. (Fig. 18-20)

În plus, muzeul a fost un spațiu de legitimare simbolică a sculpturii ca artă autonomă în peisajul cultural al Bucureștiului. Într-o epocă în care expozițiile temporare erau dominate de pictură și grafică, existența unui muzeu dedicat exclusiv sculpturii transmitea un mesaj puternic despre valoarea și vizibilitatea acestei forme artistice în contextul românesc.

4.3. Închiderea muzeului și situația actuală a colecției

În prezent, Colecția Medrea se află sub patronajul Muzeului Municipiului București, în spațiile de depozitare ale instituției, dar și în spații muzeale exterioare. Muzeul Cornel Medrea și-a pierdut statutul de instituție de sine stătătoare în momentul în care imobilul aflat pe str. Budișteanu nr. 16 în care își desfășura activitatea a fost retrocedat aparținătorului de drept, în acest caz familiei regale. Administrația Primăriei Generale de la acea vreme nu și-a exercitat dreptul de preempțiune pentru achiziția imobilului²⁸.

O soluție provizorie pentru asigurarea unei vizibilități colecției Cornel Medrea a fost expunerea temporară cu caracter prelungit a peste 40 de sculpturi realizate de Medrea la Senatul României, Palatul Parlamentului.

În ultimii 8 ani, Colecția Cornel Medrea a făcut parte dintr-o amplă acțiune de salvagardare prin aplicarea unor măsuri complexe de depozitare și conservare adecvată, restaurare și valorificare prin expoziții temporare și comunicări cu caracter științific. Această situație contrastează puternic cu tendințele europene actuale, unde muzeele de autor și muzeele de sculptură sunt din ce în ce mai valorizate în strategiile culturale și turistice ale marilor orașe, precum a fost analizat în prezentul studiu.

²⁷ Jianu (1957).

²⁸ Ivan-Ghilia (2015).

5. Strategii culturale pentru revitalizarea Colecției Cornel Medrea

Modelele europene analizate, atât cele franceze, cât și cel croat, demonstrează că muzeele de sculptură de tip muzeu de artist sau muzeu-atelier reprezintă formule muzeografice de succes, capabile să genereze un interes susținut atât din partea publicului local, cât și a turiștilor culturali. Integrarea acestor instituții în rețelele urbane de turism cultural contribuie nu doar la consolidarea identității culturale a orașelor, ci și la diversificarea și îmbogățirea ofertei lor turistice.

Bucureștiul se află într-un moment oportun pentru a valorifica aceste bune practici. Lipsa unui muzeu dedicat sculpturii este o carență notabilă în peisajul muzeal al orașului, cu atât mai mult cu cât patrimoniul sculptural public este unul bogat și variat. Reactivarea și reconfigurarea Colecției Cornel Medrea ar putea oferi soluția optimă pentru a acoperi această lacună, fără a implica investiții majore în crearea unei instituții complet noi. Pentru a adresa sau a contura o viziune a acestei reactivări muzeale, ne punem întrebarea unde anume să redeschidem acest muzeu, iar răspunsul poate fi de cel puțin trei tipuri.

5.1. „Dați un leu pentru-n muzeu!”²⁹ – identificarea unei locații pentru Muzeul Cornel Medrea

Redeschiderea Colecției Cornel Medrea presupune, înainte de toate, o decizie de amplasament. Se pot lua în considerare trei variante:

A. Revenirea în clădirea originală (str. Budișteanu nr. 16)

Aceasta reprezintă soluția cu cea mai mare valoare istorică și simbolică, fiind sediul inițial al muzeului. Deși clădirea este în prezent retrocedată, achiziționarea ei de către Primăria Capitalei ar permite o continuitate muzeală și relansarea unui spațiu cultural nou în peisajul bucureștean.

Amplasamentul – în perimetrul extins Căii Victoriei, zonă turistică activă – oferă un vad excelent pentru publicul larg. În plus, proximitatea Universității Naționale de Arte, dar și a MNLR creează un context ideal pentru colaborări educaționale, expoziții de cercetare și stagii de practică artistică. Acest punct de intersecție între consum cultural, vad turistic și formare artistică face din str. Budișteanu o opțiune viabilă. Casa Appel a fost scoasă la vânzare în anul 2023 și achiziționată de o entitate privată cu suma de 900.000 de euro³⁰. La o următoare punere în vânzare a edificiului, Primăria Capitalei ar putea alege să își exercite dreptul de preempțiune.

29 „Dați un leu pentru-n muzeu!” parafrazează celebrul slogan „Dați un leu pentru Ateneu”, lansat în 1884 de Societatea Ateneul Român pentru a susține campania publică de subscripție destinată construirii actualului Ateneu Român din București. Sloganul a devenit un simbol al participării civice la edificarea instituțiilor culturale românești și al ideii că patrimoniul și cultura pot fi susținute prin contribuția comunității, nu doar prin inițiativă de stat.

30 <https://www.wall-street.ro/articol/Real-Estate/299272/galerie-foto-o-noua-vila-istorica-din-capitala-a-fost-scoasa-la-vanzare-pentru-900-000-de-euro.html> (29 octombrie 2025).

Autoarea formulează o întrebare deschisă de natură juridică privind posibilitatea de a explora mecanismele legale existente – inclusiv reactivarea dreptului de preempțiune – în vederea recuperării fostului sediu al Muzeului Medrea. Demersul nu implică furnizarea de opinii juridice, ci urmărește deschiderea unui dialog interdisciplinar pentru identificarea unei soluții fezabile la această problemă de interes public.

B. Integrarea într-o nouă rezidență cu valoare memorială

O a doua variantă presupune identificarea unui nou sediu, într-o clădire interbelică din zone precum Dorobanți sau Grivița, care să răspundă specificului unui muzeu memorial dedicat unui artist.

Zona Dorobanți beneficiază deja de o concentrare muzeală (Muzeul Zambaccian, Muzeul Hărților, Muzeul Victor Babeș), iar valorificarea unei vile cu spațiu de atelier așa cum este casa-atelier Medrea³¹, ori o altă casă cu arhitectură reprezentativă pentru o casă-atelier cu scopul de a recrea atelierul artistului, poate fi o altă opțiune viabilă. Aducem în discuție casa-atelier Medrea deoarece aceasta a fost construită de arhitectul Horia Creangă, special gândită pentru atelierul Medrea, însă sculptorul, traversând greutăți financiare, a fost nevoit să vândă singura casă pe care și-a conceput-o conform viziunii sale artistice.

Pe de altă parte, zona Grivița-Buzești, aflată în plin proces de regenerare urbană, oferă o oportunitate strategică: este în apropierea UNArte – o condiție esențială în viziunea pedagogică a lui Medrea – și se află sub incidența unor inițiative private și publice recente privind reactivarea culturală a zonei.

Putem enumera cele mai recente inițiative, cum ar fi Teatrul Grivița 53, inaugurat în toamna anului 2025 pe Calea Griviței nr. 53, acesta fiind primul teatru privat construit în România în ultimele opt decenii, finanțat majoritar prin donații particulare și campanii civice comunitare³². O altă inițiativă aparține ONG-ului ARcen și privește salvarea Cinematografului Marconi, situat pe Calea Griviței 137, pentru realizarea unui hub cultural³³. Organizația a pornit lucrările de punere în siguranță a imobilului vara trecută, iar finalizarea proiectului este estimată pentru 2029-2030. Din partea spațiului public observăm inițiativa Primăriei Sectorului 1 de a achiziționa clădirea istorică din Calea Griviței nr. 115, Casa Petrescu, pentru a o transforma în centru educațional cultural prin viitoare rezidențe artistice, ceea ce poate constitui un precedent și un model de bune practici. Prețul de achiziție este de 1,7 milioane de euro, suma fiind asigurată din bugetul local al sectorului³⁴. După finalizarea procedurii de cumpărare, imobilul va fi reabilitat integral și pus la dispoziția comunității ca spațiu educațional și cultural multifuncțional.

31 Lascu și ceilalți (2019); Ghenciulescu, Hasnaș, Drăghicescu (2021) - <https://e-zeppelin.ro/oameni-la-lucru-in-casele-lor/> (accesat 28 octombrie 2025).

32 <https://www.grivita53.ro/home/>, <https://culturaladuba.ro/a-fost-inaugurat-teatrul-grivita-53-primul-teatru-privat-construit-dupa-80-de-ani/> (29 octombrie 2025).

33 <https://www.euronews.ro/articole/cinematograful-marconi-renaste-edmond-niculusca-restauram-speranta-ca-bucurestiul> (28 octombrie 2025).

34 <https://primariasector1.ro/casa-petrescu-trece-in-patrimoniul-sectorului-1-si-devine-centru-educational/>

Această investiție este un alt indicator al potențialului acestei artere urbane pentru proiecte culturale inovative. Direcția de reactivare culturală a acestei zone este evidențiată de inițiativa „The Institute”, prin Cartierul Creativ, care își propune să coaguleze Microzona Grivița într-un pol creativ al sectorului 1, marcând: studiouri creative, teatre, Muzeul Național al Literaturii, galerii de artă, Universitatea de Arte, cafenele și restaurante, magazine³⁵.

C. Alocarea unui spațiu în viitoarea clădire a Pinacotecii Municipale

O variantă fezabilă pe termen mediu este integrarea unei secțiuni restrânse a Colecției Cornel Medrea în noul sediu al Pinacotecii Municipiului București – Palatul Dacia, recent atribuit de către Primăria Generală București pentru valorificarea colecției Pinacotecii Municipale. Această soluție presupune expunerea unei selecții curatoriale reduse, dar ar asigura vizibilitate crescută și posibilitatea de a face lobby pentru apariția unui sediu de sine stătător pentru Colecția Medrea.

Aflată în rețeaua muzeală a Muzeului Municipiului București, Pinacoteca ar putea deveni o gazdă temporară sau complementar permanentă pentru lucrările sculptorului, mai ales în contextul în care clădirea urmează să fie restaurată începând cu 1 ianuarie 2026, conform surselor din presă³⁶.

5.2. Un trecut valoros, care necesită onorare în prezent și poate deschide o fereastră către viitor

Prin natura sa, Colecția Cornel Medrea este deja structurată în logica unui muzeu de artist, având atât un fond patrimonial valoros, cât și o dimensiune memorială și pedagogică. Redeschiderea sa într-o locație distinctă, pe baza unui proiect muzeografic actualizat, poate fi un proiect realizabil. În funcție de spațiul atribuit, pot fi conturate diverse concepte curatoriale pornind de la nucleul colecției. Astfel, o expoziție permanentă ar putea urmări etapele esențiale ale biografiei artistului: formarea sa academică la Budapesta, afirmarea artistică în Bucureștiul interbelic, dar și adaptarea – între reziliență și oportunitate – la statutul de artist oficial în perioada comunistă. Opere de rezonanță care să facă obiectul expunerii permanente pot fi proiectele de monument: portretul lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea și cel al Părintelui Vasile Lucaciu, *Dragoș Vodă și Zimbrul* (premiat la Expoziția Universală de la Paris, 1937), *Cultura* (premiat la Expoziția Universală de la New York, 1939), monumentul 1907 sau pleiada de monumente realizate pentru revirimentul litoralului românesc din decada anilor '60 (Nufărul, Răsărit, Primăvara, Pescarii).

35 Cartierul Creativ este un proiect de poziționare și de regenerare urbană, un ecosistem creativ în centrul Bucureștiului, o inițiativă ce își propune valorificarea și potențarea industriilor creative, a organizațiilor și a proiectelor culturale din această zonă, din dorința de a contribui la creșterea calității vieții și la schimbarea narațiunii Bucureștiului, prin expunerea, promovarea și dezvoltarea scenei și a eferescentei creative locale. <https://cartierulcreativ.ro> (29 octombrie 2025).

36 <https://curatorial.ro/arta/pinacoteca-bucuresti-reabilitarea-palatului-dacia-romania-pestes-104-milioane-lei/> (29 octombrie 2025).

În ceea ce privește scenografia muzeală, se poate aborda refacerea atelierului de artist, inserția de module educative explicative pentru diferite tehnici de sculptură: modelare, cioplire, turnare și explicitarea diversității de materiale folosite în acest mediu artistic.

Având în vedere faptul că o parte semnificativă a lucrărilor donate de Cornel Medrea statului român sunt realizate în ghips și că donatorul a condiționat actul donației de deschiderea unui muzeu dedicat operei sale, considerăm oportună explorarea – în mod riguros și transparent – a posibilității realizării unor turnări postume în bronz, după modelul instituțional practicat de Muzeul Rodin din Paris. O asemenea măsură, chestionată și analizată în spiritul legislației românești privind dreptul de autor și protejarea patrimoniului cultural (cf. Legea nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe, respectiv Legea nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil), ar avea mai multe funcții complementare: 1) asigurarea conservării pe termen lung a lucrărilor fragile prin utilizarea unui material durabil precum bronzul; 2) extinderea valențelor educative și expoziționale ale colecției prin posibilitatea itinerării replicilor în spații muzeale din întreaga țară; și 3) generarea unor surse de autofinanțare pentru funcționarea muzeului prin intermediul unor ediții controlate și limitate, vândute conform cadrului legal în vigoare și în deplin acord cu statutul public al colecției.

Un proiect de revitalizare ar trebui să se bazeze pe parteneriate solide între sectorul public (Ministerul Culturii, Primăria Municipiului București, Primăria Sectorului 1, Muzeul Municipiului București), mediul universitar și academic (Universitatea București, Universitatea Națională de Arte, Academia Română, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Române), mediul profesional artistic (Uniunea Artiștilor Plastici) și Rețeaua Națională a Muzeelor. De asemenea, și parteneriate din mediul privat, atent selectate pentru a fi în acord cu valorile instituționale culturale muzeale.

În plus, comunicarea și promovarea, cu alte cuvinte strategia de marketing cultural, ar trebui calibrate pentru a integra muzeul în principalele circuite turistice ale orașului și a-l conecta cu evenimentele de anvergură și cu potențial de atragere și a altor categorii de beneficiari: Luna Sculpturii la București, Romanian Design Week etc.

Dincolo de funcția sa de conservare și expunere a patrimoniului sculptural, un viitor Muzeu Cornel Medrea ar trebui să devină un actor activ în educația culturală și artistică a publicului, cu o misiune extinsă de mediere culturală. Aproximarea geografică de Universitatea Națională de Arte din București, dar și posibilitatea de a colabora cu liceele vocaționale (precum Liceul Tonitza, Liceul Dimitrie Paciurea sau Liceul Dinu Lipatti), creează premisele pentru stabilirea unor parteneriate educaționale pe termen lung, care să includă ateliere tematice, stagii de practică, vizite de studiu și co-crearea unor proiecte artistice inspirate din opera lui Medrea și din contextul său istoric. Totodată, muzeul ar putea dezvolta programe adaptate publicului general și comunității locale – de la ghidaje tematice și ateliere de sculptură pentru copii la cluburi de lectură și seri de proiecții dedicate artei secolului XX –,

consolidând astfel dimensiunea de accesibilitate și incluziune culturală. Atelierele educative pot fi gândite pe grupe diferite de vârstă, de la cele mai mici, cu ateliere pentru mame și bebeluși, la cele pentru copii mici, copii cu nevoi speciale, preșcolari, școlari, tineri, adulți, familii, seniori.

Pe termen mediu, integrarea muzeului în circuitele turistice locale – fie prin parteneriate cu ARCUB, CreArt, The Institute, Grivița Cartier Creativ – ar putea transforma această instituție nu doar într-un spațiu de întâlnire cu opera unui mare artist român, ci și într-un reper de identitate urbană pentru București. Astfel, muzeul nu ar fi doar un loc al memoriei, ci un spațiu viu, capabil să genereze dialoguri intergeneraționale, stimulând creativitatea, spiritul critic și participarea culturală a comunității.

Într-un context european în care patrimoniul sculptural este din ce în ce mai valorificat în cadrul politicilor urbane și al strategiilor de regenerare culturală, revitalizarea Colecției Cornel Medrea reprezintă nu doar o oportunitate culturală, ci și o investiție strategică în imaginea culturală a Bucureștiului.

6. Concluzii deschise

Capitalele mari ale Europei se confruntă astăzi cu un efect de bumerang datorat turismului cultural³⁷. Se află în fața unei mari dileme cauzate de numărul mare de turiști, însă lucrează activ la gestionarea acestor efecte, iar una dintre soluții este redirecționarea turiștilor spre muzeele considerate mai mici sau casele memoriale. Bucureștiul se află la alt pol, cu alte problematice. Este o capitală vibrantă, cosmopolită, cu o amprentă turistică în creștere, care are însă un deficit în strategia turistică culturală³⁸.

Într-o capitală care a pierdut prea multe ateliere artistice, prea multe voci și prea multe spații ale memoriei colective, redeschiderea Muzeului Cornel Medrea ne oferă o șansă rară: aceea de a transforma o moștenire tăcută într-un dialog viu cu prezentul și viitorul.

Aplicarea modelelor internaționale de bune practici în contextul românesc ne îndeamnă la o reflecție atentă asupra diferențelor structurale, instituționale și de mentalitate care disting sistemul muzeal local de cel occidental. Rețeaua Paris Musées, exemplu central în această cercetare, ilustrează o administrare integrată, guvernată de principii de sustenabilitate, accesibilitate și valorificare a patrimoniului

37 O serie de proteste direcționate împotriva turismului de masă au cuprins orașele mari din țările europene. Prin taxele crescute de vizitare, limitarea numărului de vizitatori în cadrul muzeelor, se încearcă o rezolvare a situației. Însă gentrificarea produsă de turismul de masă începe să genereze proteste ale localnicilor, cel mai recent exemplu fiind contestarea *touristification* și a *overtourism*-ului din Barcelona, prin împroșcarea turiștilor cu pistoale cu apă. <https://news.northeastern.edu/2025/06/23/tourism-protests-europe/> (25 iunie 2025)

38 Vezi doar situația deplorabilă în care se află Curtea Veche (MMB) și alte muzee și case memoriale ajunse în paragină sau desuetudine muzeală. Situație prezentată în cadrul reportajului „Cultura indiferenței”, realizat de echipa jurnalistică *România, te iubesc*. <https://www.youtube.com/watch?v=m8F8gH8ut9g&t=65s> (martie 2025)

ca resursă publică activă. Transpunerea unei astfel de viziuni în peisajul muzeal românesc presupune însă depășirea unor blocaje sistemice, precum fragmentarea juridică a patrimoniului, subfinanțare, lipsa unei strategii culturale (metropolitane) urbane coerente sau absența unei politici publice privind atelierele de artiști ca un potențial de valorificare pentru educația nonformală, dar și susținerea artei și a artiștilor contemporani.

În acest sens, revitalizarea fostului Muzeu Cornel Medrea – aflat la intersecția dintre funcția memorială, pedagogică și urbană – ar putea constitui un caz-pilot în aplicarea unui model adaptat, care să articuleze nevoile locale cu standardele europene. Mai mult decât o simplă redeschidere a unei instituții de nișă, proiectul ar putea funcționa ca o platformă de experimentare muzeologică, unde se întâlnesc forme noi de curatoriere, participare comunitară și producție culturală contemporană. Inserarea sa într-un circuit mai larg de turism cultural, aflat în proximitatea altor puncte de interes urban (precum Calea Victoriei, Parcul Cișmigiu, Microzona Grivița, Universitatea Națională de Arte sau Muzeul Național de Artă/Muzeul Colecțiilor de Artă, MNLR), ar favoriza atât diversificarea ofertei culturale bucureștene, cât și prelungirea timpului petrecut în oraș de vizitatori, în special în rândul unui public interesat de patrimoniul artistic, sculptură, artă contemporană.

Nu în ultimul rând, această inițiativă ar putea funcționa ca un nod simbolic și funcțional într-o rețea de case-atelier din România, inspirată din modelul observat în rețeaua de ateliere dedicate sculptorului croat Meštrović – *Artist's Studio Museum Network* –, unde memoria artistică individuală este pusă în dialog cu problemele actuale ale spațiului urban și cu noile practici curatoriale. Într-un moment în care Bucureștiul caută să-și redefinească identitatea culturală în raport cu Europa, astfel de proiecte pot contribui la consolidarea unui turism cultural sustenabil și la reconectarea orașului cu propriile sale repere culturale.

Bibliografie

Legislație

- ICOM (International Council of Museums). *Museum Definition*. Adoptată la Praga, 24 august 2022. Accesat la 3 noiembrie 2025. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>
- Legea nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, republicată în Monitorul Oficial al României nr. 259 din 13 aprilie 2006.
- Legea nr. 311/2003 a muzeelor și colecțiilor publice, publicată în Monitorul Oficial al României, Partea I, nr. 529 din 23 iulie 2003, cu modificările și completările ulterioare.
- Institutul Național al Patrimoniului. *Strategia națională pentru patrimoniu cultural 2023-2030*. Ministerul Culturii, 2023. https://patrimoniu.gov.ro/images/librariesprovider20/strategii/strategie_patrimoniu_2023_2030.pdf

Cărți și periodice

- Bourdieu, P. 1982. *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard/Economia bunurilor simbolice, trad. Mihai Dinu Gheorghiu, București: Meridiane, 1986.
- Čoralic, L., Ivan Meštrović i njegovi muzeji: uloga muzealizacije umjetničkog naslijeđa u oblikovanju kulturnog identiteta Hrvatske, in *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti*, nr. 63 (2020), p. 171-186.
- Lascu, N. (coord.), Zahariade, A.M., Iliescu, A. și Radu, F. 2019. *Horia Creangă – O monografie*. București: Editura Universitară „Ion Minicu”/Zeppelin/SG Studio.
- Mihalache, M. 1986. *Cornel Medrea. Catalog*, București: Meridiane.
- Nora, P. (coord.). 1997. *Les Lieux de Mémoire*, Paris: Gallimard.
- P. Pierroux, M. Bäckström, B. Brenna, G. Gowlland, and G.B. Ween. “Museums as Sites of Participatory Democracy and Design”, In *A History of Participation in Museums and Archives*, edited by Hilda Kean and Martin Bäckström, 27-45. London and New York: Routledge, 2020.
- Richards, G. (ed.), *Cultural Tourism: Global and Local Perspectives*, Routledge: London and New York, 2007.
- Vierny, D. 2009. *Histoire de ma vie racontée à Alain Jaubert*, Paris: Gallimard.
- Vierny, D. Maillol. 2002. *Fondation Dina Vierny – Musée Maillol*, Paris: Skira.
- Viéville, D. 2015. *Le Musée Rodin. Histoire et enjeux*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

Articole

- P. Pierroux, M. Bäckström, B. Brenna, G. Gowlland & G. B. Ween, “Museums as Sites of Participatory Democracy and Design”, in *A History of Participation in Museums and Archives* (eds. M. Bäckström & J. Westin), Routledge, 2020.
- Krzysztof Pomian, „Le musée, une histoire mondiale. De Rome à l'âge des Lumières”, Paris, Gallimard, 2020, p. 251, apud Dominique Poulot, «Krzysztof Pomian. 2020. Le Musée, une histoire mondiale. T. 1 : Du trésor au musée », *Culture & Musées [En ligne]*, 37 | 2021. <http://journals.openedition.org/culturemusees/6001>

Dicționare

- A. Desvallées, F. Mairesse (coord.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Armand Colin, 2011.

Cataloge de expoziții și publicații muzeale

- Bourdelle. *La mémoire des objets*. Catalogue d'exposition, présentée au Musée Ingres Bourdelle de Montauban (7 juillet-12 novembre 2023) et Musée Bourdelle Paris du 3 avril à 18 août 2024, Editions Le Passage, 2023.
- Brancusi. *L'art ne fait que commencer*, catalogue d'exposition, Editions de Centre Pompidou, Paris, 2024.
- Catalogue of Exhibits at the Meštrović Gallery*, Galerija Meštrović, Split, ediție bilingvă, 2005.
- Cornel Medrea. *Sculptură și voluptate în Parisul interbelic*, în catalog de expoziție, Ed. Muzeul Municipiului București, 2023.
- Istratty, E. *Omul și sculptorul Cornel Medrea*, manuscris nepublicat, Arhiva MMB.

Ivan-Ghilia, L. C. Medrea – *Sculpturi în Colecția Muzeului Municipiului București*, Editura Muzeului Municipiului București, 2015.

Maillol Héritage – catalogue d'exposition, Commissaire: Thierry Dufrêne, 15 avril-25 juin 2022, Galerie Dina Vierny, Litho Art New, Turin, 2022.

Musée Rodin – Rapoarte de activitate 2022, 2023.

Rețeaua Muzeală – Paris Musée, Raport de activitate 2023. https://www.parismusees.paris.fr/sites/default/files/medias/fichiers/2024-09/RA2023_NUMERIQUE.pdf

Rodin et la Danse, catalog de expoziție, Musée Rodin, Paris, 2018.

Surse online oficiale

Artist's Studio Museum Network – Studio Museums: <https://www.artiststudiomuseum.org>

Brancusi. <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/mb7ZAc>

Bucharest Sculpture Days, 26 aprilie – 11 mai 2024. <https://visitbucharest.today/bucharest-sculpture-days/>

Colecția „Cornel Medrea” – Muzeul Municipiului București: <https://muzeulbucurestiului.ro/colectia-cornel-medrea>

<https://artencounters.ro/en/>

<https://cartierulcreativ.ro>

<https://curatorial.ro/arta/pinacoteca-bucuresti-reabilitarea-palatului-dacia-romania-pestre-104-milioane-lei/>

<https://primariasector1.ro/casa-petrescu-trece-in-patrimoniul-sectorului-1-si-devine-centru-educational/>

<https://radartfair.com/>

<https://www.facebook.com/ColectiaMedrea>

<https://www.grivita53.ro/home/>

MNAC – <https://mnac.ro/home>

MNAR – <https://mnar.ro/>

Musée Bourdelle – site oficial: <https://www.bourdelle.paris.fr/en>

Musée Maillol – site oficial: <https://museemaillol.com/>

Musée Rodin – site oficial: <https://www.musee-rodin.fr>

Muzeul Ivana Meštrovića – site oficial: [https://mestrovic.hr+mestrovic.hr+5mestrovic.hr+5](https://mestrovic.hr+mestrovic.hr+5mestrovic.hr+5mestrovic.hr+5)

Paris Musées – <https://www.parismusees.paris.fr/fr/l-etablissement-public-paris-musees>

Romanian Design Week – <https://romaniandesignweek.ro/>

Drd. Felicia RAEȚCHI,

Muzeograf, Colecția Cornel Medrea,

Muzeul Municipiului București;

Drd. Școala Doctorală de Istorie,

Facultatea de Istorie, Universitatea din București

felicia.raetchi@gmail.com

EXPOZIȚIILE DE ARTĂ, PIVOT AL TURISMULUI CULTURAL. STUDIU DE CAZ: „BRÂNCUȘI LA BRUKENTHAL” (MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL, SIBIU, 5-27 APRILIE 2025)

**Art Exhibitions, the Pivot of Cultural Tourism.
Case Study: „Brâncuși at Brukenthal”
(Brukenthal National Museum, Sibiu, 5-27 April 2025)**

Ioana-Cristina SPIRIDON

ABSTRACT

The current exhibition review aims to highlight the relevance of art exhibitions with mainstream and international acclaimed artists, therefore the key role played by museums in supporting heritage tourism. Brâncuși is not just a Romanian artistic figure, he is considered the main figure of modern sculpture worldwide, using clean geometrical shapes and industrial materials. By using the name and image of Constantin Brâncuși, Brukenthal National Museum offered not only a glimpse of the forthcoming of the 150th anniversary of Constantin Brâncuși, but also a model for a minimalistic, but efficient exhibition in order to increase visibility and popularity. The exhibition focused on one exceptional sculpture, from a private collection, never before exhibited in a public museum from Romania: *Buste d'Enfant* (1906).

Keywords: Brâncuși, Brukenthal, museum, art, heritage tourism



<https://doi.org/10.61789/rm.2025.04>

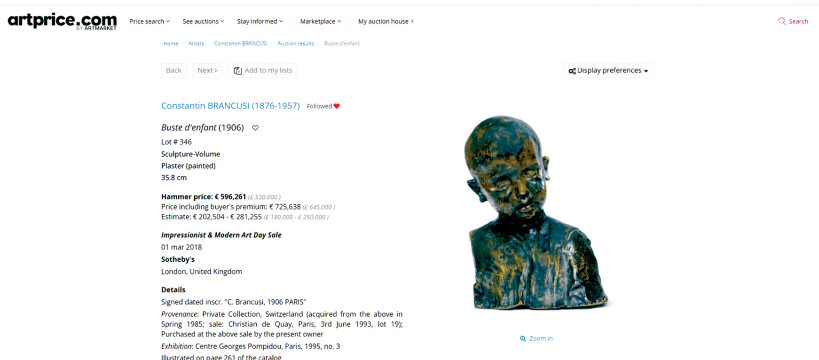


Fig.1. Captură de ecran a site-ului Artprice, privind vânzarea lucrării lui Constantin Brâncuși la Sotheby's Londra, de pe contul personal al autoarei.

Conceptul expoziției

În avanpremieră anului 2026, când se vor împlini 150 de ani de la nașterea sculptorului Constantin Brâncuși (1876-1957), Muzeul Național Brukenthal a deschis publicului o expoziție inedită din punctul de vedere al conceptului curatorial, concentrându-se în jurul unei piese centrale, relevantă din punct de vedere istoric și artistic: *Buste d'enfant* (1906). Prin repunerea în circulație a unei opere rare, „Brâncuși la Brukenthal” devine un exemplu de parteneriat public-privat în rețeaua națională a muzeelor, un model de expunere temporară destinată a spori vizibilitatea și popularitatea muzeului, dar și a dinamiza muzeul ca pol de atracție turistică.

Expunerea temporară a lucrării a fost însoțită de aducerea la cunoștința publică și a altor creații artistice reprezentându-l pe Constantin Brâncuși, precum și a unor albume dedicate artistului și a unui interviu cu Horia-Roman Patapievici. Spațiul de expunere a fost delimitat pe suprafața a trei săli, printr-o dispunere liniară a obiectelor.

Așadar, distingem două puncte de interes pentru vizitator, în jurul cărora este construită expoziția: primul este reprezentat de numele și imaginea lui Constantin Brâncuși, iar al doilea este opera expusă. Sculptura *Bust de copil*, realizată din ghips patinat, este semnată și datată „C. Brancusi, 1906”, respectiv inscripționată „PARIS”. Lucrarea are o înălțime de 35,8 cm.

O microexpoziție devine relevantă în funcție de semnificația lucrării expuse și de reputația artistului. Cum notorietatea numelui lui Constantin Brâncuși nu necesită detalii suplimentare, se pune întrebarea: de ce este considerată opera *Bust de copil* relevantă pentru creația autorului?

În primul rând, lucrarea este realizată la scurt timp după stabilirea artistului la Paris, perioadă în care explorează figura umană și realizează o serie de portrete de copil, reliefând un talent autentic de a transpune misterul și emoția umană. Așadar, este o lucrare care ilustrează tendințele artistice din anii 1904-1906 și modul în care acestea se răsfrâng asupra primelor opere ale sculptorului la Paris.

În al doilea rând, este o lucrare care a atras atenția exegeților creației lui Brâncuși. De exemplu, despre această lucrare, Sidney Geist afirma: „Brâncuși depășește abilitățile sale obișnuite de modelator. Privirea voalată este un nou tip de realizare, iar un mister autentic este generat de înclinația și întoarcerea blândă a capului. Brâncuși, acum nerăbdător de simetrie, și parcă ar fi zdrobit blândețea imaginii totale, tăie umărul drept; în contextul naturalismului lui *Buste d'enfant*, acesta este gestul cel mai îndrăzneț pe care Brâncuși l-a făcut până în acest moment”¹. Totodată, încă de la momentul creației sale, sculptura a atras atenția publicului, figurând în Salonul de Toamnă de la Paris din 1906. Conform unui interviu acordat de Doina Lemny, Constantin Brâncuși „lua ca modele copii săraci care se jucau în stradă. Nu se știe dacă aceștia i-au pozat în atelier sau el doar i-a observat, dar a decis să facă busturi de copii după ce le-a făcut pe cele de adulți, care erau busturi clasice, ce dovedeau școlarizarea lui la Școala Națională de Arte Frumoase din București, deci într-un stil absolut academic”².

În al treilea rând, aflată într-o colecție privată, această sculptură nu a mai fost accesibilă publicului larg de la marea retrospectivă a lui Constantin Brâncuși din 1995, de la Centrul Pompidou. Lucrarea a fost achiziționată în 2018, de la Casa de licitație Sotheby's din Londra, de către un colecționar român, cu peste 700.000 de euro (comision inclus)³. Istoria lucrării *Bust de copil* este ea însăși o operă de artă, trecând din colecția pictorului Ștefan Popescu la urmașul acestuia Nicolas Popescu, apoi în colecția Harold & Hester Diamond, ulterior prin două galerii din Paris și Londra, o colecție privată din Elveția și, în cele din urmă, fiind scoasă la licitație la Paris în 1993. Așadar, istoricul lucrării este relevant chiar pentru istoria modernă a colecționismului de artă în spațiul european. Totodată, opera este menționată în nu mai puțin de 9 lucrări de specialitate, fiind una dintre cele mai documentate creații ale lui Constantin Brâncuși.

„Brâncuși la Brukenthal” și turismul cultural

Așa cum este menționat și în rezumatul în engleză al recenziei, acest articol se dorește a fi o exemplificare a modului în care muzeele pot fi factori decisivi în dezvoltarea turismului cultural. Acesta din urmă este inclus în *Strategia națională pentru dezvoltarea turismului pentru perioada 2025-2035*, care își propune transformarea țării într-o destinație turistică competitivă, bine articulată și recunoscută la nivel internațional până în 2035. Muzeele, prin programul expozițional anual, reflectă nu doar strategiile managerilor privind conducerea și dezvoltarea instituțiilor din subordine, dar și interesul acordat de autoritățile tutelare pus în evidență prin finanțarea acestor programe, cu potențial enorm de a contribui la turismul cultural.

1 Geist, 1968, p. 20.

2 <https://www.urban.ro/bust-copil-brancusi-artmark/>, accesat la data de 03.05.2025.

3 Conform site-ului internațional www.artprice.com, accesat pe data de 03.05.2025.

„Brâncuși la Brukenthal” se numără printre acțiunile concrete în acest sens, alături de retrospectiva dedicată lui Constantin Brâncuși la Timișoara sau de expoziția Picasso de la București.

De ce putem considera expoziția menționată relevantă pentru turism, dar și pentru programul expozițional al Muzeului Național Brukenthal? În primul rând, opera expusă face parte dintr-o colecție privată. Așadar, expunerea ei a oferit publicului șansa unică de a o vedea, o viitoare expunere fiind incertă și condiționată de voința proprietarului. Așa cum am menționat mai înainte, ultima expunere de anvergură a *Bustului de copil* a fost în urmă cu 30 de ani, la Centrul Pompidou, sporind astfel interesul turiștilor de a vizita muzeul pentru raritatea lucrării expuse. Conform datelor transmise în spațiul public, în prima zi a expoziției, muzeul a numărat peste o mie de vizitatori, atât români, cât și turiști străini⁴.

Totodată, expoziția a dovedit că această formă de parteneriat public-privat nu este apanajul unei instituții centrale sau condiționat de reguli stricte, ci este demersul activ al unui muzeu. Muzeul Național Brukenthal s-a erijat în cartea de vizită care poate convinge orice colecționar de a colabora cu muzeele din România pentru realizarea unor expoziții cât mai diverse și exemplificatoare pentru temele alese.

În al doilea rând, lucrarea este relevantă și minuțios documentată în ansamblul creației lui Constantin Brâncuși, ceea ce o face comparabilă cu lucrările expuse la Muzeul Peggy Guggenheim în Veneția sau cu cele de la Centrul Pompidou, dar mai ales o transformă într-o sursă categorică de documentare și studiu atât pentru muzeografi, cât și pentru cercetători în istoria artei sau în creația lui Constantin Brâncuși.

În al treilea rând, prin expunerea lucrării menționate, Muzeul Național Brukenthal se înscrie în seria unor evenimente-reper ce au marcat în ultimii ani numele lui Constantin Brâncuși, dovedind capacitatea de a implementa programe expoziționale complexe, inedite, fără a se baza exclusiv pe patrimoniul propriu.

Un aspect aparte al expoziției a constat în lansarea unei ediții limitate de cărți poștale cu Constantin Brâncuși, care puteau fi expediate chiar de la punctul de colectare din curtea muzeului, unind vizitatorii într-o acțiune performativă de tip mail art.

Expoziția a beneficiat de vizibilitate în presa scrisă locală, precum și în cea online, comunicatul de presă al muzeului fiind preluat de principalele agenții de presă. Totodată, cu prilejul acestei expoziții, Muzeul Național Brukenthal a lansat cel de-al doilea număr al buletinului său informativ, contribuind la o informare corectă a publicului despre principalele evenimente culturale locale. În ceea ce privește promovarea online a expoziției, se poate observa că pe pagina de Facebook a Muzeului Național Brukenthal s-au realizat mai multe postări pentru a îndemna publicul să viziteze expoziția.

4 <https://www.gorjexpress.ro/cap-de-copil-lucrarea-lui-brancusi-expusa-la-muzeul-brukenthal-din-sibiu-1100-de-vizitatori-in-prima-zi/>, accesat pe data de 30 august 2025.



Fig. 2: Imagine de la vernisajul expoziției, arhiva personală a autoarei

Muzeul Național Brukenthal a implementat și ceea ce a numit „Night Tour”, tururi ghidate după închiderea programului oficial de vizitare a expoziției, o experiență inedită pentru cei care doresc să viziteze expozițiile într-un cadru restrâns, bucurându-se de informațiile suplimentare transmise de ghid, dar și de socializare.

În ceea ce privește satisfacția vizitatorilor, am constatat în mai multe articole de presă online că, deși tendința de a o compara cu expoziția de la Timișoara s-a inoculat și în mintea altor vizitatori, expoziția a reprezentat totuși un moment cultural autentic și o inițiativă apreciată de cei care au trecut pragul muzeului⁵, contribuind la fidelizare, dar și la creșterea numărului de vizitatori.

Ce (mi-)a lipsit din „Brâncuși la Brukenthal”

Învoltar, asemenea altor vizitatori ai expoziției, am realizat o paralelă între expoziția Muzeului Național Brukenthal și cea a Muzeului de Artă Timișoara, păstrând însă limitele clare ale faptului că cea din Banat s-a dorit a fi, în mod voit, o expoziție de anvergură, atât din perspectiva partenerilor internaționali care au împrumutat lucrări, cât și prin publicitatea masivă și contextul cultural de atunci.

„Brâncuși la Brukenthal” nu și-a propus să fie o expoziție de o asemenea amploare, dar și-a propus să fie expoziția unei opere reprezentative din creația artistului. Din acest punct de vedere, consider că ar fi putut fi inserate câteva elemente care să consolideze și mai mult conceptul curatorial.

În acest sens, un prim exemplu ar fi sugestia completării cadrului expozițional cu imagini de la Salonul Oficial din 1906 unde a fost expusă lucrarea sau cu albumele în care aceasta apare reproducă, deschise la paginile în cauză.

5 Ceaușescu, Magdalena, *Sute de vizitatori la „Brâncuși la Brukenthal”*, articol online, <https://www.oradesibiu.ro/2025/04/05/sute-de-vizitatori-la-brancusi-la-brukenthal-sunt-fericit-ca-am-vazut-macar-o-lucrare-foto-video/>, accesat pe data de 03.05.2025

Totodată, un impact vizual ar fi putut avea și expunerea mai multor fotografii cu alte busturi de copil realizate de Brâncuși, proiecții sau fotografii cu Parisul anului 1906, cu copii de pe străzile capitalei franceze, scene cotidiene, pentru a ilustra și mai intens sursa inspirației lui Constantin Brâncuși.

Din motive ce țin de constrângerile de spațiu, expunerea biografică a impus elemente de contextualizare (fotografii reprezentându-l pe Brâncuși, portretul pictat al acestuia, albumele de artă dedicate creației sale) care au evidențiat scenografia, dar au redus din spațiul ce ar fi putut fi alocat unor texte explicative dedicate acestei etape din creația lui Brâncuși, despre materialitatea și estetica lucrării.

Concluzii

Inițiativa Muzeului Național Brukenthal de a organiza o expoziție dedicată lui Constantin Brâncuși sau, mai bine zis, unei anumite opere a lui Constantin Brâncuși este una temerară, având în vedere anvergura expozițiilor internaționale dedicate artistului, imaginea sa covârșitoare în istoriografie și, de ce nu, contextul anxios provocat de furtul muzeal din Olanda.

Originalitatea expoziției vine din conceptul curatorial dedicat unei singure lucrări a lui Constantin Brâncuși, *Bust de copil* (1906), aflat azi într-o colecție privată din România. În ciuda unor lipsuri care au ținut mai degrabă de spațiul limitat, expoziția a atras atenția nu doar a vizitatorilor, ci și a profesioniștilor din domeniu. Ideea unei expoziții cu o singură lucrare istorică poate fi exploatată mai intens în peisajul expozițional autohton și poate reprezenta o soluție viabilă din punctul de vedere al raportului cost-beneficiu față de o expoziție mult mai amplă.

Totodată, Muzeul Național Brukenthal a dat dovadă de inspirație în exploatarea patrimoniului artistic privat, greu accesibil publicului larg, fiind un model în acest sens pentru alte muzee și oferind premisele unui parteneriat public-privat de succes.

Nu în ultimul rând, realizarea unor expoziții care să recurgă la imaginea și creația unor personalități artistice internaționale poate fi o variantă concretă pentru a contribui la intensificarea turismului cultural, indiferent că vorbim de vizitatori naționali sau transfrontalieri.

Bibliografie

1. Cameron, L. 2022. *Curating Art Now*. Londra: Lund Humphries Publishers.
2. Geist, S. 1968. *Brancusi. A Study of the Sculpture*. New York: Grossman Publishers.
3. Lemny, D. 2005. *Constantin Brâncuși*. Iași: Editura Junimea.
4. White, C. 2023. *Museums and Heritage Tourism*. New York: Routledge.
5. Coulondre, A. 2024. *Brancusi. Paris: Centre Pompidou*, album realizat cu ocazia expoziției retrospective de la Centrul Pompidou, 2024.
6. Ceașescu, M. 2025. *Sute de vizitatori la „Brâncuși la Brukenthal”*, articol online disponibil la <https://www.oradesibiu.ro/2025/04/05/sute-de->

- vizitatori-la-brancusi-la-brukenthal-sunt-fericit-ca-am-vazut-macar-o-lucrare-foto-video/
7. Articol privind lucrarea *Bust de copil*: <https://www.urban.ro/bust-copil-brancusi-artmark/> (3 mai 2025).
 8. Raportul anual AECOM privind cele mai vizitate centre culturale și de divertisment, <https://aecom.com/wp-content/uploads/documents/reports/AECOM-Theme-Index-2023.pdf> (3 mai 2025).
 9. Baza de date internațională, cu vânzările publice la licitații, www.artprice.com (3 mai 2025).
 10. Jurnal Trinitas TV, secvență referitoare la expoziția *Brâncuși la Brukenthal*, <https://www.youtube.com/watch?v=rC4gtbAFuuU> (3 mai 2025).
 11. „Cap de copil – lucrarea lui Brâncuși expusă la Muzeul Brukenthal din Sibiu. 1100 de vizitatori în prima zi”. <https://www.gorjexpress.ro/cap-de-copil-lucrarea-lui-brancusi-expusa-la-muzeul-brukenthal-din-sibiu-1100-de-vizitatori-in-prima-zi/> (30 august 2025).
 12. Pagina de Facebook a Muzeului Național Brukenthal. <https://www.facebook.com/brukenthalnationalmuseum> (3 mai 2025).

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*

II. COLECȚIONARE, EVIDENȚĂ, DOCUMENTARE ȘI CERCETARE

O CORESPONDENȚĂ INEDITĂ A LUI ROBERTO LONGHI LA BRUKENTHAL

An Unpublished Correspondence from Roberto Longhi to Brukenthal

Doina ENE

ABSTRACT

This work is about the correspondence between Roberto Longhi and Teodor Ionescu starting from 1959 till 1969 with 71 letters.

This correspondence is available partly in Sibiu and partly in Longhi's archive in Florence.

During this longtime collaboration many of the masterpieces belonging to the Brukenthal Museum were studied by Ionescu and subjected to Longhi as well as to many other important art historians of the time: Arslan, Argan, Gnudi, Ragghianti, Valcanover, Morassi, etc. Thus this correspondence shows one of the most significant partnerships but not the only one started by Ionescu. The correspondence has been completely transcribed and reorganised chronologically, so as to be able to rebuild the various phases of debate between the two scholars and identify the gaps and periods of pause or interruption. Ionescu's essential contribution as a pioneer of Romanian museography during the Cold War period clearly emerges in this correspondence, in which he engages with Roberto Longhi, a leading art historian and critic on the international scene, thus allowing scholars to gain first-hand knowledge of their respective methodological approaches to the analysis of masterpieces, the development of the exchange of ideas, the resulting attribution process, and, last but not least, the personal relationships between the two.

Keywords: Roberto Longhi, The Roberto Longhi Foundation for Art History Studies, Brukenthal National Museum, Teodor Ionescu, Brukenthal European Art Gallery, Italian paintings, Cold War, correspondence



<https://doi.org/10.61789/rm.2025.05>

Introducere

Această lucrare își propune să fie, în primul rând, o contribuție la reconstrucția și analizarea unei corespondențe inedite care conține un schimb de idei, păreri și opinii între savantul Roberto Longhi (1890-1970) și filozoful român Teodor Ionescu (1915-1998), responsabil al Galeriei de Artă Europeană a Muzeului Național Brukenthal din Sibiu din 1956 până în 1971¹.

Studiul de față va reflecta modul de cercetare și abordare al celor doi cercetători pe o selecție de tablouri din școala italiană din Galeria de Artă Europeană a Muzeului Național Brukenthal. Teodor Ionescu a început o vastă și neconținută corespondență cu cele mai prestigioase institute de istorie a artei și cu cei mai importanți istorici de artă europeni, canadieni și americani pentru a discuta problemele atribuirii operelor colecționate de către baronul von Brukenthal². Se studiază un corpus de câteva sute de scrisori care este structurat ca o corespondență: „unul la mulți și mulți la unul”.

Într-una din scrisorile trimise către Arslan (1899-1968), Ionescu subliniază că Galeria nu fusese niciodată vizitată de vreun specialist italian și multe dintre atribuirile școlii italiene erau aproximative, motiv pentru care „ignoranța mea și condițiile speciale în care am căutat identificarea tablourilor mă obligă să apelez la opinia unor cunoscători [...]”³.

Lucrările aparținând colecției Brukenthal au stârnit interesul multor istorici de artă. În Italia, pe lângă Roberto Longhi, Ionescu avusese schimburi ample de scrisori cu mulți alți savanți precum: Giulio Carlo Argan, Wart Arslan, Ferdinando Bologna, Palma Bucarelli, Raffaello Causa, Gino Doria, Andrea Emiliani, Giuseppe Fiocco, Cesare Gnudi, Caterina Marcenaro, Antonio Morassi, Rodolfo Pallucchini, A. Ghidiglia Quintavalle, Carlo L. Ragghianti, Francesco Valcanover, Emma Zocca.

Ionescu a fost unul dintre pionierii muzeografiei românești, deși nu a reușit să atingă obiectivul de a recunoaște toate lucrările cu atribuire incertă ale muzeului.

Correspondența dintre Ionescu și Longhi este arhivată la Fundația de Studii de Istoria Artei Roberto Longhi și este formată din 30 de scrisori originale dactilografiate de Ionescu, 32 de scrisori de la Longhi trase la xerox și alte 9 de la alți savanți italieni și străini, precum și o mare cantitate de fotografii păstrate în fototeca Fundației. Pe cele 32 de copii sunt vizibile timbrul Muzeului Național Brukenthal și data când au ajuns la Sibiu. Se recunoaște

1 Ene (2021), p. 12; Dâmboiu, Ene (2023), p. 264.

2 Dâmboiu, Ene (2023), pp. 319-320.

3 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Ionescu adresată lui Arslan în 28.VIII.1962, Castello Sforzesco di Milano.

caligrafia lui Roberto Longhi, toate fiind scrise de mână. Materialul nu este transcris.

În „Arhiva Ionescu” din Sibiu se păstrează 50 de scrisori redactate⁴ de T. Ionescu (dintre care două sau trei sunt pagini izolate din alte scrisori pierdute), bătute la mașină în mare parte, dar și câteva scrise de mână (care erau date ulterior la dactilografiat), dar nu se găsește niciuna dintre scrisorile lui Roberto Longhi⁵. Arhiva de la Sibiu nu este încă inventariată, catalogată și scanată, misivele fiind în așteptarea de a fi restaurate.

O parte dintre aceste scrisori, probabil, nu au sosit niciodată la Florența, deoarece Ionescu îl întreabă constant pe Longhi de ce nu-i răspunde la anumite scrisori, iar Longhi îi scrie că nu le-a primit și chiar îl roagă să-i scrie din nou ca să-i poată răspunde⁶.

Cadru istoric

Colaborarea sa cu savanții italieni a început în 1957, la un an după numirea sa în funcția de director al Galeriei de Artă Europeană a Muzeului Național Brukenthal, după cum se poate vedea din diferitele corespondențe⁷.

Din materialul studiat reiese că unele scrisori s-au „pierdut”, neajungând niciodată la destinație. Era perioada când corespondența internațională era „uneori” deschisă de Securitate, citită și apoi, în funcție de gradul de „periculozitate”, era sau nu eliminată.

Dacă scrisorile erau considerate inofensive, plicurile erau lipite la loc și trimise către destinatar. Evident că aceste scrisori au fost inofensive, iar „rătăcirea” lor s-a produs dintr-o totală neglijență sau nepăsare a lucrătorilor de la Securitate.

Într-o epocă marcată de rigidități ideologice, Roberto Longhi a avut forța intelectuală și sensibilitatea de a recunoaște valoarea universală a acestui patrimoniu inaccesibil.

În anii în care în România comunistă libertatea de expresie era profund limitată, atât Longhi, cât și ceilalți erudiți ai vremii au înțeles să deschidă „porțile” modernității și să ofere această importantă colaborare.

Acest gest de curaj cultural și viziune europeană rămâne astăzi un simbol al capacității artei de a transcende granițele politice și ideologice, de a construi punți între popoare și de a reafirma faptul că arta este un limbaj universal al libertății.

4 Ionescu scrie în dublă copie, conservând tot materialul expedit.

5 Dâmboiu, Ene (2023), p. 324.

6 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Ionescu adresată lui Longhi în 30.VIII.1962, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

7 Toate scrisorile cu diferenții savanți mai sus citați sunt conservate în arhiva muzeului.

Analiza corespondenței

Acest schimb epistolar mărturisește eforturile depuse de ambii cărturari pentru a scoate din anonimat numeroasele lucrări păstrate în muzeul sibian, „[...] material aparent inepuizabil”⁸.

Abordarea sistematică a lui Ionescu în confruntarea problemelor de atribuire a lucrărilor Galeriei de Artă Europeană a rămas necunoscută până la redescoperirea corespondenței cu Roberto Longhi din care reiese modul în care interogarea diversilor savanți, specialiști pe școli sau artiști, a fost *modus operandi* la recunoașterea autorilor și reconstituirea evenimentelor de colecționare a patrimoniului⁹.

Correspondența analizează în principal picturile școlii italiene a Galeriei de Artă Europeană a Muzeului Național Brukenthal din Sibiu, dar și lucrări din alte colecții publice și private prezente în România. Ea scoate la lumină o perioadă intensă de studiu de revalorizare a patrimoniului artistic al României și de o notabilă deschidere către Occident în ceea ce privește analiza acestui tezaur păstrat în inima Transilvaniei.

Relația epistolară a durat aproximativ zece ani, de la sfârșitul anilor 1950 până la sfârșitul anilor 1960. Acest lucru nu s-a întâmplat cu alte muzee sau galerii din Europa; specialiștii de la Galeria Strossmayer din Zagreb au încercat să inițieze o corespondență cu Longhi în ceea ce privește valorizarea operelor, trimițându-i o scrisoare, însă cercetătorul italian răspunde la aceasta doar trei ani mai târziu¹⁰.

Din acest schimb epistolar reiese și interesul lui Ionescu pentru studiul picturilor considerate anonime, replici sau copii de atelier, ori de atribuire dubioasă și adesea eronată.

Longhi nu s-a retras niciodată din această activitate intensă și dificilă, unde, într-adevăr, istoricul de artă italian și-a îndemnat colegul român să-i trimită material nou, deși nu a putut clarifica toate întrebările. Fiecare fotografie era însoțită de o scurtă descriere scrisă de Ionescu împreună cu o indicație a atribuirii provenind din cataloagele istorice păstrate în Muzeul Brukenthal. Descrierile lui Ionescu și ipotezele exprimate asupra atribuirilor atât ale pictorilor, cât și ale școlilor au fost adesea împărtășite de Longhi, confirmând ceea ce intuise istoricul român. În mod normal, comentariile lui Longhi au fost concise și destul de clare în timp ce încercau să ofere o soluție chiar și la cele mai controversate probleme de atribuire.

Investigarea cu ajutorul istoricilor de artă specializați pe anumite școli de pictură și publicarea rezultatelor cercetării asupra patrimoniului artistic al Muzeului Brukenthal au fost realizate pentru prima dată în România, fiind, așadar, o adevărată activitate de pionierat¹¹.

8 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Longhi adresată lui Ionescu în 25.IX.1964, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

9 Ene (2021), pp. 9-10.

10 Dulibić (2017), p. 29.

11 Deleanu (2007), p. 8.

Datorită acestor studii, pe care Ionescu le va efectua cu ajutorul unor istorici de artă străini, va putea atribui în jur de 300 de tablouri ale maeștrilor istoriei artei precum: Rubens, Jordaens, van Dyck, Tiziano Vecellio, Veronese, Agostino și Annibale Carracci, Frans Floris, François Pourbus, Adriaen Thomasz Key, Bartholomeus Spranger, Hans von Aachen, Hendrik Terbrugghen, David Vinckboons, Claes Berchem, David Teniers, Gaspar de Crayer, Frans Snyders, Jan Fyt, Justus Suttermans etc., care, în majoritate socotite opere anonime, copii sau lucrări de atelier, au primit atribuirea corectă, ceea ce le-a sporit considerabil valoarea artistică (...)¹².

Roberto Longhi rămâne, fără îndoială, cel mai mare savant care a reușit să scoată multe tablouri din anonimat, dând prestigiu pictorilor din diverse școli.

În ciuda lipsei de resurse, Longhi a reușit, cu efort considerabil și aplicare răbdătoare, să atribuie multe dintre lucrările din Muzeul Național Brukenthal, iar calitatea muncii sale este demonstrată de faptul că acestea au rămas confirmate și astăzi de comunitatea științifică și de critici. Corespondența s-a oprit în 1969 și, odată cu moartea lui Roberto Longhi în anul următor, s-a încheiat definitiv.

În cele ce urmează, doar opt tablouri vor fi evidențiate pentru atribuirea făcute de către Roberto Longhi; nu este posibilă citarea tuturor scrisorilor, având în vedere multitudinea materialului disponibil. Selecția scrisorilor analizate mai jos a fost făcută nu numai în funcție de importanța operelor tratate, fiind ele însele considerate capodopere ale școlii de pictură italiană, dar și urmărind cazuri/instanțe din care reiese modul semnificativ de operare al celor doi cercetători. O parte dintre ele au fost, de altfel, și primele opere citate la începutul acestei relații epistolare. Prima scrisoare pe care Ionescu o trimite lui Longhi e legată chiar de opera *Ecce Homo* a lui Tițian.

Studii de caz

Cazul *Ecce Homo* al lui Tițian (inv. 3186) [Fig. 1], singurul tablou al maestrului venețian păstrat în România.

Îl găsim inclus în *ÄK*¹³ ca o lucrare a lui Tițian, în 1893 și 1909 este transcris drept „Școala lui Tițian”. Meritul atribuirii îi revine lui Ionescu în 1959, în cadrul cercetării sale „Problema identificării [...]”¹⁴. Plecând de la o fotografie a picturii *Arhiducele Leopold Wilhelm în galeria sa de picturi* de David Teniers cel Tânăr, unde apare reprezentat și tabloul *Ecce Homo*, Ionescu găsește o pistă la care să lucreze.

Atribuirea cărțurarului român a fost confirmată de Longhi la sfârșitul aceluiași an: „[...] Trebuie să vă spun că «*Ecce Homo*» al dumneavoastră de la Muzeul Național Brukenthal mi se pare un Tițian autograf al perioadei

¹² Ivi, p. 24.

¹³ *Älteste Katalog* (1800), Dâmboiu (2017), p. 199.

¹⁴ Ionescu (1956), pp. 3-48.

tarde și, din câte îmi spuneți, nu văd de ce nu ar fi trebuit să fie ceea ce era deja în colecția lui Leopold Wilhelm (gravat în *Theatrum Pictorium* de Teniers) și apoi la Viena”¹⁵. Mai mult, Longhi îl invită pe Ionescu să publice un articol în revista sa „Paragone”. Articolul „Un Ecce Homo de Tițian la Muzeul Brukenthal” va fi publicat în numărul 129/60, eruditul italian adăugând: „Articolul său a fost foarte apreciat”.

O altă capodoperă a artei venețiene prezentă la Sibiu este *Sfântul Ieronim* a lui Lorenzo Lotto (inv. 697) [Fig. 2], care a intrat în colecția baronului von Brukenthal la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Înscrisă în ÄK¹⁶ ca operă a lui Lorenzo Lotto, în 1844¹⁷ devine un „Anonim italian”, revenind la atribuirea inițială în 1894 datorită lui Theodor von Frimmel¹⁸, care a descifrat semnătura autorului în registrul din dreapta jos: LAURENT.LOTUS. Csaki, în 1909¹⁹, îl codifică „Anonim italian al secolului al XVI-lea”.

Lucrarea este datată între 1513 și 1515²⁰, realizată în timpul șederii pictorului la Bergamo.

Printre fotografiile pe care Longhi le-a primit în ianuarie 1961 s-a numărat și cea a tabloului *Sfântul Ieronim* al lui Lorenzo Lotto, adăugând doar „îl știam deja pe frumosul Lotto”. În 1992, desenul pregătitor (cretă neagră pe hârtie albă) al capului unui bărbat cu barbă din pictura de la Brukenthal a apărut



Fig. 1. Tițian, *Ecce Homo* (MNB, inv. 3186). © Muzeul Național Brukenthal Sibiu

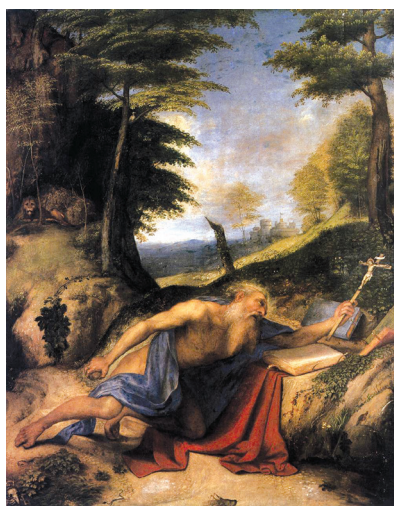


Fig. 2. Lorenzo Lotto, *Sfântul Ieronim* (MNB, inv. 697). © Muzeul Național Brukenthal Sibiu

15 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Longhi trimisă lui Ionescu în 29.XI.1959, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

16 *Älteste Katalog* (1800), nr. 24.

17 *Die Gemälde-Galerie* (1844), n. 117.

18 Frimmel (1894), p. 82.

19 Csaki (1909), pp. 208-209.

20 Lotto (2011), p. 164.

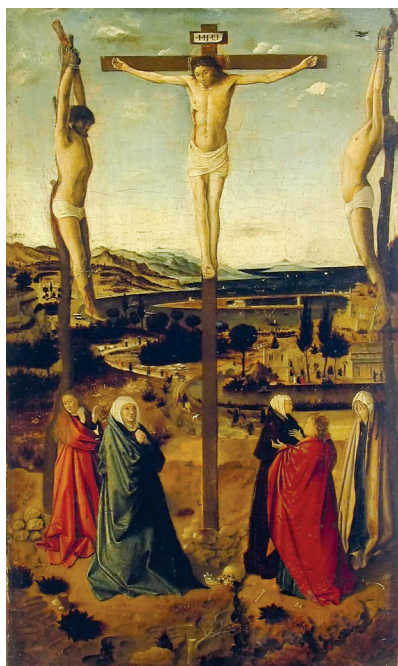


Fig. 3. Antonello da Messina, Răstignirea (MNB, inv. 732).
© Muzeul Național Brukenthal Sibiu

pe piața din New York și este păstrat acum la Metropolitan Museum of Art din NY.

Răstignirea (inv. 732) lui Antonello da Messina a fost considerată ca fiind pictura unui anonim german din secolul al XIII-lea, dar Frimmel, în 1899, a recunoscut-o ca aparținând unui talentat artist influențat de Piero della Francesca²¹. În 1902, Voll a identificat autorul lucrării drept Antonello da Messina, atribuire adoptată cu semnul întrebării de către Csaki atât în 1903, cât și în 1909²². În 1933 a fost atribuită de Jan Lauts lui Antonello da Messina.

În 1953, Roberto Longhi își exprimă opinia cu privire la cele două perioade de creație ale picturii sibiene, conform căreia prima parte executată a fost registrul inferior, în care reies cunoștințele lui Petrus Christus asupra grupului de personaje și a peisajului, în timp ce a doua se referă la cele trei răstigniri. În 1961 Longhi îl informează pe Ionescu despre desenul pregătitor

al grupului celor trei Marii descoperit de însuși Longhi: „Nu știu dacă știți că am descoperit un desen pregătitor al aceluia tablou, pentru grupurile Mariilor în Coll. Robert Lehman, New York, unde a purtat numele Petrus Christus²³. L-am publicat în eseu meu «Frammento siciliano» în «Paragone», 57 (1953), la momentul Expoziției de la Messina unde a fost expusă pictura sibiiană”²⁴.

Pictorița Rosalba Carriera (1673-1757) este prezentă la Sibiu cu două miniaturi: *Tânără fată cu cățeluș în brațe*²⁵ și un *Autoportret*. Ambele miniaturi au fost achiziționate ca lucrări ale artistei Rosalba Carriera, atribuire care se păstrează și în 1909²⁶.

În 1961, Ionescu i-a scris lui Longhi pentru confirmare: „Numărul 187 (miniatură în tempera pe fildeș) pare a fi o lucrare din tinerețe a lui Rosalba

21 *Älteste Katalog* (1800), nr. 23; Frimmel (1899), p. 133.

22 Voll (1902), pp. 133-134; Csaki (1909), nr. 732, pp. 220-221; Villa (2019), p. 118; Tudoran Ciungan (2007), pp. 32-35; Ene (2024), p. 117.

23 Ene (2024), p. 124.

24 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Longhi adresată lui Ionescu în 7.IV.1961, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

25 Tabloul furat pe 28 mai 1968 împreună cu alte șapte capodopere.

26 *Älteste Katalog* (1800), nr. 42 și 43; *Die Gemälde-Galerie* (1844), p. 37, nr. 195 e 196; Csaki (1909), nr. 186 e 187, p. 62; Tudoran (2002), pp. 61-63.

Carriera”²⁷, iar Longhi i-a confirmat: „*Miniatura pe fildeș, «Tânără fată cu cățeluș în brațe»*”²⁸, cu siguranță mi se pare o frumoasă Rosalba Carriera, foarte asemănătoare cu cea, tot pe fildeș, de la Accademia di San Luca (inv. 0442) din Roma”²⁹.

Moartea Cleopatrei³⁰, cumpărată ca lucrare a unui anonim italian, în 1893 i-a fost recunoscută lui Guido Canlassi, trecând în 1894 și 1909 drept copie a lui Cagnacci. În 1965, Ionescu i-a cerut părerea lui Longhi: „*Pare a fi o variantă și nu o copie (Cleopatra este încă în viață și vorbește cu șarpele) a picturilor din Viena și, recent, din Brera*”. Longhi a răspuns în 1966: „*Îmi pare doar o imitație, fiind încă din secolul al XVI-lea, a picturului Cagnacci din Viena*”³¹.

În 1962, Ionescu i-a cerut părerea cu privire la tabloul Tocilarul³², „*atribuit lui Nuvolone. Interesant ca pictură de gen*”³³. Longhi identifică pictorul, pe austriacul Giacomo Francesco Cipper, zis Todeschini. Îi răspunde în același an: „*Este cu siguranță de Jo. Fr. Zipper, cunoscut sub numele de Todeschini*”³⁴.

În ceea ce privește școala romană, Sfânta Caterina, inv. 1280, a intrat în colecția baronului ca o lucrare a lui „*Giuseppe Ribera, cunoscut sub numele de Lo Spagnoletto*”, așa cum este consemnat în *Älteste Katalog* și *Die Gemälde-Galerie*. În 1909 a fost atribuit de Csaki lui Domenico Zampieri, cunoscut sub numele de Domenichino. Ionescu i-a cerut lui Longhi părerea despre tablou în 1964: „*[...] cumpărat ca Ribera, a fost catalogat în 1901 ca copie*



Fig. 4. Rosalba Carriera, Tânără fată cu cățeluș în brațe (MNB, inv. 187).
© Muzeul Național Brukenthal Sibiu

27 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Ionescu adresată lui Longhi în 11.III.1961, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

28 Ene (2024), p. 119.

29 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Longhi trimisă lui Ionescu în 7.IV.1961, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

30 *Älteste Katalog* (1800), nr. 3; *Die Gemälde-Galerie* (1844), p. 30, nr. 154; Csaki (1909), nr. 167, p. 56; Tudoran (2007), pp. 63-65.

31 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Longhi adresată lui Ionescu în 9.I.1966, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

32 *Die Gemälde-Galerie* (1844), nr. 30; *Die Gemälde-Galerie* (1893), nr. 122; Csaki (1901), nr. 841; Csaki (1909), nr. 858, p. 255; Tudoran (2007), pp. 87-88; Ene (2024), p. 132.

33 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Ionescu trimisă lui Longhi în 18.XII.1962, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

34 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Longhi adresată lui Ionescu în 31.XII.1962, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.



Fig. 5. (După) Guido Cagnacci, Moartea Cleopatrei (MNB, inv. 167). © Muzeul Național Brukenthal Sibiu



Fig. 6. Giacomo Francesco Cipper, Tocilarul, recto (MNB, inv. 858). © Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, „fototeca” Firenze

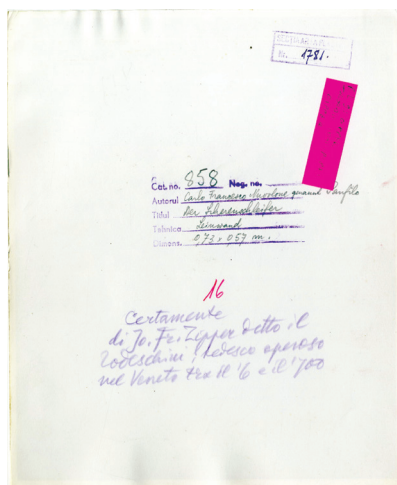


Fig. 7. Giacomo Francesco Cipper, Tocilarul, verso. © Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, „fototeca” Firenze

după Domenichino. Cu toate acestea, îndrăznesc să cred că este un original. Ar putea fi ea unul dintre sfinții pictați de Domenichino în tinerețe?”³⁵, dar în cele din urmă Longhi atribuie opera lui Antiveduto Gramatica³⁶ (1571-1626): „Fost Ribera, apoi Domenichino. Nu este din Bologna, ci roman cu unele influențe ale lui Caravaggio. Sunt sigur că autorul său este Antiveduto Gramatica, un pictor discret de origine sieneză, dar care lucrează mereu la Roma.”³⁷

Triumful Bisericii asupra păgânismului al napolitanului Giacomo del Pò (1654-1726), inclus în ÄK, precum și în cataloagele din 1844 și 1909 ca Giuseppe del Pò. Ionescu i-a cerut lui Longhi părerea în 1962: „Raritate, dacă este de Giuseppe del Pò. Cel

35 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Ionescu adresată lui Longhi în 19.IX.1964, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

36 Älteste Katalog (1800), nr. 26; Die Gemälde-Galerie (1844), p. 55, nr. 177; Csaki (1909), nr. 1280, p. 386; Longhi (1964), foto 32; Tudoran (2007), p. 106; Ene (2024), p. 134.

37 Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Longhi trimisă lui Ionescu în 25.IX.1964, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.



Fig. 8. Antiveduto Gramatica, Sfânta Caterina (MNB, inv. 1280). © Muzeul Național Brukenthal Sibiu



Fig. 9. Giacomo del Pò, Triumful Bisericii asupra păgânismului (MNB, inv. 898). © Muzeul Național Brukenthal Sibiu

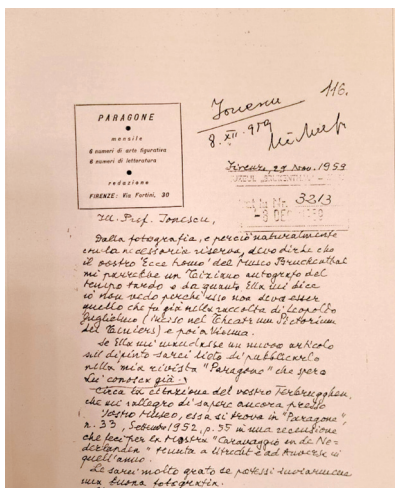


Fig. 10. Copia scrisorii lui Longhi către Ionescu din 29.11.59. © Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, „fototeca” Firenze

mai vechi catalog menționează semnătura artistului, pe care însă nu o găsim³⁸. Longhi răspunde și confirmă că este del Pò: „El este cu adevărat un Giacomo din Pò”.

Concluzii

Contribuția articolului de față pune în evidență importanța descoperirii acestei „arhive”, adăugând o posibilitate cercetătorilor în ceea ce privește studierea operelor rămase anonime, copii sau replici de atelier. Ținând cont de faptul că atât Longhi, cât și ceilalți istorici de artă nu au studiat operele la fața locului, acest material este fundamental pentru o nouă analiză în aprofundarea studiilor asupra acestor opere.

Cercetarea acestui material a permis descoperirea unei „pagini” inedite precum înțelegerea circulației expertizei din perioada Războiului Rece și,

³⁸ Așa cum rezultă, de exemplu, din scrisoarea lui Ionescu adresată lui Longhi în 18.XII.1962, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

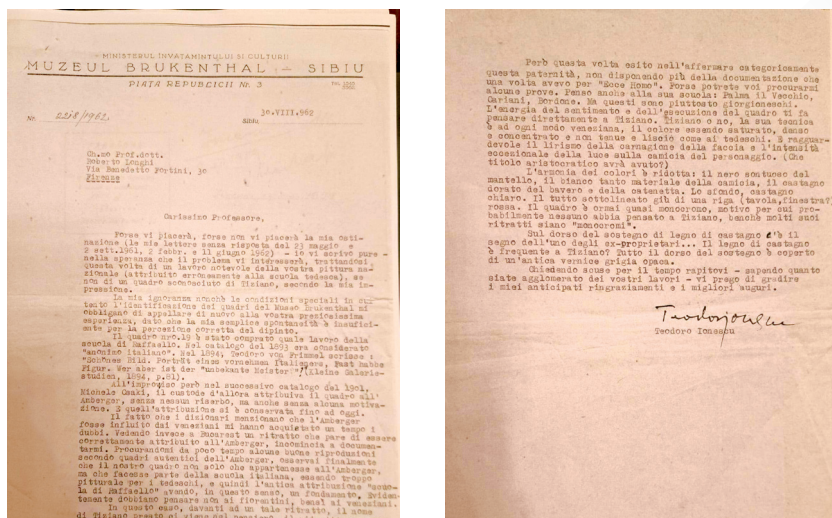


Fig. 11. Copia dactilografată a scrisorii lui Ionescu către Longhi în 30.XII.1962. © Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, „fototeca” Firenze

de asemenea, scoaterea din anonimat a multor opere; Ionescu a tratat atât capodopere, cât și opere de atelier.

Ionescu a fost un pionier în această activitate de studiu, ținând relații cu cei mai importanți istorici de artă ai vremii atât în Italia, cât și în alte țări din Europa, SUA și Canada.

Din acest schimb de idei reiese, pe de o parte, modul rafinat și cult al lui Ionescu în abordarea și tratarea acestor opere, iar pe de altă parte, metoda particulară de analiză pe care Longhi a folosit-o de-a lungul anilor și, totodată, curiozitatea și respectul eruditului italian față de filozoful român. În unele scrisori sunt prezente în mod marginal și fraze cu caracter personal, iar acest lucru denotă o lungă relație între cei doi cercetători. În 1961, Ionescu încearcă să-l introducă pe profesorul George Oprescu, dar, după cum reiese din acest schimb epistolar, Longhi nu acceptă această propunere. Și alți cercetători străini încearcă o colaborare cu eruditul italian, însă acest *connaissance* nu-și manifestă disponibilitatea. Ionescu a reușit să-și construiască un loc aparte în „spațiul longhian”.

Din analiza acestor scrisori reiese un important schimb intelectual al acestor două personalități și, de asemenea, o colaborare transnațională într-o perioadă istorică complexă. Exemplul lui Ionescu și al tuturor erudiților italieni ne invită să înțelegem relațiile dintre România și Italia nu doar ca pe o istorie de diplomatie culturală, ci și ca pe o experiență comună a libertății și a curajului. În același timp este evidențiat un moment important din istoria muzeală a României. Toate cele 71 de misive (originale și copii) ale celor doi cercetători din Arhiva din Florența le-am transcris în mod integral, comentat și urmează să fie publicate într-un viitor apropiat.

Bibliografie

- Älteste Katalog, *Der älteste handschriftliche Katalog*. Brukenthal Library, mss. 628, Hermannstadt, cca (1800).
- Berenson, B. 2008. *Lorenzo Lotto a cura di Luisa Vertova*, Milano: Abscondida.
- Csaki, M. 1901. *Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt.
- Csaki, M. 1923. *Călăuza Pinacotecei*. Sibiu: Editura Muzeului.
- Dâmboiu, D., “Odyssey of a Masterpiece: the Provenance of Titian’s ‘Ecce Homo’ in the Brukenthal Gallery”, *Brukenthal. Acta Musei*, XII.2 (2017), pp. 197-219.
- Dâmboiu, D., Ene, D., „Arhiva științifică a lui Teodor Ionescu – șeful galeriei de artă a Muzeului Național Brukenthal (1956-1971). Corespondența privind pictura italiană”, *Brukenthal Ars et Historia*, Simpozionul Internațional Anual al Muzeului Brukenthal (2023), pp. 319-349.
- Dâmboiu, D., Ene, D. “The ‘Portrait of a Man’ Debate: Amberger, Giorgione or Titian? (A Stolen and Still Missing Painting from the Brukenthal Art Gallery)”, *Brukenthal. Acta Musei*, XVIII.2, (2023), pp. 263-281.
- Deleanu, G. 2007. *Mic tratat de istorie a sincerității în artă*. Constanța: Ex Ponto.
- Die Gemälde-Galerie des freiherrlichen v. Brukenthalischen Museums in Hermannstadt, Hermannstadt* (1844).
- Freiherr Samuel von Brukenthal’sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie, Hermannstadt* (1893).
- Dulibić, L., “Roberto Longhi e i dipinti della Galleria Strossmayer di Zagabria”, *Predella*, 36 (2014), pp. 27-41.
- Ene, D. “Il carteggio tra Roberto Longhi e Teodor Ionescu (1959-1969)”, *Teză la Școala de Specialitate Università di Milano* (2021), 229 p.
- Ene, D. 2024. *Samuel von Brukenthal e la collezione di arte italiana in Hermannstadt/Sibiu*, Milano: Muzeul Național Brukenthal/Rediviva.
- Frimmel, T. 1899. *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, I-III. Bd. Berlin-Leipzig.
- Frimmel, T., “Hermannstadt und die Brukenthalsche Galerie”, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, II. Bd., IX-X. Lieferung, Wien (1916), pp. 133-147.
- Hrib, D.R., Chituță, A.C. 2022. *Marele furt din Muzeul Brukenthal 1968/The great theft from Brukenthal Museum*, Sibiu: Muzeul Național Brukenthal.
- Ionescu, T., „Problema identificării tablourilor din Galeria Brukenthal”, *Studii și comunicări*, nr. 5, Sibiu (1956), p. 48.
- Ionescu, T. „Un muzeu reîntinerit, Brukenthal”, *Tribuna*, 3, nr. 20, Sibiu (1959), p. 10.
- Ionescu, T. „Pictura europeană veche din muzeele noastre”, *Tribuna*, 4, nr. 6 (1960), p. 10.
- Ionescu, T., “Un’ Ecce Homo di Tiziano al Museo Brukenthal”, *Paragone*, nr. 129 (1960), pp. 38-45.
- Ionescu, T. 1964. *Muzeul Brukenthal. Galeria plastică*. București: Ed. Meridiane.
- Ionescu, T., “Jubilău a Brukenthal Múzeum”, *Előre*, nr. 6206, nr. 4 (1967).
- Longhi, R., “Caravaggio en de Nederlanden, Catalogus, Utrecht-Antwerpen”, *Paragone*, III, nr. 33 (1952), pp. 52-58.
- Longhi, R., “Frammento siciliano”, *Paragone*, IV, nr. 57 (1953), pp. 3-44.

- Longhi, R. 2017. *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Milano: Abscondita.
- Lorenzo Lotto, *catalogo della mostra, a cura di G.C.F. Villa*, Silvana Editoriale, Milano (2011).
- Niculescu, I. 2024. „Samuel von Brukenthal și colecția de artă italiană în Hermannstadt Sibiu”. *Revista Muzeelor* 1/2024: 169-174.
- Tudoran-Ciungan, M.O., 2002. *Arta italiană din secolele XVI-XVIII în Pinacoteca Brukenthal*, vol. I, Școala Venetă, Sibiu: Imago.
- Tudoran-Ciungan, M.O., 2007. *Arta italiană din secolele XVI-XVIII în Pinacoteca Brukenthal*, Sibiu: Honterus.

Arhive

Archivio della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi: Fondo Longhi-Ionescu
Arhivele Naționale de Stat Sibiu: Fond Brukenthal
Civica Biblioteca d'Arte di Milano: Fondo Wart Arslan
Muzeul Național Brukenthal. Fond Ionescu

Surse electronice

<https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/10/resources/6820>
<https://www.brukenthalmuseum.ro/>
<http://www.db.archivi.beniculturali.it>
<http://arhivelenationale.ro/site/directii-judetene/sibiu/>
<http://cimec.ro>
<https://www.cini.it/>
<https://www.cini.it/fototeca/fondi-fotografici/fondo-fiocco>
<https://www.cini.it/fototeca/fondi-fotografici/fondo-valcanover>
<https://collezioni.genusbononiae.it>
<http://www.dictionaryoffarthistorians.org>
<https://www.fondazione-longhi.it/>
<https://www.fondazione-ragghianti.it/>
<http://www.giulio-carlo-argan.org/news.htm>

Doina ENE,
Istoric de artă
Specialist în patrimoniul istoric și artistic,
cercetător independent
doinaene24@gmail.com

III. ETICĂ, ISTORIE ȘI TEORIE MUZEALĂ

EVOLUȚIA ȘI CONSOLIDAREA COLECȚIEI DE ARTĂ PUBLICĂ DIN TIMIȘOARA: DE LA PINACOTECĂ LA MUZEU

The Evolution and Consolidation of the Public Art Collection in Timișoara: from Gallery to Museum

Leonard-Denis PĂUȘAN-BARNA
Alexandru Victor BABUSCEAC

ABSTRACT

In the Banat region, the development of museology was significantly shaped by the administrative framework of the Habsburg Empire. Early collections were predominantly private, assembled by scholars and governmental officials who cultivated a foundational cultural legacy. The Austro-Hungarian monarchy played a pivotal role in fostering cultural institutions, exemplified by the establishment of the Society of History and Archaeology in Timișoara in 1872. A prominent figure in Banat's museological history, Zsigmond Ormós, generously donated a substantial body of artworks, thereby enriching the region's cultural patrimony. Subsequently, Ioachim Miloia expanded the collection and advocated for the adaptive reuse of Huniade Castle as a museum space, cementing its role in cultural preservation. The Banat Museum's Art Section became a platform for exhibiting works by distinguished artists, while the restoration of the Baroque Palace facilitated its transformation into the home of the National Art Museum. Timișoara's recognition as the European Capital of Culture acted as a catalyst for modernization efforts within the museum, resulting in increased visitor engagement and reinforcing the institution's cultural prominence both locally and internationally. This trajectory underscores the dynamic interplay between historical stewardship and contemporary cultural identity in the Banat region.

Keywords: Artă, muzeologie, Ormós Zsigmond, Ioachim Miloia, Palatul Baroc



<https://doi.org/10.61789/rm.2025.06>

Oglindirea în presă a dezvoltării colecției de artă a *Délmagyarországi történelmi és régészeti muzeum társulat*¹

Încă din secolul al XVIII-lea, colecțiile private au început să fie deschise publicului, marcând începutul muzeografiei moderne. Această evoluție s-a produs simultan în mai multe regiuni europene și a ajuns, până la finalul secolului al XIX-lea, și în provinciile Imperiului Austro-Ungar. Muzeele au devenit instituții publice, accesibile unui public larg și relevante pentru diverse categorii de vizitatori, consolidându-și rolul în peisajul cultural și turistic european.

Muzeografia din Banat își are rădăcinile în secolul al XVIII-lea, într-un context marcat de influența administrației habsburgice și de interesul crescut pentru istorie, științele naturii și arheologie. După eliberarea Banatului de sub dominația otomană, administrația habsburgică a început să documenteze sistematic regiunea. Primele colecții muzeale au fost private, aparținând unor cărturari, medici, ofițeri sau preoți interesați de istoria și natura locului. Aceste colecții includeau fosile, obiecte arheologice, arme, documente vechi sau monede. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, crește interesul pentru organizarea și conservarea patrimoniului. Diverse personalități locale încep să propună înființarea unor instituții care să adune și să expună valorile istorice și naturale ale Banatului.

Dacă ar fi să ne raportăm la un început al muzeografiei bănățene, am putea începe prin a exprima importanța sprijinului venit din partea monarhiei austro-ungare prin înființarea și susținerea unor mijloace eficiente de formare a societăților culturale. În acest context, un rol deosebit în dezvoltarea vieții culturale a Banatului l-a avut Societatea de Istorie și Arheologie (*Délmagyarországi történelmi és régészeti muzeum társulat*), înființată la Timișoara în anul 1872. În statutele acesteia, adoptate în 25 iunie 1872, se arată că scopul respectivei Societăți este: „Să cerceteze, cât mai temeinic, trecutul și prezentul (și din punct de vedere statistic), să colecționeze, fie prin săpături, donații sau chiar prin achiziții, obiectele preistorice antice și medievale, împărțite în acest ținut, pentru un muzeu al Societății care ar urma să fie înființat, să protejeze, prin supravegherea necesară, ruinele cu valoare istorică de completa lor distrugere și să organizeze mai multe săpături în locurile potrivite; să trezească în cercuri cât mai largi preocuparea de a cultiva interesul pentru istoria patriei și arheologiei”.

Pe prima foaie a vechiului inventar al muzeului din Timișoara, datând din anul 1879, se menționează că „în acest registru se cuprind toate acele anticități, obiecte de artă și vestigii care, începând din 1872, respectiv de la constituirea Societății, au intrat în muzeul arheologic, ori prin donație, ori prin achiziție”. Primul obiect înregistrat în acest inventar este o cărămidă romană pentru mozaic, descoperită la Sarmizegetusa, relicva arheologică

¹ Societatea de Istorie și Arheologie din Ungaria de Sud.

fiind donația unui elev de liceu, făcută în anul 1872. Constituirea colecției muzeului Societății de Istorie și Arheologie a început în anul 1872, fiind corelată cu dezvoltarea muzeologiei europene din acea perioadă. Această dezvoltare are ca rezultat organizarea primelor congrese internaționale de arheologie (Stockholm și Petersburg).

În acea perioadă s-au reorganizat muzeele de pe teritoriul Imperiului Austro-Ungar, care avea deja o bogată tradiție, în timp apărând și alte muzee. La început, modesta colecție a Societății de Istorie și Arheologie a fost adăpostită într-o încăpere a Palatului Episcopal. Pe măsura îmbogățirii patrimoniului muzeal, spațiul respectiv a devenit insuficient și, prin urmare, începând din anul 1876, Prefectura Comitatului Timiș a pus la dispoziția Societății două camere din Casa Wellauer. La 19 martie 1880, o adunare a reprezentanților comitatului Timiș a hotărât destinarea Casei Wellauer, în întregime, Societății de Istorie și Arheologie, pentru adăpostirea colecțiilor sale muzeale (Fond S. Ormós, cota 75, nr. inventar 181, de la Direcția Județeană Timiș a Arhivelor Statului). Dezideratul de a se deschide cât mai grabnic un muzeu rezultă și din elaborarea unui Regulament de Ordine. Pentru a se da un impuls și mai consistent activității de organizare a muzeului, din inițiativa lui Ormós Zsigmond s-a constituit, în anul 1882, „Uniunea Muzeului Ungariei de Sud” (*Délmagyarországi Egylet*). În același an, Ormós, în calitate de prefect al comitatului Timiș și al orașului Timișoara, a lansat o chemare de subvenție pentru muzeu, căutând să atragă cât mai mulți membri fondatori (Fond arhivistic S. Ormós, cota 75, nr. inventar 181). Printr-o decizie ministerială, la 28 iunie 1884 a avut loc fuziunea „Societății de Istorie și Arheologie a Ungariei de Sud” cu „Uniunea Muzeului Ungariei de Sud”, noua instituție luând numele de „Societatea Muzeului de Istorie și Arheologie a Ungariei de Sud” (*Délmagyarországi történelmi és régészeti muzeum társulat*). În statutele noii societăți se prevedea să se ia măsuri cât mai eficiente în vederea deschiderii muzeului².

Ormós Zsigmond a câștigat respectul unei națiuni întregi până la vârsta senectuții. Numele său își face adeseori apariția în presa vremii, realizările sale fiind subiectul a numeroase articole. Ziarul budapestan *Nemzet Reggeli Kiadás* din data de 17 februarie 1883 anunță o grandioasă festivitate dedicată aniversării vârstei de 70 de ani a comitelui județului Timiș. Conform acestui articol, la data de 20 februarie, autoritățile județene și municipale, alături de locuitorii regiunii, își vor exprima respectul și aprecierea față de conducătorul lor. Același articol afirmă că „Ormós este recunoscut pentru echitatea și amabilitatea sa, câștigând aprecierea tuturor naționalităților din județ”³. Tot în acest articol este menționat că, după slujba religioasă din catedrala orașului, consiliul îi va oferi comitelui un portret în ulei de mari dimensiuni, iar autoritățile județene îi vor înmâna un album și o medalie de aur (aflată în prezent în patrimoniul Muzeului Național al Banatului). Consiliul orașului intenționa să expună permanent portretul lui Ormós în sala de consiliu a primăriei, în amintirea contribuțiilor sale⁴.

2 Turcuș (1997), p. 6.

3 *Nemzet Reggeli Kiadás* (1883), p. 6.

4 *Ibidem*, p. 6.



Fig. 1. Ormós Zsigmond
Sursa: Arcanum – „Renașterea
Bănățeană”, 1992

În periodicul „Orizont”, Stela Radu subliniază faptul că o incursiune în arhivele colecțiilor muzeale de artă din Banat ne indică câteva date importante: 1879 – prima pictură intrată în evidențele muzeale; 1891 – prima donație de șase picturi; 1892 – prima pictură italiană menționată. Acestor începuturi li se adaugă în 1895 o masivă donație de obiecte de artă care au constituit împreună nucleul colecției de artă din Banat. Donația este legată de numele lui Ormós Zsigmond, unul dintre pionierii muzeografiei timișorene (1813-1894). Repetatele donații făcute muzeului de către Ormós Zsigmond încă din timpul vieții sale, deopotrivă importante pentru secția de istorie și pentru secția de artă, au fost încununate de donația lăsată testamentar, însumând peste 190 de lucrări de artă. Fondul Ormós, nucleul de bază al colecției de artă universală, cuprinde printre exponate numele unor artiști de rezonanță europeană. Gestul mărinimos al lui Ormós, care nu numai că a militat pentru înființarea muzeului, dar, realizându-l, i-a dăruit și o zestre dintre cele mai bogate, nu a rămas singular.

Moartea lui Ormós Zsigmond a încheiat prima etapă a dezvoltării muzeografiei în Timișoara. Ziarul *Pesti Hirlap* din data de 17 noiembrie aduce trista veste a morții comitelui Timișului. Articolul menționează că, prin devotamentul său neobosit, Ormós Zsigmond a contribuit semnificativ la promovarea identității culturale maghiare, facilitând o afirmare rapidă a acestei identități în regiune. Cu toate acestea, Ormós nu a impus o maghiarizare radicală, ci a susținut o evoluție naturală, fără a constrânge populația. Ori de câte ori se punea problema susținerii culturii maghiare, el oferea fără a ezita resurse financiare și sprijin activ. Articolul continuă să afirme certitudinea perpetuării memoriei lui Ormós, un simbol etern al recunoașterii și aprecierii comunității⁵.

Deschán Achill, director adjunct al *Délmagyarországi történelmi és régészeti muzeum társulat*, deschide ședința din data de 20 noiembrie în calitate de

5 *Pesti Hirlap* (1894, 18 noiembrie). Anul XVI, nr. 322, p. 8.

președinte. Deschán ține un discurs emoționant prin care exprimă regretele întregii comunități. Printre numeroasele contribuții ale comitetului, Deschán enumeră atât colecțiile, cât și clădirea muzeului timișorean⁶.

De-a lungul anilor, Ormós a urmărit mișcarea artistică din Banat și a achiziționat pentru colecția sa multe lucrări ale pictorilor din această parte a țării. Din Germania și Italia a colecționat numeroase opere de artă pe care le-a cuprins în catalogul editat în anul 1874, intitulat *Ormós Zsigmond – catalogul colecției de artă, caietul I, picturi în ulei, picturi chinezești, lucrări în tuș, maiolică, porțelan, covoare și alte obiecte*. El menționează în prefața lucrării că aceasta este doar prima parte a unui material mai vast, partea a doua urmând să cuprindă desenele, gravurile, sculpturile și colecția sa de numismatică. Partea a doua a catalogului nu a mai fost însă definitivată și tipărită. Caietul I al catalogului colecției de artă „Ormós Zsigmond” este redactat în limba maghiară și cuprinde, în ordine alfabetică, numele autorului, câteva date biografice, titlul lucrării, dimensiunile, tehnica, suportul, o scurtă descriere a tabloului, proveniența și anul achiziționării. Din 163 de obiecte, catalogul cuprinde 108 picturi în ulei, majoritatea aparținând școlilor de pictură occidentală. În anul 1888 apare volumul III al *Amintirilor de călătorie*, care era de fapt o reeditare a catalogului din 1874, completat cu lucrările achiziționate în acest interval, cu date muzeografice similare celor din prima ediție. Catalogul cuprinde 543 de obiecte de artă, dintre care 153 de picturi în ulei⁷.

Contribuțiile lui Zsigmond Ormós, fondator al Muzeului Banatului, și ale lui Ioachim Miloia, eruditul director al instituției între anii 1928 și 1940, au îmbogățit patrimoniul local. Munca și efortul depus de către acești deschizători de drum care au promovat cultura bănățeană sunt studiate și în prezent⁸.

Dezvoltarea Secției de artă a Muzeului Banatului și spațiile alocate pentru expunerea acestora

Numeroase personalități de marcă au contribuit la consolidarea patrimoniului Muzeului Regional al Banatului, denumire adoptată la începutul perioadei interbelice. Dintre acestea se numără Berkeszi István, Dionisie Linția – delegat de la Cluj între 1920 și 1922 – și Emanuil Ungureanu, avocat și filantrop român, activ între 1922 și 1928. În această etapă, muzeul și-a continuat activitatea în imobilul situat pe strada Lonovici nr. 7, în ciuda faptului că spațiul era considerat inadecvat pentru desfășurarea activităților muzeale. În anul 1924, instituția a fost vizitată de Regele Ferdinand, aflat la a doua sa vizită în Timișoara, însoțit de Prințul Hohenzollern-Langenberg. Această vizită a reprezentat prima ocazie în care un suveran a pășit în incinta muzeului⁹.

6 Történelmi és Régészeti Értesítő. A Délmagyarországi Történelmi és Régészeti Múzeumtársulat Értesítője (1894). Timișoara, p. 82.

7 Constantin-Drăgan & Turcuș (1992), p. 5.

8 Constantin-Drăgan & Turcuș (1992), p. 2.

9 Ilieșu (1943), p. 129.

Începând cu anul 1937, Muzeul Regional al Banatului a fost relocat în Palatul Culturii, ocupând etajele II și III ale laturii de pe strada Alba Iulia. Pinacoteca a fost organizată în nouă săli la etajul II, unde a fost expusă colecția Ormós, ce cuprinde lucrări aparținând diverselor școli europene, precum și picturi realizate în Banatul istoric. Expunerea a fost concepută astfel încât să respecte o succesiune cât mai apropiată de ordinea cronologică. Într-o sală de dimensiuni reduse a fost amenajată o expoziție de artă românească, incluzând lucrarea „Ulița de la Vitre” de Nicolae Grigorescu, alături de alte opere ale artiștilor români din perioada interbelică. Expoziția cuprindea și sculpturi semnate de Romul Ladea și Ferdinand Gallas. La etajul III au fost organizate secțiunile de artă etnografică, industrială și religioasă, una dintre săli fiind dedicată colecției de icoane, cu lucrări semnate de Nedelcu Zugrav Popovici, Dimitrie Turcu și Vasile Diaconu¹⁰.

O analiză a activității Muzeului Banatului în perioada interbelică nu poate fi realizată fără a evidenția contribuția esențială a lui Ioachim Miloia. Personalitate polivalentă – istoric al artei, arheolog, pictor și publicist, Miloia a reprezentat un veritabil catalizator al vieții culturale bănățene. Sub conducerea sa, muzeul a fost transformat într-un centru de cercetare și promovare a valorilor artistice și istorice ale regiunii. A inițiat campanii de cercetare arheologică și istorică, contribuind la îmbogățirea colecțiilor muzeului cu artefacte și opere de artă valoroase, manifestând o preocupare constantă pentru patrimoniul artistic regional, inclusiv prin recuperarea tablourilor rechiziționate de armata sârbă după Primul Război Mondial¹¹.

Simultan, Miloia a fondat revista „Analele Banatului”, unde a publicat studii de istoria artei și arheologie, consolidând prestigiul instituției în mediul academic. A contribuit la înființarea Secției de etnografie și la integrarea colecției ornitologice a lui Dionisie Linția, extinzând astfel profilul muzeului spre domeniul științelor naturii. A fost un susținător fervent al artei bisericești, realizând cercetări și chestionare istorico-arheologice pentru documentarea patrimoniului rural din Banat. A colaborat cu personalități de prestigiu, precum Nicolae Iorga și Constantin Daicoviciu, care au apreciat rigoarea și pasiunea sa pentru cercetare și organizare muzeală. Datorită activității sale, Muzeul Banatului a devenit al doilea mare centru cultural românesc din Timișoara, după Politehnica¹².

La dispariția sa prematură, în 1940, la vârsta de doar 43 de ani, Nicolae Iorga scria: „Caut în zadar unul care să fi unit mai multe cunoștințe cu mai multă dorință de a lucra și cu un mai mare spor în opera care din fuga unei scurte vieți a putut-o întruchipa decât harnicul muncitor cultural care a fost – cât mă doare s-o spun – Ioachim Miloia”. Prin viziunea sa, Miloia nu doar că a dezvoltat Secția de artă a Muzeului Banatului, ci a pus bazele unei instituții de cercetare și educație culturală care continuă să inspire și în prezent.

¹⁰ Ibidem, p. 233-238.

¹¹ Ioachim Miloia, *Cărturarul care a „crescut” Muzeul Banatului*, 16.04.2016, accesat în data de 18. 09.2025, <https://www.pressalert.ro/2016/04/timisoara-ioachim-miloia-muzeu/>.

¹² Ciobanu (2017), p. 1-2.

Ioachim Miloia este recunoscut drept unul dintre principalii promotori ai artei românești din Banat, atât în dimensiunea sa istorică, cât și religioasă. În „Foaia Diecezană” din 1938 se consemnează: „În părțile bănațene, dl Dr. Ioachim Miloia, directorul muzeului bănațean din Timișoara, depune în această direcție o muncă încordată. Importanța adunării materialului documentar cu privire la bisericile noastre de lemn este cu atât mai mare cu cât în prezent aproape numai în ele aflăm date precise pentru cunoașterea trecutului nostru bisericesc local”¹³. Un exemplu al acestei activități de colecționare se regăsește în „Analele Banatului” din 1929, redactate de Miloia, unde în al doilea capitol sunt descrise patru icoane realizate de Nedelcu Zugrav Popovici, păstrate până astăzi în colecția muzeului. Miloia nota: „Am găsit în biserica cea nouă, între alte tablouri vechi, patru icoane ce se relevau prin calitatea picturii, atâta câtă se putea vedea de sub stratul de uleiuri și murdărie depus de atâta timp”¹⁴.

Încă din anul 1928, printre argumentele formulate de Miloia pentru transformarea Castelului Huniazilor într-un muzeu se regăsesc criterii încă valabile în proiectarea instituțiilor culturale contemporane: amplasarea centrală în localitate, delimitarea față de alte edificii printr-un spațiu verde propriu, existența unei curți interne, posibilitatea extinderii, precum și costurile reduse de adaptare comparativ cu construirea unei structuri noi. Deși valoarea sa ca vestigiu istoric nu mai era invocată ca principală justificare pentru destinația expozițională, aceasta este menționată în 1935, când castelul a fost clasat pe primul loc între cele cinci imobile din Timișoara propuse pentru această întrebuințare¹⁵. În acel moment, muzeul era alcătuit din mai multe secții, printre care se număra și Secția de artă, compusă în principal din fondul colecției Ormós Zsigmond, colecția de artă iconografică și cea de artă modernă interbelică, incluse în patrimoniul muzeului sub conducerea lui Miloia. Secției de artă îi erau destinate două săli de mari dimensiuni de la etajul I, intens luminate de ferestre ample dispuse pe ambele laturi, ale căror proporții accentuau monumentalitatea spațiului interior. Prezența arcadelor ogivale reflecta influența curentului romantic, conferind sălii o atmosferă pitorească. Liliana Roșiu aprecia spațiul muzeal ca fiind adecvat, afirmând: „...galeriei de pictură a Muzeului Banatului oferindu-i-se prestața unui cadru în care opera să-și poată iradia valoarea, fără a pierde din calitate prin condiția de exponat muzeal”¹⁶.

Secția de artă s-a mutat în anul 1969 într-o nouă locație, bine amenajată, îmbunătățită pentru viitoarele expoziții¹⁷. Decizia de a muta colecția de artă a Muzeului Banatului într-o clădire separată va reprezenta o nouă etapă pentru această secție, permițând o vizibilitate mai mare, precum și amenajarea mai multor expoziții temporare. Spațiul ales de către oraș a fost

13 Foaia Diecezană, *Organul eparhiei ortodoxe române a Caransebeșului*, nr. 7, Anul LIII, Tipografia și Librăria Diecezană, Caransebeș, 13 februarie 1938, p. 3.

14 Miloia (1929), p. 6.

15 Roșiu (1998), p. 32.

16 Ibidem, p. 35.

17 Radu (1973), p. 9.

superba vilă Kimmel, amplasată pe actualul bulevard C.D. Loga, o bijuterie a arhitecturii antebelice, finalizată în anul 1914 după planurile arhitecților Josef Kremmer senior și Josef Kremmer junior în stilul eclectic *Beaux Arts* de sorginte franceză. Vila a găzduit Secția de artă timp de 8 ani (1969-1977), când edificiul este reținut de familia Ceaușescu și devine casa de oaspeți a reședinței oficiale de la Timișoara a cuplului dictatorial. Acest nou spațiu a fost martor a numeroase expoziții temporare ale comunității artistice locale. Dintre multiplele articole care promovează activitatea muzeului am extras două mențiuni:

„Vineri, ora 17, la Secția de artă a Muzeului Banatului, bd. Victoriei 46, are loc vernisajul expoziției Catul Bogdan. Expoziția cuprinde 83 de lucrări, picturi, acuarele și desene din diferite perioade ale activității și creației cunoscutului artist plastic care și-a desfășurat o bună parte din activitatea sa (1933-1949) în municipiul nostru. La festivitatea de deschidere va participa și maestrul Catul Bogdan, prilejuind iubitorilor de artă o reîntâlnire cu personalitatea sa marcantă.”¹⁸

„SECȚIA DE ARTĂ A MUZEULUI „BANATULUI” anunță pentru astăzi, ora 18, vernisajul expoziției «40 desene în tuș» a lui Gabriel Kazinczy. Tânărul artist plastic timișorean și-a împărțit lucrările în patru cicluri: «François Villon», «Dózsa», «Tisa» și «Relații». G. Kazinczy se află la cea de a cincea expoziție personală.”¹⁹

Palatul Baroc – importanța sediului Muzeului Național de Artă Timișoara în spațiul urban

Piața Unirii din Timișoara constituie unul dintre cele mai semnificative spații publice din cadrul patrimoniului urban, fiind inclusă în Lista Monumentelor Istorice. Aceasta se remarcă drept cel mai valoros ansamblu urban al orașului, reunind edificii de importanță arhitecturală și istorică majoră, precum Domul Romano-Catolic, Biserica Ortodoxă Sârbă, Monumentul Sfintei Treimi și Palatul Baroc²⁰.

Palatul Baroc sau Palatul Vechii Prefecturi, cum a fost denumit în anii '80 ai secolului trecut, reprezintă unul dintre cele mai valoroase monumente istorice ale Timișoarei. Desfășurată pe jumătate din frontul sudic al Pieței Unirii, construcția s-a edificat în etape, evoluând odată cu spațiul urban al fostei „Piețe Principale”, pe care secolul al XVIII-lea a fixat-o în configurația orașului. În relație cu această piață, în preajma anului 1730, apar în preocupările inginerilor militari ai vremii propuneri pentru construirea unei reședințe a guvernatorului, chiar dacă separarea administrației camerale de cea militară și de funcția de președinte civil se instituie în 1751²¹.

18 Drapelul Roșu 8016 (1970), p. 4.

19 Drapelul Roșu 9025 (1974), p. 4.

20 Demetrescu (2019), p. 50.

21 Muzeul de Artă (2006), p. 12.



Fig. 2. Palatul Baroc, 1997
Sursa: „Societatea Timișoara” 1997

Cetatea secolului al XVIII-lea a fost complet refăcută după războiul din 1716, care a distrus cea mai mare parte din oraș. Reconstrucția ei a fost organizată după planuri riguros elaborate pe un perimetru mult mai mare, cuprinzând în interiorul său cele două piețe centrale, unde au fost plasate edificiile de interes administrativ (de cult și particular), printre care și Palatul Baroc, construit ca sediu de guvernământ în anul 1754. Maiestuosul edificiu a fost înălțat în mai multe etape, uimind prin frumusețea decorațiilor exterioare și somptuozitatea interioarelor. Din prima etapă se mai disting mascaronul ce încadra o ușă (astăzi transformată în fereastră) pe latura stângă a palatului, decorație proprie arhitecturii baroce, portaluri, bolți în arc. La terminare, după mai multe etape de construcție, clădirea a luat înfățișarea unui amplu palat în formă de U, cu scară interioară centrală și acces prin cele două porți, cu o încăpere de protocol, decorată, ca și celelalte încăperi ce dădeau spre fațadă, cu motive baroce realizate în stucaturi ce împodobeau atât tavanele, cât și pereții. Tulburătorul secol al XVIII-lea, plin de evenimente militare în zonă, a oprit, desigur, desfășurarea în timp a construcției, terminată în diferite etape spre începutul secolului al XIX-lea.

După Al Doilea Război Mondial, edificiul a fost utilizat ca sediu al comandamentului trupelor sovietice staționate în Timișoara timp de 14 ani. Ulterior, a fost atribuit Facultății de Agronomie din cadrul Politehnicii din Timișoara, devenită mai târziu Universitatea de Științe Agricole și Medicină Veterinară, instituție care a funcționat în clădire între anii 1955 și 1976.

În 1983 au început ample lucrări de restaurare, urmând ca, în 1984, clădirea să fie destinată găzduirii unui nou Muzeu de Artă. În anul 2006, muzeul a fost deschis către un numeros public interesat de cultură și mai ales de artă. În prezent, acest spațiu a devenit lăcașul permanent al operelor de artă aflate în patrimoniul muzeal timișorean, fiind o instituție de referință, cu o istorie îndelungată în România²².

22 Crișan (2007), p. 26.

Procesul de restaurare inițiat în anii '80 a avut ca scop aducerea clădirii la forma inițială din secolul al XVIII-lea. Conform autoarei Rodica Vârtaciu, atenția la detalii și corectitudinea acestui proces au reprezentat o prioritate. Ea afirmă că: „Monumentul ar trebui redat orașului în toată frumusețea formei sale inițiale, restaurarea urmând să reliefeze etapele de construcție ce demonstrează lunga istorie a clădirii: realizarea dificilului proiect. Din punct de vedere arhitectural, pentru clădire, în această parte a țării se impune o colaborare strânsă între istorici, istorici de artă și arhitecți, obligați printr-un înalt profesionalism să elaboreze planurile de restaurare în așa fel încât clădirea să-și păstreze întreaga personalitate nealterată. Din păcate, cu tot timpul îndelungat de când a început restaurarea clădirii, planurile definitive nu au fost terminate nici până astăzi. Din punctul de vedere al spațiului, clădirea prezintă numeroase avantaje, oferind deosebite posibilități de adaptare la circuitul muzeografic. Colecțiile de artă românească și universală vor fi expuse la cele două niveluri, urmând ca la parter să ființeze spații pentru expoziții temporare, relații cu publicul și cele afectate sectorului administrativ”²³.

Începând cu primul deceniu al secolului XXI, Expoziția de Artă Europeană, cunoscută anterior sub denumirea de „universală”, a fost amplasată constant la etajul al doilea al Palatului, pe latura orientată spre strada Mercy. La etajul întâi, în sălile cu deschidere spre Piața Unirii, a fost expusă donația Corneliu Baba, reprezentând cea mai amplă colecție dedicată acestui artist în România. Tot la același nivel, dar pe latura Mercy, au fost organizate expoziții consacrate artei locale și naționale.

Ca urmare a investițiilor realizate în cadrul programului „Timișoara 2023 – Capitală Europeană a Culturii”, expozițiile permanente ale muzeului au fost restructurate conceptual și spațial. Unul dintre cele mai semnificative efecte ale acestui proiect a fost modernizarea Muzeului Național de Artă din Timișoara, realizată prin fonduri europene începând cu anul 2022. Instituția a beneficiat de reconfigurarea spațiilor de expunere, modernizarea sistemului de iluminat, securitate la incendii, supraveghere și climatizare, redefinind astfel experiența muzeală. În paralel, muzeul a organizat expoziții temporare de anvergură internațională, care au atras un public numeros.

Reconfigurarea galeriilor a urmărit o organizare tematică, fundamentată pe istoria colecțiilor, stilurile artistice, școlile și contextul cultural al operelor. Expoziția de Artă Europeană, alcătuită preponderent din Colecția Ormós Zsigmond, a fost reorganizată integral, renunțându-se la abordarea cronologic-geografică în favoarea unei prezentări tematice, corelată, în unele cazuri, cu școli artistice distincte, în special datorită abundenței lucrărilor din secolele XVI-XVIII provenite din spațiul italian.

Expoziția de Artă Românească Modernă și Artă Bănățeană a fost concepută ca răspuns la o necesitate curatorială, reflectând evoluția portretului de la neoclasicismul iluminist, prin academismul și estetica Biedermeier a secolului al XIX-lea, până la expresiile postimpresioniste și expresioniste ale începutului de secol XX. Expoziția Corneliu Baba,

23 Vârtaciu (1991), p. 10.

reorganizată în 2023, integrează elemente biografice și ambientale, precum obiecte personale și detalii cromatice, contribuind la crearea unei atmosfere sugestive și imersive.

Receptarea publică a muzeului: analiza comparativă a fluxului de vizitatori ai Muzeului Național de Artă: începuturile în Castelul Huniade și evoluția contemporană

Dezvoltarea cronologică a muzeului de-a lungul ultimilor 153 de ani oglindește motivațiile și nivelul de educație al personalităților care au contribuit la formarea acestei instituții. Totuși, pentru a înțelege cu adevărat impactul pe care muzeul l-a avut și îl are în continuare asupra culturii locale, este necesară analizarea receptării sale de către public. Integrarea acestei paradigme, exprimată prin fluxul de vizitatori, reflectă importanța muzeului ca spațiu viu, dedicat oamenilor, și nu ca un simplu depozit de opere de artă.

În luna februarie a anului 1950, după mutarea muzeului în Castelul Huniade, se înregistrează 2000 de vizitatori la singura colecție deschisă, cea de ornitologie. În aceeași lună a fost demarată amenajarea colecției de artă, aceasta fiind organizată pe școli artistice și concepută cronologic²⁴. În martie, odată cu deschiderea secțiilor de pictură și etnografie, s-au înregistrat aproximativ 2500 de vizitatori²⁵. Acest flux se menține constant de-a lungul anului, în luna decembrie ridicându-se la 2800²⁶. Registrul vizitatorilor există de la 1 august 1950, însă vizitele nu se făceau decât în grupuri organizate deoarece nu existau ghizi²⁷. Numărul de vizitatori se situa între 2000 și 4000 pe lună, și între 30.000 și 35.000 pe an. În luna octombrie, pe lângă amenajarea Secției de istorie, au avut loc și deplasări pe teren pentru evaluarea și trierea patrimoniului aflat în conacele aristocratice din regiunea Banatului. Cu aceste materiale, precum și cu acelea rezultate din cele șase cercetări de teren, s-a organizat o expoziție de anvergură, muzeul fiind vizitat de 4500 de oameni²⁸.

În anul 2006, Muzeul de Artă devine o instituție independentă, în cadrul Palatului Baroc, preluând majoritatea tablourilor, sculpturilor și obiectelor de artă decorativă din patrimoniul MNAB în colecția sa. Inaugurarea muzeului a avut loc la data de 24 februarie²⁹. Numărul de vizitatori a rămas relativ constant în anii care au urmat. Printre expozițiile temporare care se remarcă în cei 15 ani de la deschiderea muzeului, se numără „Marile

²⁴ Rămneanțu (2008), p. 345.

²⁵ Ibidem, p. 345.

²⁶ Ibidem, p. 345.

²⁷ Ibidem, p. 349.

²⁸ Ibidem, p. 353.

²⁹ Observator Cultural 53 (2006).

portrete ale lui Nadar” în 2021, expoziția dedicată pictorului Victor Vasarely în anul 2018, „Rembrandt: Apogeul artei gravurii” în anul 2014 etc.

Obținerea titlului de Capitală Culturală Europeană de către Timișoara a reprezentat un moment definitoriu pentru revitalizarea culturală a orașului, generând o dinamică pozitivă în promovarea patrimoniului și în dezvoltarea instituțiilor culturale. Recunoașterea internațională a orașului, aflat la intersecția Europei Centrale și de Sud-Est, a fost reflectată în presa străină, stimulând scena culturală a orașului și restaurarea spațiului urban central³⁰.

Expoziția „Victor Brauner: invenții și magie” a înregistrat 12.000 de vizitatori în primele două luni³¹, iar „Constantin Brâncuși: surse românești și perspective universale” a atras un număr record de 130.000 de vizitatori în decursul a patru luni³², devenind cea mai amplă retrospectivă dedicată artistului în România în ultimele cinci decenii. În 2023, muzeul a fost propulsat pe scena culturală internațională, iar expoziția „Luminile lui Caravaggio”, organizată ulterior, a atras aproximativ 30.000 de vizitatori³³, consolidând statutul instituției de reper cultural european.

Privind retrospectiv, imaginea Muzeului Național de Artă se dezvăluie ca rezultatul unui dublu parcurs: pe de o parte, impactul pe care oamenii erudiți l-au avut asupra patrimoniului artistic timișorean, definind lunga sa istorie, iar pe de altă parte, influența pe care muzeul o exercită asupra comunității. Totuși, adevărata semnificație a muzeului nu se reduce la trecut, ci se proiectează în viitor: muzeul trebuie să devină un spațiu de dialog permanent între patrimoniu și comunitate, un loc unde memoria culturală se întâlnește cu creativitatea contemporană, inspirând generațiile viitoare și consolidând rolul său de reper viu al identității europene.

30 Trinicia, A. (2013, octombrie 29). *It might be time to consider Timișoara*, The New York Times, accesat în data de 31.05.2025, <https://www.nytimes.com/2023/10/27/travel/timisoara-romania-things-to-do.html>

31 Pantea, R. (2023, aprilie 18). *Record de vizitatori la expoziția Brauner de la Muzeul de Artă*, Express de Banat, accesat în data de 31.05.2025: <https://expressdebanat.ro/record-de-vizitatori-la-expozitia-brauner-de-la-muzeul-de-arta/>

32 Cea mai mare expoziție Brâncuși din România a avut peste 130.000 de vizitatori în Timișoara. Organizarea a costat peste 1,2 milioane de euro și a adus venituri de peste 1,3 milioane de euro, conform unui articol G4 Media din 28.01.2024, accesat în data de 31.05.2025: <https://economedia.ro/cea-mai-mare-expozitie-brancusi-din-romania-a-avut-pest-130-000-de-vizitatori-in-timisoara-organizarea-a-costat-pest-12-milioane-de-euro-si-a-adus-venituri-de-pest-13-milioane-de-euro.html>

33 Pavel, R. (2025, martie 7). *Peste 30.000 de vizitatori la expoziția „Luminile lui Caravaggio”*, la Timișoara. Jurnal de Timiș, accesat în data de 31.05.2025: <https://jurnaldetimis.ro/cultura/pest-30-000-de-vizitatori-la-expozitia-luminile-lui-caravaggio-la-timisoara/> <https://jurnaldetimis.ro/cultura/pest-30-000-de-vizitatori-la-expozitia-luminile-lui-caravaggio-la-timisoara/>



Fig. 3. Interiorul Palatului Baroc, 1996
Sursa: „Realitatea Bănățeană”, 1996

Bibliografie

Lucrări de specialitate

- Miloia, I. 1929. *Analele Banatului*. Timișoara: Muzeul Banatului.
Hudson, R. 1993. *The Grand Tour*. Londra: The Folio Society.
Muzeul de Artă. 2006. *Palatul Baroc și colecțiile sale*, Timișoara: Tastet.
Rămneanțu, V. „Renașterea unui muzeu. Muzeul Banatului din Timișoara în anul 1950”, în Drașovean, F. 2008. *Analele Banatului*. S.N. Arheologie-Istorie XVI. Timișoara: Marineasa.

Articole din periodice

- Demetrescu, B. „Piața Unirii din Timișoara”, *Transsylvania nostra* 49 (2019).
Constantin-Drăgan, J., Turcuș, A. Cercetător și colecționar de patrimoniu muzeal, *Renașterea Bănățeană* 610 (1992).
Constantin-Drăgan, J., Turcuș, A. *Muzeul Banatului în lumina sărbătorii sale, Renașterea Bănățeană* 2319 (1997).
Drapelul Roșu 8016 (1970).
Drapelul Roșu 9025 (1974).
Roșiu, L. „Amenajarea Castelului Huniazilor din Timișoara ca muzeu al Banatului”, în Florin Medeleteș (coord.), *Analele Banatului VI*, 1998, Timișoara: Mirton, p. 31-46.
Nemzet Reggeli Kiadas, Budapest, 1883.
Crișan, M.M. „Muzeul de artă din Timișoara”, *Observator Cultural* 141 (2007).
Observator Cultural, anul VII, nr. 53, 2-8 martie 2006.
Vărtaciu, R. „Palatul Baroc”, *Orizont* 30 (1991).
Radu, S. „Colecția de artă”, *Orizont* 255 (1973).

Turcuș, A. „Aniversarea Muzeului Banatului sub semnul izvoarelor documentare”, Paralela 45 2244 (1997).

Pesti hirlap 322 (1894), Budapesta.

Történelmi és Régészeti Értesítő. A Délmagyarországi Történelmi és Régészeti Múzeumtársulat Értesítője (1894), Timișoara.

Foaia Diecezană, Organul eparhiei ortodoxe române a Caransebeșului 7 (1938). Caransebeș: Tipografia și Librăria Diecezană.

Ciobanu, T. „Despre Ioachim Miloia, la 120 de ani de la nașterea sa”, în MORISENA 3 (2017), p. 1-2.

Webografie

<https://economy.ro/cea-mai-mare-expozitie-brancusi-din-romania-a-avut-pest-130-000-de-vizitatori-in-timisoara-organizarea-a-costat-pest-12-milioane-de-euro-si-a-adus-venituri-de-pest-13-milioane-de-euro.html>

<https://expressdebanat.ro/record-de-vizitatori-la-expozitia-brauner-de-la-muzeul-de-arta/>

<https://jurnaldetimis.ro/cultura/pest-30-000-de-vizitatori-la-expozitia-luminile-lui-caravaggio-la-timisoara>

<https://www.nytimes.com/2023/10/27/travel/timisoara-romania-things-to-do.html>

<https://www.pressalert.ro/2016/04/timisoara-ioachim-miloia-muzeu>

Drd. Leonard-Denis PĂUȘAN-BARNA,
Supraveghetor muzeu cu atribuții de ghidaj,
Muzeul Național de Artă din Timișoara,
Doctorand, Școala doctorală de Științe Umaniste,
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie,
Universitatea de Vest din Timișoara.
leonardpausan@yahoo.com

Drd. Alexandru Victor BABUSCEAC,
Muzeograf,
Muzeul Național de Artă Timișoara,
Școala Doctorală de Arte și Design/IOSUD,
Facultatea de Arte și Design,
Universitatea de Vest din Timișoara,
alex.babusceac@mnart.museum

IV. MUZEUL ȘI COMUNITATEA / SOCIETATEA

MUZEUL ANTIPA ȘI ACCESIBILIZAREA PATRIMONIULUI PENTRU PUBLICUL NEURODIVERS*

The Antipa Museum and the Accessibility of Cultural Heritage for Neurodiverse Audiences

Despina HAȘEGAN

ABSTRACT

This article examines the accessibility initiatives developed for neurodiverse audiences by the „Grigore Antipa” National Museum of Natural History in Bucharest. Situated within the theoretical framework of Disability Studies and informed by relevant legal and medical documentation, the analysis investigates the museum’s programs and materials designed for neurodiverse visitors. It further evaluates the extent to which these initiatives align with inclusive practice implemented in contemporary European and U.S. museums. The discussion considers the evolving role of museums as spaces of learning, participation, and belonging, emphasizing how specific programs address the needs of neurodiverse publics. Through this case study, the article contributes to the emerging body of scholarship on inclusive museum practices in Romania and underscores the importance of sustained institutional commitment to supporting neurodiverse communities within the cultural sector.

Keywords: systemic threats, romanian museums, legislative changes, 2023-2024

* O versiune selecționată și modificată a unor secțiuni din prezentul articol a fost ulterior prezentată de autoare în cadrul conferinței „Romanian International Conference for Education and Research – 16th edition”, Iași, 12–13 noiembrie 2025, cu titlul „Inclusive Learning: The Antipa Museum for Neurodiverse Children”. Ca urmare a participării autoarei, textul prezentării respective a fost publicat în volumul intitulat „Proceedings of the 16th edition of Romanian International Conference for Education and Research”, coordonat de Alina Cerasela Avram și publicat în a doua jumătate a lunii decembrie 2025.



<https://doi.org/10.61789/rm.2025.07>

Introducere

În societatea actuală, discuția despre drepturile persoanelor cu dizabilități, implicarea lor în comunitate, precum și participarea lor la viața culturală se regăsește tot mai des în dezbaterile publice. Muzeele și instituțiile de cultură fac eforturi pentru a le facilita accesul nu doar în interiorul clădirilor în care funcționează, dar și la patrimoniul și informația pe care le dețin.

Începând cu anii 2000, în România au fost derulate diverse proiecte care au dezvoltat produse și servicii pentru vizitatorii cu dizabilități. Dintre primele inițiative importante amintim: „Lumea văzută de noi” la Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” (aprilie-decembrie 2003), „Șanse egale în accesul la cultură. Tehnici muzeale de integrare culturală a persoanelor cu dizabilități” la Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca (iunie-septembrie 2009), seria de proiecte „Simte Artă” începută în 2011 la Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” (Muzeul Antipa) și apoi continuată în perioada 2012-2013 la Muzeul Național al Țăranului Român, Muzeul Național de Artă al României (din București), Muzeul de Artă Timișoara, Muzeul „Casa Mureșenilor” din Brașov etc. Unul dintre cele mai recente proiecte este expoziția „World Unseen”, care a avut loc în perioada decembrie 2024 – aprilie 2025 la Muzeul Antipa și apoi la Complexul Național Muzeal „Moldova” (Palatul Culturii) din Iași, în perioada aprilie-iulie 2025. Și atunci, dar și în prezent, majoritatea inițiativelor s-au adresat și se adresează persoanelor cu dizabilități locomotorii, de vedere sau de auz; în cadrul acestor proiecte au fost instalate echipamente care facilitează accesul fizic (de exemplu: lize pentru scările interioare sau exterioare, covoare tactile pentru deplasarea în siguranță a persoanelor nevăzătoare), au fost create replici tactile, basoreliefuri, etichete și cataloage în Braille, filme de prezentare în limba semnelor române (LSR) pentru persoanele cu deficiențe de auz, diferite ateliere sau tururi ghidate speciale, adresate vizitatorilor cu dizabilități de văz sau de auz etc.

În ultimii ani există tot mai multe preocupări la nivelul societății îndreptate către o altă categorie de persoane cu dizabilități: persoanele neurodiverse, cu diferite tulburări de neurodezvoltare (dizabilități intelectuale/neurocognitive, cu deficiențe de comunicare sau de atenție etc.). Ce fel de activități propun muzeele pentru acest tip de public? Cum se raportează acestea la principiile importante ale studiilor despre dizabilitate? Ne propunem să găsim răspunsuri la aceste întrebări analizând oferta Muzeului Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” din București pentru publicul neurodivers.

Metodologie

Articolul de față face parte dintr-un demers de cercetare mai amplu dedicat accesibilizării patrimoniului din muzeele românești pentru persoanele cu dizabilități. În cele ce urmează vom analiza programele oferite de Muzeul Antipa pentru publicul neurodivers prin raportare la studiile despre dizabilitate și la soluțiile oferite de mari muzee din Europa și Statele Unite ale Americii. Adoptând perspectiva interdisciplinară a studiilor culturale, metodologia noastră de lucru a presupus: cercetarea literaturii de specialitate din domeniul studiilor despre dizabilitate, precum și a unor texte din sfera medicală sau juridică; identificarea unor principii și clarificarea unor termeni de bază în discursul despre dizabilitate; analiza unor documente juridice și non-juridice valabile în România; cercetarea rapoartelor oficiale ale Muzeului Antipa și a materialelor de comunicare disponibile în mediul online; asistarea la programe și discuții cu persoanele responsabile de aceste activități și cu participanții.

Parcursul literaturii de specialitate din domeniul studiilor despre dizabilitate a presupus familiarizarea cu aspecte generale, teorii și principii; acestea au fost completate de studierea unor texte dedicate programelor pentru vizitatorii neurodiverși din muzee, dar și a ofertei pentru această categorie, postate pe site-urile unor muzee din spațiul anglo-saxon. Necesitatea de a dezvolta programe pentru persoanele cu dizabilități de către muzeele din România se întemeiază nu doar pe aspecte teoretice și exemple de bune practici din afara țării, ci și pe existența unor legi și documente juridice, care stipulează includerea/participarea acestei categorii la viața culturală; parcurgerea unor astfel de documente ne-a permis să observăm racordarea la legislația internațională și la modelul cultural actual de raportare la dizabilitate. Discuția despre termeni a fost extinsă de la planul juridic la cel medical, pentru a clarifica noțiuni și sintagme legate de neurodiversitate. Câteva exemple de programe și produse pentru publicul neurodivers din muzee europene și americane au completat abordarea teoretică și au deschis drumul către analiza ofertei Muzeului Antipa pentru această categorie de vizitatori. În acest scop am consultat: rapoartele anuale și comunicările oficiale ale instituției, disponibile pe site și pe pagina de Facebook; materiale informative disponibile în presa online; site-ul și postările pe Facebook ale Asociației *Supereroi printre noi*; de asemenea, am asistat la programele analizate, am discutat cu participanți și cu membri ai echipei muzeului. Analiza a presupus, pe de-o parte, prezentarea informațiilor despre respectivele programe și produse, pe de altă parte punctarea unor aspecte menționate deja în expunerea teoretică și o serie de observații legate de respectarea câtorva principii ale studiilor despre dizabilitate. Concluziile sintetizează principalele observații și semnalează aspecte ce pot fi îmbunătățite.

Aspecte teoretice

a. Domeniul studiilor despre dizabilitate

Aria interdisciplinară a studiilor despre dizabilitate (*Disability Studies*) reunește cercetări din domeniul științelor umaniste și sociale și pune în dezbatere acest concept din perspectivă socială, culturală, politică. Apărute în spațiul anglo-saxon în anii 1990, ele reflectă deopotrivă activismul pentru drepturile civile ale persoanelor cu dizabilități și renunțarea la raportarea prin modelul medical la dizabilitate, în favoarea unei viziuni incluzive, de acceptare a diversității și de implicare activă în societate. Accesul la educație și cultură constituie un factor esențial pentru a asigura calitatea vieții și participarea la proiectele comunității, astfel că muzeelor le revine sarcina de a facilita accesul persoanelor cu dizabilități la patrimoniul pe care îl dețin, de a pune la dispoziție conținut adaptat unor cerințe specifice. Mai recent, acest fapt este consemnat și în definiția din 2022 a „muzeului”, care este, printre altele, „accesibil și incluziv, [...] susține diversitatea și sustenabilitatea”¹; muzeul ar trebui să devină un spațiu primitor și deschis pentru toate tipurile de public, să faciliteze accesul la patrimoniu pentru toți cei interesați, să aducă împreună comunități și experiențe variate.

Utilizarea acestor termeni semnalează foarte clar legătura dintre domeniul studiilor muzeale și cel al studiilor despre dizabilitate, iar literatura de specialitate ne confirmă acest lucru. În anii 2000 au început să fie publicate volume colective ce reunesc studii, articole, prezentări ale unor proiecte dedicate experienței de vizitare a muzeelor de către persoanele cu diferite dizabilități și rolului pe care arta și cultura îl au în viețile acestora.

Volumul „*Rethinking Disability Representation in Museums and Galleries*”² prezintă rezultatele unui proiect amplu, derulat în nouă muzee și galerii din Marea Britanie: expoziții, programe educative și materiale special create pentru persoanele cu dizabilități; sunt discutate exemple concrete de evenimente, activități, adresate publicului cu diferite deficiențe, menite totodată să crească nivelul de conștientizare în rândul vizitatorilor tipici. Muzeele și galeriile, ca spații de expunere pentru proiecte artistice contemporane legate de dizabilitate, sunt analizate alături de practici artistice și aspecte teoretice în volumul „*Contemporary Art and Disability Studies*”³; autorii abordează în mod interdisciplinar arta, cultura vizuală și conceptele dizabilității și largesc orizontul dezbaterilor. Dinamica accentuată a domeniului și deschiderea către multiple zone ale științelor umaniste și sociale sunt evidente și într-un volum dedicat legăturilor dintre studiile culturale și cele despre dizabilitate: „*Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*”⁴; textele

1 Definiția adoptată la Adunarea generală a ICOM, Praga, 2022, conform <https://www.muzee.org/sitev2/2022/08/25/o-noua-definitie-a-muzeelor/>.

2 Dodd, Sandell, Jolly și Jones (2008).

3 Wexler și Derby (2019).

4 Waldschmidt, Berressem și Ingwersen (2017).

prezintă tema dizabilității în conexiune cu domenii dintre cele mai diverse: teorii critice ale reprezentării literare și culturale, cinematografie, știință, tehnologie etc. Aici regăsim studiul dedicat conceptului de model cultural al dizabilității de către Anne Waldschmidt, în care este evidențiat rolul culturii, al discursurilor, simbolurilor și practicilor culturale în felul în care este construită și percepută dizabilitatea.

O preocupare constantă a ultimelor decenii o reprezintă și studiile dedicate accesului persoanelor neurodiverse la educație și cultură în general și relației acestora cu muzeele. Încă din 2010 regăsim articole referitoare la programele pentru copii cu tulburare de spectru autist (TSA) în muzee, cum ar fi cel al lui Elise A. Freed-Brown, *A Different Mind: Developing Museum Programs for Children with Autism*⁵; autoarea analizează, pe de o parte, provocările pe care le întâmpină copiii cu autism care vin la muzee, pe de altă parte programele propuse de unele muzee din New York, pentru a face o serie de observații și recomandări pentru activitățile organizate în astfel de instituții. Chiara Di Lello, în *Guggenheim for all: Museum education for students on the spectrum*⁶, prezintă programele desfășurate la Muzeul Guggenheim pentru elevi cu tulburări de spectru autist, bazate pe principiile Universal Design for Learning, ceea ce le face să fie flexibile, variate și adaptate unor nevoi și modalități diferite de interacțiune cu patrimoniul.

După 2020 apar tot mai multe cercetări legate de incluziunea publicului neurodivers, fapt ce ne indică un interes constant și tot mai accentuat față de interacțiunea acestei categorii cu patrimoniul din muzee, cu produsele și programele oferite, susținându-se necesitatea deschiderii instituțiilor de cultură, în general, spre toate tipurile de vizitatori. Amintim aici articolul lui Piper și James Hutson, „*Neurodivergence and Inclusivity in Cultural Institutions: A Review of Theories and Best Practices*”⁷ și cel al lui Ross Edelstein, „*New Foundations: Principles for Disability-Inclusive Museum Practice*”⁸, precum și volumul recent dedicat acestui subiect de către James Hutson și Piper Hutson, „*Inclusive Smart Museums: Engaging Neurodiverse Audiences and Enhancing Cultural Heritage*”⁹. Autorii identifică o serie de provocări pe care le presupune vizitarea unui muzeu de către persoanele neurodiverse, analizează programele propuse de muzee pentru acest tip de public și fac o serie de recomandări pentru instituțiile care doresc să ofere activități destinate acestei categorii. Dintre acestea, amintim: pregătirea vizitei la muzeu prin punerea la dispoziție a unor materiale special concepute, care să le permită vizitatorilor să cunoască mai bine spațiul înainte de a sosi și să ofere indicații în legătură cu zonele cu stimuli puternici din muzeu (sunete, lumini etc.); crearea unui mediu liniștit și prietenos, ferit de aglomerație, zgomote sau lumini puternice; programe cu o structură clară, predictibilă, cu anunțarea și explicarea fiecărei etape/activități; organizarea unor grupuri mici, care să-i includă

5 Freed-Brown (2010).

6 Di Lello (2015).

7 Hutson și Hutson (2022).

8 Edelstein (2022).

9 Hutson, Hutson (2024).

pe însoțitori; antrenarea în activități variate, cu materiale tactile și în formate diferite; amenajarea unor zone de relaxare, cu un număr redus de stimuli; comunicarea în limbaj simplu și clar; pregătirea personalului pentru interacțiunea cu acest tip de public, atitudine atentă, prietenoasă și flexibilă; colaborarea cu comunitățile și/sau asociațiile persoanelor cu dizabilități pentru organizarea și îmbunătățirea activităților propuse. De asemenea, sunt prezentate și o serie de principii de care trebuie să se țină cont în pregătirea programelor pentru persoane cu dizabilități în general: implicarea lor în luarea deciziilor; incluziune pe tot parcursul vieții și participarea la viața comunității; crearea unui spațiu sigur; flexibilitate și posibilitate de alegere; materiale și informații în formate diferite; abordare integrată, care să permită accesul fizic în clădire, precum și la conținut și experiențe culturale; asumarea pe termen lung a accesibilizării, la nivel instituțional, cu resurse dedicate și ofertă constantă etc.

b. Referințe legislative

Pe lângă aspectele teoretice dezbătute în zona studiilor culturale, muzeologiei sau a studiilor despre dizabilitate, muzeele se supun și unor prevederi legale care se referă la drepturile persoanelor cu dizabilități. Începând cu anul 1999 și până în prezent, România a emis și a ratificat peste 20 de documente oficiale pe această temă; este vorba despre legi, hotărâri de guvern, strategii, tratate etc., actualizate constant, într-un efort de armonizare cu prevederile legislative din Uniunea Europeană.

Un document esențial este *Legea nr. 221 din 11 noiembrie 2010*, prin care se ratifică *Convenția privind drepturile persoanelor cu dizabilități*, adoptată la New York de Adunarea Generală a Organizației Națiunilor Unite la 13 decembrie 2006. Convenția este un act internațional cu 50 de articole, cuprinzând definiții, principii, drepturi ale acestor persoane, dintre care amintim: accesibilitatea, egalitatea de șanse, participarea activă în procesele decizionale și în viața societății, conștientizarea și sensibilizarea publicului asupra drepturilor persoanelor cu dizabilități etc. *Strategia națională privind drepturile persoanelor cu dizabilități „O Românie echitabilă” 2022-2027*, adoptată prin *Hotărârea de Guvern nr. 490/2022*, conține un set de măsuri referitoare la respectarea drepturilor persoanelor cu dizabilități și la creșterea calității vieții, așa cum sunt ele formulate tot în *Convenția ONU privind drepturile persoanelor cu dizabilități*. Strategia are ca obiectiv general declarat „asigurarea participării depline și efective a persoanelor cu dizabilități, bazată pe libertatea de decizie, în toate domeniile vieții și într-un mediu accesibil și rezilient” (Capitolul VII). În Capitolul IX, „Direcții de acțiune”, secțiunea 9.8, Participare politică și publică, regăsim formulate patru dimensiuni principale, printre care și implicarea în lumea culturală: „Viața culturală trebuie să încorporeze experiențele persoanelor cu dizabilități, iar aceste persoane să aibă acces și să fie încurajate să participe la evenimentele și produsele culturale, atât din postura de consumatori, cât și de producători.”¹⁰

¹⁰ Strategia națională privind drepturile persoanelor cu dizabilități „O Românie echitabilă”, 2022-2027, p. 39.

O lege extrem de importantă este *Legea nr. 448 din 6 decembrie 2006 privind protecția și promovarea drepturilor persoanelor cu handicap*, care reglementează principalele aspecte referitoare la drepturile și obligațiile persoanelor cu dizabilități din România, printre care și accesul la cultură¹¹. Sunt definiți termeni importanți, ca de exemplu accesibilitatea; aceasta este „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”¹². De asemenea, este menționat principiul incluziunii, care presupune respectarea drepturilor tuturor cetățenilor de a fi tratați în mod egal, fără niciun tip de discriminări, și de a participa la viața societății, inclusiv pe plan cultural. Legea indică o serie de adaptări pe care instituțiile Statului trebuie să le realizeze pentru a facilita accesul persoanelor cu dizabilități în diferite tipuri de clădiri sau la obiective de patrimoniu, turistice etc. și se referă explicit la principiul „adaptării societății la persoana cu handicap” (articolul 3, litera h), la „integrarea și incluziunea” (articolul 3, litera p), la dreptul de „petrecere a timpului liber, acces la cultură, sport, turism” (articolul 6, litera f). În secțiunea a IV-a, „Cultură, sport, turism”, articolul 21 instituie pentru autoritățile administrației publice obligația de a facilita „accesul persoanelor cu handicap la valorile culturii, la obiectivele de patrimoniu, turistice, sportive și de petrecere a timpului liber”, de a sprijini participarea acestora „la manifestări culturale, sportive și turistice” (litera a) și de a organiza astfel de activități. Sunt enumerate¹³ o serie de măsuri specifice prin care să se asigure accesul persoanelor cu dizabilități.

Prevederile reflectă racordarea la legislația europeană și adoptarea modelului social al dizabilității, în care societatea se transformă, devine mai incluzivă, eliminând barierele ridicate anterior, care excludeau și discriminau persoanele cu deficiențe. Remarcăm preocuparea pentru accesul fizic în instituțiile de cultură, pentru orientarea și deplasarea în siguranță în clădire, fără mențiuni referitoare la facilitarea informației

11 Considerăm necesară o revizuire a terminologiei și înlocuirea termenului „handicap” cu „dizabilitate”, utilizat pe plan internațional.

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

13 Articolul 21, litera e) din *Legea nr. 448 din 6 decembrie 2006 privind protecția și promovarea drepturilor persoanelor cu handicap* stipulează că autoritățile administrației publice trebuie „să asigure, atât în interiorul clădirilor aferente obiectivelor de patrimoniu, turistice, sportive și de petrecere a timpului liber, cât și în zonele exterioare aferente acestora, adaptările specifice tipurilor de handicap, fără ca enumerarea să fie limitativă, după cum urmează: (i) pentru persoanele cu handicap locomotor și cu mobilitate redusă: rampe și/sau, după caz, sisteme electronice ori automatizate de acces, elevatoare sau lifturi; (ii) pentru persoanele cu handicap vizual sau cu dificultăți de vedere, inclusiv cu surdocecitate: sisteme acustice de ghidaj și hărți tactile; (iii) pentru persoanele cu handicap auditiv: sisteme de avertizare vizuală și amplificatoare electronice de sunet pentru protezele auditive; (iv) pentru persoanele cu handicap mintal și psihic: sisteme de ghidaj în limbaj ușor de citit”.

despre patrimoniu; există însă precizarea că enumerarea nu este limitativă. Pentru muzee, simpla înșiruire de dotări necesare, fără explicații, fără desemnarea unor organisme responsabile cu implementarea acestora, nu este suficientă; fiecare instituție are nevoie de configurarea unor soluții adaptate, de consiliere, de colaborare cu specialiști sau organizații pe care cadrul legal nu le identifică. Tot o măsură de facilitare a accesului fizic sunt și articolele referitoare la reduceri și gratuități pentru persoanele cu dizabilități și însoțitori.

c. Terminologie

Ne propunem să clarificăm în cele ce urmează diferiți termeni utilizați în discuția despre dizabilitate. Tot mai des regăsim termenul *inclusivity* tradus ca *inclusivitate*, care se referă la promovarea unei atitudini de acceptare, toleranță, aplicarea unui tratament egal și echitabil; este derivat din legislația internațională privind drepturile omului și ale persoanelor cu dizabilități¹⁴.

În anii 2000 a început să fie utilizat conceptul de „diversitate” pentru a exprima varietatea modalităților de expresie culturală¹⁵, strâns legată de drepturile și libertățile fundamentale ale omului, cu impact pozitiv asupra dezvoltării culturii, artelor și a societății în ansamblu. Treptat, termenul¹⁶ a înglobat semnificații noi, precum recunoașterea deosebirilor dintre oameni prin raportarea la diverse aspecte (gen, religie, abilități fizice și intelectuale, orientare sexuală, etnie, opinii politice etc.); este asociat cu eforturile de combatere a discriminării, a prejudecăților și de întărire a coeziunii sociale. Sub această umbrelă a diversității regăsim mai multe categorii marginalizate, printre care și persoanele cu dizabilități.

La mijlocul anilor '90, termeni precum „neurodiversitate”, „diversitate neurologică”, „pluralism neurologic” încep să fie folosiți de către persoanele cu tulburări de spectru autist din Statele Unite ale Americii, în mediul online, pe forumuri și conversații via e-mail. Kassiane Asasumasu, Judy Singer, Harvey Blume sunt doar câțiva dintre activiștii pentru drepturi civile care au utilizat și au făcut tot mai cunoscut acest concept, dezvoltat în mod colectiv¹⁷. În esență, el se referă la varietatea în funcționarea și

14 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.

15 A se vedea în acest sens textul Convenției ONU din 20 octombrie 2005 asupra protecției și promovării diversității expresiilor culturale, disponibil la <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/72999>, accesat la data de 13.06.2024.

16 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.

17 A se vedea în acest sens articolul „The neurodiversity concept was developed collectively: An overdue correction on the origins of neurodiversity theory”. *Autism*, 28(6), de Botha, M., Chapman, R., Giwa Onaiwu, M., Kapp, S. K., Stannard Ashley, A., & Walker, N. (2024).

dezvoltarea neurologică umană; această diversitate este naturală, la fel ca aceea tipică („normală”)¹⁸. În 1999, Judy Singer¹⁹ folosea noțiunea de „neurodiversitate” pentru a sublinia că variațiile în modul de funcționare a creierului nu trebuie privite ca anomalii sau deficiențe, ci ca manifestări firești ale diversității umane, asemenea diferențelor culturale sau biologice. Ulterior, Nick Walker²⁰ a dezvoltat și a nuanțat conceptul, definind neurodiversitatea drept ansamblul diversităților neurologice prezente într-o comunitate. Totodată, el a introdus termenii „neurodivergent” – referitor la o persoană a cărei funcționare neurologică se abate de la normele sociale dominante – și „neurotipic” – desemnând o persoană ale cărei tipare neurologice se înscriu în aceste norme.

Dincolo de dezbateri teoretice și de frecvența utilizării, „neurodiversitatea” nu este un termen medical și nici nu îl regăsim în legislația românească. Mai mult, în viața de zi cu zi ne întâlnim cu alte expresii: „dizabilități intelectuale”, „dizabilități neurocognitive”, „nevoi speciale”, „dificultăți de învățare”, „cerințe educaționale speciale” etc. Dar tocmai această varietate de termeni și de aspecte enunțate reflectă complexitatea subiectului și dificultatea de a găsi un numitor comun; în acest fel se explică popularitatea crescută a „neurodiversității”, mai ales în contextul în care conceptul a apărut într-una din comunitățile vizate.

În încercarea de a defini cât mai clar categoriile aflate în discuție, am recurs la literatura medicală și juridică de referință care se aplică în țara noastră; este vorba despre „International Classification of Diseases” (ICD-11)²¹, „Manual de diagnostic și clasificare statistică a tulburărilor mintale” (DSM-5)²², „Clasificarea internațională a funcționării, dizabilității și sănătății: versiunea pentru copii și tineri” (CIF-CT)²³ și „Criterii și norme de diagnostic clinic, diagnostic funcțional și de evaluare a capacității de muncă pe baza cărora se face încadrarea în gradele I, II și III de invaliditate din 13 februarie 2025”²⁴.

Conform ICD-11, „tulburările mintale, de comportament și de neurodezvoltare sunt sindroame caracterizate printr-o perturbare semnificativă din punct

18 Există o bogată literatură de specialitate în acest domeniu; amintim aici: Jaarsma, Pier, Welin, Stellan (2011). „Autism as a natural human variation: reflections on the claims of the neurodiversity movement”. *Health Care Analysis* 20, 20-30 (2012). <https://doi.org/10.1007/s10728-011-0169-9>; Kapp, S. (ed.). 2020. *Autistic community and the neurodiversity movement: stories from the frontline*, Singapore: Springer Nature. <https://doi.org/10.1007/978-981-13-8437-0>; Leadbitter K, Buckle KL, Ellis C, Dekker M. „Autistic self-advocacy and the neurodiversity movement: implications for autism early intervention research and practice”. *Frontiers in Psychology*. Volume 12 (2021). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.635690>

19 Singer (1999), p. 59-67.

20 Walker (2014).

21 World Health Organization (WHO), 2019/2021.

22 Traducere publicată în limba română cu acordul American Psychiatric Association, Editura Medicală Callisto, 2016.

23 Organizația Mondială a Sănătății, 2007.

24 *Monitorul Oficial* nr. 134 bis din 14 februarie 2025.

de vedere clinic în cogniția, reglarea emoțională sau comportamentul unui individ, care reflectă o disfuncție în procesele psihologice, biologice sau de dezvoltare care stau la baza funcționării mintale și comportamentale”²⁵. Constatăm, așadar, o gamă largă de perturbări sau disfuncții, ce pot determina manifestări diverse, pe planuri diferite. În această clasă intră zeci de categorii și subcategorii de tulburări: tulburări de neurodezvoltare, schizofrenie și tulburări psihotice primare, tulburări legate de anxietate sau frică, tulburări obsesiv-compulsive sau conexe, tulburări de alimentație ș.a.m.d. În literatura medicală, diferența dintre pacienții adulți și cei minori este foarte importantă, aspect care duce și la clasificări diferite pentru cele două grupe de vârstă; nu vom detalia însă aceste aspecte, scopul secțiunii de față fiind doar de familiarizare cu o serie de termeni de bază.

Ne-am oprit asupra tulburărilor de neurodezvoltare care, conform DSM-5, reprezintă „un grup de afecțiuni cu debut în perioada de dezvoltare. În mod tipic, aceste afecțiuni se manifestă devreme în cursul vieții, deseori înainte de intrarea la școală, și se caracterizează prin deficite de dezvoltare care produc afectări funcționale în sfera personală, socială, școlară sau profesională. Gama deficitelor de dezvoltare variază de la limitări foarte specifice privind învățarea sau controlul funcțiilor executive, la afectări generale privind abilitățile sociale ori inteligența”²⁶. În acest grup de afecțiuni regăsim: dizabilitatea intelectuală (tulburarea de dezvoltare intelectuală), tulburări de comunicare (de limbaj, de pronunție etc.), tulburarea de spectru autist (TSA), tulburări de neurodezvoltare prin deficit de atenție, dezorganizare și/sau hiperactivitate-impulsivitate (ADHD), tulburări motorii de neurodezvoltare (mișcări stereotipe, ticuri motorii și verbale etc.), tulburarea specifică de învățare etc. De obicei, tulburările de neurodezvoltare nu sunt solitare, ci se pot identifica două sau mai multe la aceeași persoană, fapt ce contribuie la o mare diversitate de cazuri, cu particularități bine definite.

În ceea ce privește legislația în vigoare, aceasta face apel la lucrările de referință deja citate. „Criteriile și normele de diagnostic clinic [...]” oferă o imagine de sinteză asupra clasificărilor medicale și a gradelor de severitate, a capacității de funcționare, precum și o corelare între tipul de deficiență funcțională și gradul de invaliditate.

Nu ne-am propus să realizăm o cercetare amănunțită a diferitelor tulburări de neurodezvoltare; chiar și o rapidă trecere în revistă pune în evidență complexitatea și varietatea acestor manifestări, cu afectări sau deficite în grade variabile ale funcționării mintale, comportamentale etc. În mod concret, aceste tulburări pot avea manifestări extrem de diverse: agitație, perioade scurte de concentrare, dificultăți de a înțelege sau de a comunica, mișcări sau

25 Iată definiția completă în limba engleză: „Mental, behavioural and neurodevelopmental disorders are syndromes characterised by clinically significant disturbance in an individual's cognition, emotional regulation, or behaviour that reflects a dysfunction in the psychological, biological, or developmental processes that underlie mental and behavioural functioning. These disturbances are usually associated with distress or impairment in personal, family, social, educational, occupational, or other important areas of functioning”, ICD -11, <https://icd.who.int/browse/2025-01/mms/en#334423054>.

26 DSM-5, 2016, p. 31.

sunete repetitive etc.; factori externi (aglomerație, zgomote, lumini puternice sau întuneric), diverse emoții sau interacțiuni pot accentua sau declanșa unele manifestări, îngreunând astfel realizarea unor activități, printre care și cea de a vizita un muzeu, de a asista la un spectacol de teatru sau de film etc. Din perspectiva instituțiilor de cultură, definirea unui astfel de public reprezintă o adevărată provocare prin multitudinea de condiții și de manifestări, ce nu permit o abordare unitară, necesitând multă flexibilitate și nuanțare de la caz la caz. Acest fapt explică existența în practică a unor denumiri precum „dizabilități intelectuale”, „dizabilități neurocognitive”, „dificultăți de învățare” și altele, referitoare la această categorie de vizitatori. Vom folosi în acest articol cu precădere termenii „neurodiversitate” și „neurodivers”, fără să-i excludem pe cei utilizați în documentele oficiale sau alte comunicări publice.

Programe și produse pentru publicul neurodivers în muzee europene și americane

Vom prezenta pe scurt, în cele ce urmează, câteva exemple de programe și produse oferite publicului neurodivers de muzee din Europa și Statele Unite, care urmăresc satisfacerea unor nevoi prin crearea unui cadru potrivit cerințelor de vizitare ale acestui tip de public.

Anxietatea produsă de un loc necunoscut, expunerea la stimuli senzoriali multipli și diferiți reprezintă provocări dificile; un element de mare ajutor pentru a depăși aceste obstacole este rucsacul senzorial, cu un conținut variat, de la obiecte care facilitează comunicarea unor emoții sau nevoi, la obiecte care atenuează intensitatea unor stimuli (ochelari de soare, căști antifonice) și jucării senzoriale cu rol de calmare. Ideea de „rucsac senzorial” sau de „kit senzorial” este desprinsă din terapia ocupațională și intervențiile pentru tulburări de procesare senzorială; în anii '90, astfel de truse erau folosite în SUA și în vestul Europei pentru copiii cu tulburări de neurodezvoltare din diferite centre și școli; treptat, în deceniile următoare au devenit tot mai răspândite în spații publice precum aeroporturi, cabinete medicale și chiar în muzee; în 2018, History Miami Museum²⁷ a lansat un rucsac senzorial pentru copii cu tulburări de neurodezvoltare; anterior, în 2015, Victoria & Albert Museum²⁸ crease un rucsac asemănător, dedicat însă copiilor cu deficiențe de vedere. Astăzi se regăsește tot mai des în muzee dintre cele mai diferite: The Museum of Modern Art (MOMA)²⁹ – New York, Children Museum – Pittsburgh³⁰ etc.

27 Vezi site-ul History Miami Museum. „It's all in the Bag! New Sensory Backpacks at History Miami Museum Help Make Museum Experience one for Visitors of All Abilities”. 2018. <https://historymiami.org/its-all-in-the-bag-new-sensory-backpacks-at-historymiami-museum-help-make-museum-experience-one-for-visitors-of-all-abilities/>

28 Vezi site-ul Disability Collaborative Network. „Sensory Backpacks at the V&A with Abigail Hirsch ~ Claire Madge, V&A”. 2016. <https://www.musedcn.org.uk/2016/07/26/sensory-backpacks-at-the-va-with-abigail-hirsch-claire-madge-va/>

29 Vezi site-ul The Museum of Modern Art New York (MOMA), <https://www.moma.org/visit/accessibility/>

30 Vezi site-ul Children Museum Pittsburgh, <https://pittsburghkids.org/visit-2/plan-your-visit/accessibility/>

Cunoscute sub denumiri diferite, „Morning at the Museum”, „Quiet Hours”, „Relaxed Hours”, „orele liniștite” sunt soluția găsită de multe muzee, mai ales de cele foarte aglomerate, pentru a oferi publicului neurodiversi ocazia de a descoperi în tihnă colecțiile permanente sau expozițiile temporare. Muzeele Smithsonian³¹, Tate (Liverpool)³², Tate Modern³³, British Museum³⁴ sunt doar câteva exemple de instituții care au reușit să găsească formule potrivite pentru cerințele acestui tip de vizitatori; intervalele orare variază, se organizează în sedii diferite, cu sau fără înscriere prealabilă etc.; importante rămân prezența lor constantă în ofertă și comunicarea datelor necesare în avans. Primele astfel de programe au apărut în anii 2010; exemple notabile ne oferă Science Museum din Londra, care a început să organizeze încă din 2013 vizite matinale, „Early Birds”³⁵, pentru familii cu persoane cu tulburări de procesare senzorială și/sau TSA, London Transport Museum, în 2014, cu „Early Morning Explorers”³⁶, iar în 2016, Natural History Museum cu proiectul „Dawnosaurs”³⁷.

Multe dintre aceste muzee au început să ofere în cadrul intervalelor speciale pentru vizită și o serie de activități, mai ales pentru copiii cu TSA, astfel că putem vorbi și de programe pentru public neurodiversi. În articolele menționate, autoarele Elise A. Freed-Brown și Chiara Di Lello prezintă provocările întâmpinate de copiii cu TSA care vin la muzeu, precum și programele propuse de unele muzee; ele recomandă ca programele să aibă o structură și o rutină foarte clare, un număr redus de participanți și să se desfășoare într-un mediu cu cât mai puțini factori perturbatori; de asemenea, este nevoie de materiale variate, care să permită explorarea tactilă, senzorială, precum și libertate și flexibilitate în realizarea activităților de către participanți.

Dezvoltate în conexiune cu „orele liniștite” sunt și „hărțile senzoriale”, care prezintă zonele cu factori posibil perturbatori, zonele de relaxare (oaze de liniște, amenajate pe traseele de vizitare, pentru a permite odihna sau evitarea suprastimulării senzoriale), precum și amplasarea unor zone de interes (magazin, cafenea, toalete etc.). Aceste materiale (prezente la majoritatea muzeelor deja menționate) au rolul de a pregăti vizita în avans

31 Vezi site-ul The Smithsonian Institution, <https://access.si.edu/program/morning-museum>

32 Vezi site-ul muzeului Tate Liverpool, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/quiet-hour>

33 Vezi site-ul muzeului Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/yoko-ono/relaxed-hours-yoko-ono>

34 Vezi site-ul Autism in Museums. Access for All. Wilson, H. „Early Morning Explorers at the British Museum, April 2020”, <https://www.autisminmuseums.com/early-morning-explorers-at-the-british-museum-april-2020/>

35 Vezi site-ul Science Museum Group. Slater, F. „Celebrating over a Decade of Early Birds”. 2025. <https://blog.sciencemuseumgroup.org.uk/celebrating-over-a-decade-of-early-birds/>

36 Vezi site-ul Autism in Museums. Access for All. O'Neill-Winbow, S. „Early and Evening Explorers at London Transport Museum”. 2019. <https://www.autisminmuseums.com/early-and-evening-explorers-at-london-transport-museum/>

37 Vezi site-ul The Lord Leonard and Lady Estelle Wolfson Foundation. „Dawnosaurs 2.0 – building on success”. <https://lordandladywolfson.org.uk/dawnosaurs-2-0/>

(dacă sunt disponibile online) sau de a sprijini alegerea unui anumit traseu ori zonă de vizitare la fața locului, în funcție de nevoile momentului.

Astăzi, la mai bine de 10 ani distanță față de primele programe adresate publicului neurodivers, tot mai multe muzee din întreaga lume fac eforturi pentru a crea un context adaptat nevoilor acestor vizitatori; le sunt alături asociații, fundații, reprezentanți ai beneficiarilor și exemplele încurajatoare ale altor instituții, care au pornit de la proiecte-pilot, de mici dimensiuni, pe care ulterior le-au adaptat și dezvoltat în formate ce se regăsesc în oferta curentă.

Programe și produse pentru publicul neurodivers la Muzeul Antipa

Muzeul Antipa din București reprezintă cu siguranță un reper în ceea ce privește accesibilizarea pentru publicul cu dizabilități din România. De-a lungul timpului, instituția a dezvoltat diferite proiecte dedicate vizitatorilor cu dizabilități locomotorii, de văz, de auz, ca de exemplu: „Lumea văzută de noi” (aprilie-decembrie 2003), „Simte Arta” (perioada 2011-2012), „Muzeul Tuturor” (2012), „Vizite senzoriale – Sensory Visits” (2012-2013); astfel, au fost realizate produse și programe prin care muzeul și patrimoniul au devenit tot mai accesibile și mai atractive pentru aceste categorii.

Publicul neurodivers – cu „dizabilități intelectuale”, „dizabilități neurocognitive”, „nevoi speciale”, „dificultăți de învățare”, „cerințe educaționale speciale” – nu a beneficiat de proiecte dedicate până în 2021, când Muzeul Antipa a inițiat o colaborare cu Asociația *Supereroi printre noi*³⁸; acest ONG promovează incluziunea socială a persoanelor cu dizabilități prin participarea la viața culturală, la diferite evenimente și activități, cu o atenție aparte asupra persoanelor neurodiverse. Datorită acestei colaborări, au rezultat materiale pentru mediul online, activități de formare a personalului, produse și servicii³⁹ pentru această categorie de public.

Un prim pas l-a constituit realizarea unei secțiuni pe website-ul muzeului, pagina *Muzeul Incluziv*, lansată⁴⁰ în noiembrie 2021. Pagina web a fost configurată într-un mod ușor de accesat și utilizat; oferă informații despre facilitățile de acces și produsele disponibile în cadrul muzeului pentru persoanele cu diferite deficiențe, grupate pe categorii și folosind pictograme specifice. În anul următor a fost realizată o poveste socială, disponibilă pe pagina *Muzeul Incluziv*⁴¹, care le explică persoanelor neurodiverse la ce să se aștepte atunci când vor vizita muzeul – de la informații de bază referitoare la patrimoniu și istoricul instituției, la informații practice legate de acces,

38 Mai multe informații despre asociație: <https://supereroiointrenoi.ro/servicii/>

39 Raportul asociației pentru perioada 2021-2022 disponibil aici: https://supereroiointrenoi.ro/wp-content/uploads/2024/04/raport-2021-2022-2_compressed.pdf

40 Anunțul disponibil pe site-ul Muzeului Antipa: <https://antipa.ro/comunicatedepresa/muzeul-national-de-istorie-naturala-grigore-antipa-in-parteneriat-cu-asociația-supereroi-printre-noi-lansează-muzeul-incluziv/>

41 Pagină disponibilă la: <https://antipa.ro/muzeul-incluziv/>



Fig. 1. Kitul senzorial de la Muzeul Antipa.

Sursa: site-ul Muzeului Antipa

orientare, colecții expuse, reguli de vizitare, prezența unor factori posibil perturbatori (sunete de alarmă, întuneric etc.); de asemenea, „Ghidul dioramelor posibil deranjante pentru unii dintre vizitatori” prezintă și explică unele diorame care ar putea induce o stare de disconfort persoanelor cu tulburări de neurodezvoltare. Crearea paginii Muzeul Incluziv, a poveștii sociale și a „Ghidului dioramelor...” reprezintă etape necesare pentru pregătirea vizitei la muzeu pentru persoanele neurodiverse, așa cum recomandau autori precum P. Hutson, J. Hutson, R. Edelstein în lucrările menționate; este vorba despre materiale care permit o bună organizare a vizitei, cunoașterea spațiului, eventual evitarea unor zone cu stimuli puternici sau cu potențial

perturbator; această pregătire a vizitei are loc prin discuții și consultarea materialelor disponibile online; ea contribuie la diminuarea anxietății legate de vizitarea unui spațiu nou și la evitarea unor situații neplăcute, oferind o senzație de predictibilitate și premisele unei experiențe pozitive.

Asociația *Supereroi printre noi* a susținut patru sesiuni de formare a personalului, cu scopul de a-l pregăti pentru interacțiunea cu vizitatorii cu dizabilități în general, de care au beneficiat circa 100 de persoane: angajați de la supraveghere, recepție, muzeografi, cercetători, personalul de la Relații publice, muzeografi ai secției Educație, colaboratori care susțineau ateliere în muzeu. În cadrul acestor sesiuni, cu durată de aproximativ 90 de minute, au fost oferite explicații, recomandări și au fost discutate situații concrete, dificultăți întâmpinate. În literatura de specialitate se subliniază faptul că angajații trebuie să știe cum să interacționeze cu persoane cu diferite tipuri de dizabilități și cum să le ofere informațiile de care au nevoie; ei au un rol esențial în instalarea unei atmosfere relaxate, în care vizitatorii se simt bineveniți și în siguranță.

Din punctul de vedere al raportării la patrimoniul, asociația a oferit consultanță pentru accesibilizarea expoziției de fluturi exotici vii; sera, amplasată în grădina muzeului, a fost prevăzută cu o zonă cu geamuri care să permită observarea fluturilor și din exterior, pentru vizitatorii neurodiverși (și nu numai) care doreau să evite contactul direct cu aceștia. De asemenea, asociația a realizat 15 kituri senzoriale și a inițiat programele „Ora liniștită” și „Descoperă”, adresate vizitatorilor cu tulburări de neurodezvoltare și senzoriale.

Kitul senzorial propus pentru Muzeul Antipa este realizat după modelul rucsacului senzorial prezent în muzee din străinătate, la care ne-am



Fig. 2. Participanți la „Ora liniștită” în seră, observând fluturii din exterior.
Sursa: pagina de Facebook a Asociației Supereroi printre noi, postare din 17 august 2021.

referit deja, și este un instrument util pentru a ține sub control stimulii ambientali (zgomote sau lumină), anumite manifestări (de exemplu gesturi, mișcări, sunete repetitive) sau senzații. Kitul conține căști antifonice, câteva jucării cu texturi diverse având rol de liniștire, un carnet cu stickere pentru a exprima mai ușor diferite nevoi sau emoții. Poate fi solicitat gratuit și apoi returnat personalului de la recepție. În România, în afară de Muzeul Antipa, regăsim acest tip de kit și în alte muzee⁴², care l-au realizat în cadrul unor proiecte.

Programul „Ora liniștită” a debutat la Muzeul Antipa cu expoziția de fluturi exotici⁴³. Pentru primele două vizite (pe 9 și 23 august 2021) au fost alese zile de luni, când muzeul este închis pentru public. În acest fel, persoanele neurodiverse, alături de însoțitori, au avut la dispoziție câte o oră pentru a vizita sera, fără agitația și aglomerația din timpul programului obișnuit pentru public. Participarea a fost gratuită, pe baza completării unui formular de înscriere online. Regăsim aici soluția tip „Quiet Hours”, „Relaxed Hours”, „Morning at the Museum”, aplicată de muzee cunoscute din spațiul anglo-saxon, la care ne-am referit anterior. Ea pune la dispoziția vizitatorilor un mediu liniștit și prietenos, ferit de aglomerație și de posibili factori perturbatori, care încurajează explorarea în tihnă, în compania familiei sau a prietenilor.

42 La Muzeul Geologic Național a fost dezvoltat de către Asociația Help Autism în cadrul proiectului „Explorăm împreună la muzeu”; la Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi din București există un kit senzorial realizat pentru publicul neurodivers tot de către Asociația Supereroi printre noi; la Palatul Culturii din Iași există, de asemenea, un kit senzorial realizat în cadrul unui proiect mai amplu, „A.A.C.essible Culture: museums for everyone developing the Alternative Augmentative Communication Tools” (AACC); nu dispunem încă de informații relevante legate de utilizarea lor în regim permanent.

43 „Ora liniștită”, <https://antipa.ro/product/ora-linistita/>, accesat 10 martie 2025.



Fig. 3. Participanții la atelierul „Descoperă fluturii exotici” lucrând în curtea muzeului.

Sursa foto: pagina de Facebook a Muzeului Antipa, postare din 11 august 2021.



Fig. 4. Explicații despre fluturi în timpul atelierului „Descoperă fluturii exotici”.

Sursa foto: pagina de Facebook a Asociației Supereroi printre noi, postare din 14 septembrie 2021.

În aceeași perioadă, pe 11 și 25 august, au fost organizate și primele ateliere pentru copii cu cerințe educaționale speciale, de toate vârstele, precum și pentru prietenii lor, intitulate „Descoperă fluturii exotici”⁴⁴. Aceste activități gratuite (pe bază de înscriere) au fost organizate în aer liber, în curtea muzeului; în cadrul acestor ateliere, copiii vizitau sera sau priveau din exterior, primeau explicații despre fluturi, făceau observații la microscop, explorau tactil replici și diferite obiecte și participau la activități creative, intercalate cu perioade de mișcare, cu audiții muzicale sau cu lectura unei povești. Toate activitățile ofereau modalități variate de a descoperi lucruri interesante despre fluturi, despre ciclul de viață și mediul în care trăiesc, despre hrana lor etc. O serie de aspecte diferențiază acest gen de program de unul adresat copiilor tipici, dintre care amintim: sunt oferite mai puține informații; sunt explicate mai multe noțiuni, în funcție de cunoștințele participanților; se comunică în mod constant toate etapele și activitățile care urmează a fi desfășurate; aceleași informații sunt repetate sau verificate prin diferite activități; nu există variante ale programului pentru diferite categorii de vârstă sau nivel de școlarizare; însoțitorii au un rol activ în toate activitățile.

⁴⁴ Descoperă fluturii exotici. Atelier pentru copiii cu cerințe educaționale speciale și prietenii lor. <https://antipa.ro/product/descopera-fluturii-exotici/#:~:text=Pomind%20de%20la%20expozi%C8%9Bia%20de,ce%20va%20fi%20anun%C8%9Bat%C4%83%20ulterior,> accesat 10 martie 2025.



Fig. 5. Materiale pregătite pentru atelierul „Descoperă fluturii exotici”.

Sursa foto: pagina de Facebook a Asociației Supereroi printre noi, postare din 14 septembrie 2021.

Atât „Ora liniștită”, cât și atelierul pentru persoane neurodiverse s-au bucurat de succes, astfel că au fost reluate în luna septembrie, înainte de închiderea expoziției. Conform Raportului de activitate al muzeului pe anul 2021, la cele 3 vizite în seră în cadrul „Orei liniștite” au participat 82 de persoane neurodiverse și însoțitori, iar la cele 3 ateliere, 64 de persoane. Din decembrie 2021, programul a fost adaptat pentru expunerea permanentă⁴⁵ și a intrat în oferta curentă a muzeului. Personalul secției Educație a fost implicat în realizarea atelierelor „Descoperă”, iar din 2022 acestea sunt susținute de angajații muzeului. Am sintetizat în tabelele de mai jos evoluția acestor vizite și ateliere în perioada 2021-2024, pe baza rapoartelor oficiale ale Muzeului Antipa, disponibile pe site-ul instituției.

Tabelul 1. „Ora liniștită” / „Orele liniștite” în muzeu

An	2021	2022	2023	2024
Nr. activități	1	18	23	24
Nr. participanți	6	846	774	726

Tabelul 2. „Ora liniștită” în sera de fluturi

An	2021	2022	2023	2024
Nr. activități	3	5	6	6
Nr. participanți	82	223	365	144

Tabelul 3. Atelierele „Descoperă” pentru public neurodivers (copii și tineri cu cerințe educaționale speciale)

An	2021	2022	2023	2024
Nr. activități	3	16	41	25
Nr. participanți	64	245	445	380

⁴⁵ Vezi <https://antipa.ro/product/orele-linistite/>



Fig. 6. Vizitatori în galerie în timpul „Orelor liniștite”, iulie 2022.

Sursa: pagina de Facebook a Muzeului Antipa, postare din 19 iulie 2022.



Fig. 7. Activități în galeria permanentă în timpul unui atelier „Descoperă”.

Sursa: pagina de Facebook a Asociației Help the People, postare din 2 decembrie 2024.

Observăm că, după debutul acestor activități în 2021, în anul următor putem vorbi de o creștere surprinzătoare, cu zeci de evenimente și sute de participanți. Acest fapt se explică printr-o serie de măsuri inspirate luate de conducerea muzeului. Ne referim aici la:

- creșterea intervalului de timp alocat în zilele de luni de la una la două ore, cu redenumirea „Orele liniștite”;
- colaborarea cu diferite centre de îngrijire de zi, de servicii sociale, de recuperare și reabilitare neuropsihiatrică, centre maternale, asociații și fundații care sprijină persoane din medii defavorizate, persoane cu dizabilități intelectuale, cu probleme de sănătate mintală, școli speciale pentru elevi cu deficiențe de vedere, de auz sau neurocognitive;
- deschiderea muzeului către un public nou, format din refugiați⁴⁶ – familii și copii provenind din Ucraina, Palestina, Irak – și solicitanții de azil în România, și colaborarea cu diferite organizații care le oferă asistență; participarea lor la „Orele liniștite” se explică prin necesitatea prezenței unui translator, nevoia de liniște, de explorare ferită de priviri indiscrete sau de aglomerația și agitația unei zile obișnuite într-unul dintre cele mai vizitate muzee din România.

În prezent, „Orele liniștite” se organizează de două ori pe lună; pe timpul verii, în perioada în care este deschisă sera cu fluturi exotici, vizitele au loc în acel spațiu. Participarea se face pe bază de înscriere, prin completarea unui formular disponibil pe site; sunt solicitate detalii despre numărul de participanți (vizită

⁴⁶ Vezi Raport de activitate al Muzeului Antipa pe anul 2022, p. 21.

individuală sau de grup), tipul de dizabilitate, numărul de însoțitori necesari, astfel încât să fie asigurate condiții cât mai bune și o experiență de vizitare cât mai plăcută. De asemenea, se recomandă consultarea online a materialelor special concepute pentru a pregăti în avans experiența la muzeu. Vizitele se desfășoară într-o atmosferă calmă și relaxată, fiecare având libertatea de a parcurge în ritm propriu traseul prin muzeu, de a citi textele informative, de a explora pe îndelete zonele interactive etc. Participanții sunt întâmpinați la recepție și direcționați pe traseul de vizitare sau pe anumite porțiuni. Se pune accent pe starea de bine, de confort a vizitatorilor, care se bucură să descopere muzeul în liniște. Vizitele se desfășoară în prezența personalului de la supraveghere, dar cu mai puțini angajați decât într-o zi obișnuită.

În cazul atelierelor din seria „Descoperă”, observăm transformarea lor în program curent. Dacă inițial acestea au fost dezvoltate pornind de la expoziția cu fluturi exotici, din 2022 temele s-au diversificat, s-au extins și în expunerea permanentă a muzeului, după cum ne indică titluri precum: „Descoperă. Viața în pădure”, „Descoperă. Viața în munți”, „Descoperă. Viața pe gheață”, „Descoperă. Povești din lumea animală”, „Descoperă. Vitezmanii pampasului” etc. Beneficiarii sunt o categorie extinsă, cuprinzând persoane neurodiverse cu diferite dizabilități și însoțitorii lor. Numărul participanților a crescut constant, de la 64 la 445 în 2023. În 2024 se constată o ușoară scădere, care vine în contextul unui număr total de vizitatori mai mic⁴⁷. În continuare atelierelor din seria „Descoperă” se organizează o dată pe lună și se oferă gratuitate pentru 10 copii de orice vârstă, pe bază de înscriere prin completarea unui formular pe site. A fost păstrată tot ziua de luni, pentru a asigura și pentru aceste grupuri atmosfera liniștită și ferită de aglomerația din timpul programului obișnuit pentru public.

Deși temele sunt diferite, se păstrează aceeași structură a programului: vizita în muzeu și completarea unei fișe tip *treasure hunt* (vânătoare de comori), iar în partea a doua, desfășurată în spațiul pentru atelier, se discută pe baza fișei, se ascultă o poveste, se realizează diverse activități practice, toate legate de tematica propusă. Fișele primite de la coordonatorul atelierului conțin informații de bază despre tema de discuție, locul unde se desfășoară vizita, indicarea opririlor (numele unei diorame, de exemplu) și enunțarea cerințelor de rezolvat la fața locului, prin indicii și provocări; totul este formulat într-un limbaj simplu, structurat într-un mod clar și ușor de urmărit. Participanții pornesc pe traseu și trebuie să identifice, cu ajutorul etichetelor de pe ecranele tactile, anumite exponate aflate în diorame (pasăre, animal etc.) și să noteze în fișă diferite informații (denumirea exponatului descoperit, mediul în care trăiește, culoarea penajului sau a blănii etc.); textele din fișe sunt scurte, clare și îmbină explicațiile despre exponate cu informații amuzante („Râul e ca un autobuz plin cu pasageri: pești, păsări, plante, toți călătoresc împreună!”⁴⁸), îndemnuri la mișcare (de exemplu, imitând modul de deplasare al unui animal), provocări tip ghicitoare.

47 Conform rapoartelor anuale de activitate, în 2024, numărul de vizitatori a fost de 482.907 persoane, iar în 2023 au fost înregistrate 575.551 de persoane.

48 Fișa „Vânătoare de comori. Exploratori pe firul apei” din cadrul atelierului „Descoperă. Viața într-un râu”, 19 mai 2025.



Fig. 8. Materiale pregătite pentru un atelier „Descoperă”, mai 2025.
Sursa: arhiva personală a autorului



Fig. 9. Masă de lucru în timpul unui atelier „Descoperă”, mai 2025.
Sursa: arhiva personală a autorului

În partea a doua, desfășurată în spațiul pentru atelier, se verifică notițele din fișe, se recapitulează și se fixează cunoștințele prin apel și la alte resurse, care completează informația disponibilă în muzeu: planșe, replici tactile, jucării în forma respectivelor animale, materiale video și audio, cărți etc.; la final, o serie de activități practice (colorat, lipit, identificare de diferențe, desenat etc.) sunt un prilej de a exersa mișcări fine, alte tipuri de concentrare, dar oferă și momente de relaxare și socializare.

Participanții au la dispoziție aproximativ două ore pentru a desfășura în ritm propriu toate aceste activități, alternând tipul de concentrare pe sarcini diverse, momentele de relaxare

și socializare. De asemenea, ei au libertatea de a alege anumite sarcini de rezolvat, de a lucra în ritm propriu și de a continua acasă anumite activități (de exemplu completarea fișei, finalizarea unui desen sau a unui



Fig. 10. Afiș „Ianuarie Incluziv” la Muzeul Antipa, cu programele pentru publicul neurodivers.

Sursa: pagina de Facebook a Muzeului Antipa, postare din 16 ianuarie 2024.

colaj etc.). Coordonatorul atelierului este în permanență alături de copii și de însoțitori, oferind explicații sau asistență pentru rezolvarea diferitelor sarcini.

Remarcăm și în cazul atelierelor „Descoperă” respectarea recomandărilor și principiilor de lucru cu publicul neurodivers; programele au o structură bine definită, un format predictibil; fiecare etapă sau activitate este explicată într-un limbaj simplu, clar, adaptat nevoilor grupului; există o varietate de activități și materiale, care îmbină observația, jocul, mișcarea, explorarea tactilă etc.

Constatăm, așadar, din exemplele analizate de la Muzeul Antipa o creștere organică, echilibrată, cu rezultate menite să confirme validitatea demersului și să încurajeze continuarea eforturilor. Puse împreună, vizitele și atelierelor, comunicarea cu beneficiarii, implicarea și atenția echipei oferă un exemplu de proiect atent construit, dedicat publicului neurodivers într-un muzeu incluziv.

Câteva observații din perspectiva studiilor despre dizabilitate

Ne propunem în cele ce urmează să privim activitățile pregătite de Muzeul Antipa pentru publicul neurodivers prin prisma câtorva principii ale studiilor despre dizabilitate, care se regăsesc tot mai des în diferite sfere ale vieții sociale, politice și culturale.

- **Implicarea persoanelor cu dizabilități în luarea deciziilor**

Sloganul „Nimic despre noi fără noi” (*Nothing about us without us*), emblematic pentru lupta persoanelor cu dizabilități din anii 1990 pentru drepturi civile și respectarea drepturilor omului, se referă la necesitatea de a nu-i exclude din procesul de luare a deciziilor pe cei vizați de respectivele hotărâri. În lumea culturală, acest principiu se traduce prin implicarea beneficiarilor în procesul decizional; beneficiarii sunt deopotrivă persoanele vizate direct (persoanele cu deficiențe) și însoțitorii acestora (părinți, tutori legali etc.). În cazul Muzeului Antipa, colaborarea cu Asociația *Supereroi printre noi* demonstrează respectarea acestui principiu; organizația reunește părinți de copii și tineri cu dizabilități grave și acționează pentru incluziunea persoanelor cu dizabilități și participarea lor la viața culturală. Comunicarea constantă cu beneficiarii prin intermediul asociațiilor, fundațiilor, diferitelor centre sau școli a determinat modificări, adaptări ale activităților inițiale, în conformitate cu observațiile sau recomandările primite. Este important ca această comunicare să se păstreze și pe viitor și să se concretizeze în mai multe acțiuni dedicate acestui tip de public.

- **Crearea unui spațiu sigur**

Crearea unui spațiu sigur are în vedere mai multe elemente: de la comunicarea clară a modalităților prin care se poate ajunge la locul activității, la descrierea evenimentului și a spațiului unde are loc, atenționarea asupra existenței sau absenței diferitelor facilități sau servicii pentru persoanele cu dizabilități, dar și a posibilelor elemente perturbatoare, până la atitudinea personalului și pregătirea pentru interacțiunea cu acest tip de public; toate acestea au drept scop pregătirea participării la o anumită activitate, aduc o doză necesară de predictibilitate și inspiră încredere. Pagina de website Muzeul Incluziv oferă toate informațiile necesare pentru organizarea deplasării la muzeu, într-un format accesibil, bine structurat, însoțit de pictograme; descrierile pentru „Orele liniștite” și atelierele „Descoperă” oferă detalii despre felul în care se desfășoară activitățile; de asemenea, personalul muzeului a luat parte la formări pe tema interacțiunii cu publicul cu diferite dizabilități. Acest principiu se referă, așadar, la informare, creare de așteptări și atitudine față de participanții la un program. Sunt însă necesare actualizări, completări ale informațiilor oferite pentru fiecare tip de eveniment; de asemenea, se recomandă ca personalul să participe periodic la activități de formare pentru interacțiunea cu persoanele cu dizabilități și să discute despre diferite situații apărute.

- **Incluziune și participare la viața comunității**

Este un principiu care se referă la participarea fără discriminare a persoanelor cu dizabilități la activități și evenimente. În programele propuse, muzeul invită nu doar persoanele cu dizabilități și însoțitorii lor, ci și prieteni, colegi, membri ai familiei, pentru a se bucura împreună de experiență. Înscrierea se poate face pentru 1-2 persoane sau pentru grupuri mai mari, modalitate preferată de diferitele centre, școli, asociații și fundații care se ocupă de persoanele cu dizabilități sau de cele din medii defavorizate. Prin aceste programe, participanții se bucură de vizită și de ateliere la fel ca oricare altă persoană, în compania agreată. Diferența o face ziua de vizitare, în afara programului obișnuit, un aspect ce contează foarte mult pentru aceste categorii de public. Trebuie să remarcăm faptul că acest principiu al incluziunii se referă la persoane cu diferite dizabilități și de toate vârstele, precum și la încurajarea participării lor la diferite activități. În acest moment, Muzeul Antipa oferă experiențe culturale pentru toate tipurile de public, cu sau fără dizabilități, dar, poate și prin specificul său, pune accentul pe activitățile dedicate copiilor.

- **Flexibilitate și posibilitate de alegere**

În cazul persoanelor cu dizabilități, flexibilitatea și posibilitatea de a alege ceea ce se potrivește mai bine nevoilor lor reprezintă o condiție importantă pentru participarea la o activitate sau eveniment. Chiar dacă ziua de luni și intervalul ales nu sunt cea mai bună opțiune pentru o parte dintre participanți, desfășurarea activităților de-a lungul întregului an, comunicarea din timp a datelor permit identificarea unor zile convenabile, în vacanțele școlare, în afara perioadelor de caniculă etc. Activitățile propuse în cadrul atelierelor „Descoperă” sunt variate, există flexibilitate în privința timpului necesar, a ordinii de realizare a unor sarcini, adaptare la nevoile și/sau posibilitățile fiecărui participant; există materiale de sprijin (fișă cu informații, fișe de colorat etc.), care le sunt oferite participanților și pot fi folosite ulterior vizitei, într-un moment mai propice pentru lucru sau pentru a recapitula informațiile primite. Este, așadar, importantă libertatea de a alege activitățile potrivite pentru un anumit moment, într-un cadru structurat și predictibil.

- **Informație accesibilă în diferite formate**

Pentru persoanele cu dizabilități, informațiile trebuie să se regăsească în formate adaptate nevoilor lor, care să le permită o cât mai mare autonomie în explorare sau în rezolvarea unor sarcini. Muzeul dispune de numeroase materiale informative, adaptate cerințelor diferitelor categorii de public, cu sau fără dizabilități. Formularul de înscriere la activități conține o rubrică dedicată nevoilor specifice ale participanților; în acest fel, se pot pune la dispoziția lor materiale suplimentare, care să îmbogățească experiența de vizitare. În cadrul atelierului, informațiile oferite se află pe diverse suporturi, în forme și formate diferite (planșe, video, audio, replici, jucării etc.), astfel încât toți cei prezenți să se bucure

de experiență de la muzeu. Activitățile propuse în partea de atelier sunt și ele variate și pot fi adaptate nevoilor diferite ale participanților. Atât atelierelor „Descoperă”, cât și „Orele liniștite” reprezintă modalități de a interacționa cu diferite materiale care completează experiența de vizitare, oferind timpul (și spațiul) pe care o vizită în programul obișnuit al acestui muzeu nu le permite.

• Abordare integrată și asumare la nivel instituțional

Acest principiu este un deziderat sau chiar un ideal de incluziune, în care muzeele vor oferi acces, informație și experiențe pentru toate tipurile de vizitatori, cu sau fără dizabilități, neurotipici sau neurodiverși, iar activitățile și evenimentele vor putea primi toate categoriile de public. Este nevoie de o viziune de ansamblu și de o asumare pe termen lung a accesibilizării; instituțiile trebuie să aloce resurse (financiare, umane, de timp etc.) și să ofere constant acces la patrimoniu și la experiențe culturale pentru publicul cu dizabilități, dincolo de proiecte sau evenimente punctuale. Într-o primă fază, abordarea integrată presupune acces la conținut, în formate adaptate, nu doar acces fizic; este o etapă importantă și presupune planuri și strategii de dezvoltare. Cu siguranță, în țara noastră, Muzeul Antipa reprezintă un exemplu de facilitare a accesului persoanelor cu diferite dizabilități deopotrivă în muzeu și la informația despre patrimoniul expus; este necesar însă ca eforturile în această direcție să continue.

Concluzii

Ne-am propus în articolul de față să identificăm activitățile oferite de muzee pentru publicul neurodivers și modalitățile de raportare la principiile importante ale studiilor despre dizabilitate, prin intermediul ofertei Muzeului Antipa.

Privite în contextul preocupărilor din cadrul studiilor despre dizabilitate și al practicii muzeale internaționale, demersurile analizate se remarcă prin soliditate și congruență, racordarea la principiile de lucru și adoptarea unor metode de implementare validate. Trebuie remarcate consecvența, dezvoltarea pe mai multe planuri (colaborarea cu beneficiarii prin intermediul altor organizații, formarea personalului, realizarea unor materiale pentru site, realizarea activităților din muzeu) și implicarea echipei, care și-a asumat lucrul cu un public prea puțin întâlnit în muzeele din țara noastră.

Sunt respectate cele mai importante principii referitoare la implicarea persoanelor cu dizabilități în realizarea activităților care le privesc, crearea unui spațiu sigur, incluziune și participare la viața comunității, flexibilitate și posibilități de alegere, informații accesibile în formate diferite. Numărul mare de beneficiari și de activități confirmă interesul acestui tip de public pentru programe și dorința de participare la viața culturală, atunci când îi este oferit un cadru propice, adaptat unor cerințe specifice.

Aceste demersuri nu au fost întreprinse prin intermediul unor proiecte cu finanțare din afara instituției, ci se datorează interesului și deschiderii muzeului către nevoile persoanelor neurodiverse. Introducerea lor ca activități în oferta curentă, cu toate costurile și eforturile pe care le implică, face din Muzeul Antipa prima instituție care reușește acest lucru în România. Există inițiative și proiecte interesante dezvoltate și de alte muzee din București și din țară, aflate în diferite stadii de implementare; acestea vor face obiectul unei analize distincte cu altă ocazie.

Chiar dacă în momentul de față la Muzeul Antipa găsim cea mai bogată ofertă de vizitare pentru publicul neurodivers („Orele liniștite”, „Kitul senzorial”, atelierul „Descoperă”, materialele de informare prezente pe pagina de website dedicată accesibilizării), există o serie de elemente care ar putea completa experiența la muzeu:

- existența mai multor zone de relaxare pe traseu, care să permită pauze mai dese de la stimulii sau emoțiile vizitei;
- realizarea unei hărți senzoriale care să fie oferită vizitatorilor pentru a identifica zonele cu factori posibil perturbatori; existența unui material tipărit ar putea fi de folos în momentul vizitei propriu-zise și ar completa informația disponibilă online;
- completarea ghidului accesibilizat disponibil pe site cu informații despre mai multe spații/galerii din muzeu (în prezent acesta se referă doar la spațiul expozițional de la parter);
- atragerea de colaboratori și voluntari dispuși să se implice în realizarea de activități cu acest tip de public; creșterea constantă a numărului de participanți și de activități demonstrează interesul tot mai crescut, în condițiile în care un număr foarte mic de angajați este implicat.

Dincolo de indicatorii din rapoarte, trebuie remarcat succesul acestor programe, care înseamnă de fapt creșterea unei comunități în jurul muzeului, alcătuită din copii, adolescenți, părinți, însoțitori, care vin cu bucurie la muzeu, care descoperă și învață despre patrimoniu, care participă la viața culturală; este o comunitate care s-a format în timp și care este în continuă extindere, grație eforturilor și implicării unei echipe mici, prin perseverență și comunicare permanentă cu beneficiarii. Sperăm că muzeul va continua să depună eforturi în direcția accesibilizării și incluziunii, implementând strategii pe termen lung.

Ne dorim ca inițiativa Muzeului Antipa să ofere inspirație și curaj și altor muzee din România, pentru ca astfel de programe să se regăsească tot mai des în oferta de vizitare. Există un public neurodivers interesat să participe la viața culturală, iar muzeele pot oferi astfel de ocazii, pot contribui la creșterea incluziunii în societatea noastră.

Bibliografie

Cărți

- *** 2016. *DSM-5: Manual de diagnostic și clasificare statistică a tulburărilor mintale*. Traducere publicată în limba română cu acordul American Psychiatric Association. Ed. a 5-a. București: Editura Medicală Callisto.
- Dodd, J., Sandell, R., Jolly, D., Jones, C. (eds). 2008. *Rethinking Disability Representation in Museums and Galleries*. Universitatea din Leicester: RCMG.
- Hutson, J., Hutson, P. 2024. *Inclusive Smart Museums: Engaging Neurodiverse Audiences and Enhancing Cultural Heritage*. London and New York: Palgrave Macmillan.
- Sandell, R., Dodd, J., Garland-Thomson, R. (eds). 2010. *Re-Presenting Disability. Activism and Agency in the Museum*. New York, Routledge.
- Singer, J. 1999. "Why can't you be normal for once in your life?" From a "problem with no name" to the emergence of a new category of difference. In Corker, M. & French, S. (eds.). *Disability Discourse* (p. 59-67). Open University Press.
- Waldschmidt, A., Berressem H., Ingwersen, M. (eds.). 2017. *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Wexler, A., Derby, J. (eds.). 2019. *Contemporary Art and Disability Studies*. New York: Routledge.

Surse electronice

- *** *International Classification of Diseases, Eleventh Revision (ICD-11)*. 2019/2021. "Chapter 6. Mental, behavioural or neurodevelopmental disorders". World Health Organization (WHO). <https://icd.who.int/browse/2025-01/mms/en#334423054> (14 aprilie 2025).
- *** *Clasificarea internațională a funcționării, dizabilității și sănătății: versiunea pentru copii și tineri: CIF-CT*. Organizația Mondială a Sănătății. 2007. <https://dgaspcmures.ro/formulare/2017/CIF-CT.pdf> (14 aprilie 2025).
- „Criterii și norme de diagnostic clinic, diagnostic funcțional și de evaluare a capacității de muncă pe baza cărora se face încadrarea în gradele I, II și III de invaliditate, din 13 februarie 2025”. *Monitorul Oficial* nr. 134 bis din 14 februarie 2025. <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/294749> (12 mai 2025).
- Botha, M., Chapman, R., Giwa Onaiwu, M., Kapp, S. K., Stannard Ashley, A., & Walker, N. "The neurodiversity concept was developed collectively: An overdue correction on the origins of neurodiversity theory". *Autism*, Volume 28, Issue 6 (2024). <https://doi.org/10.1177/13623613241237871> (7 aprilie 2025).
- Di Lello, C. (2015). "Guggenheim for all: Museum education for students on the spectrum". *Occasional Paper Series*, 33. DOI: <https://doi.org/10.58295/2375-3668.1014> (9 aprilie 2025).
- Edelstein, R. 2022. "New Foundations: Principles for Disability-Inclusive Museum Practice". *Journal of Museum Education*, 47 (2), 192-205. <https://doi.org/10.1080/10598650.2022.2073093> (12 aprilie 2025)
- Freed-Brown, E.A. (2010) "A Different Mind: Developing Museum Programs for Children with Autism". *Theses*. 15.. <https://scholarship.shu.edu/theses/15> (9 aprilie 2025)

- Hutson, P., Hutson, J. "Neurodivergence and Inclusivity in Cultural Institutions: A Review of Theories and Best Practices". *Creative Education*, Volume 13, No 9 (2022). <https://doi.org/10.4236/ce.2022.139193> (10 aprilie 2025).
- Jaarsma, P., Welin, S. "Autism as a Natural Human Variation: Reflections on the Claims of the Neurodiversity Movement". *Health Care Analysis*, 20, 20-30 (2012). <https://doi.org/10.1007/s10728-011-0169-9> (7 aprilie 2025)
- Johnson, Maria I., "How Neurodiversity Centered Museum Education within Art Museums Can Benefit Children with ADHD and Autism Spectrum Disorders". *Museum Studies Theses*. 38. (2022). https://digitalcommons.buffalostate.edu/museumstudies_theses/38 (10 aprilie 2025).
- Kapp, K. S. (ed.). 2020. *Autistic Community and the Neurodiversity Movement. Stories from the Frontline*. Singapore: Springer Nature. <https://doi.org/10.1007/978-981-13-8437-0> (11 aprilie 2025).
- Leadbitter, K., Buckle, K.L., Ellis, C., Dekker, M. „Autistic Self-Advocacy and the Neurodiversity Movement: Implications for Autism Early Intervention Research and Practice”. *Frontiers in Psychology*. Volume 12 (2021). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.635690> (14 aprilie 2025).
- Popescu, D. 2022, 31 ianuarie. 249.637 de vizitatori au trecut pragul Muzeului „Grigore Antipa” în 2021; 18.115 participanți la proiecte educaționale. <https://agerpres.ro/cultura-media/2022/01/31/249-637-de-vizitatori-au-trecut-trecut-pragul-muzeului-grigore-antipa-in-2021-18-115-participanti-la-856605> (5 mai 2025).
- Stănescu, A., Zbucnea, A. "The world seen by us. A project of zoological and ecological education for the pupils with sight problems by means of unconventional teaching methods", *Travaux du Muséum National d'Histoire Naturelle «Grigore Antipa»*. Vol. XLVI, Publiés par le Muséum, București, 2004.
- Walker, N. *Neurodiversity: Some Basic Terms & Definitions*. 2014: <https://neuroqueer.com/neurodiversity-terms-and-definitions/> (12 aprilie 2025).

Site-uri ale diferitelor instituții și organizații

- Site-ul Autism in Museums. Access for All. O'Neill-Winbow, S. „Early and Evening Explorers at London Transport Museum”. 2019. <https://www.autisminmuseums.com/early-and-evening-explorers-at-london-transport-museum/> (27 mai 2025)
- Site-ul Autism in Museums. Access for All. Wilson, H. „Early Morning Explorers at the British Museum, April 2020”. <https://www.autisminmuseums.com/early-morning-explorers-at-the-british-museum-april-2020/> (28 mai 2025)
- Site-ul The British Museum. <https://www.britishmuseum.org/visit/accessibility-museum> (27 mai 2025)
- Site-ul Children's Museum Pittsburgh. <https://pittsburghkids.org/visit-2/plan-your-visit/accessibility/> (28 mai 2025)
- Site-ul Disability Collaborative Network. „Sensory Backpacks at the V&A with Abigail Hirsch ~ Claire Madge, V&A”. 2016. <https://www.musedcn.org.uk/2016/07/26/sensory-backpacks-at-the-va-with-abigail-hirsch-claire-madge-va/> (27 mai 2025)
- Site-ul Durham Region Autism Services. *Celebrating Neurodiversity: Embracing people for what they are*. <https://www.durham-autism.org/celebrating-neurodiversity/> (7 aprilie 2025)
- Site-ul History Miami Museum. „It's all in the Bag! New Sensory Backpacks at HistoryMiami Museum Help Make Museum Experience one for Visitors of All Abilities”. 2018. <https://historymiami.org/its-all-in-the-bag->

- new-sensory-backpacks-at-historymiami-museum-help-make-museum-experience-one-for-visitors-of-all-abilities/ (27 mai 2025)
- Site-ul The Lord Leonard and Lady Estelle Wolfson Foundation. „Dawnosaurs 2.0 – building on success”. <https://lordandladywolfson.org.uk/dawnosaurs-2-0/> (28 mai 2025)
- Site-ul Magazin Critic. 2021. „Ora liniștită” și atelierele incluzive „Descoperă fluturii exotici”. <https://magazincritic.ro/2021/08/18/ora-linistita-si-atelierele-incluzive-descopera-fluturii-exotici/> (10 martie 2025)
- Site-ul The Museum of Modern Art New York (MoMA). <https://www.moma.org/visit/accessibility/> (28 mai 2025)
- Site-ul Muzeului Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa” (MNINGA). *Raport de activitate 2021*. <https://antipa.ro/wp-content/uploads/2022/04/RAPORT-ACTIVITATE-MNINGA-2021.pdf> (5 mai 2025)
- Site-ul MNINGA. Postare din 2021. <https://antipa.ro/comunicatedepresa/muzeul-national-de-istorie-naturala-grigore-antipa-in-parteneriat-cu-asociatia-supereroi-printre-noi-lanseaza-muzeul-incluziv/> (10 martie 2025)
- Site-ul MNINGA. „Orele liniștite”. 2021. <https://antipa.ro/product/orele-linistite/> (10 martie 2025)
- Site-ul MNINGA. <https://antipa.ro/muzeul-incluziv/> (10 martie 2025)
- Site-ul MNINGA. *Descoperă fluturii exotici. Atelier pentru copii cu cerințe educaționale speciale și prietenii lor*. <https://antipa.ro/product/descopera-fluturii-exotici/#:~:text=Pornind%20de%20la%20expozi%C8%9Bia%20de,ce%20va%20fi%20anun%C8%9Bat%C4%83%20ulterior> (10 martie 2025)
- Site-ul MNINGA. *Raport de activitate 2022*. <https://antipa.ro/wp-content/uploads/2023/04/RAPORT-ACTIVITATE-MNINGA-2022.pdf> (5 mai 2025)
- Site-ul MNINGA. *Raport de activitate 2023*. <https://antipa.ro/wp-content/uploads/2024/04/RAPORT-ACTIVITATE-MNINGA-2023.pdf> (5 mai 2025)
- Site-ul MNINGA. *Raport de activitate 2024*. <https://antipa.ro/wp-content/uploads/2025/04/RAPORT-DE-ACTIVITATE-MNINGA-2024.pdf> (20 mai 2025)
- Site-ul MNINGA. *Ora liniștită în sera de fluturi*. 2021. <https://antipa.ro/product/ora-linistita/> (10 martie 2025)
- Site-ul MNINGA. *Descoperă. Viața într-un râu*. <https://antipa.ro/product/descopera-viata-intr-un-rau-mai-2025> (23 mai 2025)
- Site-ul MNINGA. *Orele liniștite și atelierele incluzive. Descoperă fluturii exotici*. <https://antipa.ro/product/orele-linistite-si-atelierele-incluzive-descopera-fluturii-exotici-2024/> (23 mai 2025)
- Site-ul Rețelei Naționale a Muzeelor din România. 2022. *O nouă definiție a muzeelor*. <https://www.muze.org/sitev2/2022/08/25/o-noua-definitie-a-muzeelor/> (30 aprilie 2025)
- Site-ul Science Museum Group. Slater, F. *Celebrating over a decade of Early Birds*. 2025. <https://blog.sciencemuseumgroup.org.uk/celebrating-over-a-decade-of-early-birds/> (28 mai 2025)
- Site-ul proiectului Simte Arta. <https://simtearta.wordpress.com/> (31 martie 2025)
- Site-ul The Smithsonian Institution. <https://access.si.edu/program/morning-museum> (27 mai 2025)
- Site-ul Asociației Supereroi printre noi. <https://supereroiprintrenoi.ro/servicii/> (17 aprilie 2025)
- Site-ul Asociației Supereroi printre noi. *Raportul de activitate 2021-2022*. https://supereroiprintrenoi.ro/wp-content/uploads/2024/04/raport-2021-2022-2_compressed.pdf (17 aprilie 2025)
- Site-ul muzeului Tate Liverpool. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/quiet-hour> (27 mai 2025)

Site-ul muzeului Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/yoko-ono/relaxed-hours-yoko-ono> (27 mai 2025)

Lista figurilor și surselor

- Fig. 1. Kitul senzorial de la Muzeul Antipa. Sursa: site-ul Muzeului Antipa, <https://antipa.ro/muzeul-incluziv/>
- Fig. 2. Participanți la „Ora liniștită” în seră, observând fluturii din exterior. Sursa: pagina de Facebook a Asociației Supereroi printre noi, postare din 17 august 2021. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3026158644332962&set=pcb.3026162010999292>
- Fig. 3. Participanții la atelierul „Descoperă fluturii exotici” lucrând în curtea muzeului. Sursa foto: pagina de Facebook a Muzeului Antipa, postare din 11 august 2021. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4766794626682635&set=pcb.4766805833348181>
- Fig. 4. Explicații despre fluturi în timpul atelierului „Descoperă fluturii exotici”. Sursa foto: pagina de Facebook a Asociației Supereroi printre noi, postare din 14 septembrie 2021. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3047437242205102&set=pcb.3047437458871747>
- Fig. 5. Materiale pregătite pentru atelierul „Descoperă fluturii exotici”. Sursa foto: pagina de Facebook a Asociației Supereroi printre noi, postare din 14 septembrie 2021. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3047437242205102&set=pcb.3047437458871747>
- Fig. 6. Vizitatori în galerie în timpul „Orelor liniștite”, iulie 2022. Sursa: pagina de Facebook a Muzeului Antipa, postare din 19 iulie 2022. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5857379984290755&set=pcb.5857405724288181>
- Fig. 7. Activități în galeria permanentă în timpul unui atelier „Descoperă”. Sursa: pagina de Facebook a Asociației Help the People, postare din 2 decembrie 2024. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1003011718530652&set=pcb.1003012578530566>
- Fig. 8. Materiale pregătite pentru un atelier „Descoperă”, mai 2025. Sursa: arhiva personală a autorului
- Fig. 9. Masă de lucru în timpul unui atelier „Descoperă”, mai 2025. Sursa: arhiva personală a autorului
- Fig. 10. Afiș „Ianuarie Incluziv” la Muzeul Antipa, cu programele pentru publicul neurodivers. Sursa: pagina de Facebook a Muzeului Antipa, postare din 16 ianuarie 2024. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=772522401588082&set=pcb.772522438254745>

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

O CUTIE CU ȘNUR ȘI UN CREION: DESPRE AUTONOMIA VIZITATORULUI ÎN MUZEU PRIN INTERMEDIUL KITURILOR DE EXPLORARE INTERACTIVĂ

A Box with a String and a Pencil: on Visitor Autonomy in the Museum using Interactive Exploration Kits

Iulia IORDAN

ABSTRACT

Museum education is par excellence a field centered on the public and its interests. At the intersection of heritage, specialists, and visitors, the museum educator continuously tries to find the best strategies to start, continue, and develop a meaningful cultural dialogue between all parties involved. This mediation between artifact and person can be achieved not only through the presence and voice of the educator but also through the effort of translating them into cultural products that can make up for the absence of this mediation. The pandemic, the economic crisis, and migration have shown us that there is a need for means to encourage the public's autonomy in relation to cultural heritage. This article attempts to analyze the role of such means through various voices from specialists to the target audience, in this case, young people. This article includes a description of the creative process, an analysis of the idea starting from the needs of the audience, and a series of opinions organically integrated through a process of de-construction of this unique approach in contemporary Romanian museum education. The kits for creative exploration of the museum or built heritage are one of Da'DeCe Association's answers to questions such as: "Is museum education possible in the absence of the physical presence of the museum educator?", "How can we develop audience autonomy in museums?", "Why is it important to involve visitors in the creation of such cultural products?", "How does the multidisciplinary of a team transform a cultural experience addressed to the general public?". In addition, this article is a manifesto for integrating the diverse voices of the public into the specialized discourse of museum education in order to develop a necessary sense of cultural belonging.

Keywords: museum education, autonomy, participative, co-creation, interactive exploration kit



<https://doi.org/10.61789/rm.2025.08>

„Dacă operele sunt oferite simplei degustări, nu se poate afirma cu certitudine că ele, în calitatea lor de opere, se situează în păstrare și adevărate. Dimpotrivă: de îndată ce avântul spre neobișnuit a fost anihilat printr-o abordare plată și îngust-specializată, în jurul operelor s-a și declanșat o agitație publicitar comercială. Chiar și conservarea scrupuloasă a operelor, încercările științifice de a le recupera nu ajung niciodată la esența operei înseși, ci rămân doar la amintirea ei. Dar și această amintire poate oferi operei un loc, de la înălțimea căruia ea participă totuși la configurarea Istoriei.”¹

Omul nu poate fi separat de propria cultură. Toate elementele prezenței noastre în lume pot fi înțelese și interpretate din punct de vedere cultural. Suntem ceea ce am experimentat, ceea ce am învățat, ceea ce gândim și simțim, ceea ce exprimăm în atâtea forme, ceea ce facem și producem. Preluăm idei din trecut pe care le procesăm în numeroase moduri și le transmitem conștient sau inconștient mai departe. Și, deoarece acest lucru ne deosebește de toate celelalte specii de ființe pe care le cunoaștem, la un moment dat în istorie, acest fel de a fi a început să fie mai întâi valorizat, apoi înregistrat, conservat, muzeificat. Pe de o parte, cu ajutorul acestor resurse istorice (materiale sau imateriale) putem astăzi să descoperim fragmente din trecut. Pe de altă parte, discursul muzeal s-a specializat și continuă să se specializeze, adăugând în mod repetat straturi epistemologice peste obiecte². Acest lucru a avut în timp mai multe efecte asupra relației oamenilor cu propriul lor patrimoniu cultural, dintre care amintesc aici doar două: o aprofundare a cunoașterii umane în privința propriei evoluții culturale și o izolare a oamenilor care ajung la acest tip de cunoaștere față de restul populației care nu are un acces la fel de ușor către informația culturală. Ultimele decenii încearcă să recupereze acest decalaj dintre specialist și „omul obișnuit”: cum facem cultura accesibilă cât mai multor tipuri de public – copii, tineri, adulți activi, seniori, persoane cu diverse tipuri de dizabilități etc. – este o problemă care a schimbat felul în care instituțiile muzeale se raportează la propriile misiuni. De ce este dezirabilă o astfel de deschidere a muzeului către mase este o întrebare care a început să preocupe cercetarea în domeniul cultural.

În acest sens, voi prezenta rezultatele unei cercetări realizate cu ajutorul unei serii de interviuri, în urma implementării a două proiecte culturale ale Asociației Da'DeCe: primul în anul 2021, al doilea în anul 2022. Cele două proiecte au fost derulate într-o perioadă de schimbări profunde în comportamentul publicului în raport cu obiectul muzeal și, în directă legătură cu aceste modificări, o ajustare a viziunii asociației. Pandemia a oprit temporar relaționarea directă între educator, obiect muzeal și public, iar acest lucru ne-a arătat cât de fragilă este această intersecție între oameni și obiecte și cât de importantă este pentru instituția muzeală diversificarea resurselor interactive, umane sau materiale, în interiorul spațiului său de

¹ Heidegger (1982), p. 83.

² În continuare, voi folosi termenul „obiect” pentru a desemna orice element de patrimoniu material sau imaterial.



Afișul proiectului „Muzeu de buzunar”, Asociația Da’DeCe, 2022
Concept: Paula Rusu

expunere. Ca o consecință a reflecției asupra acestei relații, asociația a trecut gradual de la activități dedicate publicului prin intermediul prezenței fizice a educatorilor muzeali la crearea de resurse adresate mai multor tipuri de public: cadre didactice, educatori culturali, tineri și copii. Unele dintre aceste resurse sunt derivări ale unor conținuturi interactive create anterior, altele sunt noi tipuri de produse culturale și confirmă evoluția și maturizarea organizației în această nouă direcție. Cercetarea a fost realizată prin interviuri libere cu specialiști din diverse domenii, implicați în procesul de creație sau de testare a produselor culturale pe care urmează să le descriu, dar și cu publicul tânăr, dialogul cu acesta fiind intermediat de personalul muzeal sau școlar al instituțiilor partenerie din proiectele menționate anterior.

Contextul

La mai bine de 50 de ani distanță de la revoluționara prelegere a lui Duncan Cameron, muzeele încă ezită, într-o mai mică sau mai mare măsură, să aleagă între „muzeul-templu” și „muzeul-forum”, o distincție teoretizată în secolul trecut de către vizionarul muzeolog american³. Disputele din jurul redefinirii muzeului în raport cu el însuși și cu publicul său, din cadrul Conferinței ICOM de la Kyoto din 2019⁴ și continuate în cadrul celei de la Praga în 2022⁵, ne dau de înțeles că a privi muzeul doar din perspectiva conceptului de „muzeu-forum” este încă o

- 3 Duncan F. Cameron, director al Brooklyn Museum timp de mai mulți ani și membru activ în diverse grupuri de lucru și comitete internaționale. Lucrarea la care fac referință aici este „The Museum, a Temple or the Forum”, *The Journal of World History*, un număr special numit „Museums, Society, Knowledge”, 1972 (derivată dintr-o lectură publică din anul 1971 la University of Colorado), p. 11.
- 4 Jette Sandahl, interviu video, <https://www.youtube.com/watch?v=dzLY8BDnE-o>, accesat la 14.03.2023.
- 5 M. Lehmannová, „224 years of defining the museum”, disponibil online: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf, (2020), accesat la 20.06.2022.

abordare controversată. Muzeul este, dincolo de orice înnoire a viziunii sale, o entitate care conservă și se autoconservă, iar tot ceea ce putem face în prezent este să găsim cât mai multe chei cu care să-i deschidem ușile, acele „chei ale relevanței” despre care scrie Nina Simon⁶, una dintre cele mai active și provocatoare personalități contemporane din domeniul muzeal. Relevanța unei instituții muzeale pentru publicul său se construiește în timp, implică schimbări la nivel calitativ (crearea unor studii ale vizitatorilor, conceperea unor evenimente și programe pornind de la nevoile publicului, investiții în starea de bine a angajaților și vizitatorilor etc.) și cantitativ (mărirea numărului de angajați care lucrează cu publicul, colaborarea cu organizații neguvernamentale care să acopere nevoile publicului în lipsa personalului calificat, căutarea unor finanțări suplimentare pentru a putea implementa mai multe proiecte etc.). Muzeul are nevoie de o viziune deschisă către public nu doar din partea instituției prin programele sale, dar și din partea fiecăruia dintre angajații acesteia, așa cum voi arăta în continuare. A deveni relevant pentru tot mai multe categorii de public înseamnă o transformare radicală, iar relevanța nu este un rezultat final, ci, așa cum scrie și Nina Simon, un permanent proces în evoluția relației dintre muzeu și public.

„Relevanța este un proces, nu o ușă care se deschide brusc. Majoritatea oamenilor experimentează relevanța treptat, în timp, pe măsură ce viețile lor îi aduc înapoi în aceeași cameră, din diferite motive și în momente diferite. La nivel instituțional, cultivăm relevanța atunci când invităm oamenii să meargă mai departe cu noi, mai adânc în cameră.”⁷

Încă de la înființare, din septembrie 2011 până în prezent, Asociația Da’DeCe a făcut gradual trecerea de la contexte de educație muzeală tot mai complexe⁸, susținute de echipe multidisciplinare, alcătuite din educatori muzeali, artiști, curatori, designeri, profesori, la crearea unor expoziții interactive despre patrimoniu⁹ sau a unor instalații interactive plasate în sălile muzeelor tradiționale din România și inspirate de obiectele acestora¹⁰. Ele au luat cele mai diverse forme, în funcție de interesele identificate ale publicului-țintă, de natura obiectelor care au inspirat instalațiile și de creativitatea și capacitatea de producție a echipei de creație. Au rezultat obiecte dintre cele mai diverse, așa cum este boardgame-ul „Împreună”¹¹ pentru Muzeul de Artă din Tulcea, inspirat deopotrivă de numeroasele etnii care locuiesc în regiunea Dobrogei, din care provin și tinerii vizitatori ai muzeului, și de colecția de artă extrem de diversă a muzeului.

Un alt exemplu este „Trusa de privit în muzeu”¹², un kit senzorial destinat familiilor cu copii mai mici de 5 ani care vizitează muzeul și care

6 Simon (2016).

7 Ibidem.

8 <https://asociatiadadece.ro/arhiva-atelierelor/>, accesat la 14.03.2023.

9 <https://asociatiadadece.ro/expozitii-interactive-pentru-copii/>, accesat la 14.03.2023.

10 <https://asociatiadadece.ro/interventii-in-muzee/>, accesat la 14.03.2023.

11 <https://asociatiadadece.ro/jocul-etniilor-impreuna/>, accesat la 14.03.2023.

12 <https://asociatiadadece.ro/trusa-de-privit-in-muzeu/>, accesat la 14.03.2023.

conține o serie de elemente ce îmbină învățarea senzorială, specifică vârstelor mici, cu învățarea bazată pe obiect, specifică educației muzeale în general. În continuare au fost create un tonomat cu povești inspirate de obiecte personale sau creații ale artistului Theodor Aman la muzeul care îi poartă numele și două tipuri de audioghid pentru publicul tânăr la Muzeul Național al Literaturii Române din București, o casă în miniatură pentru preșcolari la Casa Avramide din Tulcea și o ladă cu jocuri inspirate de patrimoniul etnografic al Muzeului de Artă Populară „Nicolae Minovici” din București, iar acest proces de co-creare în echipe multidisciplinare care să implice publicul într-o măsură din ce în ce mai mare continuă și astăzi.

În martie 2020, însă, toate aceste instrumente culturale¹³ care au suscitât un nou tip de interes publicului tânăr pentru muzee¹⁴ au fost scoase din expozițiile permanente ale muzeelor, la fel ca toate celelalte intervenții tactile, din motive legate de siguranța sanitară a vizitatorilor. Asociația a fost nevoită, așadar, să-și regândească strategia în relația cu publicul într-un interval de timp extrem de scurt. După o perioadă de câteva luni de reflecție, timp în care schimbările din domeniu s-au succedat cu repeziciune, echipa¹⁵ a început să-și regândească viziunea asupra instrumentelor și resurselor culturale viitoare prin crearea unei linii educaționale noi. Pentru început, echipa a lucrat la o serie de kituri pedagogice adresate cadrelor didactice¹⁶ și apoi la o serie de materiale interactive destinate în mod nemijlocit vizitatorilor sub forma unor kituri de explorare individuală a patrimoniului în general și a colecțiilor muzeale în special, instrumente la care mă voi referi în continuare. În felul acesta, de fapt, s-a lărgit sfera de adresabilitate a programelor educative create de asociație către agenți care au preluat și distribuit mai departe pachetele de educație muzeală produse de echipa Da'DeCe către un public mult mai numeros decât înainte, cu diferența că această distribuire de resurse s-a făcut în lipsa medierii fizice a educatorilor muzeali. Articolul de față este, în acest sens, o încercare de recuperare a acestei lipse, deoarece pornește de la o serie de interviuri atât cu creatorii kiturilor, cât mai ales cu publicul tânăr pentru care au fost realizate, alături de personalul muzeal și școlar care a facilitat distribuirea acestora către public.

13 Partenerii instituționali cu care asociația a colaborat pentru realizarea acestor instrumente originale de educație muzeală, menționate în articolul de față, au fost: ICEM Tulcea pentru Casa Avramide, Muzeul Municipiului București pentru Muzeul Theodor Aman și Muzeul de Artă Populară Dr. Nicolae Minovici.

14 Zbucnea și Iordan (2020).

15 Echipa asociației este alcătuită doar din câteva persoane, însă ea se lărgeste pe parcursul proiectelor cu invitați din diverse alte domenii, în funcție de temele proiectelor. Echipa este alcătuită din Alexandra Zbucnea, manager și specialist în marketing cultural, Monica Bumbăș, educator muzeal și fotograf, Mona-Silvia Timofte, educator muzeal și formator în educație muzeală, și Iulia Iordan, educator muzeal și scriitoare: <https://asociatiadadece.ro/despre-noi-echipa/>

16 <https://asociatiadadece.ro/planuri-de-lectii/>, accesat la 14.03.2023.

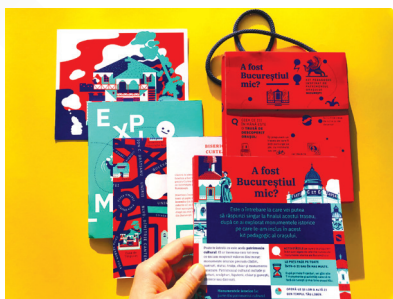


Fig. 1. „A fost Bucureștiul mic?”

Credit foto: Sorina-Adina Vazelina



Fig. 2. „Din casă în casă”

Credit foto: Sorina-Adina Vazelina

Notă: Kituri de explorare creativă a patrimoniului concepute de Asociația Da'DeCe în parteneriat cu Institutul Național al Patrimoniului, în cadrul proiectului In Herit, 2021-2022¹⁷

Echipa de creație: Texte și design: Iulia Iordan și Veronica Leca (educatori muzeali); Ilustrație, grafică și design: Sorina-Adina Vazelina; Tipar și design: Nicoleta Radu, Fabrik; Management: Dragoș Neamu și Alexandra Zbucnea

Kiturile de explorare interactivă

În cei 17 ani de practică în această profesie, am pornit de la premisa că prezența unui educator muzeal reprezintă pentru muzee un tip de mediere de neînlocuit. Dar într-o lume în continuă schimbare, o afirmație se poate transforma în orice moment într-o întrebare. Un posibil răspuns la această întrebare a venit în timpul pandemiei sub forma a două kituri despre patrimoniu. Primele astfel de instrumente de explorare individuală pe baza unui traseu tematic au fost create de echipa asociației în cadrul proiectului „In-Herit”, coordonat de Institutul Național al Patrimoniului, și s-au concentrat în jurul patrimoniului construit din centrele vechi ale orașelor București și Timișoara¹⁸. Fiecare kit conține o hartă a spațiului delimitat pentru activități, un carnet cu informații, carduri interactive care prezintă opririle în ordine pe față și pe verso scurte activități care pot fi făcute la fața locului, o carte poștală pe care vizitatorii o pot trimite celor dragi din locul pe care tocmai l-au explorat sau îl pot păstra ca atare și o cutie cu șnur în care toate aceste obiecte pot fi folosite și păstrate foarte ușor pe parcursul vizitei. Kiturile au putut fi folosite în condiții de siguranță sanitară încă din timpul pandemiei deoarece sunt destinate uzului individual: fiecare copil a primit setul lui de lucru, un instrument de scris personal, iar activitățile au fost desfășurate în aer liber, în centrele celor două orașe.

¹⁷ Aceste kituri despre patrimoniu au ajuns la 1000 de copii și tineri din București și Timișoara prin intermediul unor întâlniri mediate de educatori culturali, artiști, profesori sau alți promotori ai patrimoniului construit și au deschis drumul către experimentarea acestui tip de instrument cultural în România.

¹⁸ <https://asociatiadadece.ro/project/in-herit-centrul-national-de-informare-si-promovare-a-patrimoniului-cultural>, cele două kituri din proiect au fost lansate în anul 2021 și distribuite gratuit către public în anul 2022. Ulterior finalizării tirajului de kituri, acesta nu a mai fost reînnoit până în prezent de către instituția care deține drepturile de tipărire a acestor materiale.



Fig. 3a. „La drum cu Exuberanța”,
kit de explorare creativă la Muzeul
Hărților și Cărții Vechi din București
Texte: Veronica Leca; Ilustrații:
Maria Surducan; Documentare:
Despina Hașegan

Fig. 3b. „Arta simte ca tine”, kit de
explorare creativă la Muzeul Județean
de Artă „Centrul Artistic Baia Mare”
Texte: Iulia Iordan; Ilustrații: Paula Rusu;
Documentare: Dorel Topan și Emese Bonta;
Facilitator: Oana Enășel

Echipa care a machetat/tipărit kiturile de explorare creativă „Arta simte ca tine”¹⁹ și „La drum cu Exuberanța” a fost: Concept: Iulia Iordan; Graphic design: Paula Rusu; Management: Clara Trăistaru; Comunicare: Valentina Băcu; Tipar: Irina Gheorghiu

Proiectul „Muzeu de buzunar” a apărut la un an după primele kituri din dorința de a experimenta utilizarea unui astfel de instrument deopotrivă în muzee, cu diverse tipuri de public, dar și datorită feedbackului pozitiv pe care l-am primit în urma primului proiect. Tot în urma feedbackului primit din partea publicului, noile kituri au beneficiat de câteva ajustări legate de design: a fost modificat sistemul de închidere, au fost reduse dimensiunile și numărul de carduri cu activități. Toate aceste modificări au fost create pentru a ușura și mai mult interacțiunea fizică cu obiectul și, în continuare, relația dintre copii și patrimoniu. Activitățile față în față fiind permise de data aceasta fără niciun fel de restricții, am reluat același mod de lucru folosit anterior pandemiei, adică cel în care publicul este invitat să facă parte din procesul de documentare și de testare a proiectului. Copiii au fost, așadar, consultați prin intermediul unor ateliere tip laborator în privința temelor kiturilor, a obiectelor alese pentru traseu, a subiectelor și tipurilor de activități. Tot acest feedback preluat în cadrul activităților sau al unor fișe de lucru individuale a constituit nucleul procesului de creație la care a colaborat, pe lângă educatori și ilustratori, și personalul muzeului, alcătuit din muzeografi, istorici, membri ai departamentelor care interacționează cu publicul.

19 Ulterior proiectului „In-Herit”, muzeele au început să-și manifeste interesul pentru acest tip de traseu cultural și a urmat proiectul prin care au fost realizate aceste prime kituri în muzee din Baia Mare și București.

Interviu cu Veronica Leca, educator muzeal²⁰

Cum ai descrie experiența de co-creare a celor două kituri la care ai lucrat? Ce ai îmbunătăți în ceea ce privește procesul de creație, designul sau distribuția acestora?

Ambele kituri au fost o provocare pentru mine, mai ales că au avut teme diferite și o abordare diferită. S-a lucrat în echipe interdisciplinare, așa că totul trebuia să se potrivească perfect între concept, text, ilustrație și funcția practică. Primul kit din cadrul proiectului „InHerit – Centrul Național de Informare și Promovare a Patrimoniului Cultural” este dedicat orașului București și a avut un proces laborios de realizare. Totul a fost precedat de o vizită la tipografie pentru a căuta cele mai bune soluții în privința formatului și a conținutului. După etapa de documentare, am păstrat informația relevantă, am realizat un plan general al kitului, am identificat punctele-cheie din oraș care să prezinte interes pentru publicul-țintă (copii de +8 ani), care să nu fie răspândite pe o suprafață foarte mare, astfel încât să poată fi atinse printr-o simplă plimbare la pas. Kitul avea un obiectiv generos: crearea unei experiențe culturale imersive prin învățare mixtă, combinarea experiențelor reale, imediate, cu informații adecvate vârstei despre patrimoniul local.

Nota personală pe care am adăugat-o în acest caz a fost interpretarea patrimoniului în cheie ludică. Am intitulat kitul: „A fost Bucureștiul mic?” Și pornind de la acest titlu am creat: un caiet de explorator, 16 carduri cu informații și activități interactive, o hartă cu opririle-cheie care pe spate conținea și o scurtă istorie a Bucureștiului și cum s-a „mărit” orașul în timp, poveste spusă într-un mod amuzant. I-am adăugat kitului și o carte poștală cu unul dintre obiectivele din traseu, pe care micii exploratori o pot trimite cuiva drag sau păstra ca amintire. Ilustratoarei cu care am făcut echipă i s-a potrivit mănășă conceptul propus de mine și au fost puține cazurile în care a trebuit să revenim asupra ilustrațiilor, intervenții care au vizat mai mult conformitatea cu adevărul de pe teren sau cu adevărul istoric. Ilustrațiile au întregit conceptul ludic, amplificând generos ideile textului.



Fig. 4. Copii de la Școala Gimnazială din Frumușani, județul Călărași, veniți în vizită în centrul Bucureștiului, aprilie 2022
Credit foto: Monica Bumbăș

²⁰ Interviuul de față, precum și următoarele, a fost luat după încheierea tuturor etapelor din proiect și în urma unui feedback parțial preluat din partea publicului. Interviuurile au fost aplicate liber.



Fig. 5-6. Copii de la Școala Gimnazială nr. 19 din Timișoara descoperind centrul vechi al orașului cu ajutorul kitului „Din casă-n casă”, aprilie 2022
Credit foto: Florina Jinga

Întrebarea legitimă care ne-a preocupat a fost în ce situații este dezirabilă folosirea unui astfel de instrument în muzeu. Ideea inițială de la care a pornit realizarea kiturilor a fost aceea de a crea un instrument personal și atractiv care să respecte regulile sanitare impuse de pandemie; a fost, așadar, un gest încăpățânat de a nu digitaliza toate tipurile de relații între public și patrimoniu, de a păstra materialitatea în interiorul acesteia. Kiturile au fost destinate de la început vizitatorilor individuali sau care ajung în grupuri mici la muzeu. În același timp, ne-am dorit crearea unui obiect cu o abordare ludică și cu o estetică potrivită publicului-țintă, în așa fel încât acest obiect să fie păstrat pe termen lung de majoritatea utilizatorilor. Prin natura textului și a designului interactiv, kiturile sunt destinate vizitatorilor care ajung la muzeu cu familia sau cu un grup restrâns de prieteni. Pot fi, așadar, folosite atunci când nu există o activitate de educație muzeală programată de către personalul muzeului, când fluxul vizitatorilor este mare, când spațiile muzeale sunt reduse ca dimensiune și nu permit activități cu grupuri și/sau de către vizitatori care preferă să viziteze muzeul într-un ritm propriu. Conceptul acestui tip de instrument cultural s-a adaptat acestui tip solitar de vizitare și, în acest sens, traduce toate elementele unei activități de educație muzeală într-un alt format, acela de joc tematic. Kiturile acompaniază și dirijează de la început până la sfârșit traseul prin muzeu, facilitând dialogul dintre obiecte și vizitator prin povești, ilustrații și activități interactive care integrează experiența acestuia pas cu pas. Cutia cu șnur și creion sau kitul de explorare creativă și interactivă a muzeului devine, pe parcursul vizitei, un surogat al educatorului muzeal și, în urma acesteia, o formă de prelungire a experienței educative și ludice dincolo de ușa muzeului atunci când acesta este păstrat de către vizitator.

Conceptul

Cum ajunge un astfel de instrument să fie creat în așa fel încât să cointereneze publicul? Unul dintre răspunsuri este: prin implicarea acestuia. În cadrul fiecărui proiect al asociației este foarte importantă opinia publicului vizat în privința formei finale a rezultatului, dar în special a patrimoniului care va inspira, în cele din urmă, conceptul final. De fiecare dată când debutează un nou proiect cultural în muzeu, organizăm ateliere pregătitoare de explorare a intereselor vizitatorilor, în care le prezentăm sumar conceptul, îi familiarizăm cu patrimoniul expus și apoi analizăm împreună ideile relevante pentru aceștia. Activitățile prin care vizitatorii aleg obiecte care le suscită interesul sau prin care formulează idei sunt și ele diverse, ludice, senzoriale, conceptuale, în funcție de vârsta acestora. Cei mai tineri vizitatori pot fi, de exemplu, antrenați într-un proces de învățare experiențială²¹ prin jocuri tactile cu eșantioane de materiale inspirate de patrimoniul muzeului, alteleori, cei puțin mai mari, pur și simplu lipesc post-it-uri după un cod al culorilor creat împreună cu noi direct pe podea, în fața obiectelor. Alteleori, vizitatorii și mai mari aleg obiecte, creează o poveste în jurul acestora și își argumentează alegerea, are loc o discuție critică despre expunerea acestora etc.

Deoarece produsul cultural final pornește de la vizitator, dar este creat într-un proces colaborativ, personalul muzeului vine cu propria selecție de oprii, care este și ea discutată, analizată și așezată într-un parcurs narativ coerent. Urmează centrifugarea tuturor ideilor creative: ale vizitatorilor, ale personalului muzeului și ale echipei de creație. Obiectivul educativ specific al kitului abia acum este formulat și trasează o linie continuă între interesul vizitatorilor, patrimoniul selectat, viziunea muzeului în raport cu publicul ales și crearea unui produs cultural nou, cât mai original și spectaculos cu

Caută în sala 7 de la etaj pictura lui Ion Sâlbșteanu.

Dacă la Dorci Petreșcu mai deseneam câteva siluete sau figuri reale, aici vedem doar forme și culori, adică avem de-a face cu o pictură abstractă. O astfel de artă înseamnă în primul rând libertate: o exprimare liberă, dar și o eliberare spontană a emoțiilor. Artistul nu mai plănuește cu migală un portret, un peisaj sau o natură statică pentru a ne spune ce simte, ci ne arată generalul lui cel mai direct. Ion Sâlbșteanu își dădea și vedea libertatea prin pictură și își mai dorea să găsească prin artă ceea ce ne definește ca oameni.

Tu ce crezi că ne face să fim oameni?
Ion Sâlbșteanu, MIȘCARE ÎN SPAȚIU
TENSIONAT
(etaj, sala 7)



Tu cum ai desena un spațiu tensionat?

Priveste intens pictura lui Ion Sâlbșteanu timp de trei secunde, apoi închide ochii.

Ce ți-a rămas pe rețini: o culoare, o formă? Transfer-o pe hârtie, mai jos, și completează cu alte detalii.

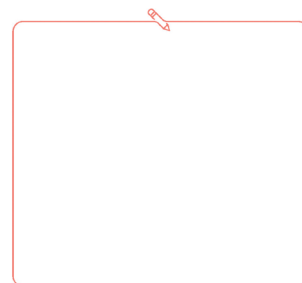


Fig. 7-8. Unul dintre cardurile cu activități din cadrul kitului „Arta simte ca tine”, Muzeul de Artă din Baia Mare

Text: Iulia Iordan, ilustrație și grafică: Paula Rusu

²¹ Cunoașterea experiențială, teoretizată de către David A. Kolb, presupune integrarea experienței personale în învățare prin experimentare și reflecție. <https://experientiallearninginstitute.org/what-is-experiential-learning/>



Fig. 9. Unul dintre cardurile cu activități din cadrul kitului „Din casă-n casă”, centrul istoric al Timișoarei

Text: Iulia Iordan, ilustrație și grafică: Sorina Vazelina (Sorina Vasilescu)

putință. Dimensiunea artistică a instrumentului cultural rezultat este esențială, în special atunci când acesta este destinat direct vizitatorului pentru a fi folosit în mod autonom, și în acest sens urmărim să respectăm câteva condiții pe care le aplicăm în toate proiectele culturale destinate publicului tânăr:

- texte scurte, concise, adaptate de fiecare dată vârstei publicului vizat și care chestionează în permanență;
- grafică originală, în acord cu interesele specifice vârstei vizitatorilor, care să reinterpreteze patrimoniul în moduri surprinzătoare;
- design practic, intuitiv, original.

Un text scurt care respectă adevărul istoric al obiectului prezentat, dar simplifică mult conținutul de specialitate atașat acestuia, nu afectează valorificarea sau cercetarea patrimoniului. Textele special concepute pentru publicul larg, de către nespecialiști, nu au nevoie să conțină toate referințele și detaliile istorice descoperite de cercetători. Acest lucru nu înseamnă că un muzeu nu trebuie să-și prezinte cu mândrie munca de documentare și cercetare din culisele comunității științifice. Un muzeu poate oferi publicului o multitudine de materiale, mai mult sau mai puțin specializate, pentru atragerea cât mai multor tipuri de vizitatori, însă, dacă misiunea unei instituții este îndreptată către public și nu doar către conservare și cercetare, atunci ar trebui ca acest lucru să se regăsească și în textele de sală, în textele de catalog, broșuri și în alte materiale disponibile la casieria muzeului sau în sălile acestuia. Atunci când o frază de pe o etichetă, dintr-un text de sală, dintr-o broșură sau dintr-un material educativ este foarte lungă și conține referințe la studii de specialitate, la noțiuni abstracte din istoria științei sau a esteticii, ea nu va ajunge să fie citită în întregime de o persoană care lucrează într-un alt domeniu de activitate sau de către un vizitator tânăr. Motivul este acela că vizitatorul nu poate crea conexiuni personale cu informațiile prezentate, iar consecința ultimă va fi tocmai îndepărtarea sa de muzeu. Așa cum explică și Lucy Trench, specialist și editor în interpretarea patrimoniului la Victoria & Albert Museum, atunci când scriem sau concepem un scenariu educațional în care este nevoie să descriem un obiect, cel mai eficient și adecvat este să o facem ca și cum i-am povesti unui prieten despre ceva ce ne place foarte mult²².

Atunci când scriem un text pentru un material educativ ne raportăm de fiecare dată la vorbirea liberă pe care o folosim în cadrul întâlnirilor față în

22 Trench (2018).

față dintre noi și publicul căruia ne adresăm, iar principalele caracteristici ale acestui tip de limbaj sunt: concizie, adresare personală, spontaneitate, apel la experiența vizitatorului, furnizarea unor informații generale sau anecdotice, mai ales la începutul dialogului/textului, pentru a capta atenția, folosirea unor întrebări deschise etc. Una dintre metodele de a verifica dacă textul este suficient de adaptat și de interactiv este verificarea prin intermediul cititului cu voce tare, eventual în prezența unei alte persoane.

„Gândiți-vă cum ați descrie unui prieten ceva ce vă place foarte mult. Ce cuvinte ați folosi și în ce ordine? Notați-le. De obicei, nu folosim cuvinte latine sau construcții pasive când vorbim. Suntem direcți și informal, deoarece acest tip de limbaj este mai ușor de procesat. Un test bun este să citiți cu voce tare eticheta pe care ați scris-o. Dacă vă împiedicați de cuvinte sau vă plictisiți, veți ști ce vor simți vizitatorii când vor citi eticheta dvs. și veți putea identifica unde trebuie să faceți modificări.”²³

Textele elaborate pentru cele patru kituri de explorare creativă și interactivă a patrimoniului, create în ultimii ani de asociație, au fost redactate în acest spirit, ținând cont de toate concluziile extrase din practica celor doi educatori muzeali care le-au elaborat. Dincolo de lungimea textului în raport cu nivelul mediu de atenție al tinerilor vizitatori observat în cadrul activităților față în față, de adaptarea conținutului la nivelul de abstractizare al gândirii acestora în funcție de vârstă, s-a ținut cont și de faptul că aceste kituri sunt folosite în cadrul unui traseu parcurs în picioare. Oboseala fizică a unui vizitator care parcurge un traseu (în unele cazuri, fără posibilitatea de a se așeza) reprezintă încă un motiv pentru care atât textul, cât și sarcinile interactive trebuie să ia puțin timp și să direcționeze atenția publicului către detalii care pot fi remarcate ușor, care creează conexiuni cu alte obiecte, detalii sau cu propria experiență, care îi pot stimula curiozitatea și simțul critic. De asemenea, un text adaptat este în același timp și un text care respectă și solicită inteligența vizitatorilor, de aceea toate aspectele prezentate până acum trebuie însoțite de o bună cunoaștere a publicului de către echipa de lucru prin activități cât mai variate derulate anterior.

Interviu cu Veronica Leca, educator muzeal

Au schimbat ceva în practica ta crearea și utilizarea unui astfel de instrument? Dacă da, ce anume și în ce fel?

Până în momentul realizării primului kit, nu mai creasem un astfel de instrument, și munca de cercetare și de creionare a designului a fost ceva mai dificilă. Am învățat multe din această primă experiență, mai ales pe partea de calibrare în echipă a ideilor. Fiecare nou tip de kit a adus cu sine un alt tip de echipă și un alt mod de a privi și mai ales de a face lucrurile. Ce pot spune este că până nu încerci, până nu te izbești de anumite opreliști sau provocări, nu ai cum să fii inventiv. Muzeele sunt instituții care pot sprijini învățarea într-o varietate de moduri, iar aceste kituri vin în completarea resurselor pe care muzeele le pun de obicei la dispoziția vizitatorilor. Kiturile educaționale sunt concepute pentru a

²³ Ibidem, p. 17.



Fig. 10. Kitul „La drum cu Exuberanța”
Texte: Veronica Leca,
ilustrație: Maria Surducan,
grafică: Paula Rusu, foto: Iulia Iordan

ajuta împrietenirea atât a copiilor/tinerilor cu patrimoniul muzeal, cât și a cadrelor didactice, care își pot conecta elevii cu colecțiile și expozițiile muzeale. Aceste kituri oferă oportunitatea unei experiențe muzeale pozitive și captivante, care contribuie la învățarea și dezvoltarea cunoștințelor din domenii diferite și în moduri variate.

Din punct de vedere grafic și al designului, este nevoie ca un instrument cultural destinat consumatorului contemporan, cu un nivel de concentrare mai redus, influențat de obiceiurile de consum imediat din social

media, să atragă atenția acestuia aproape instantaneu. Într-o lume asaltată de imagini, în muzee, avem nevoie de abordări noi și interesante asupra culturii, deja validate prin cercetare, conservare și expunere. Unul dintre cele mai importante principii ale educației muzeale este apelul la experiența vizitatorului, de aceea o cercetare oricât de informală asupra tipului de produse vizuale pe care le folosește acesta în mod obișnuit poate contribui, în anumite situații, la o reprezentare grafică cât mai adecvată publicului ales. În cazul kiturilor create de asociație, am pornit de la interesul general al copiilor pentru benzile desenate, drept urmare, am inclus în echipele de creație artiști preocupați de acest mijloc artistic, așa cum sunt Sorina Vazelina (Sorina Vasilescu) și Maria Surducan, recunoscute și apreciate de publicul tânăr pentru publicațiile lor în bandă desenată.



Fig. 11-12. Lansarea kitului „La drum cu Exuberanța”
la Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi
Credit foto: Valentina Băcu

Dacă mai sus am avut acces la opinia educatorului muzeal, care vine de obicei cu ideea de a crea instrumentul nou și scopul acestuia, dedus din nevoile identificate intuitiv sau structurat în rândul publicului, câteva elemente de design și o narațiune aproximativă, conceptul kitului se definitivează într-o echipă multidisciplinară, din care nu trebuie să lipsească un artist vizual care să îmbrace toate aceste idei în imagini. Alegerea artiștilor se face, așadar, așa cum se poate observa mai sus, în acord cu anumite cerințe care sunt în legătură cu natura publicului-țintă, dar și cu afinitatea pe care membrii echipei o au în privința viziunii asupra educației culturale în general și a educației vizuale în special, așa cum se poate afla din interviul de mai jos cu artista Maria Surducan.

Interviu cu Maria Surducan, ilustratoare și autoare de cărți pentru copii

1. Ce înseamnă pentru tine, în general, să lucrezi într-un proiect cu miză educativă? Ce se schimbă în procesul de creație și ce rămâne la fel?

Pentru mine, fiecare proiect de ilustrație reprezintă o problemă care trebuie rezolvată. Asta înseamnă că procesul de creație se schimbă de la comandă la comandă, și accentul cade totdeauna pe scopul final. În cazul Muzeului Hărților, dat fiind rolul educativ al kitului, au fost trei aspecte importante de care a trebuit să țin seama. În primul rând, vorbeam de personaje istorice și de documente reale, oricât de stilizate, ilustrațiile trebuiau să reflecte realitatea. Aici mi-a fost de mare ajutor echipa proiectului, am primit documentarea și referințele vizuale de la bun început. Apoi, mesajul trebuia să fie clar, ușor de decodat. Și, trei, aveam un format prestabilit în care trebuia să ne încadrăm.

2. Ce ai pus din ceea ce știai deja în realizarea kiturilor și ce ai descoperit nou lucrând la ele? A schimbat ceva în practica ta crearea acestor obiecte?

Eu vin dinspre banda desenată, așa că am folosit tot ceea ce știam despre încercuiri, culoare cu aplaturi și bule de text. (Pauză publicitară – textul desenat de mână e inspirat puternic de „Enciclopedia cu Zâmbete”, una dintre cărțile mele preferate din copilărie.) Din punctul de vedere al stilului, ținteam undeva între miniatură medievală, gravură și comics, așa că a ieșit ceva puțin diferit de ce fac eu de obicei – și mi-ar plăcea să am și alte ocazii să experimentez în direcția aceasta.

3. Atunci când te gândești la muzee în general, în sensul de patrimoniu și oameni la un loc, ce ți se pare provocator în sensul cel mai bun? Ce ți-ar plăcea să mai experimentezi în zona de muzee/patrimoniu?

Atenția oamenilor e un bun foarte prețios, așa că mi se pare extraordinar să creezi strategii prin care să faci vizitatorii să iasă din rutina gândurilor proprii și să-ți acorde, timp de o oră, curiozitatea lor. E o adevărată provocare să-i faci să privească activ, să judece ceea ce văd și să-și pună întrebări din ce în ce mai complicate, de la „ce e obiectul acesta?”, „de ce a fost făcut așa?”, „de ce îmi este prezentat

așa?” la „cum a influențat acest obiect felul în care percepem noi, acum, realitatea?”, „unde sunt femeile?” și așa mai departe. Iar lucrul cel mai greu este să faci educație fără să faci morală, să-i dai toate datele și să-l lași pe privitor să tragă concluziile.

Cât despre ce mi-ar plăcea mie... Muzeul Luvru comandă periodic benzi desenate inspirate de vizitele artiștilor la muzeu. Mi-au rămas în minte „Période glaciaire” de Nicolas de Crécy și „La Traversée du Louvre” a lui David Prudhomme. Aș vrea foarte mult să văd colecții similare realizate pentru muzeele din România.

În ceea ce privește designul, față de alte kituri mai complexe, alcătuite din elemente realizate din materiale diverse, așa cum este, de exemplu, trusa senzorială de explorare a picturii Școlii de Pictură de la Baia Mare, creată pentru Muzeul de Artă din Baia Mare, care conține o cutie sonoră, plăci tactile cu diverse texturi asociate subiectelor din picturile expuse în muzeu etc., aceste kituri individuale prezintă mai multe avantaje:

- pot fi luate acasă deoarece costurile de producție sunt mult mai mici, de aceea permit distribuirea lor gratuită în cadrul proiectelor finanțate și apoi comercializarea la un preț accesibil către publicul larg la casieria muzeelor;
- sunt mult mai ușoare, prin urmare pot fi purtate și folosite fără efort în timpul vizitei;
- pot fi personalizate prin desenele și textele vizitatorilor;
- prelungesc vizita în muzeu prin simplul fapt că pot fi luate acasă și, în felul acesta, pot reaminti vizitatorului detalii cognitive sau emoționale din timpul vizitei.



la-ți un timp de gândire după vizita din muzeu!

Acest caiet te va ajuta să-ți amintești câteva lucruri și să descoperi altele noi.

Pentru început, închide ochii și scrie sau desenează mai jos lucrarea care te-a impresionat cel mai tare din tot muzeul! Întreabă-te de ce ea și nu alta. Este o întrebare la care poți răspunde în mai multe feluri.

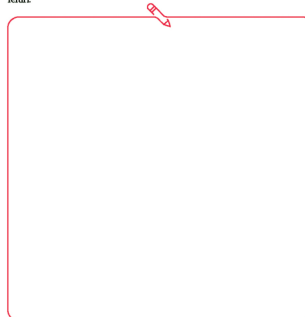


Fig. 13-14. Detalii din caietul „Arta simte ca tine”,
parte din kitul cu același nume
Texte: Iulia Iordan, ilustrație și grafică: Paula Rusu



Fig. 15. Detalii de pe cardurile kitului „A fost Bucureștiul mic?”
 Texte: Veronica Leca, ilustrații și grafică de Sorina Vazelina (Sorina Vasilescu),
 Credit foto: Sorina Vazelina (Sorina Vasilescu)

Kiturile nu doar adaptează conținutul muzeal într-un limbaj potrivit copiilor și tinerilor pentru care au fost create, dar contribuie în mod direct și la creșterea nivelului de vizitare de către aceștia a muzeelor, pe parcursul derulării proiectelor și ulterior prin alte activități inspirate de kituri ca produse culturale originale. Acest lucru poate conduce în viitor la și mai multe astfel de proiecte care să apropie muzeul de public, dar mai ales la normalizarea vizitei în muzeu ca parte a rutinei cotidiene a viitorilor adulți. În timp ce învățământul formal pornește de la premisa educării tinerilor în spiritul excelenței în discipline separate, educația muzeală în special și cea culturală în general o fac în spiritul stimulării autoeducației și al construirii unei identități personale și culturale prin experiențe educative care aduc împreună mai multe discipline. Iar lucrul acesta este conștientizat și interiorizat tocmai în contexte în care învățarea și creația se desfășoară în colaborare, în cadrul unor echipe multidisciplinare.

Publicul

Feedbackul publicului este esențial într-un proiect, fie că este vorba despre o experiență directă în cadrul unui eveniment de educație muzeală, fie că este vorba despre un instrument inovativ. Opiniile publicului pot ajuta la ajustarea modului de lucru în cadrul sau în urma proiectului respectiv, la refacerea următoarelor ediții sau tiraje în cazul tipăriturilor etc. Opiniile enumerate mai jos au fost colectate prin intermediul unor fișe de reflecție în urma utilizării kiturilor.

„Kitul mi s-a părut interesant, deoarece erau întrebări care te făceau să mergi acolo.”

„Foarte bun. Pot zice doar wow!!! Îl iau cu mine mereu când merg la plimbare prin oraș. Îl ador.”

„Superfain și personalizat cu culori. Mie uneia mi-a plăcut supermult!”

„Kitul nu l-am folosit, dar dacă îl ai la îndemână și te pierzi, te poate ajuta.”

„Pentru mine, folosirea lui a fost de ajutor, fiindcă m-a ajutat să-mi cunosc orașul mai bine.”

„Uneori îl port pe post de geantă.”

„Eu cred că ar trebui să fie și o hartă 3D și o imagine 3D care să arate cum era orașul în trecut.”

„L-am pus în sertarul cu lucruri speciale pentru a-l folosi în viitor.”

„Când am mers în vizită, m-am uitat pe hartă și arăta exact la fel.”

Copii de 10-11 ani, Școala Gimnazială nr. 19, Timișoara (în urma vizitării centrului vechi al orașului alături de kitul „Din casă-n casă”, din chestionarul aplicat de Florina Jinga, bibliotecară)

O situație de învățare, chiar și una nonformală, egalizează și uniformizează situații particulare, stiluri diferite de cunoaștere, niveluri de atenție și de implicare variate. Un educator muzeal poate conduce cu succes o activitate educativă în muzeu, unde toți participanții pot manifesta mulțumire și satisfacție față de experiența respectivă, cu toate acestea, nivelul de implicare va fi diferit de la participant la participant. Un instrument autonom are avantajul că solicită învățarea activă în mod direcționat către posesorul acestuia, creând în jurul acestei relații o situație de învățare personalizată. Foarte elocventă din acest punct de vedere este mărturia personalului din muzeu care interacționează frecvent cu publicul, mai mult chiar decât educatorii muzeali, respectiv casierul, personalul de supraveghere sau cel



Fig. 16. Atelier de investigare a intereselor publicului în cadrul proiectului „Muzeu de buzunar”, Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi, iunie 2022
Credit foto: Iulia Iordan



Fig. 17. Atelier de testare a kitului „A fost Bucureștiul mic?”, centrul istoric al Bucureștiului, aprilie 2022
Credit foto: Monica Bumbeș

care întâmpină vizitatorii încă de la primii pași pe care aceștia îi fac în muzeu. Atunci când vorbim despre o interacțiune complexă între vizitatori și obiecte, între vizitatori sau între vizitatori și personalul muzeului, perspectivele diverse sunt binevenite. Un supraveghetor poate observa lucruri care educatorului îi scapă în timpul în care se concentrează să coordoneze grupul, casierul poate sesiza aspecte legate de felul în care publicul se raportează, de exemplu, la un material gratuit față de unul plătit etc.

Interviu cu Camelia Raluca Ilie, referent relații publice, Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi

Cum a fost primit kitul de către publicul muzeului?

După lansarea kitului de explorare interactivă a Muzeului Hărților – „La drum cu Exuberanța”, am observat următoarele tipuri de vizitatori de 10+ ani:

- copii veniți cu părinții, deloc entuziasmați de o vizită la muzeu și care nu știau dinainte de existența kitului de explorare creativă;
- copii veniți împreună cu părinții ori bunicii și care știau deja de existența acestui kit din postările de pe rețelele de socializare și care au cerut cu entuziasm kitul de explorare la intrarea în muzeu;
- copii veniți împreună cu părinții, dornici de o vizită la muzeu, însă care nu aflaseră de existența kitului, ce le-a fost oferit la începutul turului.

După folosirea kitului, pe parcursul vizitei, toți copiii au revenit bucuroși, mulțumiți, chiar și aceia care nu fuseseră inițial entuziasmați de vizită, însă acest kit a reușit să le suscite interesul față de exponatele muzeului. Cred că la mulțumirea lor a contribuit și faptul că acest instrument de explorare interactivă, „La drum cu Exuberanța”, le-a fost oferit în mod gratuit și au putut ulterior să îl ia cu ei acasă, ca o amintire frumoasă și totodată palpabilă a vizitei lor la Muzeul Hărților.

Interviu cu Lenuța Oprea, casieră la Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi

Cum se vede activitatea muzeului de la casieria acestuia? La ce reacționează cel mai bine vizitatorii?

Sunt mai multe păreri din partea vizitatorilor: majoritatea admiră clădirea, unii vitraliile sau exponatele, alții jocurile interactive. Vor cât mai multe activități în muzeu.

La fel de importantă este și opinia voluntarilor muzeului datorită viziunii proaspete pe care aceștia o au asupra instituției. Voluntarii investesc una dintre cele mai importante resurse pe care le deținem, timpul, de aceea pasiunea pe care o pun în munca efectivă depusă sau în viziunea lor asupra muzeului, deopotrivă din interiorul și din exteriorul echipei, trebuie valorizată.

„Ideea de a cunoaște muzeul cu ajutorul unui joc este o inițiativă ingenioasă și captivantă care transformă vizita la muzeu într-o adevărată aventură. Kitul, pornind de la design până la text, este bine structurat, cu ilustrații

frumoase și informații interesante și utile. O vizită însoțită de astfel de jocuri nu este numai o simplă vizită, ci mă face să simt că eu însămi fac parte din poveste. Asemenea kituri apropie vizitatorii de exponatele muzeului.”

Voluntară la Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi, 17 ani, februarie 2023

În cazul de față, voluntara muzeului remarcă aspectele narative ale kitului și îl aseamănă unui joc care poate transforma vizita într-una atractivă pentru publicul tânăr în special, un public în general atras de jocuri.

La Timișoara toate întâlnirile dintre membrii echipei și copii au fost organizate alături de partenerul nostru local, Școala Gimnazială nr. 19. Florina Jinga, bibliotecar școlar, a însoțit grupurile de copii prin oraș, alături de cadrele didactice, a observat reacțiile copiilor, a creat activități care să ofere continuitate acestui tip de instrument educativ la biblioteca școlii și povestește despre cât de maleabile sunt resursele educative interactive în diverse contexte educaționale: muzeu, școală, bibliotecă, oraș.

Interviu cu Florina Jinga, bibliotecară, Școala Gimnazială nr. 19, Timișoara (ianuarie 2023)

1. În calitate de bibliotecar școlar, educator și participant la activitățile de creare și lansare a kitului „Din casă-n casă”, cum ați descrie felul în care s-a intersectat acest proces cu interesul copiilor pentru subiecte culturale?

Kitul „Din casă-n casă” a venit la timp să-i scoată pe copii din casă, zic eu, mai ales după atâtea ore online. O mică parte dintre ei, obișnuiți din familie, caută subiecte culturale: merg la câte un concert la Filarmonică, la teatru sau la câte o expoziție, discută câte o carte sau, în plimbările lor, observă monumentele, clădirile din partea centrală a orașului. Pentru cei mai mulți, însă, drumurile prin orașul în care locuiesc/învață se rezumă la cele până la/dinspre școală și activitățile extrașcolare pe care le mai desfășoară. Informațiile, activitățile propuse și grafica kitului despre Timișoara au stârnit curiozitatea copiilor de a-și cunoaște propriul oraș, de a formula diferite întrebări legate de clădirile orașului și, mai ales, de a se minuna de atâtea lucruri noi despre locuri atât de aproape.

2. Pentru că sunteți o bibliotecară activă, care le oferă copiilor nu doar acces la un fond de carte bogat, ci și la experiențe formatoare care creează legături de lungă durată între copii și poveste, indiferent de forma acesteia, ce vă inspiră și ce instrumente folosiți în susținerea acestor activități?

Mă inspiră, în primul rând, cartea, povestea cu personajele ei și, bineînțeles, copiii pe care-i întâlnesc. De la copii am învățat că, orice vârstă ai avea, un obiect concret din poveste, un joc, te ține „agățat” de ea, chiar dacă te încercă neatenția: o hârtie îndoită, o frunză, un măr, o pană, o sfoară, scoici, un voal albastru. Biscuiții și merele de la școală, cu puțină frișcă se transformă într-un „tort de leac” delicios, care te ajută să-ți învingi teama. Pentru lecturile din curtea școlii, o cursă a păpădiilor e binevenită. Cu o foarfecă tăiem frunze la câini, suflăm în iaurturi, încapsulăm visele în baloane de săpun și amintirile în borcane adevărate sau ne jucăm cu note muzicale ori cu personaje-figurine din hârtie/pluș/lemn.

Alteori inventăm povești, folosindu-ne de diferite materiale care ne inspiră:

- cuburi cu imagini de la care construim povești;
- tăblițe pe care fiecare scrie câte o propoziție și la final iese o poveste colectivă;
- cerceii mei în formă de cărțițele, în care copiii din școală au scris cuvinte deosebite; fiecare alege unul sau două, care îi motivează, de la care pornesc povestea;
- cartoline cu idei de poveste, cum sunt cartolinele din jocul „Mașinuța de scris”, al Asociației „De Basm”.

3. Ce tipuri de activități v-a inspirat kitul „Din casă-n casă”?

Kitul ne-a scos în oraș. Am pornit la drum cu gentuțele verzi, cu o parte dintre copiii care au participat la atelierele despre patrimoniu și ne-am folosit pe rând de ghid, de hartă, de caiet. A fost ca un joc, o vânătoare de comori și ne-am simțit turiști în propriul oraș. Nu am epuizat toate locurile și ne gândim să pornim din nou în săptămâna „Școala Altfel”. O activitate pe care mi-a inspirat-o acest ghid a fost să realizez o hartă a bibliotecii, cu ajutorul căreia copiii să descopere „tărâmurii” magice în bibliotecă, în cadrul mai multor ore/ateliere.

Biblioteca este un spațiu extrem de ofertant pentru copii din punct de vedere cultural atunci când sunt valorificate toate resursele materiale, umane, legate de timp de care aceasta dispune. Biblioteca Școlii Gimnaziale nr. 19 din Timișoara este una dintre cele mai active și bogate biblioteci din aceste puncte de vedere. Activitățile oferite la bibliotecă vin să completeze activitățile didactice, dar într-un mod ludic și interactiv. Kiturile create de asociație au fost valorizate și valorificate în cadrul câtorva dintre aceste activități de educație nonformală susținute în spațiul bibliotecii sau în preajma clădirilor



Fig. 18. Detaliu din harta centrului vechi al Timișoarei, una dintre componentele kitului „Din casă-n casă”
Ilustrație și foto: Sorina Vazulina (Sorina Vasilescu)

de patrimoniu din Timișoara. În cadrul interviului se menționează încă un lucru important: cunoașterea și recunoașterea mediului în care trăim din punct de vedere cultural, acea curiozitate de a ști ce se află în spatele aparențelor unei clădiri sau unui obiect. De ce colecționăm și preservăm de secole colecții arhitecturale, muzeale, imateriale? Din simpla dorință de a cunoaște. Atunci când învățarea nu este formalizată într-un sistem, cu resurse umane și materiale date și organizată într-un orizont de timp, învățarea este mai degrabă asociată pasiunii pentru un domeniu sau altul, plăcerii, petrecerii timpului liber. Cu toate limitările pe care le aduce o astfel de cunoaștere ocazională, ea are avantajul că este direcționată de un interes real din interiorul nostru către exterior, și nu invers. Când acest interes este activat în contexte adaptate și confortabile pentru a stimula și mai mult curiozitatea, ajungem în postura de a deveni propriii noștri educatori culturali.

Necesitatea dezvoltării și diversificării instrumentelor și activităților pentru public care încurajează autonomia culturală a acestuia ar trebui să fie o prioritate pentru orice instituție culturală. Un muzeu, un teatru, o sală de concerte trebuie să își crească în permanență tipuri noi de public pentru a-și asigura un viitor cultural activ și relevant pentru oameni.

Ce înseamnă autonomia publicului și de ce ar trebui să vorbim despre ea?

Un vizitator autonom de muzeu este acela care are în portofoliul său cultural suficiente experiențe ca număr și ca diversitate, în așa fel încât o nouă vizită să nu-l inhibe, să știe unde să caute informații pentru a o pregăti, iar pe parcursul acesteia să-și acorde timp pentru cunoaștere, plăcere și autorefecție. Educația muzeală ca structură coerentă în timp și din punctul de vedere al adaptării la public este un catalizator necesar pentru construirea și dezvoltarea unei astfel de autonomii. Vizitatorii au nevoie de timp și de experiențe variate pentru a căpăta încredere că pot naviga prin patrimoniul unui muzeu în căutarea unor experiențe de cunoaștere sau plăcere care să li se potrivească.

Cum se vede creșterea acestei autonomii a publicului din perspectiva unui director de muzeu? Care este motivația unui director să încurajeze proiectele de educație muzeală inovative am aflat de la unul dintre directorii cu care am colaborat cel mai mult în ultimii ani.

Interviu cu Cristina Toma, manager al Muzeului Național al Hărților și Cărții Vechi

1. Cum evaluați impactul instrumentelor interactive care acompaniază publicul pe parcursul vizitei la Muzeul Hărților? Care dintre ele credeți că are cel mai mare succes?

Sunt tot mai multe reacții pozitive legate de existența instrumentelor interactive în muzeu. În general, vizitatorii sunt obișnuiți să nu atingă obiectele, așadar la început era nevoie să le spunem că au voie să atingă, am scris chiar și pe biletele de vizitare că unele obiecte din muzeu pot

fi atinse. Acum sunt tot mai obișnuiți, mai bucuroși să folosească toate instrumentele interactive pe care le punem la dispoziție și se bucură, sunt uimiți când le descoperă. De asemenea, știm de la ei că acestea contribuie semnificativ la creșterea calității experienței de vizitare.

2. Au schimbat aceste instrumente ceva în felul în care planificați și pregătiți activități pentru publicul tânăr la muzeu? Ce anume și în ce fel?

Da, au schimbat. Pentru instrumentele interactive deja prezente în muzeu, eu stau liniștită când mă gândesc la faptul că muzeul va fi vizitat de copii, deoarece știu că, fie dacă fac și numai o vizită fără ghid, ei vor avea ce să facă pentru a învăța și a nu se plictisi. Pentru cei care solicită participarea la o activitate, instrumentele interactive din muzeu sunt un bonus, sunt utilizate uneori pentru relaxare sau aprofundarea cunoștințelor, depinde de context.

Din punct de vedere managerial, aceste instrumente autonome oferă, așadar, confortul păstrării unei relații interactive cu publicul în absența personalului care poate fi angajat în alte proiecte, mai ales atunci când este vorba despre muzee mici, cu puțin personal. De asemenea, având la dispoziție o varietate de instrumente, publicul devine mai conștient de valoarea patrimoniului muzeului, satisfăcând nu doar o nevoie de relaxare sau de cunoaștere, dar și nevoi senzoriale, care de obicei nu sunt luate în considerare în expunerile muzeale tradiționale.

Concluzii

Fie că vorbim despre instalații interactive, de trasee tematice, de kituri de explorare interactivă, kituri senzoriale sau de texte de sală adaptate diverselor tipuri de public, fiecare dintre aceste experiențe contribuie în feluri diferite la a crea familiaritate vizitatorului într-un mediu străin, fără ca prezența unui educator muzeal să fie neapărat esențială. Vizitatorul este invitat să descopere patrimoniul muzeului prin simpla alegere a unei resurse independente, și nu printr-o activitate care, oricât de participativă ar fi, se bazează pe o ghidare exterioară, încadrată într-un anumit timp, derulată în cadrul unui grup și care necesită existența unor resurse umane special dedicate acestor activități. Cu cât diversitatea de resurse pe care un muzeu le oferă este mai mare, cu atât mai mult se poate vorbi despre o instituție activă, interesată de publicul său, indiferent de dimensiunea resursei umane existente în cadrul muzeului. Cercetătorul american J.H. Falk, director al Institute for Learning Innovation, scrie în studiile sale despre principiul „free choice learning” ca mod de relaționare între domenii variate (știință, mediu, cultură) și publicul acestora. În „Museum Audiences: A Visitor-Centered Perspective”²⁴, autorul se întreabă de ce oamenii vizitează muzeele, având în vedere cifra impresionantă a acestora, aproximativ două miliarde de vizitatori anual în lumea întreagă²⁵. Pe baza mai multor date strânse din câteva muzee, autorul ajunge la concluzia că motivele pe care le poate avea o

²⁴ Falk (2016), p. 357-370.

²⁵ Ibidem.

persoană pentru a vizita un muzeu la un moment dat pot intra într-una dintre următoarele două categorii: pentru a învăța sau pentru a se relaxa. Aceste două categorii însă nu se exclud reciproc, ci, așa cum ar spune orice educator muzeal, învățarea și plăcerea pot fuziona foarte bine. Este și motivul pentru care crearea unei resurse educative în muzeu cere atâta atenție, atâtea expertize diverse în cadrul echipei de creație și o permanentă consultare a publicului. Asigurându-ne că am creat un material adaptat, original și care integrează oricât de puțin interesele vizitatorului, îl ajutăm să cunoască în mod conștient sau inconștient o parte din cultura sa, o parte esențială din propriul sine și să se simtă artizanul propriei sale experiențe de învățare, un element foarte important nu doar punctual, în relația acestuia cu patrimoniul muzeal, ci pe termen lung, în raport cu propria sa educație și cultură.

Bibliografie

- Cameron, D.F., 1972, „The Museum, a Temple or the Forum”, *The Journal of World History*, un număr special numit „Museums, Society, Knowledge” (derivată dintr-o lectură publică la University of Colorado, 1971).
- Heidegger, M. *Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleiningner, Gabriel Liiceanu, București: Univers, 1982.
- Simon, N. (2016). „The Art of Relevance”. *Museum 2.0*.
- Zbucnea, A., Iordan, I. „De ce instalații interactive în muzeele românești?”, *Dobroart*, anuarul Muzeului de Artă din Tulcea, 4 (2020).

Resurse online

- Falk, J.H. „Loisir et Société/Leisure and Society”, 39 (3), 357-370, (2016), disponibil online: <https://www.instituteforlearninginnovation.org/downloads/category/resources/museum-practice/>
- Lehmannová, M. „224 years of defining the museum”, disponibil online: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf (2020), accesat la 20.06.2022.
- Sandahl, J. Interviu video, disponibil online: <https://www.youtube.com/watch?v=dzLY8BDnE-o>, accesat la 29.06.2022.
- Trench, L. „Writing Gallery Text at the V&A: A Ten Point Guide”, (2018), disponibil online: https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/VA_Gallery-Text-Writing-Guidelines_online_Web.pdf, accesat la 04.09.2024.
- <https://experientiallearninginstitute.org/what-is-experiential-learning/>
- <https://asociatiadadece.ro/> accesat la 14.03.2023

Drd. Iulia IORDAN,
Educator muzeal, scriitoare, curator,
Asociația Da’DeCe, cofondatoare De Basm.
Asociația Scriitorilor pentru Copii și Adolescenți din România,
Drd. Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu” / CESI,
Facultatea de Litere, Universitatea din București,
qsimiq@gmail.com



ISSN 1220-1723
ISSN-L 1220-1723

