

REVISTA MUZEELOR

Nr. 1 / 2022

ÎN CE CONSTĂ FORȚA MUZEELOR



culturadata.ro

INSTITUTUL NAȚIONAL
PENTRU CERCETARE ȘI FORMARE CULTURALĂ

Nr. 1/2022

REVISTA MUZEELOR

ÎN CE CONSTĂ FORȚA
MUZEELOR

Echipa de redacție

- Virgil Ștefan Nițulescu – *Redactor-Șef*;
- Raluca Iulia Capotă – *Peer-reviewer*;
- Alexandra Zbucnea – *Peer-reviewer*;

Redactori: Alin Savu, Bogdan Pălici

Corectură: Maria Trifon

Tehnoredactare și grafică: Aurora Pădureanu

Fotografie copertă: Muzeul Municipiului București, Expoziție a Colecției Severeanu - Cristian Oeffner Oprea

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

© Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală (INCFC)

ISSN 1220-1723

ISSN-L 1220-1723



INSTITUTUL NAȚIONAL
PENTRU CERCETARE ȘI FORMARE CULTURALĂ

- 4 Virgil Ștefan NIȚULESCU – *Editorial*

IN CE CONSTĂ FORȚA MUZEELOR

- 7 Liviu Răzvan PRIPON – *Câteva proprietăți fundamentale ale muzeului, indispensabile în context contemporan*
- 23 Alis VASILE – *Muzeele în proiectul Codului patrimoniului cultural*

MUZEELOR ȘI NOILE TEHNOLOGII

- 40 Mihaela ION – *Modurile în care noile tehnologii schimbă muzeele și spațiile de consum cultural*
- 52 Ana-Maria POP, Tania SOMEȘFĂLEAN, Gheorghe-Gavrilă HOGNOGI, Alexandra-Camelia MARIAN-POTRA – *Provocări în oferta culturală a muzeelor din România: tururile virtuale*

MUZEELOR ȘI SOCIETATEA CIVILĂ

- 62 Sorin-Mihai CONSTANTINESCU – *Imagine prospectivă a unei contribuții muzeale la regenerarea urbană prin cultură*
- 83 Alice-Georgiana FĂNARU – *Arta grafică modernă a femeilor artiste din patrimoniul Muzeului de Artă Tulcea*

ABSTRACT

The ICOM General Conference, held in Prague, in August 2022, had the theme “The Power of Museums”. Indeed, museum specialists from all over the world proved their determination to give a boost to their activities, adopting a new definition for the museum. The new definition, adopted – with a large majority of the votes – after six years of debates, is a turning point in the history of museums, worldwide.

Key-words: ICOM; the power of museums; new museum definition

ICOM Cehia a propus drept temă a Conferinței Generale din 2022 *Puterea muzeelor*. Încă din luna mai, când a fost celebrată Ziua Internațională a Muzeelor, având aceeași temă, specialiștii din muzee au fost primii care s-au întrebat în ce constă forța instituțiilor în care lucrează. Iar răspunsurile au fost extrem de diverse: de la cele mai entuziaste, care se ambiționau să demonstreze omnipotența muzeelor, până la cele care, pesimist, considerau că muzeele nu posedă niciun fel de putere. Dar conducerea ICOM constata, în mesajul transmis cu ocazia celebrării zilei de 18 mai, fără umbră de îndoială: „Muzeele au puterea de a transforma lumea care ne înconjoară”. Nu era o interogație, era o afirmație.

De fapt, în jurul acestui subiect s-au concentrat discuțiile din lumea muzeelor, în ultimul an: chiar au muzeele puterea de a transforma lumea? Și, dacă da: în ce direcție? Nu întâmplător, această dezbatere a coincis cu cea privind adoptarea unei noi definiții a *muzeului*. După dezastrul discuțiilor purtate la Kyoto, în 2019, întregul proces de dezbatere în jurul acestui delicat subiect a fost reluat, de noua conducere ICOM, asigurată de Alberto Garlandini, de această dată, cu mult tact și cu prudență, beneficiind, întrucâtva, de condițiile de distanțare impuse de pandemie, care au restricționat la minimum întâlnirile fizice, făcând ca multe din energii să se canalizeze în textele scrise și asumate. În acest context, complicatul proces de negociere a noii definiții a fost încredințat unor muzeologi sud-americani, costaricana Luran Bonilla – Merchav (istoric de artă) și brazilianul Bruno Brulon Soares (antropolog), care au dovedit suficient de multă diplomatie pentru a pondera excesele abordărilor din zona țărilor nordice și pentru a pansa frustrările din regiunile sud – europene și africane. **Definiția care, de această dată, a fost negociată într-un proces transparent, prin care nimeni nu a mai încercat să forțeze adoptarea unor concepții care pot părea exagerate, oglindește,**

Într-adevăr, o schimbare de paradigmă. Tocmai pentru că a fost îndelung și bine negociată, noua definiție a fost adoptată cu o majoritate covârșitoare, de Adunarea Generală a organizației, la 24 august 2022. Într-o traducere personală, textul este acesta: *Muzeul este o instituție permanentă fără scop lucrativ și aflată în serviciul societății, care este destinată cercetării, colecționării, conservării, interpretării și expunerii patrimoniului material și imaterial. Deschis publicului, accesibil și incluziv, el încurajează diversitatea și sustenabilitatea. Muzeele operează și comunică, într-o manieră etică și profesională, cu participarea diverselor comunități. Ele oferă publicului lor experiențe variate, în scopul educării, delectării, reflectării și al împărtășirii cunoștințelor.* Așa cum lesne se poate observa, există câteva modificări importante față de vechea definiție (Muzeul este o instituție permanentă, fără scop lucrativ, aflată în serviciul societății și al dezvoltării sale, deschisă publicului, care achiziționează, conservă, studiază, expune și transmite patrimoniul material și imaterial al omenirii și al mediului său ambiant, în scopul studierii, educației și al delectării). De exemplu, termenul accesibil se referă atât la faptul că vizitarea unui muzeu trebuie să fie la îndemâna oricui, cât și la necesitatea îndepărtării oricăror obstacole din calea celor care suferă de diverse dizabilități, dar care vor să viziteze muzeele, asemenea oricărei alte persoane. În ceea ce privește incluziunea, ea este, deja, definită aproape universal, inclusiv prin texte legislative, drept asigurarea participării active a persoanelor la toate aspectele economice, sociale, culturale și politice ale societății. Așadar, muzeele au datoria să se adreseze, în egală măsură, tuturor membrilor societății, fără niciun fel de discriminare. Asta înseamnă, de fapt, că muzeele trebuie să facă eforturi mai mari, pentru a se adresa unui public care se arcuiește peste segmente extrem de diverse, pentru că nu toată lumea are același nivel de pregătire, aceleași cunoștințe, aceleași abilități de cunoaștere, aceleași

experiențe sociale și culturale. Menționarea sustenabilității este, de asemenea, o noutate, într-un context mondial în care cele 17 obiective de dezvoltare durabilă (sau „obiectivele globale”), adoptate de cele 193 de state membre ale ONU, în septembrie 2015, sunt conștientizate de tot mai mulți oameni abia acum. Deși ele fac parte din Agenda 2030 a organizației mondiale, și cu toate că ne apropiem cu pași repezi de acel an, este limpede că suntem extrem de departe de atingerea vreunuia dintre cele 17 obiective, de la ultimul – „parteneriate pentru realizarea obiectivelor” – până la primul – „fără sărăcie”. Ei bine, aceste 17 obiective sunt, practic, asumate acum în mod direct și angajat de muzeele lumii! Muzeele sunt, după știința mea, singurele instituții din lume care își asumă, global, aceste obiective stabilite de ONU, situându-se, astfel, în avangarda societății contemporane.

O altă noutate este cea a menționării eticii și profesionalismului. În situația în care, în ultimii ani, s-au înmulțit cazurile de muzeografi implicați în acceptarea în colecții a unor artefacte provenite din traficul ilegal cu bunuri culturale, o asemenea prevedere ridică standardul așteptărilor față de personalul muzeal. Cu alte cuvinte, muzeele înseși convin că nu mai acceptă în propriul corp profesional persoane cu o moralitate dubioasă ori cu o pregătire profesională nesatisfăcătoare. Dar, probabil, unul dintre cele mai puternice accente ale noii definiții este legat de participarea *diverselor* comunități. Așadar, pe de o parte, muzeele afirmă faptul că ele nu se constituie pentru plăcerea vinovată ori interesul îngust al unei persoane (fie ea și colecționar) sau al unui cercetător, ci în interesul întregii societăți, care trebuie atrasă în sfera de activități a instituției muzeale. Iar, pe de altă parte, este clar stipulată constatarea că, în lumea contemporană, comunitățile în care ființează muzee nu mai sunt uniforme și monotone, ci, dimpotrivă, extrem de variate, din toate punctele de vedere (etnic, cultural, social, religios etc.). Ei bine, muzeele urmează

să lucreze împreună cu toate grupurile comunităților în care funcționează. Există percepția – pentru publicul din România, poate, în mai mare măsură decât în alte țări – că muzeele funcționează, mai degrabă, pentru turiști. Desigur, muzee precum Luvrul, Muzeul Britanic, Prado ori Uffizi sunt vizitate, majoritar, de turiști, cel mai adesea, străini. Dar cele mai multe muzee ale lumii contează, mai ales, pe publicul comunitar, și este firesc să fie așa.

O altă noutate este menționarea expresă a faptului că muzeul oferă publicului *experiențe variate*. Cu alte cuvinte, dacă muzeele – așa cum le știam noi, până acum șase – șapte decenii – erau obișnuite să asigure doar ghidaje prin expoziții și, ceva mai recent (40 – 50 de ani), mici programe educaționale, de data aceasta, prin definiție, se precizează că muzeele sunt deschise, practic, organizării oricărui tip de eveniment cultural imaginabil. Doar limitările creativității personale ar putea, eventual, să stea în calea realizării acestor evenimente, atâta timp cât ele contribuie la educarea și delectarea publicului, asigurând împărtășirea către acesta a tuturor cunoștințelor pe care muzeul le deține.

Muzeul contemporan va trebui să răspundă unor provocări, încă, nebănuite sau abia întrezărite. Participanții la Conferința Generală ICOM de la Praga au vorbit tocmai despre forța muzeelor – care stă, evident, în oamenii care lucrează în aceste instituții –, de care acestea dispun, pentru a face față acestor provocări, așa cum au reușit să treacă, neașteptat de bine, peste criza pandemică ce a lovit lumea la începutul anului 2020.

Despre reinventarea muzeelor – un demers care are loc permanent –, dar și despre forța lor de recuperare vorbesc autorii articolelor din *Revista muzeelor*. Semnez, însă, și un articol care comentează locul muzeelor într-un proiect de reglementare la care se lucrează, sub forme diverse, de foarte mulți ani, fără a se întrevădea, până acum, un rezultat cert: Codul patrimoniului cultural. Este de sperat că legiuitorii vor găsi mijloacele pentru a grăbi procesul de reglementare, asigurând muzeelor locul pe care chiar acestea ambiționează să și-l asigure în societate. Este un proiect curajos, dar depinde doar de noi să îl îndeplinim. ICOM are dreptate: muzeele au puterea de a transforma lumea.

Dr. Virgil Ștefan NIȚULESCU

Redactor-Șef

revistamuzeelor@culturadata.ro

vsnitulescu@yahoo.co.uk

CÂTEVA PROPRIETĂȚI FUNDAMENTALE ALE MUZEULUI, INDISPENSABILE ÎN CONTEXT CONTEMPORAN

Some Fundamental Properties of the Museum, Indispensable in the Contemporary Context

Liviu Răzvan PRIPON

ABSTRACT

What is the strength of the museum? The answer can be summarized briefly by listing two strong and distinctive points that define this institution in its essence. The museum is a device that generates time and, on the other hand, operates with the authentic object, giving the possibility of a direct interaction with the reality of visitors. Even in case of considerable intervention by contextualization of the museum object, the visitor has the possibility to establish a direct, present and sufficiently intimate connection with at least a fraction belonging to the object itself, which intervenes in the knowledge of the truth. In contrast stand replicas or copies of objects with which we are continuously bombarded in a time of constant processing and manipulation of reality through computers and their software. In this paper I argue for the two fundamental features of the museum and I try to prove that they have an indispensable role from a cultural point of view, which cannot be replaced by other media, considered by some, competitors.

Key-words: museum experience, history, time generator, authentic object, knowledge.

Introducere

În prefața cărții doamnei Claudia Cleja Stoicescu intitulată *Sub Semnul Muzeului*, domnul Academician Prof. Univ. Dr. Răzvan Theodorescu începe printr-o interogație: „Va avea oare mulți cititori o carte despre chipul în care omul își întâlnește propriul trecut într-un muzeu?”¹. Parte

¹ Theodorescu, R. 1983. Prefață la *Sub Semnul Muzeului* (autor Claudia Cleja Stoicescu). București: Editura Sport-Turism, p. 5.

a acestei chestionări poate funcționa ca întrebare centrală adresată în lucrarea de față, reformulată după cum urmează: chipul în care omul își întâlnește propriul trecut într-un muzeu poate constitui un rezultat al uneia dintre funcțiile fundamentale ale muzeului și în același timp poate reprezenta o experiență a vizitatorului definitorie și particulară muzeului? În cartea sa, Cleja Stoicescu specifică de la început că muzeul oferă o experiență inconfundabilă și cu totul particulară, evidențiind că el poate însemna o pătrundere în „sanctuarul în care memoria timpului și-a depozitat gânduri și existențe” și prin care se manifestă „un cod de comunicare cu viitorul” a celor din trecut². În continuare autoarea subliniază: „Deci, ca să ne întâlnim în viitor să ne dăm întâlnire în trecut ...”³. Din cele menționate reiese evident o suprapunere a etapelor diferite din succesiunea evenimentelor care constituie unul dintre fenomenele specifice care decurg din proprietățile fundamentale ale muzeului.

Ipoteza propusă în această lucrare este următoarea: adevărata putere a muzeului constă în două aspecte principale, primul fiind acela că muzeul generează timp, iar cel de-al doilea că operează cu obiectul autentic. Aceste două aspecte definesc și diferențiază muzeul de alte medii și, totodată, intervin în cultură prin asigurarea axei istorice la nivelul mentalului colectiv, asigurând ca o societate să nu devină anistorică. Voi schița fiecare dintre aceste două aspecte, punctând de pe acum implicațiile lor, urmând ca în corpul articolului să trasez o serie de argumente în care să le dezvolt, încercând să demonstrez pe cât se poate ipoteza menționată la început.

Primul aspect se referă la faptul că muzeul este un aparat care produce timp și intervine împreună cu sistemele care măsoară timpul (diferite tipuri de ceasuri, calendare) în procesul de geneză a conștiinței temporale

sau istorice. Desigur, înainte de existența muzeului propriu-zis, existau structuri care funcționau asemănător, precum monumente sau temple, unele dintre acestea coexistând cu muzeul și în prezent. Există, totuși, o distincție între muzeu și celelalte structuri, distincție ce are în vedere în principal demersul obiectiv al muzeului care, deși nu se poate desprinde întrutotul de intenții ideologice, ne oferă la nivel individual conștiința timpului și o perspectivă istorică. Temporalitatea generată de muzeu transcende capacitățile noastre de a ne conștientiza trecutul doar din experiența ontogenetică (durata și experiența vieții individuale, fie că este vorba despre viața individuală personală, fie că avem în vedere o noțiune generală – „o viață de om”).

Muzeul reușește prin obiectul autentic să proiecteze mereu în prezent un moment din trecut pentru care obiectul devine un mediu sau un portal de acces al trecutului. Fenomenul nu este atât de simplu. Trebuie să avem în vedere un complex de procese muzeale care produc un context pentru ca acest fenomen să se întâmple, acestea urmând să fie explicate mai pe larg în discuțiile expuse în articolul de față. Menționăm totuși, capacitatea muzeului de a genera un spațiu și o formă particulare de mișcare specifice câmpului cultural⁴ (Pripon, Kiss 2019²). În afară de a asigura procesul de generare a timpului prin muzeu, obiectul autentic în sine mai servește desfășurării unui alt fenomen. Obiectul autentic rămâne ultimul bastion în relația directă a omului cu realitatea și adevărul în contextul unui prezent în care suntem bombardați de elementele unei construcții sintetice (artificiale). Construcția sintetică se compune din informații sau imagini care constituie o lume total artificială și ireală. Chiar dacă în muzeu există probleme de contextualizare sau de identificare corectă a naturii obiectului, obiectul autentic în sine este

2 Cleja Stoicescu, C. 1983. *Sub Semnul Muzeului*. București: Editura Sport-Turism, București, p. 9.

3 Idem, p.11.

4 L. R. Pripon, V. A. Kiss, „Cultural Spaces and Cultural Movement as a higher Type of Form of Movement. Study case: Birds”, *Brukenthal Acta Musei*, XIV.3 (2019), p. 697-712. 1

accesibil experienței directe. Contextualizarea sau identitatea greșită reprezintă probleme, dar nu reprezintă un impediment sau un blocaj absolut. Ele trebuie tratate ca erori în procesul progresiv de descoperire prin cercetarea muzeală. În consecință cercetarea muzeală trebuie să continue astfel încât să rezolve impedimentele și să conducă la o cunoaștere cât mai aproape de adevăr și o experiență cât mai apropiată de realitate. Din acest motiv activitatea de cercetare în muzeu este atât de necesară.

În legislația în vigoare referitoare la muzeu, reprezentată în primul rând de legea 311 din 2003 cu modificările ulterioare se specifică clar funcțiile muzeelor și cele ale colecțiilor, printre acestea fiind enumerate: întocmirea și apoi dezvoltarea patrimoniului muzeal, conservarea, restaurarea și protejarea patrimoniului, administrarea, evidența, documentarea acestuia și totodată cercetarea sa⁵. În ceea ce privește publicul sau scopul expozițional al muzeului, acesta trebuie să funcționeze în direcția cunoașterii, educării și recreerii⁶. Valorile obiectelor care pot avea rol muzeal (adică pot face parte dintr-o colecție muzeală) sunt enumerate de aceeași lege ca fiind: artistică, documentară, istorică, științifică, culturală și memorialistică⁷. Din cele enumerate anterior putem extrage și trasa principalele experiențe pe care le oferă muzeul, ceea ce ne ajută în analiza de față. Muzeul trebuie, printre altele, să comunice și să expună în scopul cunoașterii, educării și recreerii, patrimoniul muzeal⁸ ceea ce implică următoarele experiențe necesare reglementate de lege: 1. experiența de cunoaștere care reiese din nevoia de exploatare a patrimoniului în direcția cunoașterii și educării; 2. experiența de deconectare care decurge din necesitatea de valorificare a patrimoniului și a spațiului muzeal în direcția recreerii; 3. experiența

estetică care decurge din expunerea unor obiecte cu valoare artistică dar și a expunerii obiectelor științifice în contextul necesității scopului recreerii. Mai există experiențele care implică sentimentul de groază, spaimă, frică (sentimente căutate de public și exemplificate atunci când acesta accesează în parcurile de distracție zone precum „casa groazei”) sau experiențe care implică sentimentul de uimire ori surprindere. Acestea pot fi încadrate în experiența estetică ca sub-experiențe. Există și 4. experiența generatoare sau creativă sinonimă cu experiența de inspirație care decurge din însuflarea intenției unui vizitator de a produce la rândul său artă, știință ori cunoaștere în general, inspirat fiind de obiectele din jurul său într-o expoziție din muzeu. O experiență care decurge mai degrabă din direcții actuale în muzeologie este cea a unei socializări particulare în cadrul spațiului muzeal 5. și alta ce ține de experiența participativă în muzeu (6). Lucrarea de față vine să configureze o a 7-a experiență care este cea pe care o vom numi *muzeală în sine*. Ea este specifică muzeului și mai puțin altor forme de comunicare prin expoziție publică. Experiența muzeală în acest sens nu este cea care cuprinde și sintetizează toate experiențele menționate mai sus ci una particulară și unitară în sine, fiind subliniată și în lucrarea Claudiei Cleja Stoicescu.

Există numeroase studii care tratează experiența vizitatorului unui muzeu și dintre acestea putem enumera lucrarea lui Falk și Dierking: *The museum experience revisited*⁹ sau *Museum, Media, Message* editată de Eilean Hooper-Greenhill¹⁰. În volumul colectiv editat de Hooper-Greenhill autoarea Colette Dufresne-Tassé propune ca experiențe în muzeu un set de direcții relativ distincte în cazul adultului, al cărui câștig nu este educația sau învățarea ci următoarele: plăcerea estetică, plăcerea de a recunoaște și a se identifica cu ceea ce este frumos, rar

5 Lege nr. 311 din 8 iulie 2003 a muzeelor și a colecțiilor publice, articolul 4 și 5, <http://www.cimec.ro/legislatie/legea311-2003-2007-04-10.pdf>

6 Ibidem

7 Idem, articolul 3

8 Idem, articolul 2 a)

9 Falk, J. H., Dierking, L. D. 2013. *The Museum Experience Revisited*. New-York: Routledge.

10 E. Hooper-Greenhill (ed). 2004. *Museum, Media, Message* New-York: Routledge

și valoros, plăcerea de utilizare a abilităților intelectuale de a imagina, de a reaminti și achiziționa cunoaștere, apoi extinderea, reflectarea și modificarea unor idei, plăcerea de a depăși o dificultate și plăcerea de a fi în contact cu ceva nou, internalizarea noului și dezvoltarea ideilor noi.¹¹ Direcțiile anterioare ne interesează în lucrarea de față fiindcă pot caracteriza experiența muzeală mai cuprinzător decât o discuție generală care se bazează pe educație și petrecerea timpului liber ca definitorii pentru acest tip de experiență. Totuși pot fi recunoscute anumite experiențe care nu sunt specifice doar muzeului și din acest motiv este necesară identificarea celor particulare cu scopul trasării identității acestei instituții cât și încercarea unei sistematizări în cazul tipurilor de experiențe expoziționale.

Proprietățile despre care dorim să discutăm aici se subînțeleg din ultimul fragment al articolului 2 a) (Lege nr. 311 din 8 iulie 2003 a muzeelor și a colecțiilor publice)¹² ce stipulează scopul muzeului și anume „mărturii materiale și spirituale ale existenței și evoluției comunităților umane, precum și ale mediului înconjurător” ce trebuie valorificate de către muzeu prin procedurile specifice de comunicare și expunere. Cu toate acestea, cele două proprietăți ale muzeului, discutate aici nu sunt evidente și explicit formulate pentru a se înțelege clar. Din acest motiv scopul lucrării este să le evidențiem, să le trasăm clar și să le argumentăm pentru a putea fi folosite în procesele muzeale și lobby-ul muzeal. Beneficiul conștientizării acestor proprietăți vine să argumenteze și necesitatea de a colecta și conserva patrimoniul. Ce se poate menționa încă de pe acum este faptul că avem nevoie de o continuitate a procesului de suprapunere a etapelor din succesiunea

de evenimente și prin urmare o generare continuă de patrimoniu muzeal (colectare) nu doar de conservarea sa.

Importanța analizei de față reiese din faptul că ea vine să contribuie la evidențierea unor funcții fundamentale ale muzeului și la elucidarea esenței acestei instituții. Se completează, astfel, setul de funcții evidente ce reies din legislație și discursul muzeologic clasic ori cel popular. Funcțiile discutate aici sunt diferite de discursul obișnuit, ele nefiind clar și explicit expuse, ci mai degrabă subînțelese. Ele sunt importante și necesare, astfel ca muzeul să se poate distinge de alte forme aparent asemănătoare de comunicare sau expunere (ex.: galerii, documentare, cărți, articole de popularizare, articole științifice tv, radio, presa scrisă – mass-media în general) și se evidențiază totodată imposibilitatea de a substitui muzeul prin acele alternative, oricât de atrăgătoare ar părea ele la un moment dat. Dacă reușim să demonstrăm că nimic nu poate compensa experiența muzeală, atunci va ieși în evidență necesitatea indispensabilă a muzeului în contextul actual. Totodată se motivează nevoia de a-i conferi muzeului mai multă importanță din punct de vedere cultural, social, politic, economic. Concluzia scrierii de față trebuie să confirme faptul că muzeul ocupă un rol esențial din punct de vedere cultural, la nivel al mentalului colectiv dar și pentru individul luat separat, iar abandonul acestui reper poate aliena extrem de mult societatea.

Există o serie de alte proprietăți fundamentale ale muzeului, în afara celor propuse în această lucrare, proprietăți care decurg mai ales din noua definiție propusă pentru această instituție. Dintre acestea se distinge dimensiunea socială a muzeului pe care nu o vom dezvolta aici din două motive. Pe de o parte, lucrarea de față nu își dorește și nici nu poate să reprezinte o discuție exhaustivă a proprietăților muzeului. Pe de altă parte, aici se dorește a fi subliniate acele proprietăți ale muzeului care sunt indispensabile trasării identității acestei

11 Dufresne-Tassé, C., „Andragogy (adult education) in the museum: a critical analysis and a new formulation” in E. Hooper-Greenhill (ed). 2004. The Museum Experience Revisited. New-York: Routledge, p. 251.

12 Lege nr. 311 din 8 iulie 2003 a muzeelor și a colecțiilor publice <http://www.cimec.ro/legislatie/legea311-2003-2007-04-10.pdf>

instituții, indiferent de specificul său. Noua definiție a muzeului subliniază dimensiunea socială care se reflectă mai ales în relevanța muzeului pentru comunitate și relevanța comunității reprezentate pentru membrii altor comunități care doresc să o cunoască pe prima. Prin consultarea propunerilor de definiție a muzeului colectate în 2019, consiliul executiv al ICOM sintetizează o definiție a instituției care reflectă direcția de democratizare, incluziune, însă păstrează și subliniază aspectul de comunicare între trecut și viitor¹³. Mai mult, se evidențiază importanța patrimoniului care nu este descris ca material sau imaterial ci sub sintagma de „world” (lume), dar care își păstrează identitatea prin aceea că este compus din elemente care trebuie colectate, conservate, cercetate, interpretate și expuse. Acestea argumentează și direcția pe care am adoptat-o în această lucrare. Relevanța muzeului pentru comunitate se reflectă în ultima parte a definiției care are în vedere îndreptarea activității muzeale către o muncă cu și pentru comunitate în diversitatea acesteia, subliniindu-se aspectul de *parteneriat activ*.¹⁴ Parteneriatul

activ este esențial și nu se reflectă în expoziție cât în procesele muzeale complexe prin care angajații muzeului ies în lume și stabilesc un contact direct cu aceasta, atât în privința cunoașterii nevoilor pragmatice sau intelectuale ale comunității și în același timp aspectele de mediu, dar le și transpun în activitățile muzeale într-o manieră în care satisfac necesitățile comunității, păstrând totodată standardele științifice riguroase pentru a garanta un sistem de referință cel mai apropiat adevărului. Prin urmare, se subliniază că muzeul nu trebuie să impună oferta sa culturală sau prin mijloace de marketing să manipuleze publicul său. În schimb, el trebuie să aducă cunoaștere și să satisfacă nevoile pragmatice ale publicului printr-o relație vie și bidirecțională, care să aibă în vedere tot spectrul de condiții sociale sau naturale necesare unui viitor sustenabil atât social cât și ecologic. Acest lucru se poate realiza prin creșterea nivelului de conștientizare a unor elemente ale „lumii” și prin stimularea curiozității pentru ele în funcție de capacitățile, nevoile și interesele individuale (specifice) nu detașat de acestea.

Discuții

Voi începe această analiză prin două serii de comparații pentru a pune în evidență distincțiile dintre muzeu și alte situații aparent similare. În acest scop voi sublinia pe scurt individualitatea și particularitatea muzeului, care se constată imediat din aceste exemple, sperând să conving că o astfel de identificare a specificului este necesară pentru a îndepărta confuziile.

Prima serie de comparații este una din care reiese distincția dată de modurile variate de funcționare a expunerii obiectului autentic. Putem folosi în acest scop, fie o lucrare

de artă precum un tablou, fie un obiect din domeniul istoriei naturale precum o pasăre naturalizată. În cele ce urmează, vom discuta statutul obiectului expus în muzeu. Chiar dacă încă incert, aceeași lucrare din muzeu, tabloul să spunem, va avea cu totul alt statut într-o galerie în care scopul principal va fi comercializarea lucrării pentru consumatorii de artă și simultan expunerea pentru delectarea vizitatorilor consumatori de cultură. Desigur, în galerie se atașează prin procesul curatorial și statutul galeriei, o anume valoare artistică și financiară, însă este cu totul diferit când privim lucrarea în acest spațiu sau în muzeu. Dacă mergem mai departe, înspre un târg de artă, este clar că aceeași lucrare va funcționa diferit și expunerea sa va avea în principal rol

13 <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>

14 Ibidem

comercial. Dacă analizăm un tablou într-un magazin este clar că el este exclusiv pus pentru vânzare sau cu rol decorativ. În unele magazine vestimentare de pe străzile Londrei putem întâlni păsări naturalizate, însă este evident că ele nu vor avea același efect și niciodată un păun într-un butic de lux nu va genera aceeași experiență ca un păun într-o sală din Natural History Museum din Londra. Același lucru se poate spune despre un tablou sau o pasăre naturalizată dintr-un hol de hotel sau dintr-o sală de restaurant. Fie că este vorba despre un demers pur decorativ, fie că este vorba despre statutul de trofeu al unei păsări împăiate dintr-un restaurant vânătoresc, acestea nu au nici construcția, nici atașamentele și mai ales contextul pentru a genera experiența din muzeu. Prin urmare, este clar că un obiect cu valoare artistică sau naturală nu generează o experiență unitară, iar expunerea nu garantează un rezultat similar pentru observator.

Cea de-a doua serie comparativă este una din care reiese distincția în ceea ce privește variația statutului de obiect autentic, păstrându-se regimul expoziției. Avem expoziții în care obiectele se etichetează, se plasează și se integrează într-un discurs similar, însă obiectele fie sunt sau nu autentice, fie au un grad diferit de conservare a coordonatelor de proveniență sau o rigurozitatea în ceea ce privește realitatea naturii lor. Putem avea o expoziție în cadrul muzeului în care sunt expuși dinozauri reprezentați de fosilele care s-au păstrat. Apoi avem parcuri sau expoziții interioare în care sunt expuse după același model replici ale dinozaurilor dar care nu mai păstrează nimic autentic referitor la aceste animale preistorice, ci doar substituții prin construcții artificiale din diferite materiale. Apoi mai există expoziții în spații publice sau chiar în magazine de tip mall unde există expoziții și mai riguroase, unele realizate chiar de muzee, dar în care obiectul autentic lipsește sau cel puțin nu este unul de patrimoniu. În capătul listei se plasează anumite expoziții de exterior sau de interior din parcurile de distracție sau din cadrul circurilor. În acestea, mai ales unele

obiecte cu valoare de curiozitate sau cu puternic efect în sensul divertismentului, pot reprezenta fie replici, fie falsuri, iar efectul este în general unul foarte diferit de cel din muzeu, chiar dacă obiectul are un anume grad de autenticitate.

Prin urmare, nici obiectul autentic într-un anume tip de expunere și nici un anume tip de expunere fără obiect autentic nu pot funcționa în sens muzeal. Nici obiectul autentic în sine, nici expoziția, oricare ar fi obiectul, nu pot genera independent aceeași experiență din muzeu. În cadrul muzeului se petrec o serie de procese care implică atât obiectul autentic cât și expoziția cu o serie de alte elemente astfel încât să dispunem de un ansamblu complex de experiențe pe care le oferă un exponat. Ansamblul presupune combinarea valorilor adresate simțurilor (vizual, auditiv, tactil etc) cu posibilitatea de a accesa trecutul, posibilitatea de a-l proiecta în prezent și acumularea unei serii de informații despre obiect, dar și contextul său de proveniență. Să începem prin analiza problemei temporale, care intervine în procesele muzeale și efectul lor pentru vizitator.

În ceea ce privește axa temporală, avem de-a face cu diverse forme de timp, deși timpul pare un concept unitar, universal, absolut, obiectiv. Să lăsăm, totuși, aceste judecăți de valoare în seama fizicienilor și filosofilor specialiști în domeniu! Ceea ce putem afirma de pe o poziție incontestabilă este că timpul are o perspectivă subiectivă. Pentru a mă face înțeles propun un experiment mental. Încercați să informați un copil de 5-7 ani că un fenomen s-a întâmplat acum 100 de ani, iar altul acum 4,5 miliarde de ani și apoi evaluați puterea sa de înțelegere. Se constată instinctiv că este imposibil să fie înțeleasă valoarea intervalului de timp dacă comparați perspectiva pe care o aveți dumneavoastră și cea pe care o are copilul. Pentru a vă convinge întrebați cât înseamnă durata unei prietenii lungi. Copilul va răspunde cu siguranță că durata este de câteva luni sau puțini ani, pe când un vârstnic va răspunde zeci de ani sau chiar o viață de

om. Pentru un copil trecutul înseamnă ieri, câteva zile, câteva săptămâni sau cel mult câțiva ani. Se poate să fie înțeles trecutul de acum 100 de ani, însă 4,5 miliarde va reprezenta cu siguranță doar un număr foarte mare. Chiar și cei 100 de ani vor reprezenta la o vârstă fragedă o valoare temporală foarte diferită de perspectiva cu care se va percepe această vechime la vârsta de 60 de ani. Perspectiva timpului nu rămâne constantă pe durata vieții unui om și, prin urmare, din lipsa echivalenței între cele două perspective nici una nu poate fi obiectivă, oricât de mult s-ar încrede o persoană în sine, la o anumită vârstă dată. În consecință, valoarea timpului are și această latură subiectivă, relativă. Mai mult decât subiectivitatea, aici este importantă relativitatea ca mecanism necesar în dezvoltarea conștiinței temporale, în sensul că un interval temporal exterior (succesiune de evenimente care trebuie înțeleasă din exterior) trebuie raportat la un interval de timp interior, propriu, care este generat din propria experiență de viață (succesiune de evenimente la care s-a participat direct), printr-un proces de suprapunere a celor două. Dar, pentru om, tocmai această valoare are importanță. Valoarea subiectivă a timpului este importantă pentru că pe aceasta omul o poate înțelege și utiliza în procesele mentale. Timpul măsurat prin sisteme externe reprezintă un reper de cele mai multe ori incomprehensibil. Rămânem în fapt, copilul, care raportându-se inevitabil la vârsta sa, este aproape incapabil să dea o valoare obiectivă timpului din cauza experienței temporale reduse. Mult sau puțin timp înseamnă raporturi cu propria vârstă și propria experiență de viață. Putem concluda că timpul subiectiv, însemnând tocmai procesele de raportare la experiența subiectivă, reprezintă singura posibilitatea prin care subiectul poate judeca realitatea istorică. Pentru unii lumea a început în vremea bunicii sau străbunicilor, pentru alții acum câteva mii de ani, pentru alții acum miliarde de ani și probabil adevărul nu se regăsește în nicio astfel de judecată. Evaluarea acestei situații nu concordă cu obiectivele analizei de față și prin urmare nu o vom mai dezvolta, însă discuția

este utilă pentru a putea judeca fenomenele care se petrec în cadrul muzeului datorită, în principal, conservării. De aici ar trebui să păstrăm ideea că timpul se construiește și, în fapt, se generează din suprapunerea unei experiențe din trecut în momentul prezent. Însăși conștiința timpului intern, personal, presupune permanentizarea axei în care s-au petrecut evenimente în trecut, adică la începutul succesiunii de evenimente la care s-a participat direct, în raport cu poziția evenimentului prezent. Așa apare posibilitatea unui sistem de referință pe bază căruia putem înțelege un trecut mult mai îndepărtat în raport cu intervalul de timp de la momentul nașterii până la momentul prezentului fiecăruia dintre noi în parte. Cu alte cuvinte, trecutul se suprapune peste prezent în diferite etape și astfel avem o conștiință a continuității succesiunii evenimentelor, deci a timpului și nu o conștiință schizoidă în care momentele sunt rupte între ele și luate fiecare separat, permițând accesul doar a unui singur deodată.

Există diferite forme de timp. Există acele fracții de secundă în care un lucru perceput de om rămâne activ peste percepția următoare și astfel avem acea senzație efemeră a prezentului sau faptul că un punct de pe un disc formează un cerc atunci când discul se rotește foarte repede. Apoi avem suprapunerea unui moment din trecutul unei zile care se suprapune peste conștiința unui moment prezent de mai apoi, ceea ce ne face să conștientizăm că o zi s-a derulat sau a trecut. Suprapunem momente din trecutul nostru fie că sunt pur întâmplătoare precum faptul că ne-am născut acum câteva zeci de ani. Alte evenimente din trecut, prin care putem stabili repere în cursul de succesiune al evenimentelor, sunt experiențele marcante independente cum ar fi faptul că un părinte a decedat acum câțiva ani sau experiențele marcante dependente, precum faptul că am absolvit o școală acum câțiva ani. Intervin și factori genetici prin care organismul nostru, în special metabolismul, interpune o serie de sisteme de referință prin care construim timpul. Aici am discutat despre un timp intern, subiectiv care ține de propria ontogeneză. Nu

doar punctele enumerate mai sus, ci și forme intermediare generează într-o anumită etapă ontogenetică o anumită formă de timp. Toate presupun aducerea sau persistența unui moment din trecut în prezent și incorporarea unui supra-sistem complex de sisteme de referință care se calibrează între ele pentru ca noi să dispunem de o gândire coerentă. Timpul se îndoaie, însă rezultatul acestei îndoiri este unul ce nu se poate sustrage subiectivității sinelui și experienței personale, iar acest timp corespunde unei forme individuale, ontogenetice, care, de cele mai multe ori, nu poate fi depășită.

Ne este mai familiar faptul că măsurăm timpul însă, așa cum am sintetizat mai sus, totodată îl generăm de fapt, prin noi înșine și experiențele noastre. Ne auzim sau auzim pe alții spunând că timpul trece mai repede azi sau că timpul trece mai încet la sat. Acest lucru se datorează faptului că în procesul prin care raportăm reacțiile metabolice sau timpul subiectiv din memoria ontogenetică la fenomene periodice din exterior (sunete scurte periodice, succesiunea zi noapte, cicluri sezoniere și altele) generăm unități convenționale universale pe baza cărora putem opera în viața de zi cu zi și putem comunica inteligibil între noi. În acest proces măsurarea și generarea timpului se confundă (se reunesc) datorită experiențelor noastre sau modului nostru de viață, la care mentalul și metabolismul se readaptează. Dacă nu ar interveni anumite structuri culturale probabil că judecata noastră temporală și conștiința timpului s-ar reduce la forma temporală ontogenetică, iar istoria ar fi rezumată la „o viață de om” din care nu am fi putut evada oricâtă aroganță ne poate insufla dramul de antropocentrism pe care toți îl avem. Ajungând la ipoteza din această lucrare, devine mai clar de ce am spus că intervenția unor structuri culturale poate genera timpul istoric sau geologic, în lipsa căruia probabil nu ne-am fi depășit condiția de „limitați în timp”. Acest timp nu mai este doar subiectiv, ci depășește condiția propriului sine, astfel că se apropie de o valoare obiectivă a timpului. Muzeul reprezintă o astfel de structură culturală, un aparat sau chiar un mediu

pentru o formă de organism cultural (colecția muzeală) așa cum s-a propus în alte lucrări¹⁵.

Pentru a explica modul prin care muzeul generează timp voi începe cu un exemplu din domeniul istoriei naturale. Imaginați-vă că vă aflați în fața unei vitrine dintr-un muzeu de istorie naturală și aveți în față o rață naturalizată. Exponatul dispune de o etichetă pe care se regăsesc consemnate denumirea științifică, denumirea populară a speciei, data și locul colectării împreună cu numele celui care a colectat animalul care astăzi se află în expoziția muzeului. Încercați pe baza acestor coordonate să reconstruiți chiar și ipotetic procesul prin care rața care stătea pe un lac a ajuns să se prezinte în fața dumneavoastră în vitrina la care priviți. Aceasta ar corespunde experienței muzeale despre care vom discuta imediat. Nu doar aspectul raței sau faptul că s-a informat despre denumirea sa, cu ce se hrănește sau unde trăiește, sunt importante, cât această retrospectivă de cele mai multe ori inconștientă. Această retrospectivă este particulară experienței muzeale, ce nu poate fi substituită de alte experiențe, nici măcar de experiența în natură. Multe muzee abandonează acest tip de etichetă și, prin urmare, sacrifică experiența muzeală în sine. În acest caz identitatea muzeului devine ambiguă, oricât de răspicat pronunțată ar sta în fundal misiunea unei astfel de instituții. În lipsa unei astfel de etichete animalul din vitrină are o funcție aproape exclusiv ilustrativă, descriptivă a speciei, iar în cazul în care exponatul este foarte vechi și transformat de timp, o imagine fotografică dintr-o enciclopedie sau un cadru dintr-un documentar par mult mai seducătoare decât ceea ce vedem în muzeu, într-adevăr putând chiar să argumenteze o substituie mult mai plăcută și apropiată de adevăr.

Revenind la exemplul propus cu rața, să analizăm acum situația dintr-o perspectivă mai generală. Un animal este colectat, transformat

15 L. R. Pripon, V. A. Kiss, „Propunere pentru o nouă definiție a muzeului secolului XXI din perspectiva conceptului de organism cultural”, *Revista Muzeelor*, nr. 1. (2019), p. 9-13.

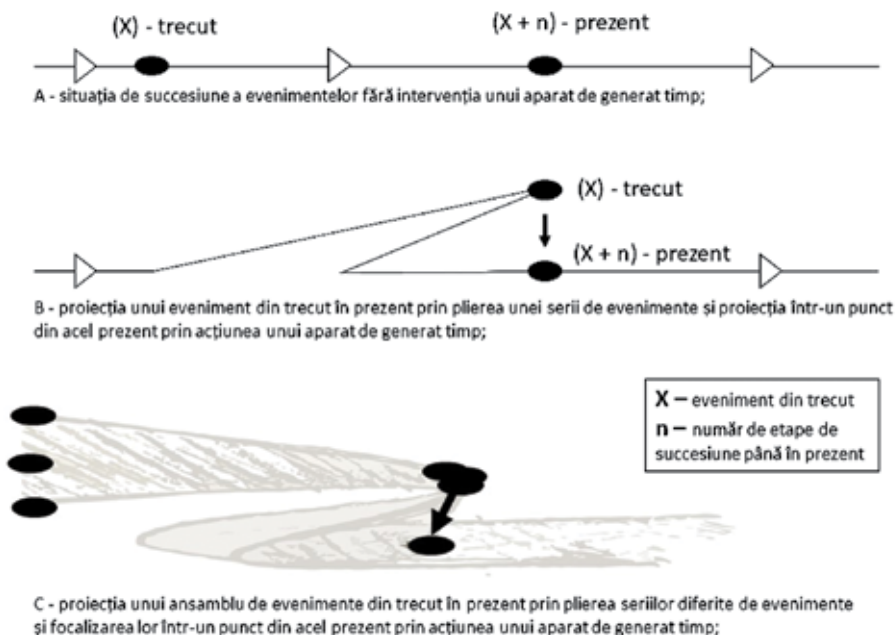


Figura 1. Modul de pliere a cursului de succesiune a evenimentelor (Sursa: arhiva autorului.)

prin procesul prelucrării, conservării și restaurării în piesă de muzeu cu rol științific sau rol pur expozițional. Acestei piese i se atribuie identitatea taxonomică și se integrează în contextul muzeului prin mai multe procese precum inventariere, etichetare, fișare, dintre care ne vom concentra pe atribuirea și atașarea etichetei. Pe etichetă se consemnează: denumirea speciei, data, locul în care a fost colectată (extrasă din natură) și în multe cazuri numele celui care a colectat pasărea. Data și locul în care a fost extrasă din natură au diferite scopuri în administrarea piesei, apoi în cercetarea bazată pe utilizarea piesei în studii ecologice sau genetice. Totuși, piesa mai are un rol important evidențiat anterior: decupează un episod din trecut pe care îl replasează continuu în prezent. Acest trecut în prezent poate surveni fie unui vizitator al muzeului, la un moment dat când privește piesa, fie unui custode care o administrează și trebuie să efectueze anumite proceduri la un alt moment dat din timp. Acest fapt începe să semene cu fenomenul prin care se generează timp, discutat anterior în cazul formelor de timp ontogenetice și individuale. Diferența

constă în faptul că suprapunerea dintre trecut și prezent se realizează printr-un obiect exterior corpului și minții umane, ceea ce înseamnă că se inițiază o detașare de subiectivitate, conducând totodată la depășirea sistemului de referință oferit exclusiv de sine. Sistemul de referință devine piesa și, prin ea, muzeul care acumulează un timp mult mai vast.

Mai mult, obiectul muzeal nu împăturește timpul (proiecția trecutului în prezent – figura 1) într-un mod detașat, ci integrat într-un spațiu cultural ca rezultat al proceselor muzeale, taxonomice sau de altă natură științifică. Spațiul cultural a fost prezentat în alte lucrări¹⁶ însă aici voi contura pe scurt implicațiile și coordonatele sale. Spațiul cultural rezultă parțial din procese muzeale complexe precum: 1. proiecția obiectului într-un context taxonomic ceea ce presupune atât o coordonată lingvistică, cât și una sistematică; 2. înregistrarea obiectului în inventarul muzeului; 3. transcrierea

16 L. R. Pripon, V. A. Kiss, „Cultural Spaces and Cultural Movement as a higher Type of Form of Movement. Study case: Birds”, *Brukenenthal Acta Musei*, XIV.3 (2019), p. 697-712.

obiectului în Registrul informatizat pentru evidența analitică a bunurilor culturale (FAE - fișă analitică de evidență) și 4. supunerea obiectului unei jurisdicții dintre care cea mai cunoscută este cea de imposibilitate a înstrăinării¹⁷ dar și altele precum inducerea valorilor dintre care valoarea estetică reprezintă o pondere considerabilă. Referitor la sistemul taxonomic, poate cel mai evident este tot exemplul muzeului de istorie naturală, dar toate muzeele au sistemul propriu de clasificare a obiectelor în funcție de profil. În cazul muzeelor de istorie naturală și în special în cazul expozițiilor mai vechi ori a depozitelor, în toate etapele organismele sunt plasate în funcție de apartenența la anumite grupe taxonomice precum specie, gen, ordin, familie, clasă, încrengătură sau regn. Chiar dacă în prezent puține expoziții mai păstrează astfel de ordonări, faptul că unei piese i se atașează pe etichetă denumirea științifică ea este automat ancorată în sistemul taxonomic care nu se mai exemplifică, dar se subînțelege. Denumirea științifică face ca piesa reprezentată de un organism naturalizat să fie plasată în sistemul taxonomiei. Desigur, sistemele de clasificare apar evident și în alte cazuri precum arta, unde sunt urmate ordonări în funcție de anumite teorii ale artei ori istoria artei. În muzeele etnografice obiectele sunt aranjate în funcție de apartenența la o anumită regiune, etapă sau curent. Același lucru se poate spune și despre obiectele istorice care sunt ordonate în funcție de perioada pe care o reprezintă.

Naturalizarea, înregistrarea și etichetarea contribuie la integrarea obiectului natural în spațiul cultural, iar în expoziție sau depozit se instaurează fracția materială a acestui tip de spațiu. Integrarea în sistemul taxonomic și atribuirea valorilor inclusiv atașarea materialului descriptiv contribuie la instaurarea spațiului cultural în fracția sa imaterială. În acest spațiu omul reprezentat de vizitatorul muzeului interacționează cu obiectul reprezentat de exponat. Această interacțiune se află în poziția din care se

pot desfășura fenomenele care determină proiecția trecutului în prezent, atât sub statutul de evenimente independente, cât mai ales de fenomene care implică necesitatea subiectului față de care evenimentul se arată. Astfel, muzeul determină prin procesele sale o fenologie aplicată care se manifestă prin modul de operare al expoziției (sau pentru custodele colecției) în modul de experiență pe care o vom denumi propriu-zis muzeală.

Pentru ca obiectul să poată funcționa ca piesă de muzeu el trebuie să sufere un proces particular care se datorează în principal conservării, adică acelui scop fundamental al muzeului. Conservarea, prelucrarea și etichetarea conduc la o situație temporală particulară care se instaurează obiectului devenit muzeal. Nu este vorba despre o atemporalizare, ci mai degrabă o suspendare a timpului într-un stadiu de stare de excepție în care se găsește obiectul. Desigur obiectul muzeal nu mai urmează cursul desfășurării firești a timpului din punctul de vedere entropic, adică al legilor termodinamicii. El nu se mai dezintegrează și prin urmare lasă impresia că timpul trece în afara sa. Altfel spus, pare scos din timp. Nu este tocmai așa. Obiectul muzeal, și revenind la exemplul din istorie naturală, nu se mai desfășoară în timp (deși face și asta dar la o altă scală de viteză) precum rața care pare vie sau simulează animalul viu imortalizat – de unde și termenul de naturalizat. Totodată, acest obiect păstrează coordonatele originii sale unde funcționa dinamic și nu static ca în muzeu. Astfel, obiectul rămâne în timp prin acele coordonate, dar pentru că este exclus dinamicii naturale (în principal de dezintegrare dar și de mișcare în general) el păstrează în timp și aduce în prezent un fragment dintr-un episod trecut în care aparținea cu adevărat. În muzeu obiectul muzeal nu mai aparține propriu-zis unui spațiu cu dinamică naturală, ci este suspendat în spațiul cultural (suspendat în timp, suspendat în spațiu, suspendat în dinamică și transformare). Nu folosesc aici termenul de stare de excepție în sensul pe care îl folosește

17 Lege nr. 311 din 8 iulie 2003 a muzeelor și a colecțiilor publice

Agamben¹⁸ pentru a exemplifica starea de suspendare a obiectului cu toate că sensul pe care îl întrebuițez este prelucrat din propunerea acestui autor. În cazul obiectului muzeal starea de excepție este una naturală, nu legislativă, iar "suspendare" nu se referă la legile statului ci la legile naturale, proprii desfășurării proceselor fizice și biologice.

Voi prezenta parcursul experienței muzeale pe baza unui traseu compus din două linii paralele, una desfășurându-se pe calea obiectului, iar cea de-a doua, pe calea identității interumane care hibridizează, dând naștere la un mod particular de acces al evenimentului din trecut care este proiectat în prezent, determinând împăturirea timpului. Să avem în vedere exemplul obiectului muzeal din domeniul istoriei naturale, un animal oarecare. Acesta se găsește la un moment dat în mediul său natural, desfășurându-și viața și fiind supus dinamicii naturale și proceselor de devenire temporală. Acest animal reprezintă parte a unui eveniment din trecut. La un moment dat un colecător capturează acest animal și îl extrage din mediul său urmând să îl integreze într-o colecție a unui muzeu de istorie naturală. Animalul extras este supus procesului de prelucrare și conservare, devenind specimen care se va păstra în colecția muzeului. La un moment dat, acesta este montat într-o expoziție și este privit de un vizitator al muzeului. Pe tot acest parcurs avem de-a face cu o curgere de evenimente în sensul de curgere a timpului în care obiectul privit de vizitator a trecut prin câteva etape păstrându-și totuși identitatea sau cel mult identitatea parțială (ceea ce îi dă calitatea de obiect autentic). În prezentul vizitatorului experiența obiectului sau accesarea sa presupune o reiterare a parcursului anterior având în vedere că prin identitatea obiectului prezent cu cel trecut, vizitatorul poate accesa prin stadiul prezent și stadiul trecut. Raportându-se la stadiul

trecut și prin intervenția etichetei cu datele referitoare la coordonatele de colectare va putea să acceseze o relicvă a momentului trecut în care animalul se plasa în mod natural. Această experiență "arheologică" este posibilă datorită fixării prin conservare a obiectului, ceea ce garantează identitatea sa pe parcursul curgerii timpului în stadiul suspendat, în starea de excepție despre care am discutat anterior. Pe cea de-a doua linie, vizitatorul se poate raporta prin colecător la un fenomen, adică procesul prin care evenimentul trecut s-a arătat, a apărut unei alte persoane din trecut. Astfel, se generează o corespondență între vizitator și colecător prin care vizitatorul se poate transpune în trecut prin relația om-obiect desfășurată în trecut. Mai mult, aici intervin acele unități convenționale universale de timp (secunde, minute, zile, ani etc) care au sens doar între două persoane aflate în actul comunicării și nu pot funcționa în relația directă om-obiect. Deși se completează reciproc, cele două linii sunt posibile datorită obiectului, etichetării și în primul rând datorită transformării și conservării obiectului sub forma piesei muzeale. Posibilitatea obiectului natural să genereze timp este un rezultat al proceselor specifice muzeului. În cazul artei puteți înlocui colecătorul cu artistul, iar în cazul artefactului istoric puteți înlocui colecătorul cu fabricantul sau utilizatorul obiectului.

Totuși, se pune problema în ce măsură trebuie să existe acea parțialitate. Este clar că obiectul din trecut nu mai este obiectul din prezent disponibil experienței muzeale. Pe de o parte, obiectul suferă transformări în timp sau transformări de prelucrare din stadiul natural în cel de obiect muzeal și, pe de altă parte, obiectul expus rămâne doar o porțiune din obiectul natural. De exemplu, animalul naturalizat păstrează doar pielea și penele, solzii, părul etc și o parte din oase. Totuși acel animal împăiat poate fi considerat obiect autentic nu o reconstrucție sau o copie a animalului natural. În alte cazuri, transformările, restaurările, timpul în care un obiect istoric s-a păstrat în sol până la descoperirea sa, pot altera natura obiectului

18 Agamben, G. 2008. Starea de Excepție (Homo sacer II, 1) – traducere de Alex Cistelean. Cluj: Editura Idea Design & Print.

astfel încât acesta să se diferențieze extrem de mult de forma inițială. Procesele de restaurare masive sau alte intervenții contribuie la generarea unor obiecte foarte diferite de faza lor inițială. Chiar și acestea păstrează o fracție a originalității lor și atunci, chiar dacă obiectul în ansamblu nu mai este autentic, păstrează fragmente de autenticitate.

O altă problemă o constituie etichetele. În multe expoziții actuale etichetele nu mai prezintă coordonatele spațio-temporale, renunțându-se la acestea în favoarea unor texte descriptive referitoare la forma, biologia sau ecologia animalului. Prin urmare, exponatul devine un reprezentant vizual al speciei din care face parte, cu toate că obiectul muzeal nu ar trebui să reprezinte exclusiv forma organismului. El ar trebui să permită și replasarea vizitatorului într-un moment concret din trecut, prin însăși materialitatea piesei care este o reminiscență a aceluia trecut. În ansamblu, exponatul ar trebui să ofere o experiență estetică, educativă și istorică.

Putem discuta despre experiența muzeală și în cazul altor tipuri de muzee. Chiar și atunci când privim o lucrare într-un muzeu de artă, situația este similară atât prin experiența noastră directă, dar mai ales când lucrarea este etichetată și autorul este cunoscut și aparține unei perioade din trecut. Aici contribuie și alți factori precum explicațiile unui ghid sau elemente din expoziție care sugerează o anumită perioadă istorică. Să presupunem că privim un peisaj într-un tablou expus în muzeu. Chiar dacă primul impact este cel vizual ce implică delectarea, experiența nu se rezumă la asta. Când privim peisajul, îl raportăm la autorul său și la contextul artistic, adesea unul istoric. Gândul ne conduce la un loc imortalizat de către artist, iar acest moment este automat unul din trecut. Peisajul nu este doar un simplu cadru vizual, ci un moment trecut și un moment raportat la artist care se arată în prezent cu toate antecedentele sale. Prin urmare, intervine și în acest caz experiența muzeală cu rezultatul replasării pe axa istorică. Animalul extras prin colectare

și conservare corespunde tabloului care prin activitatea artistului a extras și conservat un moment din trecut pe care îl aduce în prezent și uneori această revelație a vizitatorului este mai puternică decât vizualizarea peisajului în sine. Și aici experiența muzeală replasează temporal, chiar dacă vizitatorul rămâne propriu-zis în prezent. Astfel apare suprapunerea momentelor diferite din cursul de succesiune al evenimentelor, generându-se, prin urmare, conștiința timpului. Privind un tablou din muzeu experiența de ansamblu nu se rezumă doar la cea estetică, ci implică și un act retrospectiv. Intervenția retrospectiei determină fenomenul de forare în timp prin imaginație către trecut, asistată de obiectul autentic.

Dacă ne gândim la un artefact istoric este clar că dacă nu prima, atunci următoarea menire a sa este să readucă cu gândul o perioadă din trecut. Fie că vorbim despre un colier sau brățară din vremuri foarte îndepărtate, fie că vorbim despre o ie sau despre un obiect al unei personalități din istoria recentă, toate au rolul ca imediat după sau concomitent cu modul în care obiectul se arată privirii, să fixeze coordonata istorică și să replaseze vizitatorul în acea perioadă. Aici trecutul se suprapune inevitabil peste momentul prezent al observației directe a vizitatorului și generează conștiința istorică. Geneza conștiinței istorice este garantată datorită faptului că aceste obiecte sunt legate direct de activitatea umană. Prin această simetrie există posibilitatea unei raportări echivalente. Aici lucrurile funcționează similar situației colecționarului unui animal din primul exemplu, adică implicarea procesului de apariție a obiectului în conștiința unei ființe umane, cu care ne putem identifica și prin care ne putem proiecta mental în trecut.

Există ceva propriu muzeului, care nu poate fi substituit de nicio altă formă de manifestare culturală sau mediu de comunicare (mass-media – presă, televiziune) ce ține de activitatea sa fundamentală – conservarea combinată cu

activitatea sa derivată – expunerea. Este vorba despre permanentizarea obiectului autentic și plasarea lui accesibilă pentru publicul larg. Multe instituții, grupuri de oameni sau forme de comunicare pot opera cu obiecte autentice, dar nici una nu compensează modul de permanentizare al obiectului autentic așa cum o face muzeul, doar în cazul în care devin muzee la rândul lor. Multe forme de media pot comunica sau prezenta obiecte, dar nu pe cele autentice, ci replici așa cum sunt fotografiile, filmările sau înregistrările de orice fel. Prin urmare, fie nu se poate vorbi despre o perenitate a obiectului autentic, fie nu se poate vorbi despre obiect autentic în sine decât în contextul muzeului. Acest spațiu este singurul în care o persoană este pusă față în față cu obiectul autentic, iar relația este probabil caracterizată de cea mai apropiată distanță între obiect și observator, implicând un act de intimitate. Reușește, totuși, un manual de istorie să reîntoarcă în timp pe cititorul lui sau pe învățăcel așa cum se poate întâmpla în muzeu? O lectură reușește să stimuleze imaginația, iar imaginile fotografice care o însoțesc completează construcția unei episoade din trecut. Problema intervine atunci când analizăm această reîntoarcere în trecut care este pur imaginară. În momentul când o persoană se află în fața unui monument istoric sau printre zidurile cetății de la Histria, ea este conectată concret la un element real al momentului din trecut. Cu alte cuvinte, trăiește direct și nu doar reconstruiește imaginativ trecutul. Este evident că situațiile sunt fundamental diferite și cel mai adesea ele trebuie să se completeze nefiind suficient să se substituie. Mai mult, în contextul lecturii trecutul este reconstruit pe baza conștiinței ontogenetice despre care vom discuta imediat. În schimb, în fața unui ansamblu de obiecte autentice și a unui traseu muzeal experiența transcende conștiința temporală ontogenetică, construindu-se o conștiință temporală istorică supra-individuală.

Obiectul autentic și nu reproducerea sa (bogăția și particularitatea muzeului) ar trebui reevaluat și repus pe locul care i se cuvine. Fie că privesc un artefact într-o poză sau într-un documentar, ori citesc despre el într-un manual, o carte sau într-un articol științific ori de popularizare, sau audiez despre el la un curs școlar sau universitar, nimic nu compensează rezultatul și actul care se petrece atunci când eu stau direct în fața obiectului și îl privesc sau contemplos pe acesta direct, neintermediat. Experiența pe care o dă obiectul prin relația directă cu el este ceva ce doar muzeul poate oferi. De aici se dezvoltă o serie de replasări autentice care construiesc suprapunerea trecutului peste prezent, ca și când pătura timpului se pliază. Astfel apare premisa dezvoltării conștiinței istorice și prin ea generarea timpului.

Această perspectivă nu este materialistă. Obiectul se atașează unui fenomen, unei întâmplări, unei apariții în momentul trecut, iar această apariție este reiterată și reactualizată, adusă în prezent prin etichetă. Obiectul funcționează ca intermediar, ca liant între fenomenul sau apariția din trecut și apariția sa din prezent, adică acea relație din care obiectul și evenimentul din trecut devin conștiente, sunt vizibile pentru vizitator când acesta stă în fața exponatului. Obiectul se regăsește prin procesul muzeal într-o stare de excepție pe care o transferă observatorului, adică vizitatorului care îl experimentează direct, iar acest context al stării de excepție, dă posibilitatea apariției, dezvoltării și, în fapt, existenței conștiente a trecutului. Din această suprapunere se naște timpul, timp care există ca axă în dimensiunea istorică extra-individuală și extra-subiectivă. Această istorie îi permite individului să se imerseze în colectiv, în social, să depășească sistemul de referință pur personal (individual, subiectiv).

Obiectul natural în mod independent nu prezintă valori propriu-zise. Acest aspect este discutat chiar de la nivelul fizicii și chiar al fizicii cuantice. Fizicianul Carlo Rovelli

menționează că valorile obiectelor nu sunt niște proprietăți care stau la exteriorul acestora, atașate fiind și pasibile de experimentare¹⁹. Proprietățile obiectelor se constituie în contextul raporturilor dintre acestea și pe baza lor se dezvoltă și valorile²⁰. În consecință, și obiectele naturale trebuie plasate în diverse raporturi între ele și cu vizitatorii unui muzeu pentru ca ele să dezvolte valorile culturale, estetice, istorice și așa mai departe. Aici intervine necesitatea contextualizării în muzeu. Dacă obiectele ar păstra un raport pur natural obiectiv cu vizitatorul probabil acestea ar fi private de o serie întreagă de valori și astfel obiectul ar putea rămâne

chiar imperceptibil așa cum se întâmplă în majoritatea cazurilor cu obiectele naturale în context natural. Contextualizarea poate avea un impact negativ și poate contribui la anumite conflicte culturale sau sociale, însă are și această latură utilă și necesară. Contextualizarea poate masca multe perspective ale obiectului autentic, dar chiar și atunci obiectul păstrează mereu cel puțin câteva fracții ce pot ajunge la vizitator și prin care se poate stabili relația necesară experienței muzeale. Ca urmare, muzeul nu generează doar timp, ci și valori ale obiectelor prin procesele specifice, sistemul său de referință și prin autoritatea sa.

Concluzii

Am argumentat până acum faptul că, prin procesele sale specifice, muzeul poate genera timp în lipsa căruia unele dintre dimensiunile vieții umane devin incomplete și reduse. Putem concluziona că, în lipsa muzeului, omul ar putea trăi într-un moment prezent continuu, ce ar corespunde din perspectiva timpului istoric unei situații fragmentare similare unei stări amnezice. Doar pe baza memoriei individuale, de scurtă durată, nu se poate genera timp istoric. Acest timp poate fi generat doar prin intervenția aparatelor similare muzeului, ce pot manipula cursul de succesiune a evenimentelor pe un interval mult mai mare decât permite experiența unui individ. În acest sens, unele dintre componentele temporale pot fi considerate un produs de metabolism al organismului cultural reprezentat de colecția muzeală.

Muzeul dă valoare obiectului autentic prin sistemul de referință și autoritatea sa, având în vedere că valorile "nu stau" pe obiecte.

Dinamica naturală se suspendă în urma instaurării stării de excepție în sens biologic și fizic. Legile naturale se suspendă în cazul nostru și, prin urmare, obiectul poate funcționa în contextul spațiului cultural generat de muzeu. O problemă ontologică se referă la existența obiectului și a fost formulată în contextul muzeului de istorie naturală după cum urmează: se consideră că o specie nu există dacă ea nu se regăsește în muzeu²¹. Acest considerent poate fi extins și asupra altor clase de obiecte, cu precădere a celor care depind în construcția identității lor de sisteme taxonomice.

Abandonând proprietățile discutate în lucrarea de față, este probabil ca unele funcții fundamentale ale muzeului să dispară. Extincția lor implică degenerarea conștiinței temporale și prin ea eliminarea unei dimensiuni culturale indispensabile. Proprietățile muzeului trebuie traduse în noile mijloace muzeale de expunere și comunicare, în ansamblul lor, nu substituite. Fără muzeu în postura identității sale distinctive se va ajunge în situația unei

19 Rovelli, C. 2021. Helgoland. Cum să înțelegem teoria cuantică – traducere de Liviu Ornea. București: Editura Humanitas, p. 85.

20 Rovelli, C. 2021. Helgoland. Cum să înțelegem teoria cuantică – traducere de Liviu Ornea. București: Editura Humanitas, p. 76-80.

21 Stein, H., Würdinger, I. 2005. Catalogus Ornithologicus. Muzeul de Istorie Naturală din Sibiu. Sibiu: Studii și Comunicări – Științe Naturale, Volumul 29 – Supliment, p. 12.

culturi anistorice și persoane atemporale, la care va persista doar conștiința timpului ontogenetic.

Dacă este exploatată doar experiența estetică sau experiența de cunoaștere ori cea educativă, iar experiența muzeală propriu-zisă rămâne pe ultimul loc, uneori în fundal, imperceptibilă și nefructificată, se sacrifică tocmai ceea ce este specific muzeului, ceea ce îl diferențiază de alte medii. În acest context, muzeul se poate confunda cu alte medii și pot apărea problemele de concurență și substituție. Când argumentăm importanța muzeului prin funcțiile expoziției ar fi bine să avem în vedere următoarele fapte. Expoziția nu aparține exclusiv muzeului. Se poate să existe expoziții extrem de fascinante în cadrul unui eveniment de IT, expoziții de autovehicule și chiar expoziții de animale preistorice, niciuna dintre acestea neputând fi încadrată în limitele identității propriu-zise a muzeului. Galerile de artă sau evenimentele din cadrul bienalelor de artă dezvoltă expoziții, însă acestea nu pot fi echivalente celor din muzee. Importanța prea mare dată expozițiilor poate să dăuneze identității muzeului urmând ca acesta să fie evaluat în competiții ale căror rezultat să fie alterarea funcțiilor sale fundamentale. Din acest punct de vedere trebuie subliniat faptul că ar trebui aprofundate funcțiile culturale ale muzeului în sine și nu ale expoziției. Trebuie găsită o soluție și o reconciliere între cele două perspective chiar dacă muzeul "trăiește" pe baza expoziției și este absolut dependent de ea pentru a-și păstra vitalitatea. Dacă muzeul își pierde identitatea, atunci oricât de productive ar fi expozițiile sale, se ajunge la degenerarea funcțiilor enumerate în această analiză. Ele se pierd și astfel se pierde axa temporală și prin urmare cea istorică, indispensabilă din punct de vedere cultural pentru o societate funcțională. În lipsa muzeului vom fi condamnați, la un prezent continuu, schizoid, dezlipit de context istoric și desprins de cursul de succesiune al evenimentelor. Repercusiunea poate fi atât individuală, dar și colectivă. Reiese, fără

îndoială, că muzeul este absolut necesar în prezent prin proprietatea de a genera timp și prin faptul că reprezintă un ultim sanctuar al obiectului autentic.

Lucrarea de față poate fi privită ca o direcție care necesită o actualizare, prin aceea că insistă cu precădere pe problema patrimoniului, însă ea vine ca o replică adresată unei tendințe actuale de a face muzeele cât mai atrăgătoare pentru public, în urma căreia muzeul este posibil să își piardă identitatea. Problema unei frenezii mondiale „...menită să transforme muzeele, să le facă mai atrăgătoare pentru public.” a fost subliniată de domnul manager al Muzeului Național al Țăranului Român dr. Virgil Ștefan Nițulescu în unul dintre interviurile sale acordate în numărul 63 din 2022 al ziarului *București în 5 Minute*, chiar la începutul acestuia²². Argumentația propusă în lucrarea de față vine să întărească identitatea muzeului și să o conserve atât în prezent cât și în viitor, fără a se împotrivi unei evoluții firești sau adaptării muzeului la modul de comunicare, interesele și nevoile actuale, dar acordând importanța cuvenită patrimoniului și tuturor proceselor specifice muzeului.

22 Nițulescu, Ș. V. 2022. Legea muzeelor și viitorul cod al patrimoniului <http://muzeulbucurestiului.ro/legea-muzeelor-si-viitorul-cod-al-patrimoniului/?fbclid=IwAR1kFcqVvmNqg9AnUNVicKKn889cx1HIMluzn44QG Ra8OAvpp5ochCuj44A>

Bibliografie

- Agamben, G. 2008. *Starea de Excepție (Homo sacer II, 1)* – traducere de Alex Cistelean. Cluj: Editura Idea Design & Print.
- Cleja Stoicescu, C. 1983. *Sub Semnul Muzeului*. București: Editura Sport-Turism, București, p. 9 – p.11.
- Dufresne-Tassé, C., „Andragogy (adult education) in the museum: a critical analysis and a new formulation” in E. Hooper-Greenhill (ed). 2004. *Museum, Media, Message*. New-York: Routledge, p. 251.
- Falk, J. H., Dierking, L. D. 2013. *The Museum Experience Revisited*. New-York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. – editor 2004. *Museum, Media, Message*. London: Routledge
- ¹ L. R. Pripon, V. A. Kiss, „Cultural Spaces and Cultural Movement as a higher Type of Form of Movement. Study case: Birds”, *Brukenthal Acta Musei*, XIV.3 (2019), p. 697-712.
- ² L. R. Pripon, V. A. Kiss, „Propunere pentru o nouă definiție a muzeului secolului XXI din perspectiva conceptului de organism cultural”, *Revista Muzeelor*, nr 1. (2019), p. 9-13.
- Rovelli, C. 2021. *Helgoland. Cum să înțelegem teoria cuantică* – traducere de Liviu Ornea. București: Editura Humanitas, p. 76-80, p. 85.
- Stein, H., Würdinger, I. 2005. *Catalogus Ornithologicus. Muzeul de Istorie Naturală din Sibiu*. Sibiu: Studii și Comunicări – Științe Naturale, Volumul 29 – Supliment, p. 12.
- Theodorescu, R. 1983. Prefață la *Sub Semnul Muzeului* (autor Claudia Cleja Stoicescu). București: Editura Sport-Turism, p. 5.
- Lege nr. 311 din 8 iulie 2003 a muzeelor și a colecțiilor publice <http://www.cimec.ro/legislatie/legea311-2003-2007-04-10.pdf> – consultată în iunie 2022
- <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> – consultată în august 2022.
- Nițulescu, Ș. V. 2022. *Legea muzeelor și viitorul cod al patrimoniului* <http://muzeulbucurestii.ro/legea-muzeelor-si-viitorul-cod-al-patrimoniului/?fbclid=IwAR1kFcqVvmNqg9AnUNVlcKKn889cx1HIMluzn44QGRa8OAvpp5ochCUj44A> – consultată în august 2022.

Dr. Pripon Liviu Răzvan,
Cercetător independent

MUZEEL ÎN PROIECTUL CODULUI PATRIMONIULUI CULTURAL

Museums in the Cultural Heritage Code Draft Law

Alis VASILE

ABSTRACT

The paper refers to the current legislation drafting on cultural heritage in Romania, with a view to the amendments regarding museums and public collections. It debates both on the positive and the negative stipulations in the draft Code of Cultural Heritage, published by the Romanian Ministry of Culture early in 2022. The main subjects presented in the paper are: the revision of the definition of national movable cultural heritage, stating that all cultural goods are subject to legal protection, the emphasis on the public interest in protecting the cultural heritage as well as new and needed clarifications on the public property legal regime of cultural goods in the public domain, new centralized inventories and registries, new procedures regarding the classification as "National Treasury" and the new ex lege general protection regime for public collections, accredited museums and religious institutions, new obligations regarding the strategic planning of museum collections management and accessibility for the public.

Key-words: museum, law, legislation, cultural heritage, draft law, code of cultural heritage, cultural policy, Romania.

În data de 10 februarie 2022, Ministerul Culturii a publicat online¹ proiectul Codului patrimoniului cultural, în vederea desfășurării procedurilor de consultare publică, potrivit Legii nr. 52/2003 privind transparența decizională în administrația publică. Intenția codificării legislației speciale din domeniul protejării patrimoniului cultural a apărut cu mai bine de 15 ani în urmă, la nivelul Ministerului Culturii constituindu-se grupuri de lucru informale, pentru discuții preliminare.

Programul de guvernare pentru perioada 2013-2016² a preluat ideea codificării acestui corp normativ, incluzând printre obiectivele fundamentale din domeniul culturii „elaborarea, supunerea spre dezbateră publică

1 <http://www.cultura.ro/proiect-de-lege-13> (Accesat: 24.02.2022).

2 <https://lege5.ro/Gratuit/gm4tknzzgm/programul-de-guvernare-2013-2016-din-21122012> (Accesat: 24.02.2022).

și promovarea legislativă a Codului patrimoniului cultural”. În acest context, în anul 2014, la nivelul Ministerului Culturii s-a constituit un nou grup de lucru, din a cărui activitate au rezultat primele formulări ale unor principii preluate ulterior în Tezele prelabile ale Proiectului Codului patrimoniului cultural, teze aprobate prin H.G. nr. 905/2016³.

Și programele de guvernare ulterioare au conținut obiective similare, elaborarea Codului patrimoniului național fiind menționată inclusiv drept prioritate legislativă – Programul de guvernare în vigoare între 2015 și 2017⁴, Programul de guvernare în vigoare în perioada 2019-2020⁵ (care denunța nerealizarea Codului patrimoniului cultural, de către guvernul anterior), Programul de guvernare 2020-2024⁶, Programul de guvernare 2021-2024⁷ - ceea ce, aparent, indică, practic, o unanimitate politică privind oportunitatea acestui act normativ.

Ca urmare a acestor obiective de guvernare, în anul 2016 s-au constituit, prin ordin al ministrului culturii, două comisii⁸ formate din specialiști din afara structurii Ministerului Culturii, activitatea acestora finalizându-se, așa cum am menționat mai sus, prin aprobarea Tezelor prelabile.

Începând cu luna iulie a anului 2018, Ministerul Culturii a început implementarea proiectului „Monumente istorice - planificare

strategică și politici publice optimizate” SIPOCA 389/SMIS 115895⁹, finanțat prin Programul Operațional Capacitate Administrativă, elaborarea și aprobarea Codului patrimoniului cultural fiind unul dintre rezultatele preconizate ale proiectului. Pentru realizarea proiectului actului normativ au fost contractați mai mulți specialiști¹⁰ în domeniile principale vizate – patrimoniu mobil, patrimoniu imobil, peisaj cultural, patrimoniu imaterial – și, de asemenea, specialiști în domeniul juridic, pentru elaborarea secțiunilor cu caracter general – definiții, sancțiuni, prevederi tranzitorii și finale – și pentru armonizarea prevederilor, în ansamblul propunerii legislative respective.

În structura proiectului „Monumente istorice – planificare strategică și politici publice optimizate” a fost prevăzută și realizarea unor analize tematice prelabile, care au urmărit identificarea problemelor de fapt și de drept în mai multe arii și, implicit, formularea de soluții pentru aceste probleme, în cuprinsul proiectului Codului. Ariile de analiză au fost: autorități și instituții cu atribuții în domeniul protejării patrimoniului, patrimoniu mobil, patrimoniu imobil, peisaj cultural, patrimoniu imaterial, formare profesională, finanțarea protejării patrimoniului cultural, sarcini administrative, instituții deținătoare de patrimoniu, dispoziții generale, dispoziții tranzitorii și finale, sancțiuni. Analizele au fost elaborate după o structură predefinită¹¹ și nu una la latitudinea exclusivă a specialiștilor care le-au realizat, o structură nu exhaustivă în raport cu ariile de referință, însă relevantă pentru o bună parte a chestiunilor sau curențelor normative ce ridică în prezent dificultăți de ordin practic. Acestea li s-a adăugat și o analiză a legislației în vigoare, din punct de vedere al conformității ei cu normele de tehnică legislativă, realizată de

3 Hotărârea Guvernului nr. 905 din 29 noiembrie 2016 pentru aprobarea tezelor prelabile ale proiectului Codului patrimoniului cultural, publicată în M.Of. nr. 1047/27.12.2016 - <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliuDocument/185068> (Accesat: 24.02.2022).

4 Publicat în M.Of. nr. 853/17.11.2015 - <https://lege5.ro/Gratuit/ha2dgmjxg4/program-de-guvernare> (Accesat: 24.02.2022).

5 Publicat în M.Of. nr. 888/4.11.2019.

6 Publicat în M.Of. nr. 1284/23.12.2020 - <http://www.monitoruljuridic.ro/act/program-de-guvernare-din-23-decembrie-2020-pentru-2020-2024-emitent-parlamentul-publicat-n-monitorul-oficial-235589.html> (Accesat: 24.02.2022).

7 Publicat în M.Of. nr. 1122/25.11.2021 - <https://gov.ro/ro/obiective/programul-de-guvernare-2021-2024> (Accesat: 24.02.2022).

8 Autoarea articolului a făcut parte din ambele comisii.

9 <https://www.umpcultura.ro/monumenteistorice> (Accesat: 24.02.2022).

10 Autoarea articolului a făcut parte din echipa de specialiști însărcinați cu elaborarea proiectului normativ.

11 Tematica analizelor a fost formulată de arh. Adrian Crăciunescu, în calitate de coordonator al procesului de elaborare.

specialistul delegat de Consiliul Legislativ să participe la etapele preliminare de elaborare a Codului. Pe baza celor 12 rapoarte de analiză a fost întocmit un raport integrator care sintetizează problematicile cercetate și soluțiile propuse, care s-au regăsit, ulterior, în textul inițial al proiectului Codului.

În cadrul procesului de realizare a analizelor (de altfel, desfășurat într-o perioadă foarte scurtă¹²), au avut loc numeroase consultări formale și informale, cu specialiști și organizații publice și private cu activitate și responsabilități în domeniul protejării patrimoniului. De asemenea, după finalizarea tuturor rapoartelor de analiză, acestea au fost publicate online¹³ și supuse consultării publice, Ministerul Culturii punând la dispoziția celor interesați să transmită observații asupra documentelor respective un formular online de consultare și organizând patru întâlniri publice, în perioada noiembrie-decembrie 2019.

Forma propusă de echipa de elaborare a Codului patrimoniului, pentru proiectul normativ, a avut, așadar, un fundament solid de analiză preliminară, de consultare cu profesioniștii din domeniu și cu toate categoriile de organizații, publice și private, administrative sau de specialitate, implicate în activitatea de protejare a patrimoniului cultural, acestora adăugându-li-se și pregătirea și experiența profesională a membrilor echipei¹⁴.

Această formă a suferit mai multe modificări, pe parcursul procedurii de avizare internă ce a precedat punerea în consultare publică. În timp ce forma inițială, așa cum am arătat mai sus, avea o bază consistentă de documentare și analiză în temeiul căreia s-au ales și formulat soluțiile normative avansate, pentru modificările aduse proiectului în cursul avizării interne nu au fost formulate motivări – nici sub aspectul indicării inadecvării propunerii inițiale, nici al oportunității superioare a modificării aduse, forma publicată spre consultare reținând aceste modificări cel puțin parțial discutabile. Ministerul Culturii a stabilit ca termen inițial de transmitere a observațiilor asupra proiectului publicat data de 11 martie 2022, termen prelungit până la data de 11 aprilie¹⁵ și, ulterior, până la data de 11 mai 2022¹⁶, anunțând¹⁷ și organizarea unor dezbateri publice.

La data elaborării prezentului articol revizuirea proiectului actului normativ, ca urmare a consultării publice încheiate în luna mai, este încă în derulare.

Mă voi referi în continuare la principalele elemente de noutate, dacă nu de reformă, pe care, în calitate de expert care a coordonat elaborarea proiectului Codului patrimoniului cultural, în perioada iunie 2019 – iulie 2020 și, ulterior, a reprezentat echipa de elaborare în discuțiile interne cu alte departamente ale Ministerului Culturii, cu rol de avizare a proiectului normativ, le-am propus pentru domeniul muzeal. Subliniez că forma publicată spre consultare publică a suferit unele modificări efectuate pe parcursul avizării interne, care nu au reflectat opinia mea.

12 Între 80 și 88 de ore de lucru, repartizate de-a lungul a două luni calendaristice, după cum se precizează în Raportul integrator elaborat de autoare, Alis Vasile, p. 4 - https://www.umpcultura.ro/monumente-istorice_doc_983_rezultatele-proiectului_pg_0.htm (Accesat: 12.08.2022).

13 Rapoartele sunt disponibile online, pe pagina de internet a Unității de Management a Proiectului din structura Ministerului Culturii: https://www.umpcultura.ro/monumente-istorice_doc_983_rezultatele-proiectului_pg_0.htm (Accesat: 12.08.2022).

14 Ioana Lidia Ilea, Raluca Capotă, Diana Culescu, Roxana Ionescu, Alis Vasile, Pîrvu Ionică, Cătălin Andrei Neagoe. La elaborarea rapoartelor de analiză au participat și Irina Balotescu și Cristian Gavrilă.

15 <http://www.cultura.ro/prelungire-dezbateri-publica-referitoare-la-proiectul-de-lege-privind-codul-patrimoniului-cultural> (Accesat: 29.06.2022).

16 <http://www.cultura.ro/prelungire-dezbateri-publica-referitoare-la-proiectul-de-lege-privind-codul-patrimoniului-0> (Accesat: 29.06.2022).

17 <http://www.cultura.ro/precizari-dezbateri-publica-referitoare-la-proiectul-de-lege-privind-codul-patrimoniului-cultural> (Accesat: 24.02.2022).

Definirea patrimoniului cultural național mobil

Ca urmare a unor formulări imprecise ale legislației actualmente în vigoare, referitoare la tipurile de bunuri culturale ce fac parte din categoria juridică „patrimoniu cultural național”, cât, mai ales, a unor interpretări interesate mai degrabă de eludarea legii, decât de aplicarea ei în scopul protejării patrimoniului, nu de puține ori s-a afirmat că doar bunurile culturale clasate fac parte din patrimoniul cultural național.

Dincolo de intențiile mai mult sau mai puțin bune din spatele lor, astfel de afirmații sunt vădit profund eronate: majoritatea covârșitoare a bunurilor culturale din inventarele muzeelor nu a parcurs procedura de clasare, prin care se stabilește apartenența la categorii speciale ale patrimoniului, cu regim mai strict de protejare, din considerente practice și financiare – procedura este complicată, de lungă durată, necesită remunerarea unor experți și nu oferă beneficii semnificative pentru bunurile culturale. Este evident că, spre exemplu, o lucrare de N. Grigorescu, fie ea clasată sau nu, face parte din patrimoniul cultural național, după cum și obiecte fără valoare deosebită pentru România sau pentru umanitate (ca să parafralez criteriile stabilite de Legea nr. 182/2000¹⁸, pentru încadrarea în categoriile speciale „Fond” și „Tezaur”), dar relevante pentru istoria locală, spre exemplu, fac parte indubitabil din patrimoniul național.

În consecință, proiectul Codului stipulează expres că patrimoniul cultural național nu este alcătuit doar din bunuri culturale clasate, prezentând, într-o enumerare exemplificativă, mai multe categorii specifice de bunuri mobile, atât după criteriul apartenenței la un anumit domeniu științific, cât și după criterii referitoare la deținător, forma de organizare a acestuia

sau vechimea unor anumite categorii de bunuri, astfel:

Art. 281. Bunuri culturale mobile și ansambluri de bunuri culturale mobile care fac parte din patrimoniul cultural național mobil

În sensul prezentei legi, din patrimoniul cultural național mobil fac parte:

- a) bunurile culturale mobile aflate în proprietatea statului ori a unităților administrativ-teritoriale;*
- b) bunuri culturale mobile aflate în proprietatea sau în administrarea muzeelor și colecțiilor publice de drept public, arhivelor și bibliotecilor de drept public, Academiei Române și a altor organizații de drept public;*
- c) bunurile culturale mobile aparținând cultelor religioase recunoscute;*
- d) bunurile culturale mobile aflate, după caz, în administrarea sau în proprietatea companiilor naționale, regiilor autonome, societăților naționale sau al altor societăți comerciale cu capital integral sau majoritar de stat;*
- e) bunurile culturale mobile provenite din descoperirile arheologice terestre și subacvatice, situri arheologice sau colecții arheologice și care au o vechime mai mare de 100 de ani;*
- f) bunuri culturale mobile – elemente care formează sau au format o parte integrantă a unor monumente istorice, care au fost dezmembrate și a căror vechime depășește 100 de ani;*
- g) bunurile culturale mobile clasate în categoria juridică „Tezaur” a patrimoniului cultural național și cele care au potențialul de a fi clasate;*
- h) bunurile culturale mobile din patrimoniul muzeelor și colecțiilor publice de drept privat;*
- i) colecțiile protejate de bunuri culturale mobile, desemnate ca atare, prin ordin al ministrului culturii;*

¹⁸ Legea nr. 182 din 25 octombrie 2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, republicată în M.Of. nr. 259 din 9 aprilie 2014, cu modificările și completările ulterioare (în vigoare la data de 29 iunie 2022).

j) *bunurile culturale mobile protejate cu titlul de „reper al memoriei comunității”.*

Textul redat mai sus reprezintă formularea inițială din proiectul normativ, versiunea publicată spre consultare neconținând lit. j) și adăugând „parcurile arheologice” la lit. h).

Menționez că, față de introducerea categoriei cu statut incert a „parcului arheologic” (categorie de patrimoniu sau categorie de organizație, în proiectul normativ publicat „parcul arheologic” figurând în ambele), pe parcursul avizării interne, m-am poziționat în dezacord, observând că, din punct de vedere instituțional, ar avea aceleași funcții ca și muzeul, nedistingându-se ca singulară în nicio modalitate, altfel decât prin denumire. Pentru a desemna un sit vizitabil drept „parc arheologic” nu este necesară o legiferare în acest sens, el putând fi o structură în cadrul unei instituții muzeale sau de alt tip.

Cu privire la categoria „reper al memoriei comunității”, propusă de arh. Adrian Crăciunescu, apreciez că este redundantă, autoritățile locale având deja posibilitatea

prevăzută de Codul administrativ de a declara diverse obiective ca fiind de importanță locală, în măsura în care consideră necesar un astfel de demers.

Revenind la categoriile de bunuri protejate în regim special (ceea ce, repet, nu exclude apartenența la patrimoniul cultural național și a tuturor celorlalte bunuri culturale), stipulate de art. 281 din proiectul Codului, formularea a avut în vedere și racordarea la prevederi internaționale și europene, precum și punerea în acord cu statutul bunurilor proprietate publică prevăzut de legea română; reținem, așadar, protejarea *ex lege* a bunurilor culturale din patrimoniul instituțiilor publice, al celor private de specialitate și al cultelor religioase, ca și introducerea necesară a categoriei „colecție protejată” – protejată ca ansamblu coerent de bunuri culturale, în special împotriva dezmembrării care ar duce la pierderi substanțiale ale valorii culturale, poate memoriale și, cu certitudine, contextuale a colecțiilor de bunuri culturale mobile.

Definirea conceptului de „protejare a patrimoniului” și sublinierea interesului public în protejarea patrimoniului cultural

Pentru a preîntâmpina lipsa de instrumente de intervenție a statului, în scopul salvării unor bunuri culturale – salvare fie prin intervenții de conservare și restaurare, fie prin punere sau repunere în circuitul public, pentru a da doar două exemple de circumstanțe în care autoritățile publice ar putea pune în aplicare măsuri concrete de protejare a patrimoniului –, textul proiectului normativ prevede expres că activitatea de protejare a patrimoniului cultural este de interes public și poate constitui cauză de utilitate publică:

Art. 20¹⁹ Protejarea patrimoniului cultural național

(1) *Protejarea patrimoniului cultural național reprezintă ansamblul măsurilor având caracter științific, juridic, administrativ, financiar, fiscal și tehnic, menite să asigure identificarea, cercetarea, inventarierea, evidența, clasarea, întreținerea, conservarea, restaurarea, asigurarea securității și punerea în valoare a patrimoniului cultural național, în vederea asigurării accesului generației prezente la patrimoniul cultural național și a transmiterii lui către generațiile viitoare.*

(2) *Protejarea patrimoniului cultural național constituie un ansamblu de măsuri de interes public.*

(3) *Protejarea bunurilor culturale care aparțin patrimoniului cultural național poate constitui cauză de utilitate publică.*

19 Numerotarea articolelor, dacă nu se precizează altfel, este cea din proiectul publicat spre consultare, pe pagina de internet a Ministerului Culturii - <http://www.cultura.ro/proiect-de-lege-13> (Accesat: 29.06.2022).

Două elemente de noutate, în sprijinul autorităților publice, vin să completeze aceste prevederi: **extinderea posibilității exproprierii pentru cauză de utilitate publică și asupra bunurilor culturale mobile clasate**, pe de o parte, și **extinderea dreptului de preempțiune** în achiziționarea de bunuri culturale mobile, **prin includerea autorităților locale** ca titulari ai dreptului, alături de Ministerul Culturii.

Proiectul inițial al Codului propunea o **nouă formulă pentru exercitarea dreptului de preempțiune**, în acord cu prevederile Codului civil, respectiv, aplicarea principiului dreptului de prioritate în concurs cu alți potențiali cumpărători și eliminarea actualelor practici de negocieri bilaterale, în absența unor alte oferte reale de cumpărare, pe baza unor evaluări discutabile și cu termene excesive de finalizare (sau de

nefinalizare, dacă amintim cazul de tristă notorietate „Cumințenia pământului”, opera lui Constantin Brâncuși). Mai mult, pentru simplificarea procedurilor administrative și protejarea dreptului de proprietate al potențialilor vânzători de bunuri culturale ce fac obiectului dreptului de preempțiune al statului, proiectul inițial prevedea aplicarea post-factum a dreptului, respectiv desființarea, la inițiativa autorității titulare a dreptului, a actelor de vânzare-cumpărare încheiate cu terți, într-un termen rezonabil, neexercitarea dreptului putând fi exprimată și tacit, prin scurgerea termenului respectiv, actul de înstrăinare inițial fiind afectat de nulitate relativă, până la împlinirea termenului mai sus menționat. Din rațiuni necunoscute, avizatorii proiectului au revenit la „metodologia” actuală, neclară, imprevizibilă și grea sarcină birocratică pentru toate părțile implicate.

Măsuri de publicitate – aducerea la cunoștință publică a regimului legal de protejare a unor bunuri culturale

O altă măsură nouă, introdusă de proiectul normativ, în sprijinul dobânditorilor de bunuri culturale, este **publicitatea regimului legal al acestora și obligația verificării și menționării lui în actele de înstrăinare încheiate în formă autentică**. Redăm în continuare conținutul articolului respectiv:

Art. 23 Obligații privind publicitatea regimului de protecție legală al bunurilor din patrimoniul cultural național

(1) Actele constitutive sau translativ de drepturi reale asupra bunurilor din patrimoniul cultural național vor include

mențiunea regimului de protecție legală corespunzător bunurilor respective, stabilit potrivit prezentului Cod și normelor sale de aplicare.

(2) Notarii publici, autoritățile și persoanele investite de stat cu autoritate publică în scopul autentificării înscrisurilor au obligația verificării și menționării regimului de protecție al bunurilor ce fac obiectul actelor prevăzute la alin. (1) pe care le autentifică.

(3) Actele prevăzute la alin. (1), încheiate cu încălcarea prevederilor alin. (1) și (2), sunt nule de drept.

Evidența centralizată

De asemenea, în aplicarea aceluiași principiu al aducerii la cunoștință publică a regimului de protejare a bunurilor culturale, se urmărește reluarea demersurilor deja istorice de realizare a

inventarului centralizat, la nivel național, al bunurilor culturale și al patrimoniului imaterial, instituindu-se obligația instituirii mai multor noi registre: pentru bunurile culturale aflate în proprietate publică,

pentru bunurile culturale aflate în patrimoniul instituțiilor specializate, pentru bunurile culturale aflate în inventarele cultelor religioase [art. 37 alin. (2) și art. 156]. Proiectul publicat spre consultare nu a reținut și propunerea inițială de inventariere centralizată a colecțiilor protejate.

Pentru completarea obligației de publicitate a regimului unor bunuri culturale, este necesară completarea proiectului Codului sau specificarea, în cuprinsul normelor

sale de aplicare, a obligației de instituire a unui registru al bunurilor care au parcurs procedura de clasare, fără a fi fost încadrate în categoria „Tezaur”. Așadar, este vorba de bunuri ce fie beneficiază de regimul temporar de protejare, pe întreaga durată a procedurii de clasare, fie beneficiază de condițiile de circulație aferente bunurilor neclasate, cel puțin până la eventuala reluare a procedurii de clasare, la termenul prevăzut de Cod.

Regimul de proprietate publică al bunurilor culturale

În continuarea și dezvoltarea ideii prezentate mai sus, cea potrivit căreia protejarea patrimoniului cultural este de interes public, proiectul normativ (art. 24) prevede că toate „bunurile culturale aflate în proprietatea statului sau a unităților administrativ-teritoriale sunt bunuri de uz și interes public și fac obiectului dreptului de proprietate publică”, fiind inalienabile, imprescriptibile și inesizabile. În acest mod, s-a urmărit eliminarea neclarităților induse de legile în vigoare, ce stipulau că bunurile culturale pot fi în proprietatea publică sau privată a statului ori a unităților administrativ-teritoriale, ignorând faptul că acestea nu pot face obiectul proprietății private a statului/unităților administrativ-teritoriale, în conformitate cu prevederile Codului administrativ, în considerarea calității lor vădite de bunuri de interes și uz public, lăsând, practic, deschisă posibilitatea asimilării lor cu bunurile comune.

Urmărind aceeași logică juridică și obiectivul armonizării legislative, proiectul normativ inițial prevedea subordonarea instituțiilor publice muzeale în conformitate cu importanța patrimoniului lor – națională, județeană sau locală, și în concordanță cu prevederile Codului administrativ referitoare la importanța unor bunuri și apartenența lor, în consecință, la domeniul proprietății publice a statului – pentru bunurile de importanță națională, respectiv a județelor sau municipiilor, orașelor

ori comunelor – pentru bunurile de importanță județeană sau locală.

Textul publicat al proiectului Codului patrimoniului cultural nu a reținut această soluție, revenind la formularea din actuala Lege nr. 311/2003 a muzeelor și colecțiilor publice, care este în contradicție logică cu prevederile legale generale mai sus menționate și care a condus la numeroase cazuri de muzee devenite de importanță națională, care funcționează în subordinea autorităților locale și al căror patrimoniu este reprezentativ doar pentru o anumită regiune a țării (după cum, în cele mai multe cazuri, o arată însăși titulatura lor).

Este absolut necesar a fi eliminate astfel de incongruențe legislative pentru a evita dificultăți administrative viitoare și pentru a respecta normele de tehnică legislativă, care indică faptul că „Proiectul de act normativ trebuie să instituie reguli necesare, suficiente și posibile care să conducă la o cât mai mare stabilitate și eficiență legislativă. Soluțiile pe care le cuprinde trebuie să fie temeinic fundamentate, luându-se în considerare interesul social, politica legislativă a statului român și **cerințele corelării cu ansamblul reglementărilor interne (...).**”²⁰.

20 Legea nr. 24 din 27 martie 2000 privind normele de tehnică legislativă pentru elaborarea actelor normative, republicată în M.Of. nr. 260 din 21 aprilie 2010, cu modificările și completările ulterioare, art. 6 alin. (1) (forma în vigoare la data de 29 iunie 2022).

În aceeași notă a precizării regimului de proprietate publică a unor bunuri culturale, proiectul normativ (art. 26) prevede **interzicerea deținerii, în proprietate privată, a bunurilor arheologice provenite din descoperiri întâmplătoare și a bunurilor din fondul arhivistic național**, în absența unui înscris doveditor al titlului cu care acestea sunt deținute. Urmând modelul normativ italian, măsura a avut drept scop descurajarea traficului ilicit de bunuri culturale, a braconajului arheologic și a sustragerii și pierderii din circuitul public a patrimoniului arhivistic.

În mod regretabil, proiectul publicat nu a reținut întreaga soluție prevăzută de proiectul inițial, eliminând posibilitatea

intrării în legalitate a deținătorilor legitimi ai unor astfel de bunuri, prin depunerea unor declarații pe proprie răspundere, la autoritățile competente, declarații valide până la proba contrarie, creând premisele unor prejudicii și chiar abuzuri.

Nu în ultimul rând, proiectul Codului (art. 341) prevede **eliminarea obligației autorităților publice de a restitui în natură bunuri culturale**, ca urmare a unor acțiuni în instanță. Alternativ, este prevăzută **posibilitatea acordării de despăgubiri financiare**, limitate la valoarea de 500 000 de lei pentru fiecare bun restituit, vizându-se limitarea pierderilor din circuitul public a unor bunuri de mare valoare culturală.

Clasarea

Actuala procedură de clasare, prevăzută de Legea nr. 182/2000 și H.G. nr. 886/2008²¹, și-a dovedit lipsa de fezabilitate și de relevanță, cel puțin în ceea ce privește clasarea bunurilor culturale din patrimoniul instituțiilor publice specializate. Dacă în anul 2020, potrivit Institutului Național de Statistică²², existau peste 30 de milioane de bunuri culturale aflate doar în inventarele organizațiilor muzeale, până la data de 15 iulie 2022 au fost clasate 85096 de piese, dintre care 39202 în categoria „Tezaur” și 45894 în categoria „Fond”²³, atât din patrimoniul muzeal, cât și din patrimoniul altor organizații de drept public sau privat și în proprietatea unor persoane fizice.

Așa cum am menționat mai sus, dificultatea întocmirii documentației de clasare, numărul

mic al experților ce pot întocmi rapoarte de expertiză în vederea clasării - raportat la numărul bunurilor culturale, costurile ridicate necesare retribuirii experților și, mai ales, lipsa de consecințe practice pozitive în modul de gestionare a bunurilor culturale clasate, au condus la această discrepantă între numărul total de bunuri culturale și cel al bunurilor clasate și, mai ales, al bunurilor care au parcurs procedura de clasare. Numărul acestora din urmă este necunoscut și poate fi estimat doar pe baza experienței practice a direcției de specialitate din structura Ministerului Culturii și a informațiilor care circulă informal în sectorul muzeal, fiind în mod cert semnificativ mai mic decât numărul bunurilor culturale identificate în prezent.

Ineficiența clasării pentru bunurile aflate în patrimoniul instituțiilor publice muzeale este evidentă. Regimul special al bunurilor clasate constă, în esență, în interzicerea exportului lor definitiv, în obligații privind conservarea și restaurarea în laboratoare autorizate și cu personal acreditat, obligații privind asigurarea și incidența dreptului de preemptiune al statului, în situația punerii în vânzare publică a bunurilor respective. Or, pentru aceste bunuri, care fac obiectul proprietății publice, exportul definitiv și punerea în vânzare nu pot surveni în considerarea

21 Hotărârea Guvernului nr. 886 din 20 august 2008 pentru aprobarea Normelor de clasare a bunurilor culturale mobile, publicată în M.Of. nr. 647 din 11 septembrie 2008 (forma în vigoare la data de 15 iulie 2022).

22 30010226 de bunuri - Institutul Național de Statistică, „Activitatea unităților cultural-artistice în anul 2020” - <https://insse.ro/cms/ro/content/activitatea-unit%C4%83%C5%A3ilor-cultural-artistice-%C3%AE-n-anul-2020-0> (Accesat: 15 iulie 2022).

23 Potrivit datelor raportate de Institutul Național al Patrimoniului - <http://clasate.cimec.ro/> (Accesat: 15 iulie 2022).

regimului lor de bunuri proprietate publică. De asemenea, practica arată că bunurile muzeale sunt conservate și restaurate de personal calificat și în laboratoare specializate. Regimul de bun muzeal aflat în patrimoniul public asigură deja, juridic și practic, protejarea circumscrisă regimului de bun cultural mobil clasat. Clasarea bunurilor culturale mobile din patrimoniul muzeelor de drept public este absolut redundantă, reprezentând doar o încărcătură administrativă consumatoare a unor resurse oricum insuficiente, ce ar putea fi direcționate către măsuri eficiente și urgente (cum ar fi cele de conservare, cercetare, punere în valoare, digitalizare).

Soluția pe care proiectul inițial al Codului a prevăzut-o este cea echivalentă unei clasări din oficiu în temeiul legii, respectiv **instituirea ex lege** pentru toate bunurile culturale din patrimoniul muzeal **a unui regim de protejare aplicabil tuturor bunurilor ce fac parte din patrimoniul cultural național mobil**, fără a mai fi necesară parcurgerea unei proceduri speciale.

Categoriile de bunuri protejate ex lege, subliniez, fără a mai fi necesară parcurgerea procedurii de clasare, sunt prevăzute la art. 281 al proiectului Codului:

- a) *bunurile culturale mobile aflate în proprietatea statului ori a unităților administrativ-teritoriale;*
- b) *bunurile culturale mobile aflate în proprietatea sau în administrarea muzeelor și colecțiilor publice de drept public, parcurilor arheologice, arhivelor și bibliotecilor de drept public, Academiei Române și a altor organizații de drept public;*
- c) *bunurile culturale mobile aparținând cultelor religioase recunoscute;*
- d) *bunurile culturale mobile aflate, după caz, în administrarea sau în proprietatea companiilor naționale, regiilor autonome, societăților naționale sau a altor societăți comerciale cu capital integral sau majoritar de stat;*
- e) *bunurile culturale mobile provenite din descoperirile arheologice terestre și subacvatice, situri arheologice sau colecții*

arheologice și care au o vechime mai mare de 100 de ani;

- f) *bunuri culturale mobile - elemente care formează sau au format o parte integrantă a unor monumente istorice, care au fost dezmembrate și a căror vechime depășește 100 de ani;*
- g) *bunurile culturale mobile din patrimoniul muzeelor și colecțiilor publice de drept privat, precum și parcurilor arheologice.*

Prin parcurgerea unei proceduri administrative, juridice și științifice, „clasarea” va fi aplicabilă unei categorii mult mai restrânse de bunuri culturale mobile, în esență cele aflate în proprietate privată (cu excepția bunurilor cultelor religioase și ale muzeelor de drept privat), pentru care este necesară atât identificarea ca bunuri de valoare deosebită, cât și monitorizarea și controlul circulației, conservării și restaurării lor.

Clasarea ar urma să fie obligatorie în situații-cheie, în care este posibilă identificarea bunurilor culturale cu valoare excepțională și, totodată, imperios necesară protejarea lor: schimbarea proprietarului, necesitatea unor măsuri de conservare-restaurare, exportul, comiterea unor contravenții sau infracțiuni ce vizează bunuri culturale. Deosebit de gravă consider a fi eliminarea, dintre aceste circumstanțe-cheie, a comercializării bunurilor culturale, pe parcursul avizării interne a proiectului inițial al Codului.

Această eliminare (care trebuie cu necesitate revizuită) nu respectă obligațiile asumate de România odată cu aderarea la Convenția asupra măsurilor ce urmează a fi luate pentru interzicerea și împiedicarea operațiunilor ilicite de import, export și transfer de proprietate al bunurilor culturale (UNESCO, 1970)²⁴. Practic, împiedică identificarea bunurilor de valoare excepțională aflate în circuitul civil, luarea

²⁴ Legea nr. 79 din 11 noiembrie 1993 pentru aderarea României la Convenția asupra măsurilor ce urmează a fi luate pentru interzicerea și împiedicarea operațiunilor ilicite de import, export și transfer de proprietate al bunurilor culturale, adoptată de Conferința Generală a Organizației Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură, la Paris, la 14 noiembrie 1970, publicată în M.Of. nr. 268 din 19 noiembrie 1993 – a se vedea art. 10, lit. a).

măsurilor de conservare, cercetare și punere în valoare a acestor bunuri și face inefficient dreptul de preempțiune al statului.

O altă măsură ce ar urma să fie introdusă odată cu noua reglementare este **desființarea categoriei juridice „Fond”** a patrimoniului cultural național mobil, o reorganizare necesară, având în vedere similitudinea de conținut a celor două categorii actuale, „Tezaur” și „Fond”, cât și incongruența legislativă în plan internațional. Documentele internaționale fac referire doar la conceptul de „tezaur național”, ca și actele normative similare Legii nr. 182/2000 din alte state ale Uniunii Europene și nu numai. Reamintim că Legea nr. 182/2000²⁵ prevede o singură diferență de regim juridic între „Tezaur” și „Fond”, respectiv posibilitatea, în condiții speciale, la schimb cu alte bunuri de valoare culturală similară a exportului definitiv al bunurilor clasate în „Fond”, ca excepție a regulii de interdicere a exportului definitiv pentru bunurile clasate din patrimoniul cultural național. De asemenea, o simplă analiză, oricât de sumară, a inventarului bunurilor clasate indică încadrarea de multe ori aleatorie în cele două categorii, fără a putea fi făcută distincția dintre semnificația universală și cea națională care separă, la nivelul rămas teoretic prevăzut de Legea nr. 182/2000, cele două categorii de bunuri mobile clasate.

Evaluarea și reevaluarea financiară a bunurilor culturale

Problema și problematica actualizării valorii de inventar a bunurilor din patrimoniul cultural național, instituite prin O.G. nr. 81/2003, cauzată, în fond, de inabilitatea Ministerului Culturii de a propune în timp util soluții corecte, eficiente și facil de implementat, mai degrabă o enormă proastă înțelegere a normelor legale, a realităților și a priorităților, a condus la noi sarcini lipsite de utilitate și valoare adăugată pentru instituțiile muzeale, la costuri inoportune și, în unele situații, chiar la sancțiuni aplicate de Curtea de Conturi. Deși O.G. nr. 81/2003²⁶ prevedea

În consecință, bunurile anterior clasate în categoria „Fond” vor fi fie integrate în categoria „Tezaur”, rămasă în vigoare, fie le va deveni aplicabil regimul de protejare stabilit de art. 281 lit. a)-d), h) citat mai sus.

Art. 413 Regimul bunurilor culturale mobile clasate anterior în categoriile „Tezaur” și „Fond” ale patrimoniului cultural național

- (1) Bunurile culturale mobile clasate anterior intrării în vigoare a prezentului Cod, în categoriile „Tezaur” și „Fond” ale patrimoniului cultural național mobil, în temeiul Legii nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, dobândesc regimul de protecție corespunzător bunurilor aparținând patrimoniului cultural național mobil, regim instituit prin prezentul act normativ, potrivit încadrării lor într-una dintre categoriile prevăzute la art. 281 lit. a)-d) și h).*
- (2) Bunurile culturale mobile clasate în temeiul Legii nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, care nu se încadrează în categoriile prevăzute la art. 281 lit. a)-d) și h), dobândesc regimul de protecție instituit de prezentul Cod pentru bunurile clasate în categoria „Tezaur” a patrimoniului cultural național mobil.*

cu claritate că sunt supuse actualizării valorii de inventar doar bunurile pentru care există standarde internaționale de evaluare, iar astfel de standarde nu există, într-un adevărat delir birocratic, dublat uneori de interesul obținerii unor câștiguri financiare, s-a ajuns, în anul 2019, la formularea unor norme metodologice²⁷ de reevaluare care nu doar adăugau la actul normativ superior ierarhic,

aflate în patrimoniul instituțiilor publice, publicată în M.Of. nr. 624 din 31 august 2003.

27 Ordinul Ministrului Culturii și Identității Naționale nr. 2239 din 9 aprilie 2019 pentru aprobarea Normelor privind reevaluarea bunurilor culturale mobile deținute de instituții publice de drept public, în vederea asigurării unei juste reflectări a acestora în contabilitate, publicat în M.Of. nr. 307 din 19 aprilie 2019.

25 Art. 39, art. 40 (forma în vigoare la data de 15 iulie 2022).

26 Ordonanța Guvernului nr. 81 din 28 august 2003 privind reevaluarea și amortizarea activelor fixe

în temeiul căruia fuseseră emise, ci, în fond, instituiau o evaluare lipsită de criterii unitare, la libera dispoziție a evaluatorului. Evaluatorii, care ar trebui remunerați pentru activitatea prestată, inițial doar membri A.N.E.V.A.R., ulterior²⁸ și experți acreditați de Ministerul Culturii, sunt în număr mult prea mic pentru a putea efectua respectiva operațiune, pentru cele peste 33 de milioane de bunuri²⁹ aflate în patrimoniul organizațiilor muzeale.

Proiectul Codului patrimoniului propune un mecanism realist, realizabil, economic față de formula actuală și care oferă premisa unui criteriu obiectiv și unitar aplicabil: actualizarea valorii de inventar a bunurilor culturale, prin aplicarea indicelui de inflație corespunzător anului evaluării anterioare și realizarea operațiunii de către personalul instituțiilor publice de specialitate, pentru bunurile din patrimoniul acestora, urmând ca, pentru alte categorii de bunuri și alte tipuri de evaluare sau reevaluare, operațiunea să fie realizată de experți acreditați de Ministerul Culturii.

Simplificarea administrativă – reducerea numărului de avize în competența Comisiei Naționale a Muzeelor și Colecțiilor

Actuala Comisie Națională a Muzeelor și Colecțiilor este redenumită, potrivit proiectului publicat al Codului, „Comisia Națională pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil”. Urmând modelul original și cel actual al unor comisii naționale similare din alte țări (Franța, Italia, Marea Britanie), viitoarea Comisie Națională pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil ar urma să aibă, ca și în prezent, rol științific, consultativ și, de asemenea, unele atribuții de avizare științifică, în cadrul unor proceduri specifice de protejare a patrimoniului mobil și de organizare a sistemului instituțional muzeal.

Este necesară o precizare asupra termenului „avizare”, întrucât, mai ales în legătură cu procedurile aferente protejării patrimoniului cultural imobil, sensul acestuia a fost denaturat, fiind, în prezent, eronat asimilat informal celui de „aprobare” sau „autorizare”. Potrivit Dicționarului explicativ al limbii române, „a aviza” înseamnă a comunica, a înștiința sau a exprima o opinie autorizată asupra unei anumite chestiuni, în contextul legislativ la care ne referim, cel de-al doilea sens fiind aplicabil. Așadar, rolul de avizare al comisiilor științifice din domeniul protejării patrimoniului cultural, care funcționează pe lângă Ministerul Culturii, constă în exprimarea unor opinii de specialitate, ce urmează a fi sau nu însușite de autoritatea publică ce are prerogativa de putere publică de a autoriza. Prin urmare, sintagma utilizată în textul proiectului Codului, publicat spre consultare (spre exemplu, art. 184), cu referire la atribuțiile unor comisii, „propune avizarea” este incorect gramatical, logic și juridic.

Subliniez că prerogativele de putere publică revin exclusiv funcțiilor publice și nu unor organisme științifice consultative, reținând în sensul celor prezentate aici prerogativele de autorizare, control, elaborarea proiectelor de acte normative, elaborarea politicilor, strategiilor publice și a altor documente conexe acestora, luarea măsurilor necesare punerii în aplicare a legii, gestionarea fondurilor publice, potrivit prevederilor Codului administrativ³⁰. Așadar, niciuna dintre aceste activități nu poate intra în atribuțiile comisiilor de specialitate respective.

În ceea ce privește atribuțiile Comisiei Naționale pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil de a „propune avizarea exportului bunurilor culturale clasate”, de a „propune autorizarea funcționării laboratoarelor și a atelierelor care urmează să efectueze operațiuni de restaurare” și de a „propune avizarea regulamentelor de organizare și funcționare a muzeelor,

28 Odată cu modificarea O.M.C.I.N. nr 2239/2019, prin O.M.C.I.N. nr. 3167 din 18 iunie 2021, publicat în M.Of. nr. 624 din 24 iunie 2021.

29 33544683 de bunuri, la nivelul anului 2020, potrivit Institutului Național de Statistică - <https://insse.ro/cms/ro/content/activitatea-unit%C4%83%C5%A3ilor-cultural-artistice-%C3%AEn-anul-2020-0> (Accesat: 29.06.2022).

30 Ordonanța de Urgență nr. 57 din 3 iulie 2019 privind Codul administrativ, publicată în M.Of. nr. 555 din 5 iulie 2019, cu modificările și completările ulterioare, art. 370 (forma în vigoare la data de 29 iunie 2022).

parcurilor arheologice și colecțiilor publice”, atribuții ce se regăsesc în actuala legislație, acestea nu au fost incluse în proiectul inițial al Codului. Scopul excluderii acestora constă în simplificarea administrativă a unor proceduri și armonizarea cu alte prevederi legale privind dreptul de proprietate și dreptul de administrare a bunurilor de proprietate publică. În cazul exportului de bunuri clasate, acesta a fost deja supus autorizării de către serviciile publice deconcentrate ale Ministerului Culturii, asupra oportunității lui fiind în măsură să se pronunțe și proprietarii sau administratorii bunurilor respective.

Activitatea de avizare a regulamentelor de organizare și funcționare este redundantă, în contextul existenței procedurii de acreditare, prin care se verifică îndeplinirea tuturor funcțiilor specifice muzeelor. De asemenea, ar putea genera conflicte de competență în raport cu posibilitatea autorităților publice de a decide asupra structurilor funcționale pe care le finanțează și coordonează.

În ceea ce privește autorizarea laboratoarelor de conservare-restaurare, această procedură urmează a se realiza pe baza îndeplinirii unor condiții de natură științifică și tehnică expres stipulate de lege, a căror îndeplinire urmează a fi verificată (în exercitarea prerogativei de control) scriptic și practic, o analiză de oportunitate nefiind necesară.

Îmi exprim speranța că prevederile mai sus menționate vor fi eliminate din proiectul normativ, în următoarele etape ale circuitului său de avizare.

De asemenea, în proiectul inițial, în componența Comisiei Naționale pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil, ar fi urmat să fie incluși și reprezentanți ai Ministerului Educației, Ministerului Finanțelor, Institutului Cultural Român, organismelor asociative ale autorităților publice locale, unităților de învățământ superior de specialitate, cultelor religioase și asociațiilor de colecționari, precum și ai instituțiilor de specialitate; această formulă

era menită să asigure o mai bună colaborare între Ministerul Culturii și alte autorități cu rol determinant în finanțarea și coordonarea instituțiilor publice de specialitate sau cu rol esențial în formarea specialiștilor din domeniu, în educația publicului larg și în promovarea internațională a patrimoniului muzeal. Textul publicat limitează componența Comisiei la sfera instituțiilor de specialitate, continuând cvasi-izolarea administrativă a acestora și perpetuând neînțelegerea rolului lor în societatea românească.

Textul publicat spre consultare este următorul:

Art. 183 Comisia Națională pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil

Comisia Națională pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil este organismul științific de specialitate al Ministerului Culturii, cu rol consultativ în domeniul muzeal și al patrimoniului cultural mobil.

Art. 184 Atribuțiile Comisiei Naționale pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil

Comisia Națională pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil are următoarele atribuții:

- a) formulează recomandări privind strategia națională în domeniul muzeal și al patrimoniului cultural național mobil;*
- b) formulează puncte de vedere privind metodologii, normativele și reglementările tehnico-științifice din domeniul patrimoniului cultural național mobil;*
- c) semnalează priorități și măsuri necesare pentru protejarea patrimoniului cultural național mobil;*
- d) propune avizarea înființării, reorganizării și desființării muzeelor, parcurilor arheologice și colecțiilor publice;*
- e) propune acreditarea și reacreditarea muzeelor, colecțiilor publice și a parcurilor arheologice, respectiv suspendarea acreditării;*
- f) evaluează rapoartele de expertiză și hotărăște asupra clasării bunurilor culturale mobile;*

- g) propune autorizarea funcționării laboratoarelor și a atelierelor care urmează să efectueze operațiuni de restaurare;
- h) propune suspendarea sau retragerea autorizației laboratoarelor și a atelierelor de conservare și restaurare;
- i) propune autorizarea funcționării operatorilor economici care comercializează bunuri culturale mobile;
- j) propune retragerea autorizației de funcționare a operatorilor economici care comercializează bunuri culturale mobile;
- k) la solicitarea ministrului culturii sau a departamentului de specialitate din cadrul Ministerului Culturii, formulează puncte de vedere și recomandări scrise, în domeniul său de competență;
- l) propune avizarea exportului bunurilor culturale mobile clasate;
- m) propune avizarea regulamentelor de organizare și funcționare a muzeelor, parcurilor arheologice și colecțiilor publice;
- n) orice alte atribuții date în competența sa, potrivit legii.

Textul din proiectul inițial, a cărui formulare mi-a aparținut, era următorul:

Art. 186. Comisia Națională pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil

Comisia Națională pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil este organismul științific de specialitate al Ministerului Culturii, cu rol consultativ în domeniul muzeal și al patrimoniului cultural mobil.

Art. 187. Componenta Comisiei Naționale pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil

Dintre membrii Comisiei Naționale pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil, 16 sunt numiți prin ordin al ministrului culturii, la propunerea următoarelor organizații:

- a) instituțiile publice muzeale – 6 membri;
- b) Ministerul Educației și Cercetării – 1 membru;
- c) Ministerul Finanțelor Publice – 1 membru;

- d) Institutul Cultural Român – 1 membru;
- e) Academia Română – 1 membru;
- f) Arhivele Naționale ale României – 1 membru;
- g) Biblioteca Națională a României – 1 membru;
- h) instituțiile publice de învățământ superior de specialitate – 1 membru;
- i) cultele religioase – 1 membru;
- j) structurile asociative ale autorităților publice locale – 1 membru;
- k) colecționarii de bunuri culturale mobile – 1 membru.

Art. 188. Atribuțiile Comisiei Naționale pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil
Comisia Națională pentru Muzee și Patrimoniu Cultural Mobil are următoarele atribuții:

- a) formulează recomandări privind strategia națională în domeniul muzeal și al patrimoniului cultural național mobil;
- b) semnalează priorități și măsuri necesare pentru protejarea patrimoniului cultural național mobil;
- c) avizează înființarea, reorganizarea și desființarea muzeelor și colecțiilor publice;
- d) avizează acreditarea muzeelor și colecțiilor publice;
- e) evaluează rapoartele de expertiză și hotărăște asupra clasării bunurilor culturale mobile;
- f) face propuneri referitoare la soluționarea contestațiilor depuse de persoane fizice și juridice, cu privire la procedura de clasare a bunurilor culturale mobile;
- g) avizează suspendarea sau retragerea autorizației laboratoarelor de conservare și restaurare;
- h) avizează funcționarea operatorilor economici care comercializează bunuri culturale mobile;
- i) la solicitarea ministrului culturii sau a departamentului de specialitate din cadrul Ministerului Culturii, formulează

puncte de vedere și recomandări scrise, în domeniul său de competență;

j) orice alte atribuții date în competența sa, potrivit legii.

Regimul de organizare și funcționare a muzeelor

Un prim element în modificarea regimului actual de organizare și funcționare a muzeelor, stabilit de Legea nr. 311/2003³¹, conținut de proiectul inițial al Codului, îl reprezenta **revizuirea clasificării muzeelor publice, în sensul corelării clasificării** (a nivelului de importanță – națională, județeană, locală) **cu regimul proprietății publice a patrimoniului** cultural mobil și imobil al respectivelor instituții, regim prevăzut de Codul administrativ, și, implicit, **cu subordonarea** lor către autorități publice centrale sau locale, după caz. Așa cum am arătat mai sus, logica normativă și armonizarea prevederilor speciale din domeniul muzeal, cu cadrul legal general sunt eludate în proiectul publicat al Codului patrimoniului cultural, prin eliminarea propunerilor respective și înlocuirea lor, fără motivare, cu prevederi similare celor actuale.

De asemenea eliminată a fost și propunerea de revenire la statutul de personal contractual al conducătorilor instituțiilor muzeale, cu consecința neaplicării ulterioare a prevederilor actuale privind managementul instituțiilor de cultură, care a condus, până în prezent, la numeroase sincope în activitatea muzeelor publice, cauzate de discontinuitățile de la nivelul conducerii, interimatelor de lungă durată, litigiilor de lungă durată privind ocuparea unor posturi de conducere. Dincolo de aceste aspecte negative ușor observabile, nu există nicio evaluare oficială, concretă, a unor eventuale consecințe pozitive ale implementării reglementărilor curente privind managementul instituțiilor de cultură, iar la nivel empiric, ele sunt departe de a fi evidente, dacă nu chiar dimpotrivă.

Importante sunt și, în măsura în care vor fi implementate, vor deveni cu atât mai importante prevederile referitoare la obligațiile pe care organizațiile muzeale și deținătorii de drepturi reale asupra acestora le au, cu privire la îndeplinirea funcțiilor și rolului social al muzeelor – art. 125 din proiectul publicat al Codului, redat integral în continuare:

Art. 125 Obligațiile titularilor de drepturi reale asupra patrimoniului muzeal, patrimoniului parcului arheologic și al colecțiilor publice, ale organizațiilor muzeale și conducerii acestora

Proprietarii și titularii altor drepturi reale asupra patrimoniului muzeal, patrimoniului parcului arheologic și al colecțiilor publice, precum și persoanele juridice constituite ca muzee sau colecții publice și conducătorii acestora au următoarele obligații:

- a) să asigure integritatea, securitatea, conservarea și restaurarea bunurilor culturale care fac parte din patrimoniul muzeal, patrimoniul parcului arheologic sau al colecției publice;*
- b) să realizeze inventarierea scriptică și informatizată, documentarea și evidența și, după caz, clasarea bunurilor care fac parte din patrimoniul muzeal, patrimoniul parcului arheologic sau al colecției publice;*
- c) să asigure digitalizarea bunurilor culturale deținute și a activităților de inventariere, documentare, evidență, cercetare, conservare, restaurare și punere în valoare a patrimoniului deținut;*
- d) să asigure conservarea preventivă generală a patrimoniului muzeal și patrimoniului parcului arheologic, adoptând măsuri de conservare integrată a patrimoniului mobil și imobil deținut și pentru asigurarea condițiilor de microclimat adecvate;*

31 Legea nr. 311 din 3 iulie 2003 a muzeelor și colecțiilor publice, republicată în M.Of. nr. 207 din 24 martie 2014, cu modificările și completările ulterioare (forma în vigoare la data de 15 iulie 2022).

- e) să asigure cercetarea sau, după caz, punerea la dispoziție, pentru cercetare, a bunurilor din patrimoniul muzeal, patrimoniul parcului arheologic sau al colecției publice, după caz;
 - f) să asigure resursele materiale și umane necesare bunei administrări a patrimoniului muzeal, patrimoniului parcului arheologic sau a patrimoniului colecției publice, după caz;
 - g) să pună în valoare patrimoniul muzeal, patrimoniul parcului arheologic sau al colecției publice, după caz;
 - h) să elaboreze și să implementeze strategii și planuri de acțiune proprii, de management al patrimoniului deținut, cu următoarele componente obligatorii:
 1. dezvoltarea patrimoniului, inclusiv politica de achiziții și, după caz, colectare de bunuri;
 2. împrumuturi de bunuri culturale, inclusiv împrumuturi pe termen lung, de peste 10 ani, în/din țară și în/din străinătate;
 3. cercetarea patrimoniului, inclusiv plan de publicații;
 4. conservarea și restaurarea patrimoniului;
 5. punerea în valoare a patrimoniului, inclusiv programe expoziționale, activități educaționale, științifice, publicații, digitalizare;
 6. dezvoltarea publicului și creșterea impactului social și cultural al organizației.
 - i) să garanteze accesul publicului și al specialiștilor la bunurile care constituie patrimoniul muzeal, patrimoniul parcului arheologic sau al colecției publice, după caz, asigurând un program de vizitare de cel puțin 40 de ore pe săptămână, de-a lungul a cel puțin 5 zile; muzeele și colecțiile publice pot fi închise publicului pentru perioade mai mari de 2 zile consecutive pentru operațiuni de conservare, pentru realizarea unor lucrări de reamenajare sau pentru alte situații excepționale;
 - j) să prevină folosirea patrimoniului muzeal, patrimoniului parcului arheologic sau al colecției publice, după caz, în alte scopuri decât cele prevăzute de reglementările legale în vigoare;
 - k) să obțină acreditarea muzeului, parcului arheologic sau a colecției publice, în conformitate cu prevederile legale în vigoare și, după caz, re acreditarea;
 - l) să raporteze, anual și ori de câte ori li se solicită, Ministerului Culturii și instituțiilor sale subordonate, date referitoare la patrimoniul deținut, activitățile desfășurate și publicul vizitator;
 - m) să respecte normele de organizare și funcționare a muzeelor și colecțiilor publice;
 - n) să asigure prevenirea, localizarea și stingerea incendiilor;
 - o) să asigure paza muzeului, parcului arheologic sau a colecției publice și dotarea acestora cu sisteme de protecție;
 - p) să ia măsuri pentru prevenirea și diminuarea pagubelor care pot fi aduse patrimoniului muzeal sau patrimoniului parcului arheologic în caz de calamitate naturală, conflict armat și alte situații de urgență.
- Reținem ca elemente de noutate obligativitatea elaborării de documente programatice proprii, la nivel de organizație, pentru managementul colecțiilor muzeale și obligativitatea asigurării unui program de vizitare cu durată minimă specificată de actul normativ. Proiectul inițial al Codului prevedea și obligativitatea asigurării programului de vizitare pentru public, pe parcursul sărbătorilor legale – măsură ce ar fi sprijinit creșterea accesibilității ofertei culturale muzeale, creșterea necesară a numărului de vizitatori și consolidarea rolului social, cultural, educațional și de agrement al muzeelor românești. Cu riscul repetiției obositoare, subliniez că nici eliminarea acestei prevederi nu a fost justificată.
- În aceeași direcție avută în vedere de echipa de elaborare a proiectului normativ, cea de creștere a accesibilității muzeale, pozitivă este prevederea art. 146, care ar urma să instituie obligativitatea intrării gratuite cel puțin o zi din fiecare lună; regretabil, propunerea inițială

privind obligativitatea intrării gratuite pe parcursul sărbătorilor legale a fost eliminată. Același articol conține și o prevedere pe care aș califica-o curajoasă și optimistă: scutirea muzeelor și colecțiilor acreditate de taxa pe valoarea adăugată.

În încercarea de a asigura, la nivel național, o structură minimă de personal de specialitate, proiectul Codului patrimoniului cultural introduce obligativitatea existenței, în organigrama fiecărei organizații muzeale, a funcției de conservator general, a unei poziții de muzeograf cu atribuții generale

Institutul Național de Muzeologie

De mai bine de un deceniu, în România nu mai există un departament specializat, la nivelul administrației publice centrale, însărcinat cu coordonarea activității muzeale la nivel național.

Strategiile, politicile publice³², statisticile

32 În prezent, în România, nu există politici publice în domeniul culturii. Potrivit legislației în vigoare, documentele de politici publice se inițiază, se elaborează, se adoptă și se aplică în conformitate cu dispozițiile Legii nr. 90/2001 privind organizarea și funcționarea Guvernului României și a ministerelor, ale Hotărârii Guvernului nr. 870/2006 și ale Hotărârii Guvernului nr. 775/2005, respectiv, documentele elaborate de autoritățile de specialitate trebuie însoțite la nivel guvernamental și completate cu planuri de acțiune și alocări bugetare, în vederea implementării. Niciunul dintre documentele elaborate la nivelul Ministerului Culturii, până în prezent, cu denumirea de „strategie” sau de „politică publică” nu a parcurs procedura legală de adoptare și, implicit, de punere în aplicare, toate aceste documente rămânând doar la nivelul unor declarații de intenție sau, mai bine spus, de oportunitate. Acest fapt poate constitui un element relevant pentru modul în care abordarea strategică este (sau nu este) înțeleasă la nivelul autorităților centrale. Însuși demersul de elaborare a proiectului Codului patrimoniului nu a fost conex unui document prealabil de tip politică publică, urmându-se procedura de tehnică legislativă specială pentru acțiunile de codificare, respectiv elaborarea unor teze prealabile. În mod regretabil, nici Tezele prealabile nu au fost realizate în conformitate cu prevederile Legii nr. 24/2000, care stipulează că elaborarea lor trebuie să aibă la bază studii și documentări științifice [art. 27 alin. (3)]. Lipsa unor politici publice în domeniul muzeal este cu certitudine cel puțin una dintre cauzele unor decalaje între situația actuală din România și cea din alte țări din Europa, majoritatea problemelor cu care se confruntă încă țara noastră fiind deja soluționate, și nu recent, în majoritatea statelor europene. Spre exemplificare, România încă nu a realizat inventarierea generală a

de management al patrimoniului și a unei poziții de muzeograf sau alt tip de specialist cu atribuții de educație muzeală (art. 142).

În beneficiul personalului muzeal, proiectul Codului prevede și introducerea unui nou spor salarial, cel de toxicitate (în cuantum de 5%, 10% sau 15%, în funcție de specificul funcției), care vizează compensarea impactului negativ asupra sănătății ce depășește aria determinabilă, prin proceduri specifice, a condițiilor grele, periculoase sau vătămătoare de lucru, prevăzute de legislația privind salarizarea personalului plătit din fonduri publice.

naționale, programele și proiectele naționale dedicate muzeelor și patrimoniului cultural lipsesc din peisajul cultural și administrativ al României, cu consecința fragmentării practicilor de specialitate, a lipsei unor programe muzeale cu impact ridicat, a unei dezvoltări integrate a organizațiilor muzeale și a unei comunități coagulate, care să ridice nivelul profesional din muzeele românești.

În considerarea acestor realități, proiectul inițial al Codului patrimoniului cultural prevedea reînființarea în structura Ministerului Culturii a unei direcții cu atribuții în sectorul muzeal – Direcția muzee, colecții, patrimoniu cultural mobil și garanții guvernamentale. De asemenea, proiectul inițial propunea și înființarea unui Institut Național de Muzeologie, urmând modelul unor instituții

patrimoniului, este restantă în materie de digitalizare, nu are politici de vizitare a obiectivelor muzeale, nu a reușit să implementeze un regim eficient și cuprinzător de protejare a patrimoniului mobil și nici unul de control eficient al circulației bunurilor culturale. De asemenea, problema calificării și profesionalizării domeniului muzeal rămâne deschisă la noi, ceea ce nu este cazul în alte state. Țări precum Franța, Germania, Italia, Marea Britanie nu au astfel de probleme de strictă necesitate, chestiuni ca inventarierea, digitalizarea și profesionalizarea fiind depășite cu mult timp în urmă. De actualitate în Occident sunt problematicile legate de proveniența licită a bunurilor muzeale, de restituirea bunurilor dobândite în circumstanțe discutabile, în perioada colonială, de actualizare a muzeelor ca obiective culturale și piloni de coeziune socială și economică, de susținere a unor politici de vizitare care să crească accesul la cultură și să diversifice contribuția socială a muzeului.

similare din străinătate, cum ar fi Institut für Museumsforschung (Institutul pentru Cercetări Muzeale) din Germania³³, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France³⁴, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (Institutul Național pentru Muzeu și Colecții Publice) din Polonia³⁵, Instituto Brasileiro de Museus³⁶, Institute of Museum and Library Services din Statele Unite ale Americii³⁷, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro din Italia ș.a.

Institutul Național de Muzeologie ar fi urmat să aibă ca atribuții principale inițierea și implementarea de programe și proiecte de cercetare, documentare, conservare, restaurare și punere în valoare a patrimoniului cultural muzeal, la nivel național și internațional, activități de cercetare științifică, elaborare de strategii, norme și ghiduri de bună practică, publicarea

de materiale de specialitate, organizarea de programe de formare și mobilitate profesională, reuniuni științifice și schimburi de experiență, în domeniul muzeologiei, al conservării și restaurării patrimoniului muzeal. Niciuna dintre cele două structuri nu a fost reținută în proiectul normativ publicat spre consultare publică, eliminarea lor din proiectul inițial nefiind nici ea motivată de către departamentele avizatoare din cadrul Ministerului Culturii.

Închei aici, nu întâmplător, această scurtă prezentare a perspectivelor pe care Codul patrimoniului cultural le-ar putea oferi sectorului muzeal din România, cu speranța unei reorientări corecte a viziunii strategice asupra muzeelor, asupra rolului lor fundamental și indispensabil în protejarea patrimoniului și în dezvoltarea nu doar culturală a societății românești.

Bibliografie

Proiect de lege privind aprobarea Codului patrimoniului cultural - <http://www.cultura.ro/proiect-de-lege-13> (Accesat: 07.09.2022)

Hotărârea Guvernului nr. 905 din 29 noiembrie 2016 pentru aprobarea tezelor prealabile ale proiectului Codului patrimoniului cultural, publicată în M.Of. nr. 1047/27.12.2016

Legea nr. 311/2003 a muzeelor și colecțiilor publice, republicată în M.Of. nr. 207 din 24 martie 2014, cu modificările și completările ulterioare (forma în vigoare la data de 15 iulie 2022)

Legea nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, republicată în M.Of. nr. 259 din 9 aprilie 2014, cu modificările și completările ulterioare (Forma în vigoare la data de 15 iulie 2022)

Capotă, Raluca; „Raport de inventariere și analiză legislație - Patrimoniu cultural mobil”, Ministerul Culturii, 2019 - <http://www.umpcultura.ro/Files/>

CP/Raport%20inventariere%20si%20analiza%20legislatie_Titul%20V%20Patrimoniu%20Cultural%20Mobil.pdf (Accesat: 07.09.2022)

Vasile, Alis; „Raport integrator – inventarierea și analiza legislației din domeniul patrimoniului cultural”, Ministerul Culturii, 2019 - http://www.umpcultura.ro/Files/CP/Raport%20integrator_Analiza%20si%20inventariere%20legislatie.pdf (Accesat: 07.09.2022)

Vasile, Alis; „Raport de inventariere și analiză legislație – Autorități, instituții și organisme cu atribuții în domeniul patrimoniului cultural național”, Ministerul Culturii, 2019 - file:///C:/Users/CosAlis/Desktop/Raport%20inventariere%20si%20analiza%20legislatie_Titul%20II%20Autoritati%20institutii%20si%20organisme%20cu%20atributii%20in%20domeniul%20patrimoniului%20cultural%20national.pdf (Accesat: 07.09.2022)

Vasile, Alis; „Muzeul – de la cabinet de curiozități la instituționalizare. Evoluția reglementărilor legislative și administrative din domeniul muzeal”, Editura Pro Universitaria, București, 2022

Alis VASILE

specialist independent

e-mail: contact@alisvasile.ro

33 <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/institut-fuer-museumsforschung/home/> (Accesat: 15 iulie 2022).

34 <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Formations-et-metiers-des-musees/Etablissements-d-enseignement-et-de-recherche> (Accesat: 15 iulie 2022).

35 <https://www.nimoz.pl/en> (Accesat: 15 iulie 2022).

36 <https://www.gov.br/museus/pt-br> (Accesat: 15 iulie 2022).

37 <https://www.ims.gov/> (Accesat: 15 iulie 2022).

MODURILE ÎN CARE NOILE TEHNOLOGII SCHIMBĂ MUZEEL E Ș I SPAȚIILE DE CONSUM CULTURAL

The Ways in which New Technologies Are Changing Museums and Spaces of Cultural Consumption

Mihaela ION

ABSTRACT

New technologies have started to be used in museums and other cultural consumption venues, and the online marketing notion of “phygital” is becoming more and more integrated into the art world transforming an exhibition or a museum. The main factors that have led to the digitalization of art exhibitions and a mandatory presence in the online environment, especially on social media, were the pandemic and the recurring lockdowns that turned our daily life into an online daily life. New technologies are transforming the way we interact with a work of art or an exhibition and how we deliver contemporary value judgments. The new curatorial practices and the organizational practices of an exhibition adapt to the requirements of a public eager for technological and artistic novelty. Through the examples used in the article, I highlight how new technologies transform and re-transform the notions of art/non-art.

Keywords: museum, art gallery, immersive experience, viewing room, new technologies, phygital, cultural marketing.

Introducere

Acest articol prezintă exemplele de bune practici pe care muzeele și spațiile de consum de cultură la nivel internațional și național le implementează pentru a rămâne constant în atenția categoriilor de public noi și a celor deja fidelizate. Articolul este redactat atât din perspectiva de curatoare cu experiență internațională care folosește noile tehnologii în expozițiile organizate și observă o rezistență constantă din partea unor muzee pentru a panota și organiza corespunzător expozițiile, cât și din perspectiva unei vizitatoare emancipate care este neimpresionată de starea de fapt a multor spații de consum de cultură românești.

Obiectivul articolului este de a prezenta statusul actual propus de noile tehnologii prin modul în care transformă și retransformă o expoziție, un spațiu de consum de cultură și valorile de gust ale noilor categorii de public.

Metoda de cercetare des folosită este analiza de conținut descriptivă pentru a prezenta modul în care anumite spații de consum de cultură se adaptează la noile tehnologii, pentru a realiza scurte detalieri pentru noile tehnologii și expozițiile analizate. De asemenea, o altă metodă folosită este analiza comparativă utilizată pentru a prezenta exemplele și contraexemplele, evidențiind astfel bunele practici din domeniul cultural.

Multe dintre terminologiile utilizate în cadrul acestui articol sunt folosite în limba engleză și sunt acceptate ca atare în domeniul istoriei artei de către specialiști. O lucrare de artă contemporană se transformă și se (re)transformă prin intermediul noilor tehnologii folosite atât ca noi medii de realizare, de prezentare, cât și de identificare. *Video mapping* (maparea video) propune prezentarea unor opere de artă prin intermediul aparatului de proiectare și a unor spații de consum de cultură pregătite pentru acest gen de opere. *Projection*

mapping (proiectare video prin maparea spațiului, unde este prezentată lucrarea video) constă în redarea la dimensiunile potrivite astfel încât lucrările sunt gândite a fi proiectate pe o anumită clădire, într-un spațiu bidimensionat randat special pentru 3D și pentru a suporta acest gen de artă. În mod simplificat, *projection mapping* se poate referi la prezentarea imaginilor pe o suprafață care nu este în mod deosebit dreaptă și albă. *Online viewing room* au devenit mediile online, unde publicul interacționează printr-un click, cu activitatea culturală a unui artist. Este mai mult decât un CV al artistului, *online viewing room* devenind ghizii online, uneori interactivi, despre munca creativă a artistului, și de multe ori a spațiilor de consum de cultură care îl reprezintă.

În cadrul acestui articol veți regăsi repetiția constantă a termenului *spații de consum de cultură*, referindu-mă la spații acreditate și recunoscute național și/sau internațional pentru a expune, promova, conserva, restaura și prezenta patrimoniul material și imaterial. Detalii și exemplificări evidente asupra acestor definiții sunt regăsite pe întreg parcursul articolului, la care am adăugat și alte terminologii ale noilor tehnologii.

Tehnologia internă și tehnologia externă

Într-o operă de artă putem să realizăm distincția între tehnologia internă și cea externă. Astfel, tehnologia internă este cea folosită pentru a crea opera de artă folosind anumite materiale, tehnici specifice, pe când cea externă este cea care comunică – folosind noile tehnologii – conceptul curatorial al lucrării, în fața publicului¹. O operă de artă poate să folosească o tehnologie internă majoră și una externă minimă și viceversa. Printre exemplele în care tehnologia internă este folosită vast sunt operele de artă de video

mapping și video art. Lucrările video art necesită folosirea unei tehnologii externe minime sau unele care nu implică noile tehnologii contemporane, astfel sunt folosite monitoare, televizoare, proiectoare, dar în momentul în care acele lucrări trec la stadiu de artă crypto se folosesc de tehnologie externă inovativă.

În cazul crypto art, o lucrare de artă poate fi aproape orice atâta vreme cât persoanele implicate în domeniul cultural și cu influență le definesc cu statutul de opere de artă. Lucrările de crypto art, de cele mai multe ori iau o formă de imagine digitală sau de fișier video, tehnologia internă nu

1 Scudero (2002), 263- 265.

schimbă paradigma concepției operei de artă, ci tehnologia externă care este folosită pentru decriptarea mesajului este cea care îi oferă autenticitate și originalitate. Conform definiției pentru NFT-uri (non-fungible tokens), acestea sunt bunuri ce nu pot fi înlocuite cu altele similare și nu pot fi despărțite în subunități, ele existând ca atare și putând fi accesate exclusiv de persoana care le creează și ulterior de colecționarul care deține cheia singulară². Piața internațională a operelor de artă este cea care a transformat aceste NFT-uri în opere de artă. Această transformare se face simțită și la nivelul judecăților de valoare definite deja prin terminologii consacrate din istoria artei. Dacă ar fi să analizăm prin intermediul curentelor artistice deja definite, NFT-urile și noile tehnologii schimbă totalmente definițiile pentru analizarea lor. Sunt contraculturi la culturi artistice deja existente, lucru care le face să fie noutate în domeniul criticii de artă, comentariilor de artă. Rapiditatea cu care s-au propagat în mediul caselor de licitație, a galeriilor de artă, a muzeelor, încă nu a dus la noi definiții pentru frumos / non-frumos, artă – non-artă / chiar poate să fie artă aceste noi opere? Astfel sunt definite noi norme de prezentare și transformare

rapidă a unor noi artiști în artiști superstar prin vânzarea de opere NFT. La casa de licitație Christies, lucrarea NFT formată dintr-un colaj de 5000 de opere originale a artistului digital *Beeple*, pe numele său real Mike Winkelmann, *Everydays: The First 5000 days*, a fost vândută pentru suma de peste 69 de milioane de dolari.³ În iunie 2022, NFT-uri realizate de Beeple, Mad Dog Jones și alți artiști au fost vândute la aceeași casă de licitație pentru suma totală de 1,6 milioane de dolari.⁴

De asemenea, în cazul NFT-urilor apare o nouă tendință de distrugere iremediabilă (*burning*) a lucrărilor în format digital și înlocuirea acestora cu operele originale fizice. Conform cryptonews.com, în iunie 2022 peste 2000 de NFT-uri au fost distruse și aceste opere digitale au fost înlocuite cu operele originale⁵.

Aidoma exemplelor din istoria artei, cu artiști care încearcă prin notorietatea lor să schimbe normele, Damien Hirst este unul dintre ei, acesta propunând viitorilor cumpărători o variantă singulară, fie lucrarea în format NFT, fie în format fizic, și o dată ce aceasta va fi achiziționată, varianta necumpărată va fi distrusă iremediabil (*burning the NFT*).

Muzele și NFT-urile

Muzele țin pasul cu crearea de NFT-uri, astfel muzeele de mici dimensiuni încearcă să atragă un cash-flow vandabil prin vânzarea în serii mici și limitate a unor copii după opere faimoase

la care adaugă și NFT-uri. Mai multe muzee din Italia au acceptat un proiect ambițios și anume acela de a vinde copii digitale, realizate la rezoluții mari, sub formă de NFT-uri. La Galeria Unit din Londra, în cadrul expoziției “Eternalising Art History”, prezentată între 19 februarie – 19 martie 2022, au fost panotate șase replici după opere de artă create de artiști italieni precum Leonardo Da Vinci, Rafael, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Amedeo Modigliani și Francesco Hayez⁶.

Aceste replici în format digital NFT au fost

2 Roose, K. 2022, 18 martie. *What are NFTs?* <https://www.nytimes.com/> (13 iunie 2022).

3 Site-ul Casei de licitației Christies. <https://www.christies.com> (13 iunie 2022).

4 Defoe, T. 2022, 29 iunie. *An NFT Sale at Christie's Brought in \$1.6 Million, Giving Digital Art Collectors Some Hope in the Wake of the Crypto Crash*. <https://news.artnet.com> (10 iunie 2022).

5 Haqshanas, R. 2022, 14 iunie. *NFTs Winning Damien Hirst's Art Experiment So Far as Over 2,000 Tokens Burned*. <https://cryptonews.com> (10 iunie 2022).

6 Site Galeriei Unit, Londra. <https://unitlondon.com/> (1 iunie 2022).

vândute pentru sume între 100.000 și 250.000 euro fiecare⁷. Ambele instituții de cultură vorbesc despre accesibilitatea operelor de artă și, în același timp, de posibilitatea de a aduce publicul într-o galerie de artă prin intermediul unei lucrări de artă originale în format copie digitală autorizată. Astfel, nu doar muzeele superstar aduc lucrări care atrag un număr impresionant de vizitatori datorită reputației artistului și/sau a lucrărilor expuse, cât și cele cu posibilități financiare limitate au acces datorită NFT-urilor la o lucrare superstar pentru o perioadă limitată.

Galeria Uffizi și celelate galerii din Italia care au realizat copii digitale pentru cele șase expozate nu sunt singurele spații de consum de cultură care au apelat la digitalizare și conceperea de NFT-uri cu lucrările aflate în patrimoniu lor.

Publicul emancipat

Deyan Sudjic menționează în cartea sa *Limbaajul lucrurilor* (The Language of Things) faptul că operele de artă pot fi importante, chiar dacă nu dețin aura definită de Walter Benjamin, ci redau senzația că sunt create de mașini, prin metode tehnice și folosind tehnologia, în același timp indicând iluzia de perfecțiune⁸. Dacă ar fi să ne raportăm la NFT-ul realizat de Beeple din 5000 de opere existente fizic, aceasta este o lucrare creată prin intermediul tehnicii și oferă și o senzație de valoare din partea colecționarului de artă, care a achiziționat un număr impresionant de creații realizate de același autor. Și doar colecționarul decide dacă le va prezenta în viitor și publicului larg sau vor rămâne pentru sine.

Muzeul Belvedere din Viena a creat și a vândut, pentru o sumă de peste 3,2 milioane de euro, 10.000 de piese NFT-uri după "Sărutul" lui Gustave Klimt⁹. Conform comunicatului de presă pe care Muzeul Belvedere l-a transmis o dată cu aceste vânzări de NFT-uri, vânzare special creată de Ziua Îndrăgostiților, directoarea muzeului Stella Rolling și directorul economic Wolfgang Bergmann menționează că primul pas în Metavers a fost de bun augur pentru muzeu. Muzeul, astfel, se poziționează în calitate de stakeholder al prezenței gândite în mediul online și a noilor tehnologii folosite pentru a crea noi surse de venit, dar și pentru a atrage publicul. "Sărutul" lui Gustave Klimt este una dintre lucrările de artă iconice și pe lângă toate produsele care sunt imprimate cu lucrarea, pasul următor era și intrarea în zona crypto-art.

Expozițiile ce sunt create prin intermediul tehnologiei redau într-o variantă nouă o diferită identitate unor opere de artă deja existente sau opere de artă fizice, dar care prin intermediul tehnologiei se dezvoltă în mediul digital privitorului.

Conform lui Jacques Rancière, publicul unei expoziții trebuie să fie un public emancipat, capabil să înțeleagă faptul că perimetrul unui spațiu de cultură transformă lucrările de artă în expozate importante. Spectatorul emancipat este cel care observă, comentează, compară și interpretează o operă contemporană și, astfel, afirmă existența lucrării. A fi spectator nu este similar cu a avea o condiție pe care trebuie să o schimbăm într-una activă. Starea noastră pasivă este cea normală¹⁰, statut ce ne oferă șansa de a emite judecăți de gust asupra lucrărilor de artă. Însă la această definiție a spectatorului emancipat adăugăm și mențiunea că apare un public nou dornic de noile tehnologii, un public care experimentează activ performance art, este parte din expoziție prin folosirea

7 Rea, N. 2022, 17 Februarie. *As Four Major Italian Museums Sell NFT Reproductions of Masterpieces, Some Say Digital Editions Could Be Better Than the Real Thing*. <https://news.artnet.com/> (15 Martie 2022).

8 Site-ul Muzeului Belvedere, Viena. <https://www.belvedere.at/> (20 Februarie 2022).

9 Sudjic, D. (2009), 180.

10 Rancière J. (2009) 17.

aplicațiilor, a aparaturii de VR, *viewing rooms*. De asemenea, alături de acest public emancipat atât cultural, cât și din punct de vedere tehnologic, este un grup care necesită să fie familiarizat cu aplicații IT, să înțeleagă că prin intermediul unor aparaturi (device-uri) sau aplicații mobile (apps) poate să perceapă eficient expoziția care se află în formă digitală. Prin realitate augmentată (AR) și prin folosirea unor aplicații pe telefon, o lucrare de artă unidimensională sau bidimensională se transformă într-una tridimensională prin camera foto a unui telefon smart. Prin VR (virtual reality), folosind aparatura adecvată privitorul poate avea acces la o expoziție cu exponate care de cele mai multe ori se află în patrimoniul diferitelor muzee din țară și străinătate, și aducerea lor într-un singur spațiu ar fi o muncă și colaborare de lungă durată.

În plus, fiecare expoziție de artă din muzee, care folosește și noile tehnologii, informează eficient și constant asupra schimbării modului de raportare și prezentare a lucrărilor de artă.

Experiențele culturale imersive

Expozițiile imersive sunt evenimentele în care privitorul intră în contact vizual, acustic și tactil cu operele unui artist. Evenimentele imersive propun o experiență completă în care sunt deconstruite operele unui artist și reconstruite ulterior. Astfel, lucrările sunt proiectate la dimensiuni mari, cu inserții muzicale, activități practice și există în cadrul expoziției și o zonă de lounge.¹¹¹²¹³

The Guardian pune întrebarea dacă aceste evenimente imersive nu sunt doar parcuri tematice atractive sau reprezintă viitorul

“Phygital”, un concept preluat din marketingul digital, se integrează în lumea artei. *Phygital* provine din contopirea a două cuvinte: physical (fizic) și digital. Aceste expoziții phygital propun prezența fizică a spectatorului într-o anumită sală, însă pentru a avea acces la lucrări are nevoie de anumite aplicații și aparatură destinată tehnologiei de realitate virtuală (VR). În anii de lockdown și valuri constante de COVID-19, noile tehnologii adaptate de muzee, galerii de artă, târguri de artă, case de licitație au păstrat piața artei la un standard înalt prin experiențe de phygital, AR, VR, viewing room, licitații online, vânzări private. Conform raportului oficial pentru casa de licitație Christies, în 2021 rezultatul vânzărilor a fost de peste 7,1 miliarde de dolari, dintre care 150 de milioane au provenit din vânzarea de NFT-uri¹¹. Pentru casa de licitații Sotheby’s vânzările pentru 2021 au fost de 7,3 miliarde dolari și peste 44% dintre cei care au achiziționat opere de artă au fost nou veniți pe platforma lor¹². Casa de licitație Artmark a licitat în primul semestru al anului 2021 lucrări în valoare totală de 6,58 milioane de euro.¹³

artei și a modului de a panota lucrările unui artist?¹⁴ Aceste experiențe imersive de cele mai multe ori transformă o lucrare de artă, iar o reconstituire folosind noile tehnologii implică toate simțurile pe care un om fără dificultăți locomotorii, acustice, motorii le deține. Iar în cazul celor cu deficiențe acustice și/sau vizuale sunt expoziții create special, astfel încât experiența artistică să fie corespunzătoare și sunt angajați specialiști care au aceste deficiențe și pot înțelege clar problemele întâmpinate.

O expoziție imersivă propune, așa cum îi spune și numele, o imersie a publicului emancipat sau neemancipat în lucrarea

11 Site-ul Casei de Licitație Christies, <https://www.christies.com/>, (11 Iunie 2022)

12 Site-ul Casei de Licitație Sotheby’s, <https://www.sothebys.com/>, (11 Iunie 2022).

13 Site-ul Casei de Licitații Artmark, <https://www.artmark.ro/>, (11 Iunie 2022).

14 Site-ul The Guardian, <https://www.theguardian.com/> (1 Iunie 2022).

și viața artistului. O expoziție imersivă nu este doar despre o anumită lucrare de artă, ci prezintă fragmente din autoportretele și portretele autorului, referințe muzicale încadrate corespunzător, inserții de video-mapping și jocuri interactive de învățare prin practică. Experiențele semi-imersive folosesc o parte din activitățile de interacțiune directă cu publicul, de aceea acestea folosesc noile tehnologii într-un mod limitat, fiind de multe ori vorba de experiențe prin prisma căștilor de AR și VR.

Experiența imersivă "Van Gogh", conform site-ului oficial¹⁵, se desfășoară activ din 2017, pe trei continente: Americile, Europa, Asia, actualmente fiind disponibilă pentru vizionare în America, Mexic, Franța și Marea Britanie. Începând de la prețul de 16 lire, timp de 60 de minute vizitatorii pătrund totalmente prin intermediul a cât mai multe simțuri în operele de artă ale lui Vincent Van Gogh. Experiențele imersive se bazează pe projection mapping, panouri

digitale, jocuri de lumini, efecte sonore și VR, astfel transformă expoziția care, de cele mai multe ori, nu deține nicio lucrare originală într-un spectacol. Ca o analiză a publicului participant la expoziția imersivă "Van Gogh", peste 30.000 de persoane au lăsat comentarii/recenzii despre expoziția din Londra¹⁶, peste 2500 de persoane pentru evenimentul din Cincinnati, SUA¹⁷. Expozițiile imersive Van Gogh nu au loc cu predilecție în muzee, ci în săli de spectacole, malluri, spații care nu au fost gândite pentru a fi muzee sau galerii de artă, de aici este și întrebarea de mai sus, dacă acestea sunt parcuri de distracție sau posibile căi viitoare de prezentare a unor expoziții. Cele mai multe experiențe imersive culturale reiau lucrări iconice, și anume sunt expoziții imersive dedicate operelor realizate de Gustave Klimt, Claude Monet, René Magritte. Expoziția imersivă "Monet", pe site-ul său menționează un public de peste 250.000 de persoane¹⁸, la fel ca și la celelalte evenimente imersive.

Definiția unui muzeu prin prisma noilor tehnologii

Activitatea unui muzeu se împarte în două mari categorii, și anume păstrarea și valorificarea științifică a patrimoniului care se cere neîncetat îmbogățit prin achiziții și donații, cât și transmiterea clară și coerentă către categoriile de public a valorilor culturale. Această transmitere de informații se realizează atât prin contactul direct al privitorilor cu obiectele expuse, cât și prin mijloace indirecte: publicații, conferințe, filme. La această definiție a unui muzeu definită de Vasile Drăguț, se adaugă și conservarea metodică și riguroasă a patrimoniului pentru a fi prezentat, cercetat și

valorificat eficient către public¹⁹. Actualmente definițiile de mai sus trec prin transformări.

ICOM propune în mai 2022, prin intermediul profesioniștilor acceptați în acest forum internațional, o definiție amplă și complexă, și anume: muzeul este o instituție permanentă, nedornică în mod deosebit de profit, care se pune în serviciul societății pentru a cerceta, a colecta, a conserva, a interpreta și a expune patrimoniul tangibil și intangibil. Muzeul este deschis publicului, este accesibil, nediscriminant la adresa necesităților vizitatorilor și dezvoltă ideea de diversitate și sustenabilitate²⁰. Definiția oferită de ICOM continuă menționând faptul că un muzeu comunică etic, pune accentul

15 Site-ul expoziției imersive Van Gogh, <https://vangoghexpo.com/> (1 Iunie 2022).

16 Site-ul feverup <https://feverup.com/> (1 Iunie 2022).

17 *Ibidem*.

18 Site-ul expoziției imersive Monet, <https://monetexpo.com>, (11 Iunie 2022).

19 V. Drăguț, „Muzeul – Instituție de cercetare, valorificare, și conservare a patrimoniului de cultură”, *Revista Muzeelor* 5, (1969), 390.

20 Site-ul ICOM <https://icom.museum/> (14 August 2022).

pe participarea comunităților pentru care se adresează. Muzeul oferă experiențe de educație, plăcere, reflecție și distribuirea clară de informații.

Conform Ninei Simon, un muzeu trebuie să aibă capacitatea de a rămâne relevant pentru publicul său. Relevanța de care vorbea Nina Simon este discutată și de ICOM în mai 2022. Astfel, relevanța este un scop mereu schimbător pentru o instituție de cultură, întrucât trebuie să se adapteze constant la noi cerințe curatoriale, noi judecăți de gust impuse/propuse de stakeholderii culturali naționali și internaționali²¹. Muzeele și instituțiile de cultură care nu rămân relevante nici pentru publicul lor nu mai sunt vizitate și rămân într-un con de umbră. Acesta este și exemplul Muzeului Național Tehnic dr. ing. "Dimitrie Leonida" din București, care urma să fie închis definitiv atât din lipsă de relevanță, cât și din motive financiare, fiind considerat un muzeu neprofitabil pentru instituția nouă sub care a intrat în tutelă, și anume Electrica Serv, filială a Electrica SA²². La o accesare a site-ului muzeului²³, observăm un site deloc prietenos cu utilizatorii săi, cu o grafică învechită, poze la rezoluții foarte mici, grafică deloc conformă pentru un muzeu al tehnicii. De asemenea, din punct de vedere al prezenței pe rețelele de social media, acest muzeu are doar o pagină de Facebook²⁴, cu peste 3000 de fani, 14 recenzii cu un scor de 4.4 și cu postări care de cele mai multe ori nu sunt agreate de noul algoritm Facebook, făcându-le să nu apară în feed-ul fanilor. Actualmente, Rețeaua Națională a Muzeelor din România, în parteneriat cu Asociația Zeppelin și Modulab, au trimis Ministerului Energiei, un plan de transformare a Muzeului Național Tehnic dr. ing. "Dimitrie Leonida" într-o "instituție

*care să pună România pe harta țărilor cu tradiție tehnologică (atât din punct de vedere istoric, cât și prin bransarea la noile tendințe muzeale ale momentului), o instituție sustenabilă și participativă, cu o pronunțată dimensiune educativă și care să prezinte în cel mai interactiv mod cu putință realizările tehnologice românești"*²⁵.

Printre bunele practici pe care un muzeu trebuie să le implementeze pentru a rămâne relevant atât pentru publicul fidel, cât și pentru noile generații de public, se numără o deschidere mai amplă și constantă pe rețelele de social media: Facebook, Instagram, TikTok, Pinterest, Twitter, Youtube, Spotify, un site propriu UX (ușor de utilizat) capabil să fie folosit eficient și rapid de la prima accesare, posibilitatea de achiziționare de bilete online și programarea din timp a unei vizite, investiții în strategii de marketing cultural și personal corespunzător, comunicarea eficientă și constantă înspre public, capacitatea de a transmite newslettere personalizate și bineînțeles, folosirea noilor tehnologii în expoziții pop-up și expoziții temporare. Un spațiu de consum de cultură care atrage un public tânăr sau care dorește să își fidelizeze publicul are deja un personal capabil să adapteze cunoștințele din marketingul și PR-ul cultural astfel încât adaptabilitatea la schimbări să fie facilă. Personalul specializat în PR și marketing cultural colaborează cu specialiști precum muzeografi, curatori, restauratori, conservatori pentru a prezenta publicului larg într-o formă accesibilă detalii despre lucrările de artă, despre expoziții, despre istoria spațiului de consum de cultură și multe alte informații similare. Textele curatoriale nu atrag un public care intră pentru prima dată într-un muzeu, într-o galerie de artă, ci comunicarea clară facilitează experiența neofită a unui vizitator ne-emancipat. La "Noaptea Muzeelor", spațiile de consum

21 Simon (2016), 121.

22 Site-ul Playtech, <https://playtech.ro>, (10 iulie 2022).

23 http://mnt-leonida.ro/_start0.html

24 Pagina de Facebook a Muzeului Național Tehnic Dr. ing. Dimitrie Leonida, <https://www.facebook.com/MuzeulTehnic/> (10 Iunie 2022)

25 Pagina de Facebook a Rețelei Naționale a Muzeelor din România <https://www.facebook.com/Reteaua.Muzeelor> (14 August 2022).

de cultură sunt pline de noi categorii de public, însă imediat după această seară multe dintre muzee sau galerii de artă nu vor reatrage și nici nu dețin strategiile de fidelizare, de comunicare cu posibili noi vizitatori constanți. Nici zilele cu acces gratuit uneo nu atrag publicul, întrucât metodele folosite de adresabilitate nu sunt targetate corespunzător, iar de cele mai multe ori informațiile sunt transmise târziu sau defectuos de un personal necalificat în PR sau marketing cultural.

Printre muzeele care atrag constant noi categorii de public sunt MNȚR și MARE, ambele având prezențe în mediul online active, actualizate și care comunică în mod constant cu publicul într-un limbaj clar și adaptat corespunzător. În schimb, contra-exemplele de neactualizare a site-urilor, de necomunicare cu publicul pe social media, de imposibilitatea de a achiziționa bilete online (de cele mai multe ori neexistând nici posibilitatea de a plăti online) sunt într-un număr foarte mare în mediul cultural românesc.

Pentru realizarea unor astfel de expoziții de bune practici, un muzeu colaborează de cele mai multe ori cu instituții private care propun expozițiile și implementează conceptul curatorial. Muzeul Luvru în perioada lockdown-ului a mizat pe o interactivitate online cu publicul și a postat și postează

online în mod gratuit și constant obiectele și operele de artă din patrimoniul său și al muzeului Național Eugène-Delacroix. Momentan, această colecție deține peste 480.000 de opere cu documentația curatorială, care pot fi accesate direct cu deschiderea site-ului special creat²⁶.

Ca exemple de bune practici din România prin modul în care muzee finanțate de stat integrează noile tehnologii atât în expozițiile existente, cât și în maniera de interacțiune în mediul online, interacțiunea prin emailuri personalizate, aplicații create special, tururi virtuale ce sunt accesibile online, se numără Casa Memorială "Anton Pann", din București. Acest muzeu aflat sub tutela Muzeului Național al Literaturii a primit mai multe premii, în 2019, premiul secțiunii „Arhitectura spațiului interior / amenajări expoziții, standuri și scenografie” la Anuală de Arhitectură, premiul Arhitectură de Interior la Romanian Design Week – ambele pentru maniera de implementare și prezentare a proiectului – expoziția permanentă realizată de către echipa Zeppelin²⁷. De asemenea, pentru instalațiile low – tech utilizate eficient: holograme, tablete, inserții sonore și instalații interactive, pentru panotajul impecabil și interactiv, Casei Memoriale "Anton Pann" i-a fost acordat în 2021 premiul DASA, de către European Museum Academy²⁸.

Instituțiile private, instituțiile de stat

Instituțiile de stat încep să fie într-o competiție directă cu cele private, care nu sunt influențate de bugetele primite de la organismele de stat: ministere, consilii județene, primării, și depind de sponsorizările private, de numărul de bilete

vândute, de magazine de tip gift shop care le suplimentează considerabil bugetele, și de spațiile dedicate petrecerii timpului liber în bistro-uri sau restaurante care sunt deschise în incinta lor. Catherine Millet, în cartea sa editată în 2006, menționa că un muzeu nu este un receptacol inert, întrucât nu doar materia, cât și semnificațiile sale sunt transformabile²⁹. Claire Bishop afirmă că muzeul și-a schimbat paradigma de

26 Site-ul Colecției Muzeului Luvru, <https://collections.louvre.fr/en/> (12 Martie 2021 și 10 Iunie 2022).

27 Site-ul Muzeului Național al Literaturii, <https://mnlr.ro/> (15 Mai 2022).

28 Site-ul European Museum Academy. <https://europeanmuseumacademy.edu> (10 Iunie 2022).

29 Millet (2017), 71.

instituție importantă a culturii de elită și a devenit un templu populist de relaxare și divertisment³⁰. Astfel, maniera de a organiza și privi un muzeu s-a schimbat.

De cele mai multe ori, muzeele care încep proiecte curatoriale cu bătaie lungă reușesc să fie relevante în fața publicului și să își mențină statutul de stakeholderi. În 1995, la Tate Gallery din Londra a fost înființat proiectul curatorial *Art Now* – o platformă de exprimare artistică dedicată artiștilor la început în carieră³¹. În 2003, pe lângă mediile tradiționale de exprimare vizuală, programul a adăugat secțiuni dedicate filmului și artei video. *Art Now* continuă și acum, având înspre vizitare expozițiile „The Darks: Ruth Ewan și Astrid Jonston” și „Art Now Shawanda Corbett”³². La Muzeul Național al Țăranului Român s-a creat o astfel de platformă dedicată promovării și panotării lucrărilor de artă contemporană. Astfel, a fost inițiat în aprilie 2021 programul MNȚRplusC care a transformat o sală din incinta muzeului într-un artist-run de arte vizuale contemporane la Muzeul Țăranului Român³³. Este un spațiu capabil să aducă o altă comunitate de artiști, vizitatori în jurul muzeului și, în același timp, deschide porțile pentru artiștii care de cele mai multe ori nu își găsesc un loc de expunere potrivit.

Pentru Boris Groys, muzeul cu expoziții permanente și temporare este definit drept un loc în care ni se reamintește în mod constant despre egalitatea proiectelor din trecut, fiind astfel locul unde privitorii pot învăța să reziste dictaturii gustului contemporan³⁴. Însă ca o completare la această definiție oferită de Groys, privitorii pot să nu mai accepte acele proiecte din trecut și să dorească schimbarea în maniera de prezentare a exponatelor. Claire Bishop adaugă că finanțarea unui muzeu din resurse de stat nu mai este un

program vandabil, astfel aceasta vorbește despre necesitatea de fonduri private capabile să susțină activitatea unui astfel de spațiu de cultură. Fondurile monetare dedicate culturii sunt diminuate în mai multe țări, astfel instituțiile de cultură se adaptează pentru noi formule de suplimentare a veniturilor. Muzeele “superstar”³⁵, și anume cele cu o capacitate financiară și organizațională, aduc expoziții grandioase, mizează pe intervenția tehnologiei și new media pentru a prezenta noi evenimente, pe gift shopuri, memorabilia și pe strategii de marketing digital cultural. Noțiunea de “muzeu superstar” este folosită de Bruno Frey, referindu-se la muzeele care prin strategii de marketing digital, de promovare oferă o valoare artistică și culturală unui spațiu de consum de cultură recunoscut drept excepțional. Un astfel de muzeu superstar este unul obligatoriu trecut pe lista „neapărat de vizitat” (a „must see”) pentru publicul emancipat sau nu. Muzeul superstar deține o activitate comercială proprie capabilă să aducă profit și are un impact major în cadrul economiei locale. Sunt acele muzee la care de cele mai multe este coadă și publicul achiziționează din timp biletele; menționez în acest sens: Albertina din Viena, Luvru din Paris, MoMA din New York.

30 Bishop (2013), 7.

31 Nesbitt (2007), 9.

32 Site-ul Tate Gallery. <https://www.tate.org.uk/>, (10 Iunie 2022).

33 Pagina oficială de Facebook MNȚRplusC, <https://www.facebook.com/mntrplusc>, (10 Iunie 2022).

34 Groys (2008), 22.

35 B. Frey, “Superstar Museums: An Economic Analysis”, *Journal of Cultural Economics* 2-3, (1998) 113- 125.

Online viewing room schimbă modul de a “vedea” arta

Muzeele, casele de licitație și, în special, galeriile de artă apelează la conceptul de online viewing room. Astfel pe lângă un tur virtual online, în aceste viewing rooms sunt filme de scurtă durată în care sunt prezentate exponatele, dar aduc și comentarii pertinente din partea curatorului, a comentatorului și criticul de artă. Astfel, modul în care o operă de artă este dezvăluită privitorului este mult mai facil și personal. În 2021, târgul de artă Art Basel a avut peste șase online viewing room³⁵. În 2020, Frieze London și Frieze Masters au activat mai multe astfel de viewing rooms pentru a prezenta în format digital expozițiile participante³⁶. Avantajele unor astfel de online viewing room sunt evidente pentru globalizarea majoră a pieței de artă, astfel o expoziție are o influență și o

vizibilitate internațională, aceasta se poate derula pe termen nelimitat, la orice oră, iar spațiul fizic pentru desfășurarea acestora nu este necesar – diminuându-se din costurile aferente chiriei spațiilor. De asemenea, în cadrul unor online viewing rooms atenția poate fi îndreptată exclusiv înspre un anumit artist, focusându-se pe activitatea sa în domeniu, experiența anterioară, interviurile oferite. Galeria GAEP din București creează viewing rooms pentru artiștii săi, cea mai recentă expoziție aflată și în format viewing room, fiind *Time Lines: Răzvan Anton* care este activă până pe 20 august 2022³⁷. Online viewing room (camera online creată special pentru experiențe subiective cu artistul și opera sa) transformă simplul privitor într-un posibil colecționar de artă și specialist în activitatea și opera unui anumit artist.

Concluzii

Noile tehnologii au intrat activ în piața artei și transformă modul în care interacționăm cu o operă de artă, cu o expoziție și cu conceptele curatoriale. Pentru a rămâne relevanți în fața publicului deja existent, muzeele, galeriile de artă, casele de licitație și spațiile de consum de cultură se adaptează de cele mai multe eficient la noile tehnologii de AR, VR, phygital, online viewing room, transformând prin intermediul tehnologiei și chiar din spatele unui monitor, un simplu privitor într-un posibil colecționar de artă. Suntem în fața a trei transformări majore în lumea artei: a creației artistice, a instituțiilor de artă, ce trebuie să își definească relevanța constant în fața comunității lor, și a publicului de artă, ce are

acum dreptul de a avea o părere³⁹ nu doar asupra exponatelor, cât și asupra modului în care noile tehnologii sunt integrate în expoziții.

Pentru a ține pasul cu noile modalități de curatoriat prin intermediul noilor tehnologii, un spațiu de consum trebuie să aibă în vedere și instrumentele digitale în scop de marketing, astfel încât experiența în ansamblu pentru vizitatori să fie una completă. Chiar dacă articolul de față discută despre noile tehnologii și modul în care acestea au un impact major în cadrul organizării, curatorierii, amplasării, panotării lucrărilor de artă, un spațiu de consum de cultură care se adresează unui public dornic de noul tehnologic trebuie să aibă pagină web actualizată și interactivă conectată la paginile de social media: Facebook, Instagram, Twitter, Pinterest, TikTok. La acestea se adaugă posibilitatea de achiziționare și programare online a vizitelor, metodele active de a atrage

36 Site-ul Art Basel, <https://www.artbasel.com/> (10 Iunie 2022).

37 Site-ul Frieze, <https://www.frieze.com> (10 Iunie 2022).

38 Site-ul Galeriei GAEP, <https://www.gaepgallery.com/> (10 Iunie 2022).

39 Danto (1996), 27.

publicul constant prin newslettere, emailuri personalizate, reduceri pentru zile speciale, mesaje personalizate, sms-uri transmise bazei de date obținute prin respectarea normelor GDPR. Noile tehnologii și social media sunt cele care schimbă constant modul în care un spațiu de consum de cultură se adaptează la noile tendințe contemporane. Neadaptarea la aceste tendințe contemporane duce la scăderea numărului de vizitatori, neatrăgerea unui public nou (Generația Z, Generația Y), fiind unul dintre impedimentele pentru care unele muzee nu beneficiază de noi categorii de public. Prin lipsa de e-ticketing (achiziționarea de bilete online), de website-uri interactive, ușor de folosit, lipsa de prețuri atractive pentru a face fotografii cu lucrările expuse, spațiile de consum de cultură ratează șansa de a se promova constant și gratuit prin intermediul vizitatorilor care postează pe social media.

Așa cum referințele bibliografice online sunt acceptate acum drept resurse importante

pentru redactarea unui articol, tot la fel spațiile de consum de cultură trebuie să accepte și să adopte noile tehnologii în maniera în care se prezintă și își prezintă exponatele publicului.

Preluarea de noi tehnologii nu este suficientă pentru a transforma un spațiu de consum de cultură într-unul adaptat noilor cerințe contemporane pentru expoziții și artiști, iar deschiderea evidentă și dorită către public este necesară pentru muzee și galerii de artă. Un spațiu vizitat, un spațiu care are și permite realizarea de fotografii pentru rețelele de social media este unul care devine profitabil atât din punct de vedere al numărului de public, cât și din vânzarea de bilete și materiale de promovare proprie.

Ca o ultimă concluzie, bunele practici de adaptare culturală la noile tehnologii, la mediul online și social media se realizează constant și după strategii bine formulate și respectate.

Bibliografie

Cărți:

- Bishop, C. 2013. *Muzeologia radicală sau ce anume e "contemporan" în muzeele de artă contemporană*. Cluj Napoca: Editura Idea.
- Danto, A. 1996. *Après la fin de l'art*. Paris: Édition Du Seuil.
- Groys, B. 2008. *Art Power*. Cambridge: The MIT PRESS.
- Millet, C. 2017. *Arta Contemporană. Istorie și geografie*. București: Ed. Vaillant.
- Nesbitt, J. 2007. *Keep on Onnin'*. Londra: Tate Publishing.
- Rancière, J. 2009. *The Emancipated Spectator*. London-New York: Ed. Elliott, Verso.
- Scudero, D., 2002. *Manuale del curatore. Teoria e pratica della cura critica*. editia a II-a, Roma: Gangemi Editore spa.
- Simon, N. 2016. *The Art of Relevance*. California: Museum 2.0 Santa Cruz.
- Sudjic, D. 2009. *The language of things*. New York și Londra: Penguin Books.

Articole în periodice:

- F. Bruno, "Superstar Museums: An Economic Analysis", *Journal of Cultural Economics* 2-3 (1998)
- V. Drăguț, "Muzeul – Instituție de cercetare, valorificare și conservare a patrimoniului de cultură", *Revista Muzeelor* 5 (1969)

Surse electronice:

- Defoe, T. 2022, 29 iunie. *An NFT Sale at Christie's Brought in \$1.6 Million, Giving Digital Art Collectors Some Hope in the Wake of the Crypto Crash*. <https://news.artnet.com/market/christies-nft-sale-1-6-million-2138850> (10 Iunie 2022)

Haqshanas, R. 2022, 14 iunie. *NFTs Winning Damien Hirst's Art Experiment So Far as Over 2,000 Tokens Burned*. <https://cryptonews.com/news/nfts-winning-damien-hirsts-art-experiment-so-far-as-over-2000-tokens-burned.htm> (10 Iunie 2022)

Pagina de Facebook a Muzeului Național Tehnic Dr. ing. Dimitrie Leonida, <https://www.facebook.com/MuzeulTehnic/> (10 Iunie 2022)

Pagina de Facebook a Rețelei Naționale a Muzeelor din România <https://www.facebook.com/Reteaua.Muzeelor> (14 August 2022).

Pagina oficială de Facebook MNTRplusC, <https://www.facebook.com/mntrplusc>, (10 Iunie 2022)

Rea, N. 2022, 17 Februarie. *As Four Major Italian Museums Sell NFT Reproductions of Masterpieces, Some Say Digital Editions Could Be Better Than the Real Thing*. <https://news.artnet.com/art-world/unit-london-digital-artwork-2074552> (15 Martie 2022)

Roose, K., 2022. 18 martie. *What are NFTs?* <https://www.nytimes.com/interactive/2022/03/18/technology/nft-guide.html> (13 Iunie 2022).

Site-ul Art Basel, <https://www.artbasel.com/> (10 Iunie 2022)

Site-ul ArtNet, <https://news.artnet.com/art-world/unit-london-digital-artwork-2074552> (15 Martie 2022)

Site-ul casei de licitație Christies <https://www.christies.com/features/monumental-collage-by-beeples-first-purely-digital-artwork-nft-to-come-to-auction-11510-7.aspx> (13 Iunie 2022)

Site-ul Casei de licitație Sotheby's, <https://www.sothebys.com/en/press/2021-historic-year-in-review>, (11 Iunie 2022)

Site-ul Casei de licitații Artmark, <https://www.artmark.ro/en/about-us/art-market-reports>, (11 Iunie 2022)

Site-ul Colecției Muzeului Luvru, <https://collections.louvre.fr/en/> (12 martie 2021 și 10 Iunie 2022)

Site-ul European Museum Academy. <https://europeanmuseumacademy.eu/a-special-visit-to-the-national-museum-of-romanian-literature-in-bucharest/> (10 Iunie 2022)

Site-ul expoziției imersive Van Gogh, <https://vangoghexpo.com/> (1 Iunie 2022)

Site-ul expoziției imersive Monet, <https://monetexpo.com>, (11 Iunie 2022)

Site-ul feverup, <https://feverup.com> (1 Iunie 2022)

Site-ul Frieze, <https://www.frieze.com> (10 Iunie 2022)

Site-ul Galeriei GAEP, https://www.gaepgallery.com/viewing_room/time-lines-razvan-anton/ (10 Iunie 2022)

Site-ul Galeriei Unit, Londra. <https://unitlondon.com/whats-on/98/> (1 Iunie 2022)

Site-ul ICOM, <https://icom.museum/en/news/the-icom-advisory-council-selects-the-museum-definition-proposal-to-be-voted-in-prague/> (14 August 2022)

Site-ul Muzeului Belvedere, Viena. <https://www.belvedere.at/en/digital-declaration-love> (20 Februarie 2022)

Site-ul Muzeului Național al Literaturii, <https://mnlr.ro/casa-memoriala-anton-pann-premiata-din-nou/> (15 Mai 2022)

Site-ul Playtech.ro <https://playtech.ro/2022/templul-stiintei-muzeul-national-tehnic-dimitrie-leonida-salvat-de-la-desfiintare-pe-ultima-suta-de-metri/> (10 Iunie 2022)

Site-ul Tate Gallery. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/art-now-shawanda-corbett> (10 Iunie 2022)

Site-ul The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/20/immersive-exhibitions-the-future-of-art-or-overpriced-theme-parks> (1 Iunie 2022)

Dr. Mihaela ION

*Manager cultural Asociația Atelierul de Creație,
fondator conferințele online Creative Night Talks,
curator independent,
<https://mihaelaion.com>,
contact@mihaelaion.com*

PROVOCĂRI ÎN OFERTA CULTURALĂ A MUZEELOR DIN ROMÂNIA: TURURILE VIRTUALE

Challenges in the Cultural Offer of Museums in Romania: Virtual Tours

**Ana-Maria POP,
Tania SOMEȘFĂLEAN,
Gheorghe-Gavrilă HOGNOGI,
Alexandra-Camelia MARIAN-POTRA**

ABSTRACT

The mobility restrictions and the cessation of activities in physical locations, a general framework generated by the Covid-19 pandemic, determined for the majority of the population a reconfiguration of the way of spending their work and their leisure. At the same time, the digitalisation incentives promoted by all relevant stakeholders, whether by national authorities or by public or private institutions, have taken their place in the lives of citizens. The cultural sector, especially museums, has adapted and the cultural offer has been folded on the new challenges. The present material highlights, particularly for Romania, the digital museum offer in the form of virtual tours, accelerated by this current health crisis, corroborated with immersive initiatives in some museums, predominantly abroad, where the appetite for emerging technologies was felt as a need for public diversification even before the pandemic.

Keywords: virtual reality, augmented reality, museums, Romania, digitalization

Introducere

Utilizarea unor resurse digitale pentru diverse bunuri ale patrimoniului i-a preocupat pe managerii culturali încă dinainte de încetățenirea termenului de biblioteci digitale¹, platforme precum proiectul Gutenberg sau Perseus stând mărturie. În plus, Biblioteca Digitală Europeană *Europeana.eu*², o inițiativă a Uniunii Europene, finanțată de Connecting Europe Facility al Uniunii Europene și de statele membre ale acesteia, devine, din 2008, un portal ce sprijină acțiunile de digitalizare ale patrimoniului cultural, prin imagini, informații textuale, fonograme și videograme. Pentru România, partenerul oficial al acesteia este cIMeC – Institutul de Memorie Culturală. Consultând aceeași platformă, se poate constata că, la momentul actual, baza de date înregistrează obiecte de patrimoniu cultural provenind de la diverse instituții culturale (30.035.385 de imagini, 22.498.488 de texte, 5.366 de modele 3D, 338.177 de video, 770.701 de fonograme).

1 Matei (2009), p. 7-12.

2 *Idem*, p. 69; <https://www.europeana.eu/ro>.

Odată cu limitarea mobilităților, context determinat de pandemia de Covid-19, populația a fost nevoită să petreacă mai mult timp acasă, în fața calculatorului, călătoriile virtuale devenind noua realitate³, diverși consumatori putând să evite astfel aglomerările din unele destinații fizice, nemaivând nici grija unei potențiale îmbolnăviri⁴. Ba mai mult, fără a deveni un scop în sine pentru public, și mai ales fără a avea cuantificat un impact al utilizării tururilor virtuale, s-a individualizat și mai mult turismul digital sau virtual, perceput ca o alternativă mai sigură la vizitarea in situ a unor destinații turistice⁵. Introdus la începutul secolului XXI, dar uzitat ca și concept în literatura de specialitate din 2012, turismul virtual sau digital definește călătoriile efectuate dintr-un loc în altul fără necesitatea unei mobilități fizice. El se află sub imboldul dezvoltării tehnologiilor digitale, demers susținut și de diverse programe internaționale de stimulare a tehnologiilor mobile, existența unor motoare de căutare online și agenții de turism online⁶ și apariția tehnologiilor imersive (realitate virtuală etc.).⁷

Pe acest fond, s-au intensificat acțiunile de digitalizare a unor bunuri culturale aparținând patrimoniului cultural, demers generat de unii factori de decizie (autorități, instituții culturale publice, ONG-uri etc.) și accelerat de maturitatea unor tehnologii multimedia și popularitatea unor platforme de socializare⁸. Reținem și ideea că, pentru a digitiza patrimoniul cultural, acest demers presupune, în mod obligatoriu și respectarea unor standarde⁹ și recomandări¹⁰, tocmai pentru evitarea existenței unor baze de

date nefuncționale, lacunare sau cu informații incorecte.

La ora actuală, pe de altă parte, mediul digital a devenit parte din viața cotidiană, multă lume accesând diverse platforme sau aplicații pentru facilitarea unor acțiuni, fie ele culturale sau care țin de existența obișnuită. În unele cazuri, produsele digitale create devin ele însele medii de comunicare¹¹, așa cum o precizează unii autori¹² ce fac trimitere spre varii experiențe virtuale create (jocuri video, filme în multiple dimensiuni și multisenzoriale, tururi virtuale 3D care transpun consumatorul în realitatea proiectată etc.), care prin intermediul tehnologiilor uzitate oferă și publicului impresia implicării în acea realitate.

Și în România, ca în alte state europene, și nu doar, au apărut în ultimii doi ani platforme dedicate unor produse virtuale, care oferă o alternativă la locațiile convenționale ale unor muzee, case memoriale, vestigii arheologice etc. Oferta culturală regăsită în mediul digital, la momentul manifestării pandemiei de Covid-19, în unele cazuri ca răspuns imediat al unor instituții publice culturale la sistarea evenimentelor și activităților culturale din mediul fizic, a menținut viu interesul publicului. Nu același lucru putem să-l confirmăm și pentru fidelizarea lui, în contextul inexistenței unei strategii de marketing orientată către un anume segment de vizitatori. Intenția operatorilor culturali a rămas, însă, la fel de valabilă, respectiv aceea de a stârni interesul unor potențiali vizitatori, obișnuiți sau debutanți, cu un nou tip de produs cultural.

Scopul acestui studiu derivă din analiza unui produs cultural distinct regăsit în muzeele din România, tururile virtuale, produs intensificat ca ofertă culturală de restricțiile de mobilitate fizică condiționate de pandemia de Covid-19. Pornind de la baza de date a Institutului Național al Patrimoniului, Direcția Patrimoniu Digital, ce înregistrează muzeele cu tururi virtuale din România, coroborată cu alte platforme unde sunt înregistrate alte tururi

3 Bieda et al. (2021), p. 2; Ilkhanizadeh et al. (2020), p. 2; Vinals et al. (2021), p. 2.

4 El-Said and Aziz (2021), p. 2.

5 Akhtar et al. (2021), p. 2.

6 Happ and Ivancsó-Horváth (2018), p. 9-11; Watkins et al. (2018), p. 41-42.

7 van Nuenen and Scarles (2021), p. 124-125.

8 Dominguez-Jiménez et al. (2021), p. 195.

9 Oberländer-Târnoveanu and Matei (2009), p. 123-128.

10 The London Charter for the Computer-based Visualisation of Cultural Heritage (2006), <http://www.londoncharter.org/introduction.html>; Hotărâre pentru aprobarea Strategiei naționale privind Agenda Digitală pentru România 2020, Anexa 1.

11 Moro (2018), p. 89.

12 Fadli and AlSaeed (2019).

virtuale ce aparțin unor muzee private sau unor muzee locale, neacreditate, a fost evidențiată: a) distribuția teritorială a acestor produse culturale digitale; b) tipologii ale tururilor virtuale; c) atribute ale tururilor virtuale. În acest sens, secțiunile următoare evidențiază

rolul noilor tehnologii digitale în domeniul cultural – prin beneficiile aduse, oferta digitală a muzeelor românești prin tururile virtuale oferite, tendințe de dezvoltare agreeate de muzee din străinătate, dar și câteva aspecte conclusive.

Beneficii și experiențe testate cu ajutorul tururilor virtuale

Similar altor domenii de activitate economică cu aplicabilitate mare, cu impact în viața cetățenilor, și sectorul cultural a îmbrățișat recursul la tehnologii inovative. Beneficiile aduse de acestea (investiții financiare mai scăzute, mai mulți vizitatori, păstrarea autenticității destinației/obiectivului, evitarea supraaglomerării etc.) sunt mult mai mari decât investiția în dispozitive¹³. Tehnologiile emergente despre care vorbim fac referire, pe scurt, la:

- realitate asistată (aR), ce oferă informații suplimentare față de câmpul vizual obișnuit perceput de un individ, cu ajutorul unor instrumente periferice (ochelari inteligenți, dispozitive montate pe cap etc.);
- realitate virtuală (VR), respectiv o simulare proiectată pe calculator a realității, prin intermediul căreia o persoană poate interacționa cu modele tridimensionale, gradul de implicare al unei persoane în realitatea nou creată determinând și gradul de imersivitate al acesteia (de la jocuri video la simulatoare de zbor);
- realitate augmentată (AR), ce constă în suprapunerea în lumea reală a unui conținut digital, adăugând o experiență suplimentară în mediul real;
- realitate mixtă (MR), un hibrid între cele două realități amintite anterior;
- realitate extinsă (XR), un termen generic ce încorporează toate tehnologiile amintite anterior.

Din acest raționament, Dominguez-Jiménez et al. (2013) subliniau faptul că ceea ce pentru unitățile muzeistice mari părea ca o continuare

firească să țină pasul cu noile tehnologii (de pildă, Muzeul din Vatican sau Luvru¹⁴), pentru instituțiile mai mici și cu buget limitat, mai ales din spațiile rurale, această nouă provocare rămâne doar ca deziderat.

În cazul de față, interesul a fost focalizat pe realitatea virtuală și un produs direct al utilizării acestei tehnologii, tururile virtuale. Acestea sunt simulări a unor locații fizice, compuse dintr-o secvență de imagini video, care pot sau nu să fie însoțite de informații textuale, audio sau alte efecte¹⁵. De asemenea, acestea pot fi de mai multe tipuri: simple (2D, create prin utilizarea unor imagini de 180°), complexe (create pe baza unor imagini panoramice de 360°) și 3D (cu inserarea suplimentară a unor randări 3D ale unor obiecte din realitate). Alegerea vizitatorilor pentru un muzeu cu tur virtual este simplă, izvorâtă din curiozitatea acestora pentru testarea unui produs nou, care să le genereze experiențe noi și interesante sau chiar să aibă suportul pentru reconstrucția unor obiecte ce nu mai există¹⁶. În cazul utilizatorilor ce nu au vizitat în prealabil locațiile fizice ale muzeelor, acest produs este utilizat ca un instrument de atragere spre muzeu. Totodată, experiențele pozitive testate constituie un punct de plecare pentru participarea la alte experiențe similare¹⁷.

Mediul virtual reprezintă o simulare a realității cu care interacționăm și care poate genera un nivel de imersivitate atât de fidel realității palpabile încât ne putem disocia în acea realitate, cu o distincție voalată între real și

13 Barille et al. (2019), p. 201, 205; Hu et al. (2020), p. 370-371.

14 El-Said (2021), p. 2.

15 *Ibidem*.

16 Recupero et al. (2019), p. 5.

17 *Ibidem*.

utopic. În momentul de față, două niveluri de imersivitate definesc tururile virtuale, primul utilizează ecranul desktopului, alături de tastatură și mouse, pentru vizualizarea unui mediu virtual al unei locații date¹⁸. În cazul celui de-al doilea nivel de imersivitate, cu ajutorul unor controlere de mișcare și device-uri VR, utilizatorul poate avea un grad de interacțiune mai mare, testând multiple experiențe senzoriale. Dacă la acestea se adaugă și o tehnică de modelare 3D, numită realitate capturată, augmentată (AR), pot fi reconstituite obiecte reale, cum este cazul unor exponate din muzee din Japonia¹⁹, Argentina²⁰, El Salvador²¹, China²², Italia²³, Franța²⁴, Germania²⁵, Ucraina²⁶, România etc.

Cu toate acestea, unele date statistice care arată că în cazul muzeelor din SUA doar 2% dintre acestea au tururi virtuale²⁷, se poate consemna că, la nivel global, recursul la aceste tehnologii emergente este încă în curs de dezvoltare. Una din cele mai recente direcții ale implementării unor tehnologii precum cele menționate anterior în crearea de tururi virtuale este inclusivitatea utilizatorului, care din spectator devine consumator²⁸, experiența încercată de utilizator fiind una mai autonomă.

Nici rolul platformelor de social media nu este unul neglijabil, mai ales dacă ținem cont de apariția câtorva platforme de social media 3D, cum ar fi Facebook Spaces, VR chat etc.²⁹

Muzeele din România și tururile virtuale

Cumulând mai multe baze de date regăsite în mediul online și având drept punct de plecare baza de date cIMeC asociată muzeelor cu tururi virtuale și colecții digitale 3D³⁰, au fost spațializate toate tururile virtuale aferente unor unități muzeistice, cărora li se adaugă alte tururi virtuale regăsite în mediul electronic pentru acele muzee private sau independente pentru care informația a fost vizibilă în mediul online. Nu au

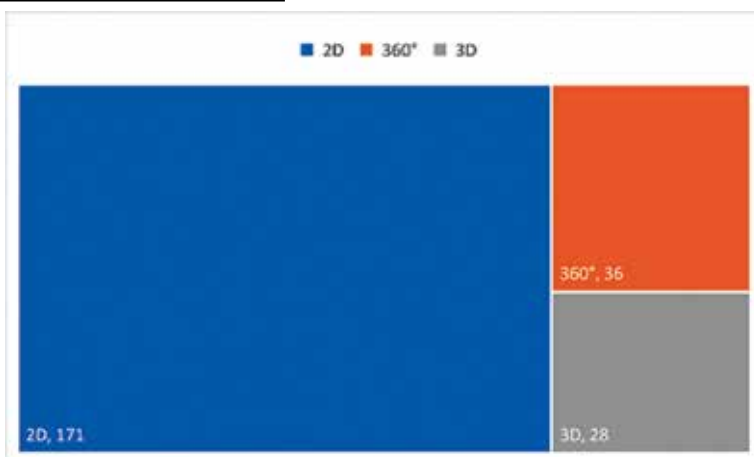


Figura 1. Ponderea tururilor virtuale oferite de muzee (Sursa: cIMeC)

18 Carvajal et al. (2020), p. 1-2.

19 Moro (2018), p. 89.

20 Carvajal et al. (2020), p. 1-2.

21 Lopez-Menendez (2019), p. 4.

22 Hu et al. (2020), p. 376.

23 Lerario and Maiellaro (2020), p. 5.

24 Dilella and Soressi (2020), p. 3.

25 Letellier and Sieck (2019).

26 Bieda et al. (2021), p. 4.

27 Dominguez-Jiménez et al. (2021), p. 196.

28 Lerario and Maiellaro (2020), p. 20.

29 Du et al. (2019), p. 2.

30 <https://cimec.ro/patrimoniu-mobil/muzee-cu-tururi-virtuale-si-colectii-digitale-3d/>

fost luate în evidență tururi virtuale care pot fi regăsite în alte spații cu colecții muzeistice și care se regăsesc doar in situ.

Se observă o prezență consistentă a muzeelor cu tururi virtuale (176 de muzee cu tur virtual, 44 de muzee cu modele de obiecte 3D publicate). Comparativ cu înregistrările de tururi virtuale înregistrate de cIMeC la ora actuală, în 2020, erau disponibile online „aproape 100 de muzee din 28 de județe”³¹.

31 Zbucnea and Bira (2020), p. 42.

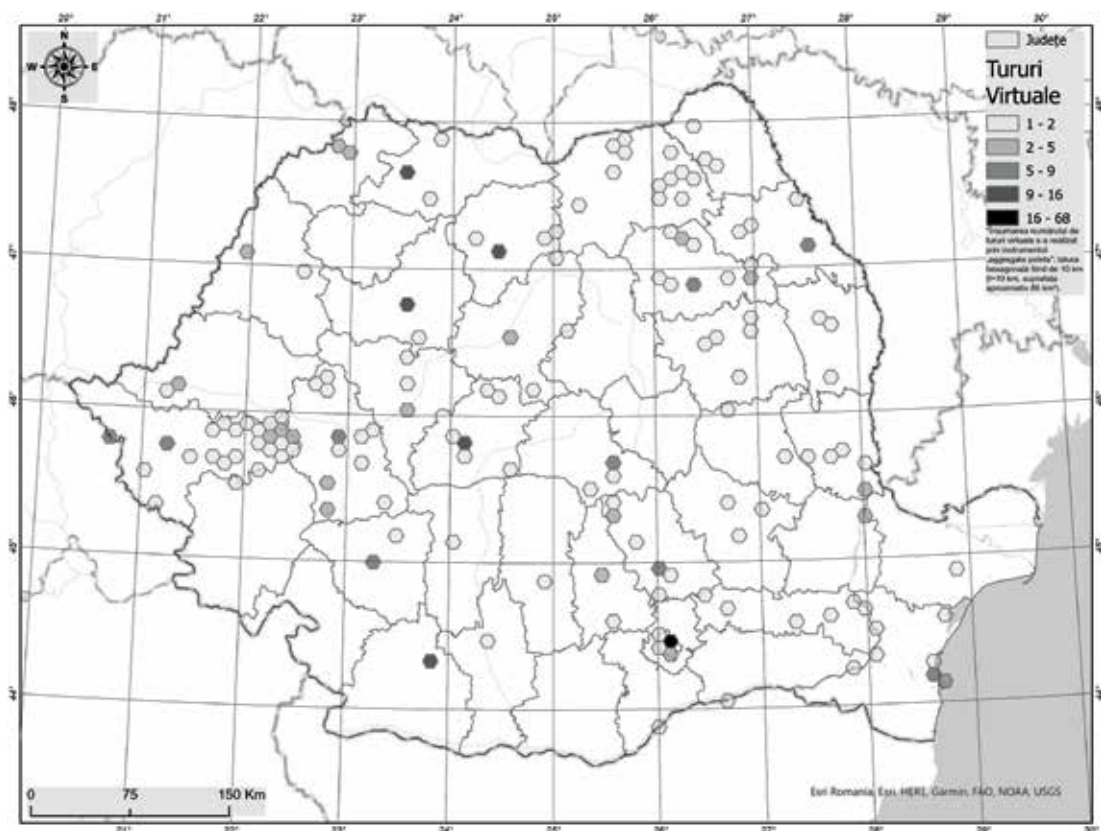


Figura 2. Distribuția spațială a muzeelor din România cu tururi virtuale
Cartografie: Tania Someșfălean (Sursa: cIMeC)

Din păcate, tururile virtuale existente nu au menționate anul apariției lor, ceea ce ar permite identificarea unei dinamici a acestui fenomen. Însă se poate afirma o intensificare a creării acestora și a expunerii lor pe diverse platforme, alături de accesarea lor de către publicul larg, pe fondul crizei sanitare recente. Majoritatea tururilor virtuale sunt 2D, secondate de cele ce valorifică imagini panoramice de 360°. Asociind aceste date cu includerea și a altor muzee ce nu se regăsesc pe lista cIMeC, dar care au tururi virtuale, au fost reperate 235 de muzee cu tururi virtuale, din care 171 sunt tururi 2D, 36 tururi create din imagini panoramice și 28 tururi 3D (Fig. 1). Este necesară și o specificare adițională, unele din instituțiile ce au creat aceste produse dețin atât tururi virtuale 2D cât și 3D. Distribuția spațială a tururilor virtuale reflectă alte caracteristici ale muzeelor (Fig. 2),

respectiv: a) o concentrare predominantă a acestui tip de produs turistic în mediul rezidențial urban; b) polarizare spre tururi virtuale a unităților muzeistice din capitala țării, București, nord-estul țării (datorate prezenței caselor memoriale dar și a unor muzee ieșene) și vestul țării, suprapus Banatului; c) o predilecție a consumatorilor urbani spre turismul digital; d) o predilecție pentru tururile virtuale create din imagini panoramice, mult mai facile din punct de vedere tehnic; e) o deschidere a unor muzee inclusiv spre crearea unor modele 3D, asociate domeniului arheologie și istorie.

Cele mai multe tururi virtuale au fost create pentru case memoriale (Tabelul 1), secondate de instituțiile muzeale cu muzee și colecții în domeniul științelor naturii, etnografie, istorie și arheologie. În ceea ce privește bunurile digitizate 3D care se regăsesc în colecțiile



Figura 3. Obiecte 3D regăsite în colecțiile unor muzee: Stelă funerară romană din colecția Oamenii de la Porolissum, cămașă femeiască de Bobota din colecția Cămașă femeiască tradițională
Sursa: cIMeC

unor muzee, cele mai multe acoperă obiecte arheologice și istorice. Spre exemplificare, menționăm colecțiile Oamenii de la Porolissum

(cu 8 modele 3D), Cămașă femeiască tradițională (cu 10 modele 3D), Ceramică din epoca bronzului (cu 9 modele 3D) etc.

Tabelul 1. Numărul de muzee cu experiențe digitale, pe domenii

Domeniul	Muzee cu tur virtual	Muzee cu modele de obiecte 3D publicate
Arheologie	17	35
Artă	19	0
Artă religioasă	6	0
Carte vechi	1	0
Istorie	21	5
Istorie militară	4	0
Etnografie	21	1
Etnografie și istorie locală	10	1
Memoriale	55	1
Numismatică	1	0
Științele naturii	12	1
Știință și tehnică	9	0

Sursa: cIMeC (13.08.2022)

O altă inițiativă demarată de o echipă de tineri, co-finanțată de Administrației Fondului Cultural Național (AFCN), este platforma Muzee de la sat³², lansată în 2021, prin care 53 de muzee din 18 județe beneficiază de tururi virtuale.

Muzeele cu tururi virtuale 3D sunt încă subdimensionate ca produs cultural, și chiar turistic, iar cele care există (de pildă, Grădina Botanică „Alexandru Borza” din Cluj-Napoca) nu au dezvoltat încă partea de interacțiune cu utilizatorul.

La un click distanță prin muzee

Multe din aplicațiile web sau mobile direct asociate patrimoniului cultural, indiferent de tipologia lui, depășesc

sfera instituției care le găzduiește, devenind o resursă pentru dezvoltarea locală a comunităților din acel teritoriu³³. Ba mai mult, multe dintre produsele create contribuie ca experiență specifică a destinației vizitate, devenind o parte componentă a turismului digital sau se

32 Proiect co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național (AFCN) – Sesiunea II 2021 „Muzeul de pe ulei pe ecran” – aria tematică Patrimoniu Cultural Material. <https://muzeedelasat.ro>.

33 Barille et al. (2019), p. 206; Carvalho et al. (2020), p. 7198.

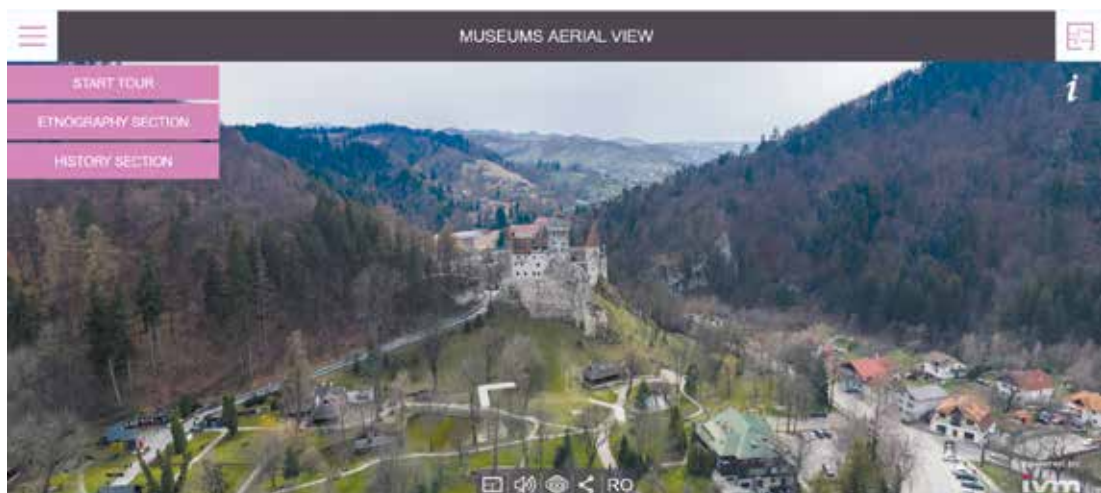


Figura 4. Tur virtual al Muzeului Național Bran³⁴, inclus în proiectul Muzee de la sat.

individualizează chiar ca un „turism cu a doua şansă”³⁴ (*second chance tourism*), prin faptul că prelungesc sau chiar redau viață unor destinații sau obiective turistice fragile, deteriorate³⁵.

Experiența și tradiția unor instituții muzeistice sunt relevante și în contextul transpunerii ofertei culturale în realitatea virtuală. În era digitală, dezvoltarea unor inovații în domeniul cultural se numără printre preocupările muzeelor cu tradiție încă de dinaintea declanșării crizei pandemice. Cu toate acestea, în contextul Covid-19, adaptarea la cererea în creștere pentru tururile virtuale, precum o ilustrează și cercetările întreprinse de Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală³⁶ sau platforma online Muzee de la sat³⁷, și găsirea unor soluții de optimizare a interacțiunii cu vizitatorul au reprezentat, chiar și în cazul unor muzee notorii, o provocare. Analiza realizată la nivelul unor instituții muzeistice, plecând de la elementele vehiculate în literatura de

specialitate³⁸ ca fiind instrumente de creare a realității virtuale, relevă faptul că există anumite carențe în ceea ce privește interactivitatea și funcționalitatea unor tururi virtuale. Astfel, ofertele culturale digitale ale exemplurilor analizate s-au dezvoltat preponderent prin utilizarea imaginilor panoramice 360° și randări 3D care oferă puține perspective de interacțiune (lipsa butoanelor pentru VR controller, lipsa imaginilor adaptate la ochelarii VR, lipsa itinerariilor audio). Prezentarea unor expoziții cu informații textuale, însă fără corelarea cu un tur de prezentare a exponatelor, respectiv realizarea unor filmulețe video de prezentare sunt, de asemenea, variante agreate de muzeele analizate. Muzee precum Galeria Uffizi, Muzeul Britanic sau Galeria Națională de Artă din Washington au dezvoltat aplicații mobile, care facilitează accesul la tururile virtuale puse la dispoziție de către acestea (Tabel 1).

34 <https://ivm-360.com/tours/muzeul-national-bran/?fbclid=IwAR07TmrD5jnODCMXoMihlP1AgZ7yJmr3wMUbmWVT-wlqITl6G8hv6TqCmek>

35 Bec et al. (2021), p. 2.

36 <https://culturaldatainteractiv.ro/monitorizarea-domeniului-cultural-in-timpul-crisei-covid19/adaptarea-ofertei-culturale/>.

37 Tănase (2022), <https://culturaladuba.ro/49-de-muzee-si-obiective-culturale-din-sate-romanesti-pot-fi-vizitate-prin-tururi-virtuale/>.

38 Hu et al. (2020), Sapto et al. (2020).

Tabelul 2. Instrumentele VR ale muzeelor din străinătate³⁹

Denumire muzeu	Localitatea & țara	Imagine panoramică (360°)	Imagine panoramică (180°)	Imagini 3D expozate	Tur virtual (3D)	Animatii/Video animat	Informații textuale	Audio/ Narațiuni despre colecții	Hartă interactivă	Itinerarii audio multilingvistice / Ghid turistic	Interacțiune - ochelari VR	VR controller	Aplicație mobilă
Galeria Uffizi	Florența, Italia	x	x	x	X		X	x	x	X		x	x
Muzeele Vatican	Vatican	x			X	x	X	x			x		
Muzeul Van Gogh	Amsterdam, Olanda	x			X	x	X	x			x		
Muzeul Britanic	Londra, Marea Britanie	x			X		X	x		X	x	x	x
Muzeul Orsay	Paris, Franța	x			X	x	X	x				x	
Muzeul Louvre	Paris, Franța	x	x	x	X		X			X		x	
Galeria Națională de Artă	Washington, SUA	x			X		X		x	X		x	x
Muzeul Dali	Figueres, Spania	x		x	X		X		x			x	
Muzeul Pergamon	Berlin, Germania	x				x	X	x					
Muzeul Național de Artă Modernă și Contemporană	Seul, Coreea de Sud	x			X	x	X			X		x	

Concluzii

Indiferent de tipul de tehnologie uzitat și la care se face recurs în domeniul cultural, și nu numai, rămâne necesară păstrarea autenticității și redarea cât mai fidelă a realității. Din acest punct de vedere, orice reconstrucție 3D este necesar să respecte o vizualizare cât mai corectă și fidelă a modelului original.³⁹

Puținele exemplificări de tururi virtuale în care se realizează o anumită interacțiune a utilizatorului cu realitatea virtuală creată denotă faptul că acest demers este încă la început și cu valențe reale de aplicabilitate și continuitate, prin oferirea oportunității utilizatorului de a-și personaliza singur turul virtual. Reținem și ideea menținerii unei etici în utilizarea acestor

performanțe virtuale, care nu ar trebui să suprime prezența în mediul fizic a vizitatorilor.

Cu referire strictă la România, oferta culturală digitală oferită de muzee este, încă, în curs de dezvoltare, dependentă de investițiile în logistică și echipamente inovative, dar și de interesul publicului. Așa cum formulau și Zbucea și Bira (2020), pentru muzeele din București, dar situația poate fi generalizată la nivel național, oferta culturală digitală propusă a stârnit curiozitatea publicului digital provizoriu și doar spre începutul pandemiei (cu un vârf de interes asociat lunilor martie-aprilie 2020⁴⁰), motivat de curiozitate, cu precădere dacă ea fost popularizată (și) în social media. Menținerea interesului pentru tururile virtuale necesită și mai multă creativitate din partea creatorilor de conținut, în contextul în care există o deschidere din ce în ce mai mare pentru inovare și testare de noi experiențe multisenzoriale. Pe de altă parte, și gustul publicului se formează, iar aici un impact major îl au acțiunile de informare, conștientizare și promovare ale tipurilor de produse culturale puse la dispoziția acestora de către entitățile culturale.

39 <https://www.uffizi.it/en>; https://cliomusetours.com/tours/the-vatican-museums-free-virtual-experience/?gclid=Cj0KCCQjwuukXBhCRARisAC-gM0jafTBxSQnBvXjlw2STkjVORWfJmz2CBUaQL2nicfgOFYPt6JG9itlaAupHEALw_wcB; <https://joyofmuseums.com/museums/europe/netherlands-museums/amsterdam-museums/van-gogh-museum/>; <https://blog.britishmuseum.org/how-to-explore-the-british-museum-from-home/>; <https://www.touristtube.com/Things-to-do-in-Paris/Musee-d-Orsay-360>; <https://www.louvre.fr/en/online-tours>; <https://thehaphazardtraveler.com/washington-dc-virtual-tours-museums-field-trip/>; <https://www.salvador-dali.org/en/museums/dali-theatre-museum-in-figueres/visita-virtual/>

40 Zbucea and Bira (2020), p. 41.

Bibliografie

- N. Akhtar, N. Khan, M. Mahroof Khan, S. Ashraf, M.S. Hashmi, M.M. Khan, S.S. Hishan, „Post-COVID 19 Tourism: Will Digital Tourism Replace Mass Tourism?”, *Sustainability* 13 (2021), 5352, p. 1-18, <https://doi.org/10.3390/su13105352>.
- V. Barille, A. Fotia, R. Ponterio, V. Mollica Nardo, D. Giuffrida, M.A. Mastelloni, „Combined study of art works preserved in the archaeological museums: 3D survey, spectroscopic approach and augmented reality”, in *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Vol. XLII-2/W11, 2019 GEORES 2019 – 2nd International Conference of Geomatics and Restoration, 8-10 May 2019, Milan, Italy, <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W11-201-2019>, p. 201-207.
- A. Bec, B. Moyle, V. Schaffer, K. Timms, „Virtual reality and mixed reality for second chance tourism”, *Tourism Management* 83, 104256 (2021), p. 1-5.
- A. Bieda, M. Balawejder, A. Warchoń, J. Bydłosz, P. Kolodiy, K. Pukanská, (2021). „Use of 3D technology in underground tourism: example of Rzeszów (Poland) and Lviv (Ukraine)”, *Acta Montanistica Slovaca* 26, 2 (2021), p. 205-221, DOI: 10.46544/AMS.v26i2.03.
- A. Carvalho, A. Santos, C.R. Cunha, „The Territory Museums Role in the Promotion of Destinations with the support of ICT Platforms”, in K.S. Soliman (ed.) (2020) – *The Territory Museums Role in the Promotion of Destinations with the support of ICT Platforms*, p. 7196-7202.
- M.A. Dilena, M. Soressi, „Reconstructive Archaeology: In Situ Visualisation of Previously Excavated Finds and Features through an Ongoing Mixed Reality Process”, *Applied Sciences* 10, 21 (2020), 7803, p. 1-15, <https://doi.org/10.3390/app10217803>.
- J.L. Domínguez-Jiménez, B. Castilla-Agredano, M. González-Nieto, M. Moreno-Alcaide, A. Monterroso-Checa, „Preparing rural heritage for another kind of Covid pandemic: heritage digitalization strategies in the Alto Guadiato Valley and Subbética of Córdoba, Spain”, *SCIRES-IT* 11, 1(2021), p. 195-208.
- R. Du, D. Li, A. Varshney, „Project Geollery.com: Reconstructing A Live Mirrored World With Geotagged Social Media”, in *The 24th International Conference on 3D Web Technology* (2019), 10.1145/3329714.3338126.
- O. El-Said, H. Aziz, „Virtual Tours a Means to an End: An Analysis of Virtual Tours’ Role in Tourism Recovery Post COVID-19”, *Journal of Travel Research*, 1-21 (2021), p. 1-21, <https://doi.org/10.1177/0047287521997567>.
- F. Fadli, M. AlSaeed, „Digitizing Vanishing Architectural Heritage: The Design and Development of Qatar Historic Buildings Information Modeling [Q-HBIM] Platform”, *Sustainability* 11, 9 (2019), 2501, p. 1-25, <https://doi.org/10.3390/su11092501>.
- E. Happ, Z. Ivancsó-Horváth, „Digital tourism is the challenge of future – a new approach to tourism”, *Knowledge Horizons. Economics*, 10, 2 (2018), p. 9-16.
- Guvernul României, *Hotărâre pentru aprobarea Strategiei naționale privind Agenda Digitală pentru România 2020*, Monitorul Oficial, Partea I, nr. 340 bis/19.V.2015.
- S. Ilkhanizadeh, M. Golabi, S. Hesami, H. Rjoub, „The Potential Use of Drones for Tourism in Crises: A Facility Location Analysis Perspective”, *Journal of Risk and Financial Management* 13, 10, 246 (2020), p. 2-13, <https://doi.org/10.3390/jrfm13100246>.
- Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală, *Cultura în carantină – Monitorizarea domeniului cultural în timpul crizei Covid-19*, Adaptarea ofertei culturale, 2020, <https://culturadatainteractiv.ro/monitorizarea-domeniului-cultural-in-timpul-crisiei-covid19/adaptarea-ofertei-culturale/>.
- D. A. Loaiza Carvajala, M. M. Moritaa, G.M. Bilmesa, „Virtual museums. Captured reality and 3D modeling”, *Journal of Cultural Heritage* 45 (2020), p. 234-239, <https://doi.org/10.1016/j.culher.2020.04.013>.
- Y. Hu, W. Sun, X. Liu, Q. Gan, J. Shi, „Tourism demonstration system for large-scale museums based

- on 3D virtual simulation technology”, *The Electronic Library* 38, 2 (2020), p. 367-381. <https://doi.org/10.1108/EL-08-2019-0185>.
- A. Lerario, N. Maiellaro, „Virtual Touring for the Puglia Regional Museum Directorate”, *ISPRS International Journal of Geo-Information* 9(12):741 (2020), p. 1-30. <https://doi.org/10.3390/ijgi9120741>.
- J. Letellier, J. Sieck, „Visualization and Interaction Techniques in Virtual Reality for Guided Tours”, in 2019 10th IEEE International Conference on Intelligent Data Acquisition and Advanced Computing Systems: Technology and Applications (IDAACS), 2019, p. 1041-1045, doi: 10.1109/IDAACS.2019.8924392.
- M. Lopez-Menendez, „Online Martyrs: Virtual Tours of the Miguel Agustín Pro Museum, and the José Simeón Cañas Central American University Martyrs”, *Religions* 10(9):523 (2019), p. 1-14, <https://doi.org/10.3390/rel10090523>.
- D. Matei. 2009. *Spre Europeanaeu: o introducere în bibliotecile digitale*. București: cIMeC – Institutul de Memorie Culturală.
- S. Moro, „Remarks on the 3DCG Visualization of Lost Buddhist Temple”, *International Journal of Buddhist Thought&Culture* 28, 2 (2018), p. 87-112, <https://doi.org/10.16893/IJBTC.2018.12.28.2.87>.
- T. van Nuenen, C. Scarles, „Advancements in technology and digital media in tourism”, *Tourist Studies*, 21, 1 (2021), p. 119-132, Doi:10.1177/1468797621990410.
- I. Oberländer-Târnoveanu, D. Matei 2009. *Standarde și recomandări în documentarea bunurilor culturale*. București: cIMeC – Institutul de Memorie Culturală.
- A. Recupero, A. Talamo, S. Triberti, C. Modesti, „Bridging Museum Mission to Visitors’ Experience: Activity, Meanings, Interactions, Technology”, *Front. Psychol.* 10:2092 (2019), p. 1-10, doi: 10.3389/fpsyg.2019.02092.
- A. Sapto, U. Nafi’ah, B. Suprpta, J. Sayono, H. Renalia, M. N. Alfahmi, „Digitization planning for museum exhibition the learning museum of Universitas Negeri Malang”, OP Conf. Series: *Earth and Environmental Science* 485 (2020), 012115, p. 1-10, doi:10.1088/1755-1315/485/1/012115.
- S. Tănase, *49 de muzee și obiective culturale din sate românești pot fi vizitate prin tururi virtuale*, Cultura la dubă, 2022, <https://culturaladuba.ro/49-de-muzee-si-obiective-culturale-din-sate-romanesti-pot-fi-vizitate-prin-tururi-virtuale/>.
- M. Watkins, S. Ziyadin, A. Imatayeva, A. Kurmangalieva, A. Blembayeva, „Digital tourism as a key factor in the development of the economy”, *Economic Annals-XXI*, 169, 1-2 (2018), p. 40-45, doi: <https://doi.org/10.21003/ea.V169-08>.
- M.J. Viñals, L. Gilabert-Sansalvador, A. Sanasaryan, M.-D. Teruel-Serrano, M. Darés, „Online Synchronous Model of Interpretive Sustainable Guiding in Heritage Sites: The Avatar Tourist Visit”, *Sustainability* 13, 7179 (2021), p. 1-18, <https://doi.org/10.3390/su13137179>.
- A. Zbucnea, M. Bira, „Muzeele nu sunt o urgență? Date și percepții despre cum au traversat muzeele pandemia Covid-19”, *Revista muzeelor* 2020, p. 39-77.
<https://www.europeana.eu/ro> (13.08.2022, ora 12:03).
<http://www.londoncharter.org/introduction.html> (13.08.2022, ora 12:37).
<http://ghidulmuzeelor.cimec.ro> (1.07.2022, ora 11:00).

Ana-Maria POP

*Universitatea Babeș-Bolyai,
 Facultatea de Geografie,
 Centrul de Geografie Regională,
 ana-maria.pop@ubbcluj.ro*

Gheorghe-Gavrilă HOGNOGI,

*Universitatea Babeș-Bolyai,
 Facultatea de Geografie, Centrul de
 Geografie Regională,
 gheorghe.hognogi@ubbcluj.ro*

Tania SOMEȘFĂLEAN,

*Universitatea Babeș-Bolyai,
 Facultatea de Geografie,
 Centrul de Geografie Regională,
 tianasomesfalean@yahoo.com*

Alexandra-Camelia MARIAN-POTRA,

*Universitatea de Vest din Timișoara,
 Facultatea de Chimie, Biologie,
 Geografie, Departamentul de Geografie,
 alexandra.potra@e-uvt.ro*

IMAGINE PROSPECTIVĂ A UNEI CONTRIBUȚII MUZEALE LA REGENERAREA URBANĂ PRIN CULTURĂ

Prospective Image of a Museum Contribution to Urban Regeneration through Culture

Sorin-Mihai CONSTANTINESCU

ABSTRACT

The subject of this paper is still not enough explored, not only from the perspective of museum research but also from that of studies belonging to other fields that take into account the need to integrate culture in urban regeneration. Because this topic is current and relevant for the multitude of cultural and social forms in which the museum institution could become a lasting pillar, we believe that our attempt will allow us to sketch an integrative project from which to extract some useful considerations for future research. The conclusions that emerge from positioning the National Museum of Romanian Literature in Bucharest (MNLR), more precisely its cultural hub located in a disadvantaged area, in the epicenter of urban regeneration through culture of the adjacent area, will hopefully be compelling enough to support a cultural axis. Especially since the targeted area (although it has a rich local cultural heritage, which deserves to be capitalized and whose historical memory must be preserved) does not yet experience the long-awaited revival, MNLR - as already demonstrated - can become a crucial actor, together with partners from civil society, in drawing a new cultural axis in the Romanian capital. This could contribute to the transformation of a physically degraded area with precarious living conditions into an engine for integrating culture into the daily concerns of as many fellow citizens as possible, and not only those belonging to the local community. After all, any attempt to achieve a prospective approach focused on the museum institution only validates the generous and mobilizing slogan of ICOM: "Museums have no borders, they have a network".

Key-words: Urban Regeneration, Culture-led Urban Regeneration, Urban Renewal, The Bilbao Effect, Gentrification, Solidarity City, Creative Class.

Argument

O dată cu accentuarea rolului său formativ și primirea statutului de agent al schimbării sociale, muzeului i se lărgeste semnificativ orizontul răspunderii sociale. Astfel, ca vector cultural de prim ordin, muzeul are la dispoziție mai multe pârghii pentru a contribui marcant la dezvoltarea personală și creșterea calității vieții într-o comunitate. De una dintre acestea, anume „regenerarea urbană prin cultură, centrată pe instituția muzeală” ne vom apropia în continuare, pentru a prospecta consecințele probabile ale asumării de către aceasta a unui rol vital în cadrul comunității. De aceea, articolul de față își propune o incursiune într-un viitor în care relegitimarea muzeului față de societate îi va permite acestuia să se situeze cu un pas înaintea provocărilor contemporaneității. În plus, pentru că muzeele actuale devin tot mai active în utilizarea noilor tehnologii pentru o mai bună valorificare socială a patrimoniului pe care îl dețin – acordând astfel o atenție deosebită impactului în rândul tinerei generații – acestea încep să contribuie, din ce în ce mai activ, la transformarea nu doar a spațiului fizic pe care îl ocupă, ci și la reconstrucția țesutului social urban – pentru care specialiștii folosesc sintagma „regenerare urbană prin cultură”.¹

Metaforic vorbind, complexul proces al regenerării urbane, care include reintegrarea în țesutul urban modern a spațiilor reziduale ale orașelor, se aseamănă cu realizarea unor muzee în aer liber ce sunt deschise accesului public, devenind astfel veritabile spații publice destinate expunerii artei.² Totodată, tendința actuală este de tezaurizare a activităților culturale cotidiene din trecut, care a fost precedată de cercetări privind caracteristicile demografice, motivele și experiențele vizitatorilor siturilor istorice și ai muzeelor. Aceste activități, începute în anii 1980, au condus, pe de o parte, la dezvoltarea unei serii de modele consistente și, pe de altă parte, la punerea în valoare a moștenirii locale, reprezentată de clădiri istorice, parcuri, monumente, biserici, școli sau muzee, al căror potențial de a fi recunoscute ca atracții internaționale a crescut o dată cu grija față de protejarea și promovarea lor corespunzătoare.³

În plus, dezbaterile actuale arată o înțelegere larg împărtășită și o proiecție a scenariilor de viitor privind rolul muzeului în schimbarea socială, reflectând astfel evoluția rolului muzeelor de la loc static de prezentare a operelor de artă și de educație, la hub-uri care ilustrează obiceiurile locale privind consumul cultural.⁴ S-a constatat astfel că în special orașe mai mici au tendința să-și dezvolte oferta culturală și artistică punând artele plastice în prim-planul regenerării urbane ca mijloc de asigurare a revigorării economice. Pentru că în cazul acestora se lucrează în condiții și cu infrastructură culturală și socială diferite față de centrele metropolitane, modul de a implica comunitatea este unul specific.⁵

1 Lazzeretti (2015), p. 1.

2 <https://www.uauim.ro/cercetare/studiul-regenerarii-urbane/situri/>.

3 Azadeh & co. (2019), p. 9.

4 Heidenreich, Plaza (2015), p. 15.

5 Ward (2015), p. 13.

În privința centrelor urbane care și-au pierdut componenta industrială, contribuția unui muzeu la revitalizarea regiunii prin implicare socială, s-a putut constata mai ales la nivelul creșterii consumului cultural. Acest lucru a facilitat succesul regenerării urbane în orașe care au devenit centre culturale și de turism, precum Glasgow, Salerno, Groningen, Tallinn, Dublin sau Liverpool. Această capacitate a muzeelor de a facilita conexiuni la circuite și rețele globale și naționale constituie un avantaj pe care aceste entități culturale le au în a conecta, în mod simbolic, categorii diverse de public, aparținând unor spații și culturi foarte diverse.⁶ Pe de altă parte, există studii urbane care critică modul în care aspectele culturale sunt implementate în politica urbană a marilor orașe, deoarece se observă tendința de privilegiere a artelor vizuale în detrimentul unor strategii integratoare.⁷

Totodată, dincolo de necesitățile muzeului de a se echipa cu dotări de ultimă oră, aportul său în cadrul unor proiecte de regenerare urbană este, cel puțin, la fel de important, indiferent de proporțiile la care operează regenerarea urbană prin cultură. Schimbarea unei structuri urbane, chiar și la o scară relativ mică, poate antrena după sine atât schimbări economice și de imagine cât și, lucrul cel mai important, schimbări esențiale în ceea ce privește calitatea vieții. Desigur, pentru că regenerarea urbană din România se află încă în stadiul de năzuință, aceasta nu se poate axa (doar) pe domeniul culturii și al ofertei de bunuri culturale, însă includerea acestui domeniu este obligatorie pentru a conferi o nouă haină identității locale și imaginii orașului. Mai mult, considerată a fi un instrument important pentru dezvoltarea teritorială în general, regenerarea culturală urbană poate fi utilizată cu succes și în orașele din România.

Cu toate acestea, restructurarea orașelor autohtone trebuie să atingă toate domeniile care au nevoie de intervenții urgente, cum ar fi: transport, mediu natural și cel construit, marketing urban, adoptarea de politici publice

durabile, dezvoltarea de parteneriate între toate părțile implicate și societatea civilă etc.⁸ Procesul de implementare a regenerării urbane prin cultură este o soluție viabilă pentru (re)găsirea unei identități urbane, care poate stopa declinul urban și, totodată, să dea noi forme, precum și un conținut durabil caracteristicilor locale. Astfel, orice zonă degradată dintr-un oraș poate fi privită prin prisma potențialului său de regenerare, care definește mult mai bine tendințele orașului modern integrat de a deveni un complex multifuncțional, care oferă multiple servicii utile comunității.⁹

Deoarece activitățile culturale îmbunătățesc calitatea vieții în locurile în care trăim și/sau ne desfășurăm activitatea, îmbinarea acestora cu proiecte de arhitectură integrate oferă comunităților din întreaga lume un suport durabil și creativ pentru rezolvarea aceluiași vechi probleme legate de locuințe bune, spații publice curate, transport civilizat, educație de calitate, locuri de joacă sigure, posibilitate de îngrijire a sănătății în proximitate, găsirea unui loc de muncă etc.¹⁰ Astfel, fiind o chestiune de primă importanță pentru viața orașului, implicarea muzeului în schimbarea urbană și socială nu se poate limita la chestiuni care urmăresc îmbunătățirea calității vieții în prezent. De aceea, viziunea culturală pe care o au instituțiile muzeale se bazează întotdeauna pe rezultatele avute într-o serie de proiecte care au redat echilibrul între nevoile comunității locale și anticiparea evoluțiilor viitoare.

La rândul ei, previzionarea pe care o propunem în acest articol reprezintă un scenariu alternativ de evoluție a unei comunități locale particulare în orizontul dezvoltării sale durabile. Acest proces poate reprezenta cheia unei abordări de succes a schimbării sociale, la care regenerarea urbană prin cultură oferă o foaie de parcurs viabilă pentru dezvoltarea durabilă a comunităților¹¹, depășind astfel simpla planificare a activităților muzeale, care nu mai corespunde provocărilor contemporane.

8 Baboș (2012) p. 11.

9 Hwang (2018), p. 16.

10 Hyslop (2014) p. 3.

11 *Idem*, p. 8.

6 Heidenreich, Plaza (2015), p. 10.

7 *Idem*, p. 8.

Conceptul de bază și definirea câtorva noțiuni complementare

Definiția larg răspândită a „regenerării urbane” este aceea de revitalizare, nu doar a clădirilor dărăpănate, ci și a calității vieții, desigur, acolo unde aceasta s-a deteriorat. Prin aceasta, se oferă întregului oraș o semnificație culturală coerentă care îi va permite acestuia să valorifice caracteristicile speciale ale fiecărei zone din interiorul său.¹² Astfel, regenerarea urbană care, evident, depășește în plan calitativ domeniul reînnoirii urbane, poate să devină un factor important de modernizare, care să contribuie la revigorarea unui întreg oraș și, desigur, la apariția sau îmbogățirea traseelor culturale existente.

Următorul pas l-a făcut conceptul de „regenerare urbană prin cultură” (Culture-led Regeneration, în original), care reprezintă o abordare economică, socială și culturală a mediului fizic construit, integrată reînnoirii urbane. Din perspectiva muzeelor, regenerarea urbană prin (sau condusă de) cultură le încurajează să fie tot mai prezente în comunitatea locală, prin organizarea de evenimente, de mai mare sau mai mică anvergură, care să atragă cât mai mulți vizitatori care în cele din urmă rămân atașați fenomenului cultural comunitar. Trebuie făcută o diferențiere clară între procesul de schimbare esențial la nivel fizic, la care face referire reînnoirea urbană, și procesul mai larg de „regenerare urbană”, în care reprezentanți ai statului, comunitatea locală sau investitori privați încearcă să readucă investițiile, să crească consumul (inclusiv cel cultural, firește) și calitatea vieții într-o zonă urbană.¹³ În mod firesc, reflecția asupra domeniului regenerării urbane prin cultură din perspectivă muzeală, pe de o parte, a întregit percepția asupra muzeului ca instrument de bază al revigorării economice și sociale locale și, pe de altă parte, a dovedit că punerea în practică a unor proiecte centrate pe muzeu valorifică potențialul său de ample fenomen cultural.

În mod particular, specialiștii fac apel la noțiunea de „gentrificare” atunci când vizează reconvertirea zonelor marginale din punct de vedere social dintr-un oraș în zone de prosperitate economică. Definită ca proces de renovare și revigorare a cartierelor deteriorate prin intermediul aflului de rezidenți mai bogați, gentrificarea duce la creșterea valorii proprietăților, dar și a interesului pentru viața culturală.¹⁴ Totodată, tendința de a acorda o atenție prea mare aspectului exterior și creșterii confortului locuințelor nu a fost întotdeauna pusă în acord cu necesitatea transformării zonelor regenerate din orașe în „destinații culturale” plurivalente, în care creativitatea locală să nu se limiteze la procesul de gentrificare bazată pe arte.¹⁵ În ceea ce ne privește, deși fenomenul gentrificării este prezent în România, sau cel puțin la nivelul capitalei, nu se observă atât de ușor ca în alte orașe din străinătate, întrucât preferința dezvoltatorilor imobiliari autohtoni pentru cartierele rezidențiale pornite de la zero sau renovarea edificiilor importante este mult mai vizibilă.

Desigur, se încearcă o compensare prin organizarea de evenimente culturale în spații neconvenționale, însă principala provocare pentru toate zonele care folosesc evenimentele culturale pentru a încerca regenerarea urbană este găsirea unui echilibru între aspectele sociale, economice și culturale specifice unei zone. Din necesitatea acestui echilibru a izvorât conceptul de „oraș al solidarității”, în care politicile financiare influențează pozitiv nivelurile de echitate, favorizându-i pe cetățenii cu venituri modeste și implicându-i și pe aceștia în strategiile complexe de renovare urbană, în vederea unei renașteri urbane, fenomen caracterizat prin creșterea coeziunii sociale, reînnoire culturală, reformarea bazei economice urbane și reevaluarea întregului patrimoniu local.¹⁶

12 Lorente (1996), p. 29.

13 *Idem*, p. 9.

14 Baboș (2012), p. 2.

15 Lusso (2009), p. 3.

16 Boca (2018), p. 4.

Cronologic, regenerarea / renașterea urbană a trecut de la o simplă renovare sau reabilitare a ȧesuturilor construite ale orașului care s-au degradat, la o restructurare a formei urbane, apoi la reînnoirea bazelor economice ale orașului, a imaginii acestuia, căutând totodată o mai mare diversitate și echitate socială, participarea locuitorilor și integrarea lor socio-profesională într-un context creat de un oraș multifuncțional. La rândul lor, muzeele, ca instrument al politicilor urbane, după ce au cunoscut schimbări profunde, au devenit pietre de temelie pentru îmbunătățirea imaginii orașelor, dezvoltarea economică și socială a zonelor lor de impact și chiar pentru transformarea fizică a orașului.¹⁷

În ultimii ani, exemple de mare anvergură, cum ar fi Guggenheim din Bilbao și Tate Modern din Londra, au dovedit faptul că muzeele pot contribui cu mare eficiență la regenerarea condusă de cultură. Acest concept a devenit un catalizator pentru implicarea muzeelor în regenerarea urbană, acolo unde, prin activitatea lor dedicată comunității, muzeele pot realiza parteneriate care să conducă la includerea patrimoniului în activități curente. De asemenea, prin evidențierea valorii muzeelor, acestea ghidează regenerarea urbană condusă de cultură, care are un impact benefic durabil asupra oamenilor, comunităților, locurilor și economiilor locale.¹⁸

Modele de regenerare urbană pornind de la muzee

Cel mai semnificativ proiect de regenerare urbană prin cultură este oferit și astăzi de muzeul Guggenheim din Bilbao, care s-a dovedit de o asemenea amploare încât a dat naștere noțiunii de „Efectul Bilbao”. Acesta descrie un întreg fenomen cultural, nu doar construcția absolut spectaculoasă a acestui muzeu, care a devenit un etalon pentru regenerarea urbană prin cultură. Pentru că la Bilbao (cea mai mare zonă industrială din Catalonia, după Barcelona) performanța arhitecturală riscă să eclipseze conținutul acestui muzeu, criticii proiectului consideră că investiția uriașă reclamată de ridicarea edificiului nu a produs veniturile scontate. Aceștia afirmă că numărul de turiști care vizitează Bilbao este în scădere (deși în primii zece ani de la deschiderea muzeului numărul lor a crescut cu 2.000%) iar locuințele luxoase ridicate în jurul muzeului nu au fost ocupate (deși această schimbare de perspectivă a antrenat o adevărată „re-inventare” a orașului în jurul clădirii, acuzată și ea de megalomanie), ceea ce ar dovedi că micro-economia locală generată de apariția muzeului nu este tocmai funcțională.¹⁹

Chiar dacă se înscrie pe direcția muzeelor emblematică cu o arhitectură spectaculoasă, direcție inaugurată de muzeul Guggenheim din New York, proiectat de Frank Lloyd Wright, care și-a deschis porțile în 1959, fascinația pentru muzeul Guggenheim din Bilbao inaugurat în 1997, a creat un adevărat fenomen sociologic, cultural și economic, dovedind astfel că muzeul este un vector social cu multiple valențe. Conceput de arhitectul american Frank O. Gehry (care păstrează în biroul său o fotografie reprezentând atelierul lui Brâncuși de la Paris), copleșitorul edificiu seamănă cu o sculptură enormă, care îi face pe vizitatori să considere că exponatul numărul unu al muzeului este de fapt clădirea însăși. De aceea, această formidabilă clădire „seamănă de fapt cu sculpturile lui Brâncuși sau mai precis cu un morman de sculpturi de Brâncuși fotografiate în colțul unui atelier”.²⁰

Desigur, rolul actorilor privați în procesele de regenerare urbană prin cultură se poate vedea și la o scară mai redusă, acolo unde părțile interesate în regenerarea culturală pot fi stimulate de dorința comunităților de a împleni moștenirea lor culturală cu inițiative

17 Heidenreich, Plaza (2015), p. 13.

18 Bristow (2010), p. 1.

19 Polo (2015) p. 10; Heidenreich, Plaza (2015), p. 16.

20 Vișniec (2010).

creative.²¹ În acest sens, Italia oferă mai multe exemple recente de refacere a țesutului urban, recunoscute pe plan internațional ca modele de bune practici: Muzeul IlCartastorie din Napoli, Parcul Cultural Farm din Favara sau spațiul feroviar dezafectat din Milano. Aceste reușite subliniază faptul că un management muzeal creativ, sprijinit pe proiecte de regenerare urbană viabile, impune de la sine o nouă viziune asupra punerii în valoare a patrimoniului orașelor, transformându-le în mod durabil prin stimularea participării comunității.

Muzeul IlCartastorie din Napoli a primit recunoașterea internațională, în special, pentru faptul că a lansat un model de inovare managerială în domeniul muzeal, care a avut capacitatea de a capta interesul publicului. Acesta, la rândul său, a apreciat implicarea instituției muzeale și pe plan social, reușind astfel să devină mult mai apropiat de oameni. Chiar dacă investitorii au fost stimulați de potențialul turistic enorm al orașului Napoli, investiția lor în dezvoltarea durabilă a muzeului a dus la o potențare reciprocă, atât a afacerilor rezultate din specificul turistic al orașului, modelat de viziunea actorilor privați, cât și de valoarea patrimoniului moștenit, a cărui promovare începe să nu mai depindă de factorii externi și condiționările arhicunoscute ci, ceva mai mult, de implicarea comunității locale.

În privința localității Favara din Sicilia, care a fost înglobată în orașul Agrigento din apropiere, moștenirea sa culturală, care mai păstrează încă în centrul său istoric urmele rădăcinilor arabe (prin palate, locuințe, curți extinse, o rețea complicată de străzi și alei etc.), a fost pusă în valoare de către o familie de investitori privați din Favara, care au transformat centrul orașului într-un ansamblu de artă dinamic, denumit „Parcul Cultural Ferma”. În urma acestei inițiative de turism cultural și de intervenție creativă asupra vestigiilor istorice și a arhitecturii, care a avut și inspirația să plaseze un muzeu în mijlocul țesutului urban renovat, localitatea Favara a înregistrat, în 2016, nu mai

puțin de un milion de turiști. Acest fapt arată că dezvoltarea potențialului creativ al unui oraș, atunci când este susținută pe baza unui proiect strategic favorabil sustenabilității și incluziunii sociale, poate conduce la revigorarea mai multor aspecte legate de viața comunității.²²

Pe aceeași coordonată se înscrie și proiectul de transformare a spațiului feroviar dezafectat dintre Porta Genova și San Cristoforo din Milano (una dintre cele mai importante metropole din lume), prin redefinirea spațiului public urban de intervenție, integrându-l într-o rețea amplă. Astfel, prin ideea de a exploata banda terasamentului de cale ferată pentru a crea un coridor ecologic, peisajul se transformă într-un mod durabil. Mai mult, se oferă publicului ocazia de a interacționa cu spațiul verde, iar clădirilor din proximitate li se conferă noi funcții, în acord cu modificările din teren. În plus, se preconizează și construirea unui nou muzeu în cadrul unui spațiu expozițional mai amplu, care va fi amplasat în spațiul-tampon hibrid, creat între zona de intervenție urbană și spațiile deja construite.²³ Totodată, remarcabil este și faptul că acest proiect vizează participarea cetățenilor în toate fazele sale, pentru a asigura conștientizarea comunității asupra faptului că dezvoltarea urbană este un lucru care îi privește și de care trebuie să țină cont cu toții.²⁴

Aceste exemple, care se alătură multor altora în plan internațional, arată că influența clasei creative – promotoare a democratizării culturii – asupra nivelului de dezvoltare regională este în continuă ascensiune pe plan mondial datorită efortului de a revalorifica activele unui teritoriu. Acestea reprezintă o depășire salutară a barierelor legate de nivelul de dezvoltare și de bunăstare înregistrat într-o anumită zonă.²⁵ De asemenea, tendințele actuale de urbanizare au impus printre specialiști teoria clasei creative, conform căreia, pentru a realiza o creștere socio-economică durabilă care să ducă la bunăstarea cetățenilor, comunitățile trebuie

22 *Idem*, p. 4-6.

23 Li, Su, Wei (2019), p. 5.

24 *Idem*, p. 7.

25 Pavelea & co., p. 47.

21 Della Luciaa, Trunfiob (2018), p. 2.

să atragă clasa creativă prin amenajarea unor zone care să ofere simultan facilități însumând

toleranța, talentul, tehnologia și bunurile teritoriale (numite, cei patru T).²⁶

Proiecte autohtone de regenerare urbană prin cultură pornind de la sau integrând muzeul

Cultura nu doar s-a născut în orașe, dar a devenit recent o componentă indispensabilă a dezvoltării urbane. În zilele noastre, cultura se află în vizorul tuturor strategiilor urbane, datorită vocației sale modelatoare intrinseci, precum și datorită rolului său în crearea de locuri de muncă, regenerare urbană și incluziune socială.²⁷ Totodată, din cauza competiției economice dure dintre regiunile lumii, a devenit indubitabil faptul că regenerarea urbană este absolut necesară, în special pentru statele dezvoltate și pentru cele în curs de dezvoltare. Modul de viață urbană nu-și poate păstra valoarea și utilitatea dacă instituțiile de cultură nu se vor lupta în continuare pentru îmbunătățirea calității vieții din orașe. În privința orașelor românești, indiferent de mărimea acestora, instituțiile de cultură trebuie să își concentreze eforturile spre reabilitarea zonelor istorice deoarece acestea reprezintă patrimoniul nostru istoric și cultural.²⁸

La rândul său, în calitate de vector cultural esențial, muzeul are un impact major asupra comunității și poate deveni un element central al zonei în care este situat. Exemplele asupra cărora ne-am oprit, chiar dacă spațiul rezervat articolului nu permite intrarea în detalii, considerăm că pot constitui premise pentru asigurarea reușitei proiectului de regenerare urbană prin cultură pe care îl propunem aici. În plus, aceste exemple ilustrează faptul că inițiativele autohtone de regenerare urbană prin cultură pot conduce instituția muzeală spre un nivel superior de implicare durabilă în viața comunității. Desigur, reușita durabilă a fiecărui proiect în parte depinde nu doar de variabilele independente luate în calcul,

dar și de variabilele cantitative și calitative dependente, cum ar fi cadrul de politici al administrației publice, dinamica relației dintre actorii implicați, procesele de schimb de cunoștințe, factorii de inovare și impactul inițiativelor culturale și creative asupra țesăturii urbane, atât în plan fizic, cât și mental.²⁹

Având în vedere că una dintre disfuncțiile majore ale capitalei, atât în plan urbanistic, cât și social, se datorează rupturii create de apariția Casei Poporului și a ansamblului Victoria Socialismului, un grup de arhitecți au încercat să redea echilibrul zonei, integrând clădirea în care astăzi funcționează Parlamentul României în dinamica orașului.³⁰ Astfel, a apărut ideea reconversiei unei aripi a clădirii Parlamentului, prin renovarea vechii structuri existente și conversia funcțională a acesteia în urma remodelării spațiului interior și exterior, apelându-se doar la recompartimentări și extinderi. În acest caz, demersul integrator a constatat în recuperarea spațiilor respective pentru a fi transformate în centre de interes, care să contribuie la revitalizarea și regenerarea urbană.³¹

Arhitecții au ales soluția reintegrării acestei clădiri în țesutul urban prin amenajarea, în interiorul ei foarte încăpător, a unui spațiu care să devină reprezentativ pentru oraș, și anume un muzeu destinat artei contemporane. Reconversia funcțională a acelei părți din clădire (din spate), a cărei destinație inițială a fost de dormitoare pentru nomenclaturiști, în Muzeul Național de Artă Contemporană, ar fi trebuit să confere o nouă identitate locului. Muzeul ar fi devenit atunci un punct de reper pentru bucureșteni și ar fi marcat introducerea Palatului Parlamentului în circuitul cultural

²⁶ *Idem*, p. 25.

²⁷ Urbanact (2006), p. 19.

²⁸ MDLPL (2007).

²⁹ Romanelli, Zbucnea, (2020), p. 1.

³⁰ Lakatos, Pelteacu (2009), p. 253.

³¹ *Idem*, p. 254.

al publicului larg din capitală.³² Din păcate, proiectul nu s-a realizat integral – muzeul în aer liber, care ar fi creat un flux vizual continuu între muzeul interior și cel exterior datorită valorificării spațiului din spatele clădirii, prin reintroducerea sa în traseele culturale ale orașului, rămânând doar în stadiul de proiect. Muzeul Național de Artă Contemporană rămâne totuși un exemplu de abordare alternativă a proiectelor de regenerare urbană prin cultură. Chiar dacă proiectul nu a condus la diminuarea rupturii țesutului urban din zona respectivă, acesta reprezintă o viziune integrată și o încercare lăudabilă de rezolvare a uneia dintre marile probleme urbane, care poate contribui la îmbunătățirea contextului economic, fizic, social și de mediu al capitalei. Astfel, s-a dovedit că și proiectele de mici dimensiuni pot conta în regenerarea fondului construit existent, așa cum este și cazul Muzeului Național de Artă Contemporană, al cărui demers arhitectural poate fi un exemplu de abordare alternativă a proiectelor de acest tip.³³

Salutar este faptul că apariția proiectului de regenerare urbană prin cultură discutat anterior a inspirat o altă inițiativă benefică pentru memoria capitalei, care nu și-a putut reveni după trauma produsă de intervențiile brutale asupra istoriei sale, anume „Uranus Acum” – un proiect pe termen lung care, în urma unei documentări ample despre zona Uranus-Izvor, a creat o arhivă online, pe platforma e-zeppelin.ro. Alături de arhivă, care conține inclusiv imagini și planuri de epocă, dar și de dată recentă și interviuri cu foștii locuitori sau cu martori ai evenimentelor, s-a construit un model 3D al zonei și a fost lansată o expoziție, la Muzeul Național de Artă Contemporană, cu o selecție din documentația realizată, o machetă, un pliant de prezentare a întregului proiect și trei instalații temporare. Astfel, reconstituit în mod simbolic, acest cartier al Bucureștiului dispărut a revenit în actualitate prin toate

aceste manifestări, cărora li se vor adăuga, periodic, altele evenimente, precum și dezbateri cu public.³⁴

De departe, totuși, cel mai relevant moment pentru încheierea temei acestui articol îl reprezintă lansarea proiectului Primăriei sector 1 de transformare a zonei în care a fost amplasată fosta clădire emblematică „Hala Matache”, în vederea reabilitării și modernizării acesteia, pentru a răspunde mai bine nevoilor comunității.³⁵ Astfel, începând din anul 2022, se prefigurează apariția unui nou context urbanistic în zona fostei Piețe Matache, prin modernizarea și transformarea acesteia într-un hub cultural și gastronomic. Potrivit planului de reamenajare, pe fostul amplasament al halei se vor amenaja spații comerciale cu galerii acoperite, ateliere meșteșugărești, parcare subterană, o zonă pentru relaxare, un spațiu de concert, cinema în aer liber, cafenele și terase.³⁶ Astfel, zona Matache va deveni un prim punct de atracție pentru turiștii sosiți în București cu trenul (și nu numai pentru ei), și, totodată, al doilea reper din zonă după parcul din fața Gării de Nord (pentru care încă nu s-a aprobat niciun plan de reabilitare). Mai trebuie spus că, încă de la lansarea proiectului demolării Pieței Matache (finalizat în 2012), s-au propus soluții alternative pentru salvarea acelei clădiri de patrimoniu, construită în 1887 și extinsă în 1889, și integrarea sa într-un proiect mai amplu de regenerare urbană care viza și zona adiacentă.³⁷ Aceste idei de proiect au fost lansate public de către un grup de arhitecți voluntari, în timp ce mai multe ONG-uri au susținut demersul printr-o campanie de protest.

Înțelegând faptul că inovarea culturală nu poate regenera în mod durabil o zonă urbană dacă nu este vizată implicarea în activități culturale, sociale și economice și a grupurilor care nu au preocupări culturale

34 <https://uranusacum.ro/>.

35 Arhitecți Voluntari (2012) p. 50.

36 <https://newsbucuresti.ro/pas-important-pentru-proiectul-de-regenerare-urbana-a-zonei-piata-matache/>.

37 Beldiman (2014), p. 6.

32 *Idem*, p. 256.

33 *Idem*, p. 257.

constante legate de astfel de activități, autorii proiectului de transformare a patrimoniului industrial din Timișoara „Fabrica Pensula”, din 2009, au implicat mai mulți actori publici și privați, organizații și persoane fizice din rândul stakeholder-ilor. Fosta fabrică de pensule din epoca comunistă, care era la vremea aceea în colaps (de altfel, ca întregul cartier), a fost transformată într-un hub independent pentru artiști, care a inclus curatori, galerii de artă, studiouri de afaceri și creative, o bibliotecă de artă, spații de lucru în comun, precum și alte tipuri de manifestări culturale. De asemenea, în vederea stimulării creației culturale și a transferului de expertiză către noua generație de artiști și lucrători culturali dar și a educației interculturale pentru frumos, a fost creat blogul „Fabzine”.³⁸

În București, în 2015, un grup de oameni creativi, în principal arhitecți, au înființat un start-up creativ, căruia i-au spus „NOD (makerspace în Bucharest)”, într-un spațiu închiriat la un etaj al unei clădiri industriale degradate, fostă fabrică de textile dintr-un raion industrial de-a lungul Dâmboviței. Spațiul a fost gândit de la început pentru lucrul în comun și a devenit atât de popular încât a trebuit să se extindă cu alte două etaje. Strategia de dezvoltare aleasă de proiect a inclus o abordare socială sustenabilă, în sensul de a dezvolta cooperarea în vederea realizării de proiecte cu relevanță socială și culturală. Astăzi, NOD-ul oferă nu doar spațiu pentru ateliere și diverse evenimente profesionale, creative și culturale, dar și echipamente pentru sculptură în lemn, gravură laser, imprimare 3D, toate la prețuri rezonabile sau chiar gratuit, precum și acces la singura bibliotecă de materiale operaționale din România.³⁹

La Petrila (unul dintre principalele orașe miniere din România), unde nivelul de trai a scăzut dramatic odată cu închiderea mai multor mine și plecarea populației din regiune, mai mulți foști mineri împreună cu un artist vizual, au avut inițiativa de a

revitaliza zona prin cultură, creând asociația „Planeta Petrila”, care a organizat o mare varietate de evenimente culturale chiar în clădirile minei, care acum sunt declarate monumente istorice și de arhitectură. Planeta Petrila este un concept care integrează atât o locație principală (în fosta stație de pompă) unde au loc rezidențe artistice, un Muzeu al Minerului Salvator, mai multe ONG-uri și o asociație literară. Filmul eforturilor de amenajare a acestui nou spațiu cultural a fost distins cu premiul de popularitate la TIFF.⁴⁰ Acest model de salvare a unor zone degradate prin inovare socială bazată pe cultură a condus la o regenerare urbană în care cultura a contribuit semnificativ la ridicarea socială și economică a unei comunități urbane, altfel condamnate la pauperizare și chiar la dispariție.

La rândul său, Proiectul „Reset Teba” este un exemplu de coagulare a mai multor proiecte independente (workshop-uri, expoziții și un festival) care își propuneau să creeze în orașul Arad un spațiu dedicat culturii contemporane și care să aducă manifestările cultural-artistice cât mai aproape de cetățeni. Cu timpul, acest proiect a devenit un proiect de regenerare urbană prin cultură. Inițiatorii acestuia nu s-au limitat să se retragă solitari în afara orașului sau în spații marginale și au reușit în cele din urmă, în 2015, să găsească două hale imense pe care le-au amenajat, prin contribuția unei asociații culturale care a avut la bază un proiect de refuncționalizare urbană prin evenimente culturale. Odată demarat, acest proiect este alimentat în permanență cu noi și noi acțiuni culturale.⁴¹ În acest mod a apărut un spațiu alternativ de creație și manifestare artistică și, totodată, primul proiect de regenerare urbană și culturală din Arad. Începând prin conversia halelor dintr-o fostă fabrică de textile în spații multifuncționale, întreaga zonă s-a transformat într-un

40 *Idem*, p.11.

41 <https://formareculturala.ro/proiect-de-regenerareurbana-prin-evenimente-culturale-reset-teba-noiindustriasi-creativii/>.

38 Romanelli, Zbucă (2020), p. 7-9.

39 *Idem*, p. 10.

incubator local al artelor contemporane, o platformă independentă de creație și gazdă a nenumărate evenimente care au avut darul de a coagula în jurul lor o comunitate, care a facilitat accesul publicului arădean la proiecte artistice și la stabilirea unui dialog cu protagoniștii evenimentelor culturale.⁴²

Toate aceste exemple ilustrează faptul că regenerarea urbană prin conversie culturală se poate face și în România, atât în zonele industriale dezafectate, care au creat probleme sociale grave, cât și în alte locuri, pentru că bunurile de patrimoniu, inclusiv patrimoniul

industrial, fac parte din identitatea și cultura materială a unui teritoriu iar regenerarea culturală constituie o direcție importantă a dezvoltării urbane, care reclamă reconversia lor în spații culturale active, care să le conserve și valorifice.⁴³ În plus, exemplele evidențiază faptul că soluțiile tehnice pornite din viziunea arhitecturală asupra planificării urbane, care pun accent pe urbanismul punctual în defavoarea expansiunii intervențiilor de volum mare asupra țesutului urban, pot face din regenerarea urbană un instrument de revitalizare culturală a centrelor urbane.⁴⁴

Propunere de creare a unei axe culturale în capitală având muzeul ca element central

Din perspectiva regenerării urbane prin cultură, plasarea centrală a unui muzeu pe o asemenea axă, în speță clădirea MNLR din Calea Griviței 64-66, care găzduiește sediul administrativ al instituției și expoziții temporare, este o șansă pe care proiectul nostru prospectiv încearcă să o valorifice mai bine. În acest sens, propunem revitalizarea întregii axe reprezentată de tronsonul – catalogat ca monument istoric – dintre Calea Griviței, segmentul de la Calea Victoriei și până la str. Atelierului (în spatele pieței Matache), de la intersecția acesteia cu B-dul Dacia și str. Mircea Vulcănescu (în proximitatea Bisericii „Manea Brutaru”) și până la intersecția Căii Griviței cu str. Berzei și str. Buzești (zonă vizată de proiectul de regenerare al Primăriei Sector 1, prezentat mai sus) într-o axă culturală integrată proiectului administrației publice locale de revitalizare a acestei zone. (vezi Fig. 1)

Din perspectivă muzeală, renașterea interesului locuitorilor acestei zone, dar și a celorlalți locuitori ai capitalei pentru cultură este o necesitate, cel puțin tot atât de stringentă ca reconstrucția urbană și igienizarea nenumăratelor clădiri și perimetre

care atentează la sănătatea publică. În urma analizei problemelor urbane din zonă și a condițiilor locale economice, fizice, sociale și de mediu, specialiștii au ajuns la concluzia că trebuie găsite soluții urgente pentru îmbunătățirea trainică a condițiilor de locuire și a calității vieții în zona urbană vizată.⁴⁵ Din păcate, urmărind această axă, din fața Catedralei Sf. Iosif până la Gara de Nord, întâlnim un patrimoniu cultural aflat într-o stare deplorabilă de abandon.

Alegând un simplu exemplu de monument de patrimoniu uitat, ne putem referi Biserica „Manea Brutaru” (ctitorită spre sfârșitul secolului al XVIII-lea de către Manea (Gheorghe) Brutaru, starostele brutarilor din capitala Țării Românești)⁴⁶, clasată ca monument istoric de interes național și care se află, de ani buni, într-un proces de restaurare care avansează extrem de greu.⁴⁷ (vezi Fig. 2) Pisania acesteia ne amintește că locașul a fost ridicat în 1787, în zilele domniei lui Nicolae Petre Mavrogheni, pe locul unei biserici mai vechi de lemn. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, în curtea

42 Romanelli, Zbucnea (2020), p. 5.

43 Merciu & co. (2017), p. 16.

44 PMB (2015), p. 47-50.

45 Beldiman (2014), p. 7.

46 <https://arhivacomisiuniimonumentelor.ro/wp-content/uploads/2020/06/0593.pdf>.

47 <https://www.contemporanul.ro/istorie-documente-politica/arheologia-unei-inimi.html/>.



Figura 1. Situatrea centrelor de interes pe Axa culturală preconizată
(Sursa foto: prelucrare proprie după Google Maps)

bisericii a funcționat o școală pentru că între timp populația crescuse iar mahalaua se extinsese, cuprinzând ulițele Manea Brutaru (stradă pe care va trece primul tramvai din București în 1871, acum General Constantin Budișteanu), Omul de Piatră sau Sculpturei (General Gheorghe Anghelescu, în prezent parte din Strada Mircea Vulcănescu, fostă Ștefan Furtună), Neptun (astăzi Luigi Cazzavillan), Soarelui (Theodor Aman) și prima parte a Uliței Târgoviștei (Calea Griviței).⁴⁸ Situată în „Plasa Podul Mogoșoaiei”, mahalaua care inițial s-a numit „Mahalaua Popa Radu” (care, la începutul secolului XIX, număra doar 72 de case) a luat ulterior numele ctitorului bisericii de aici.

În anul 1910, Ion I. C. Brătianu, care la aceea dată era Prim-ministrul României, și-a deschis o cârciumă vizavi de Biserica „Manea Brutaru”, fapt care i-a atras multe reproșuri și ironii. Strada poartă astăzi numele generalului Constantin Budișteanu (1838- 1911), care a fost grav rănit în Războiul de Independență în timpul atacului Plevnei din 1877 și care a depus o

bogată activitate în plan cultural în cadrul organizației unioniste „Liga pentru Unitatea Culturală a tuturor Românilor”. Pe strada pe care se află biserica „Manea Brutaru”, se află o serie de alte imobile de patrimoniu, construite la sfârșitul secolului XIX, între care Casa general Constantin Budișteanu, Casa Lahovary, Casa Crissovelloni – Cantacuzino, casa retrocedată care a găzduit fostul muzeu „Cornel Medrea” ș.a.⁴⁹

Nu doar această biserică, ci întregul mediu construit pe tronsonul din Calea Griviței pe care l-am delimitat, din păcate, împreună cu întregul aspect social actual al zonei, se află într-o stare de cumplită degradare. Statutul incert al acestor clădiri de patrimoniu din perioada post-socialistă, clădiri care așteaptă să fie restaurate încă de dinainte de 1989, a antrenat scăderea potențialului economic general al întregii zone. Aceste aspecte impun o intervenție concertată, atât în plan urbanistic cât și în plan cultural și educativ, acolo unde intervențiile trebuie să vizeze ridicarea nivelului de implicare civică și reinstaurarea unui climat de

48 <https://oamenisilocuridintrecut.wordpress.com/2012/04/13/mahalaua-manea-brutaru/>.

49 <https://arhivacomisiuniimonumentelor.ro/wp-content/uploads/2020/06/0593.pdf>.



*Figura 2. Biserica „Manea Brutaru” în vara anului 2022 și în anii 1930
(Colaj fotografie autor și Drăgan V-E, 2016)*

încredere, respect reciproc și de cooperare între rezidenți. Pentru a face acest lucru, toți cetățenii ar trebui să conștientizeze valoarea patrimoniului din vecinătatea lor și să fie stimulați să participe la viața culturală locală.

În acest sens, implicarea MNLR în regenerarea urbană prin cultură a acestui tronson din Calea Griviței și transformarea sa într-o axă culturală ar avea toate șansele să impulsioneze cetățenii să devină factori activi ai unei noi configurații urbane, pe toate planurile. Prin amplasarea sa centrală pe această axă, MNLR ar putea prelua inițiativa unui proces de regenerare urbană prin cultură, care să contribuie la reducerea excluderii populației defavorizate și transformarea zonei într-un pol cultural al capitalei.

De asemenea, prin implicare constantă, MNLR ar putea da un suflu nou întregii vieți culturale a comunității din zonă, ceea ce i-ar consacra în timp statutul de hub cultural și de platformă interdisciplinară, care se poate dezvolta organic pentru a suscita un interes din ce în ce mai mare.

În timp ce proiectul „Piața Matache” al Primăriei Sector 1 își propune o regenerare urbană în care aspectele economice și sociale

sunt pe primul plan (ceea ce înseamnă un accent mai mare pus pe „reînnoirea urbană” a zonei), un proiect condus de MNLR ar veni ca o completare firească al acestuia, pentru că ar viza regenerarea urbană prin cultură a zonei adiacente. De aceea, considerăm că realizarea unui epicentru cultural este benefică nu doar pentru locuitorii zonei, dar și pentru toți bucureștenii și chiar pentru vizitatorii ocazionali ai zonei.

De asemenea, implicarea MNLR într-un asemenea proiect ar ajuta instituția să-și îndeplinească misiunea de a satisface nevoile culturale ale comunității, ar conduce la îmbunătățirea relațiilor sociale, la crearea sentimentului de solidaritate și la întărirea celui de apartenență la comunitatea locală. În plus, pentru că MNLR are o viziune bazată pe trăinicia valorilor identității românești și colaborează în permanență cu societatea civilă, are toate șansele să devină epicentrul consumului de cultură din capitală, dând astfel semnalul pentru alte inițiative muzeale care ar putea institui, în timp, o tradiție.

Contribuind la păstrarea memoriei culturale a locurilor și a personalităților care au trăit în zonă, MNLR va putea contribui mult mai eficient la păstrarea și întărirea identității urbane și culturale a axei culturale din care

face parte. Prin valorificarea morfologiei urbane și a reperelor culturale, un proiect de regenerare urbană prin cultură având ca nucleu muzeul, va putea echilibra nu doar aspectul cultural și educațional al zonei, dar chiar și pe cel moral, prin crearea unui climat de pace, echilibru, empatie și respect reciproc.

Derularea unor programe generoase, care să urmeze un plan de acțiuni deschise diverselor categorii de public, vor putea face din MNLR cel mai important punct de atracție al zonei, ceea ce ar sublinia importanța acestei noi axe culturale a capitalei. Aceasta se poate întregi, eventual, cu deschiderea (tot în zonă) a unui muzeu dedicat limbii române – completând astfel singurul muzeu cu acest profil din țară (de altfel, foarte modest) care se află la Cluj.

Odată afirmat statutul (nu neapărat oficial) de axă culturală a zonei în care își are sediul MNLR, în Calea Griviței 64-66, muzeul va putea realiza parteneriate pentru nenumărate inițiative culturale, de exemplu, pentru înființarea unor case memoriale dedicate unor personalități aparținând culturii umaniste sau tehnice care au locuit în zonă. Cel mai cunoscut caz este cel al casei din str. Occidentului nr. 10, care a aparținut strălucitului inginer Anghel Saligny. De asemenea, MNLR și-ar putea completa parteneriatele fructuoase pe care le are deja cu instituții de cultură din zonă (cele cu Academia Română, Muzeul Municipiului București, Colegiul Național de Muzică „George Enescu”, biserica „Sf. Nicolae”, Teatrul Dramaturgilor Români, Teatrul „Grivița 53” ș.a) cu o eventuală integrare pe această axă culturală a Muzeului CFR (Calea Griviței nr. 193B) și a Muzeului Politehnicii (Calea Griviței nr. 132, corp Polizu).

Toate realizările concrete de până acum, precum și varietatea proiectelor și inițiativelor care vizează zona a cărei posibilitate de regenerare urbană prin cultură o discutăm aici, dovedesc deosebitul dinamism actual al acesteia. De asemenea, la menținerea acestui dinamism cultural au

contribuit o serie de inițiative particulare notabile, pe lângă instituțiile publice de profil din zonă, cum ar fi: atelierul artistului plastic Mircia Dumitrescu, deschis într-o sală a MNLR din Calea Griviței, în care maestrul „împreună cu discipolii săi vrea să deschidă un atelier internațional de gravură”⁵⁰, parteneriatul brandului românesc de bijuterii IONA cu Teatrul Dramaturgilor Români, realizat „pentru a promova mersul la teatru și a facilita accesul la valorile culturale românești unui public mai larg”⁵¹, găzduirea de către Biserica Sf. Voievozi (situată vizavi de viitorul teatru „Grivița 53”) a mai multor evenimente culturale (conferințe, lansări de carte, concerte, expoziții etc.), precum și parteneriatele UNARTE, care exprimă atât buna relație profesori-studenți, cât și interesul terților pentru workshop-urile care „contribuie la pregătirea profesională din punct de vedere tehnic și al varietății materialelor ce pot fi folosite în găsirea propriului stil artistic”.⁵²

O altă propunere de perspectivă a MNLR ar putea viza reabilitarea și revitalizarea spațiului public situat vizavi de Universitatea Națională de Artă București – care s-ar întregi cu amplasarea unui monument de for public, așa cum este „Monumentul eroilor CFR” din Piața Gării de Nord, realizat de sculptorii Corneliu Medrea și Ion Jalea. Este de reținut faptul că scuarul respectiv a fost amenajat în acest scop încă din anii 1920, pentru ca, în anul 1925, sculptorul Emil Wilhelm Becker (născut pe Calea Griviței nr. 31) să înalțe aici impunătorul monument „Avântul Țării” (vezi Fig. 3), care ulterior a fost re-amplasat la intrarea în Cișmigiu prin piața Valter Măărăcineanu.

Prin intermediul acestei axe culturale, MNLR ar putea să intre într-un dialog viu cu tradiția

50 http://www.orizonturiculturale.ro/ro_proza_Anastasia-Stoiciu.html/

51 <https://www.kudika.ro/articol/art-fun/68732/iona-devine-partener-oficial-al-teatrului-dramaturgilor-romani.html/>

52 <https://blog.craftmall.ro/2019/04/workshopuri-universitatea-nationala-de-arte-bucuresti/>



*Figura 3. Scurul din intersecția B-dul Dacia cu Calea Griviței
(Colaj fotografie autor și Drăgan V-E, 2016)*

și memoria istorică și socială a acestei zone. Desigur, rezultatele scontate privind creșterea implicării comunității în activități culturale în urma asumării de către MNLR a rolului de nucleu al regenerării urbane prin cultură a zonei nu se pot baza (cel puțin, nu încă) pe un studiu de antropologie socială. Un astfel de studiu ar merita să fie întreprins, având în vedere transformările culturale și economice pe care pitoreasca zonă a Bucureștiului din jurul fostei Hale Matache le-a cunoscut de-a lungul timpului, dar și pentru că, mai devreme sau mai târziu, reînnoirea arhitectonică va ajunge și aici. Până atunci, ne vom rezuma la o analiză mai restrânsă a factorilor și condițiilor de care depinde reușita unui asemenea proiect prospectiv.

Până la finalizarea acestui proiect, am avut parte de o surpriză plăcută din partea organizatorilor festivalul UNDERCLOUD 2022, care a avut loc între 13-19 iunie, în șase locații, puse la dispoziție de către partenerii care au colaborat la desfășurarea acestui eveniment, inclusiv, pe trotuarele dintre UNARTE și Teatrul „Grivița 53”. Printre

participanții la proiect am regăsit MNLR, care a organizat o expoziție la sediul său din calea Griviței nr. 64-66. „Organizatorii și-au propus să revitalizeze zona din Calea Griviței [din proximitatea curții în care se va construi teatrul, însă ar fi de menționat faptul că lucrările efective de construcție nu au demarat încă, n.n.] și să-i redea efervescența de altă dată [pentru că] acest cartier istoric era considerat în perioada interbelică Montmartre al Bucureștiului și care astăzi, pe lângă amintiri, memorie, energie oferă și un imens potențial comercial și creativ.”⁵³ Această manifestare poate fi inclusă în categoria manifestărilor-semnal de pregătire a amplului proiect de regenerare urbană pe care l-am prezentat.

⁵³ <https://www.undercloud.ro/undercloud-se-muta-pe-calea-grivitei/>

Analiza SWOT a axei culturale având ca epicentru MNLR

Alături de autoevaluare, un alt mijloc eficace de evidențiere a condițiilor care afectează activitatea unui muzeu este analiza SWOT. Aceasta permite formarea unei imagini clare a viabilității oricărui proiect sau studiu prospectiv. În cazul de față, trebuie ținut cont de faptul că, de exemplu, proximitatea Gării de Nord reprezintă atât un atu important pentru întreaga zonă Matache, cât și un handicap în privința păstrării curățeniei având în vedere fluxul mare de persoane din jurul gării.

Puncte tari:

- Valoarea de patrimoniu a zonei din vecinătatea sediului MNLR din Calea Griviței, care constă în existența unor clădiri cu o istorie încărcată, ce așteaptă să fie revalorificată;
- Resursa umană profesionistă și de calitate care își desfășoară activitatea sau merge la cursuri în zonă;
- Dorința de implicare, inclusiv pe bază de voluntariat, a multor tineri care în momentul de față, în ciuda entuziasmului lor, nu sunt integrați în programe culturale;
- Experiența acumulată de MNLR și de mai multe ONG-uri interesate de regenerarea urbană a zonei;
- Rezultatele notabile ale unor parteneriate socio-culturale între instituții și asociații care activează în domenii de interes pentru regenerarea urbană, inclusiv a celor care includ MNLR.

Puncte slabe (printre multe altele):

- Diminuarea interesului general pentru manifestările culturale cu public, ca urmare a situației create de obligativitatea distanțării fizice pe timpul pandemiei;
- Lipsa unor acțiuni concrete de captare a interesului celor care își doresc să se implice în activități cultural-comunitare;
- Rămânerea ofertei culturale la un nivel care nu mai stimulează interesul pentru

noi categorii de public și stagnarea sa la nivelul elitelor;

- Oferta de informare și comunicare prea divizată a activităților culturale de interes comunitar și lipsa de date științifice despre grupurile țintă care ar urma să fie antrenate în proiect;
- Lipsa unei identități proprii a zonei urbane vizate, care s-a destructurat din punct de vedere funcțional prin degradare fizică, intervenții neinspirate și ineficiența măsurilor dedicate grupurilor defavorizate;
- Infrastructura urbană, care a cunoscut intervenții neinspirate de-a lungul timpului;
- Incertitudinea privind regimul de proprietate al unor clădiri importante din zonă, situație care a împiedicat renovarea acestora.

Oportunități:

- Oferirea unei viziuni unitare de antrenare a comunității prin acest proiect, integrând dimensiunea culturală înnoirii urbane a zonei din vecinătatea Pieței Matache, demarată de autoritățile locale;
- Posibilitatea asigurării unor mijloace de finanțare a axei culturale din partea mai multor părți, interesate inițial de transformarea zonei Piața Matache într-un hub cultural și gastronomic;
- Deschiderea arătată de părțile interesate, inclusiv MNLR, pentru inițiative culturale și exemple de bune practici consistente în acest sens, prezente atât în plan internațional, cât și intern;
- Posibilitatea de a inova în permanență în privința ofertei de servicii culturale comunitare și de salvare a patrimoniului prin extinderea parteneriatelor cu societatea civilă și alte instituții de cultură;
- Importanța care se acordă în prezent noțiunii de responsabilitate socială și asimilării aspectelor etice și de mediu, practic, în orice activitate muzeală și nu numai, care vizează dezvoltarea comunitară.

Amenințări:

- Instabilitatea mediului extern (economic, politic și chiar de sănătate publică) care afectează continuitatea proiectelor, punând astfel în pericol îndeplinirea rolului asumat de MNLR;
- Nivelul scăzut de interes pentru implicarea în activități de interes civic al adulților, care condiționează participarea lor de obținerea unor recompense materiale;
- Lipsa unei strategii unitare de acces la cultură și educație pe parcursul întregii vieți centrate pe nevoile comunității privind accesul la fenomenul cultural;
- Lipsa fondurilor special direcționate pentru revigorarea tradiției cultural-spirituale și de punere în valoare a patrimoniului local;
- Lipsa unei abordări unitare și integrate a tuturor activităților culturale la nivel comunitar și scăderea în timp a interesului de participare a părților interesate;
- Interesul agenților imobiliari de a profita de pe urma prețului mare al terenurilor și locuințelor în zonă.

Plecând de la perspectiva deschisă de această analiză, se pot elabora programe și planuri de activități care să întregască misiunea muzeului de a se manifesta ca factor de coagulare a energiilor pozitive ale comunității. Iar pe baza unei strategii unitare a axei culturale, în care MNLR va juca rolul hotărâtor, întreaga gamă a activităților integrate proiectului de regenerare urbană prin cultură a zonei va căpăta o pondere semnificativă, nu doar în zonă, dar și în viața culturală a capitalei.

Evident, o axă culturală fără o viziune holistică care să permită câștigarea notorietății, dar, în primul rând, a încrederii comunității în potențialul activităților culturale și în impactul lor durabil, nu va putea funcționa în mod optim. Totodată, ținând cont de faptul că semenii noștri trebuie îndrumați spre a-și descoperi latura altruistă, activitățile muzeului și ale partenerilor săi vor trebui să-și integreze acțiunile într-un program comun,

care să vizeze creșterea gradului de solidaritate în rândul comunității, propunându-și să ofere soluții pentru rezolvarea problemelor acesteia pe cât mai multe planuri.

Cele două aspecte esențiale evidențiate de această analiză, de care depinde nivelul de reușită al întregii idei, sunt: stimularea implicării cetățenilor în programe culturale și necesitatea elaborării unei strategii adecvate în vederea realizării acestei implicări, care depinde de o multitudine de factori, între care cel al implicării emoționale a membrilor comunității rămâne unul esențial.

Există chiar analize recente care s-au axat pe chestionarea opiniilor vizitatorilor asupra activității muzeelor românești, care au putut contura un tablou mai detaliat al gradului de corelare dintre implicarea emoțională a vizitatorilor și așteptările lor actuale de la muzee. Analiza noastră prospectivă trebuie și ea să țină cont de faptul că, bazându-se pe emoții precum bucuria, încrederea și surpriza, „interacțiunea vizitatorilor cu muzeele din România merge în direcția aprecierii modului în care sunt prezentate exponatele din cadrul muzeelor și a relevanței poveștilor din spatele lor”.⁵⁴

În plus, apelând la instrumentul regenerării urbane prin cultură, muzeul nu face decât să îndeplinească în contextul actual atât misiunea sa în comunitate, cât și misiunea sa tradițională în societate, ambele fiind de esență culturală. Totodată, prin acest proiect, MNLR și-ar valorifica și mai bine câștigul de imagine și de prestigiu pe care l-a obținut, așa cum au făcut-o și alte câteva muzee din București, prin programele lor, de exemplu, Muzeul Municipiului București și Muzeul Țăranului Român.

Principalele beneficii ale proiectelor de regenerare urbană prin cultură din perspectivă muzeală

În general, Muzeul, ca parte esențială a sectorului cultural, adaugă regenerării urbane prin cultură în special evidențierea culturii specifice comunităților și locurilor în care acestea trăiesc. De aici rezultă o întreagă gamă de beneficii relevante nu doar pentru definirea și păstrarea identității individuale și comune, ci și pentru oferirea unui model de impact maximal de promovare a incluziunii și de sensibilizare a comunității față de aspectele culturale.⁵⁵

La rândul lor, muzeele universale, cum ar fi Tate Liverpool, sau lanțul de muzee Guggenheim, al căror scop principal este reactivarea sau diversificarea economiei orașelor în care sunt plasate, se întâlnesc cu muzee de nișă care, fără a aspira la participarea la regenerarea urbană, își îndeplinesc menirea abordând strategii de revitalizare a cartierului lor la scară mică. În plus, pentru că a investi într-un muzeu s-a dovedit a fi o modalitate bună de reactivare a economiei unui oraș, în ciuda multitudinii de condiții care trebuie îndeplinite pentru a obține acest rezultat, dacă se va ține cont de toți factorii și de tendințele generale, proiectele muzeale vor fi unele câștigătoare.⁵⁶

Între beneficiile majore aduse de contribuția muzeului la regenerarea urbană prin cultură, ca urmare a definirii unei axe culturale în care MNLR ar ocupa locul central, se situează consolidarea sentimentului de apartenență la comunitatea locală al cetățenilor din zonă, o dimensiune fundamentală pentru nivelul de satisfacție legat de locuire, care este legat, evident, de nivelul calității vieții, la rândul ei, legată de componenta culturală care, de regulă, ajunge să fie neglijată. Printr-o strategie comună, a tuturor părților interesate privind activitățile din perimetrul axei culturale, se vor valorifica premisele

de creștere a importanței zonei sub toate aspectele sale relevante. Astfel, activitățile culturale, prin stimularea interesului și participării cetățenilor pentru acestea, vor reuși să creeze un mediu social propice unei regenerării urbane durabile.

Totodată, prin întărirea sentimentului de apartenență la comunitate se vor putea îmbunătăți multe alte aspecte care țin de creșterea dorinței de implicare pe plan socio-cultural a cetățenilor, atât pentru ameliorarea ambianței generale în sânul comunității, prin creșterea interesului locuitorilor față de conlucrarea și colaborarea în cadrul acesteia, cât și pentru împlinirea aspirațiilor lor în plan personal. Un alt beneficiu major adus de axa culturală se va putea observa și la nivelul menținerii încrederii comunității în cultură și în educația non-formală, realizată pe tot parcursul vieții, fapt ce va antrena efecte multiplicatoare de durată. În acest caz, am putea vorbi de o refacere a încrederii prin asumarea responsabilității individuale și colective, lucru extrem de prețios în condițiile în care întreaga noastră societate suferă de pe urma neîncrederii generalizate.

Între aspectele benefice la nivelul comunității, generate de plasarea MNLR în epicentru unei axe culturale, se regăsește încurajarea participării active a cât mai multor copii și tineri (și nu doar din cadrul comunității respective) la activități atractive și oarecum inedite, evident, în funcție de consistența atragerii resurselor necesare îndeplinirii acestui obiectiv. În baza unei strategii de regenerare urbană prin cultură condusă de MNLR, beneficiile nu se vor limita la cele teritoriale, căci rezultatele obținute se vor putea propaga la scară mult mai largă. Într-o zonă marcată de peisajul oferit de nenumărate imobile în ruină, cum este cea a axei culturale propuse, muzeul îndrumător al acesteia poate fi folosit ca instrument de democratizare culturală și chiar de deschidere spre ceea ce specialiști

⁵⁴ Surugiu și co. (2022), p. 61.

⁵⁵ Bristow (2010), p. 5.

⁵⁶ Plaza, Haerich (2009), p. 16.

numesc „non-public” sau acel tip de public care nu frecventează niciodată muzeele, cum ar fi publicul dezavantajat în plan social.⁵⁷

Totodată, manifestarea grijii față de patrimoniul local va aduce după sine creșterea importanței tuturor activităților culturale, a axei în integralitatea sa, cât și a fiecărui actor implicat în parte, activități care vor primi astfel girul comunității – un lucru atât de necesar stabilirii echilibrului optim între nevoia de cultură și oferta culturală disponibilă la nivel local. De asemenea, o axă culturală plasată în inima Bucureștiului va fi un stimulent pentru realizarea unor noi parteneriate între muzee și reprezentanții societății civile. Mai mult, se va înregistra și creșterea interesului pentru implicarea responsabilă în activități civice a cât mai multor persoane în general, nu doar în cele tutelate de axa culturală. Astfel, locuitorii din comunitate se vor simți mai bine puși în valoare prin oferirea posibilității de a se exprima și vor avea toate șansele să simtă o creștere a stimei de sine care, la rândul ei, este generată de creșterea aprecierii pentru cadrul comunitar în care locuiesc.

Printre beneficiile implicării muzeului într-un astfel de proiect s-ar putea adăuga și

o preconizată reducere a actelor antisociale și creșterea empatiei, a cărei lipsă macină sufletul omului contemporan. În măsura în care activitățile integrate regenerării urbane prin cultură se vor desfășura sub auspiciile dialogului, ale compromisului și a unei conlucrări sincere și permanente, latura etică și estetică a personalității fiecăruia dintre cetățenii se va putea împlini într-un mediu social calm și prietenos. De asemenea, în contabilizarea beneficiilor preconizate trebuie ținut cont de faptul că realizarea unei conexiuni creative între regenerarea arhitecturii și a peisajului urban și patrimoniul comunitar prin activități culturale inițiate sau găzduite de muzee, nu ține doar de percepție și nu se va opri la nivelul imaginii, ci va avea darul de a crea atitudini pozitive din partea cetățenilor, ceea ce reprezintă o valoare adăugată la climatul general.⁵⁸ În sumă, fiind constituită din parteneri interesați în formarea și dezvoltarea unei axe culturale având ca epicentru MNLR, aceasta va contribui la regenerarea urbană prin deschiderea orizontului participării civice spre valorile identitare, în deplin acord cu specificul nevoilor culturale ale tuturor grupurilor țintă pe care muzeul își propune să le atragă către dragostea pentru cultura română.

Concluzii

Pentru că, prezentul articol își propune să contribuie la impulsionarea abordărilor din perspectivă muzeală care au ca temă regenerarea urbană prin cultură, am apelat la metoda prospectivă pentru a analiza în ce măsură un muzeu din capitală, în speță MNLR, prin sediul său din Calea Griviței 64-66, poate activa ca motor societal, concentrându-se pe rolul său și, în același timp, impulsionând toate părțile interesate să se implice într-un asemenea proces, benefic comunității pe multiple planuri. Anticipând faptul că orice proiect

viitor de regenerare urbană va ține cont, în mod, obligatoriu, de componenta culturală a comunității căreia îi este adresat, în cadrul acestei componente culturale, instituția muzeală poate juca un rol important, pentru că muzeul a dovedit că este o instituție complexă care funcționează ca actor cultural, chemat să-și dovedească relevanța și în problema regenerării urbane.⁵⁹

Totodată, respectând memoria culturală a zonei vizate, MNLR va putea să-și îndeplinească mult mai bine datoria morală de a omagia patrioții și oamenii de bine care

⁵⁷ Lusso (2009), p. 5.

⁵⁸ Lorente (1996), p. 31.

⁵⁹ Polo (2015), p. 4.

s-au făcut remarcați pentru efortul lor de a dezvolta comunitatea, strângând dovezi și mărturii în acest sens, pe care să le păstreze și să le transmită mai departe. În măsura în care interesul pentru o asemenea axă culturală se va dovedi unul semnificativ, mijlocirea muzeului în integrarea componentei culturale va deveni obligatorie pentru orice soluție de regenerare urbană, întărirea solidarității în cadrul comunității venind apoi de la sine. Devenit un exemplu de bună practică, modelul nostru de axă culturală ar putea completa, printre altele, realizările economice, așa cum se preconizează că o va face chiar și simpla deschidere a Pinacotecii Bucureștiului în palatul societății de Asigurări „Dacia-România” din zona Lipscani.

Urmărind ca acțiunile cu implicare muzeală având ca nucleu sediul MNLR să apropie cultura și valorile care stau la baza identității românești de grupurile țintă, precum și să dinamizeze participarea comunității la viața culturală locală printr-o viziune holistică, inovatoare și integrativă, această perspectivă s-a realizat cu convingerea că îmbunătățirea mediului social comunitar trece prin conștientizarea membrilor comunității asupra faptului că nu doar instituțiile abilitate, ci fiecare dintre noi trebuie să ne asumăm responsabilitatea pentru păstrarea

și valorificarea patrimoniului, pornind de la cel local și ajungând la cel național și universal. De aceea, prin susținerea acestui proiect, nu doar de către actorii deja implicați ca parteneri în proiecte culturale similare, dar chiar și de către alți reprezentanți ai societății civile, activitățile comunitare cu componentă culturală vor putea deveni elemente de legătură între toate părțile interesate de creșterea bunăstării populației și, în primul rând, de evoluția durabilă a comunității.

Forța unor asemenea proiecte prospective constă în conlucrarea dintre specialiștii din sfera muzeală și asociațiile societății civile. Acestea din urmă vor trebui să fie implicate în oricare proces de proiectare și elaborare de noi spații urbane și facilități culturale venite să legitimizeze, consolideze și să îmbunătățească valorile care stau la baza transformării orașelor și a comunităților.⁶⁰ De asemenea, sprijinind valorificarea patrimoniului local, ca element definitoriu în menținerea și îmbogățirea zonelor de tradiție urbană, care merită și încă mai pot fi regenerate într-un mod unitar și trainic, vom contribui la consolidarea rolului activ al muzeului de comunicator, facilitator și educator, prin care muzeul devine un suport real de creștere a satisfacției legată de viața în cadrul comunității.

Bibliografie

- Arhitecți Voluntari (grup). 2012. *Cui i-e frică de cartierul Matache? Principii de regenerare urbană pentru zona Matache – Gara de Nord din București*, Editura „Pro Patrimonio”, București.
- L. Azadeh, G. Mahdi, J.T. Dallen, „Urban regeneration through heritage tourism: cultural policies and strategic management”, *Journal of Tourism and Cultural Change*, September 2019, pp. 1-18, <https://doi.org/10.1080/14766825.2019.1668002> (22 iunie 2022).
- F.A. Baboș, „Regenerare urbană prin cultură”, *Revista Transilvană de Științe Administrative*, Nr. 1(30)/2012, pp. 3-20, <https://rtsa.ro/rtsa/index.php/rtsa/article/view/37/33> (23 iunie 2022).
- M. Beldiman, *Regenerare urbană pentru zona Matache*, Master Antropologie și Dezvoltare Comunitară și Regională, Univ. București, Fac. Sociologie și Asistență Socială (2014), https://masterantropologie.files.wordpress.com/2013/06/pds_mariabeldiman_matache-compressed.pdf (21 iunie 2022).
- M.C. Boca, „Urban Regeneration trough Culture”, *Revista Română de Geografie Politică*, Year XX, no. 1, May 2018, pp. 36-40, http://rrgp.uoradea.ro/art/2018-1/4.RRGP_318_Boca.pdf, (26 iunie 2022).
- P. Bristow, „Using heritage in regeneration: the role of museums”, *Proceedings of the Institution of Civil Engineers*, Municipal Engineer 163 September 2010 Issue ME3 pp. 139–144, <https://doi.org/10.1680/muen.2010.163.3.139>, (25 iunie 2022).

⁶⁰ Urbanact (2006), p. 30.

- M. Della Lucia, M. Trunfio, „The role of the private actor in cultural regeneration: Hybridizing cultural heritage with creativity, *Cities. International*, 82, 35-44 (2018), <https://doi.org/10.1016/j.cities.2018.05.003>, (6 august 2022).
- V.E. Drăgan, „Studiu istoric pentru Biserica «Sf. Nicolae – Manea Brutaru», imobilul din str. G-ral. C-tin. Budișteanu nr. 4-6”, *Restitutio. Buletin de conservare-restaurare*, nr.10, vol.1, 2016, ediție bilingvă, Tema: Recuperarea patrimoniului material și imaterial. Atitudini de conservare și restaurare, Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, Editura Oscar Print (2016), București.
- Florescu D.G. 1935. *Din vechiul Bucuresti. Biserici, curți boeresti și hanuri între anii 1790-1791, după două planuri inedite*, Institutul de Arte Grafice „Lupta”, București.
- M. Heidenreich, B. Plaza, „Renewal through Culture? The Role of Museums in the Renewal of Industrial Regions in Europe”, *European Planning Studies*, 23:8, 1441-1455 (2015), <https://doi.org/10.1080/09654313.2013.817544>, (22 iunie 2022).
- K.H. Hwang, „Finding Urban Identity through Culture-led Urban Regeneration”, *Journal of Urban Management*, Vol. 3, No. 1-2 (2018), pp. 67-85, [https://doi.org/10.1016/S2226-5856\(18\)30084-0](https://doi.org/10.1016/S2226-5856(18)30084-0), (26 iunie 2022).
- Ipati O.G. (coord.). 2007. *O șansă pentru orașul tău. Ghid informativ privind regenerarea urbană. Principii și practici europene*, Ministerul Dezvoltării, Lucrărilor Publice și Locuințelor, București.
- A.E. Lakatos, M. Pelteacu, „Reconversie funcțională și regenerare urbană la muzeul național de artă contemporană”, *Argument – Studii și cercetări științifice de arhitectură și urbanism*, Tematică: Regenerarea Peisajului Urban/Arhitectural, nr. 1/2009, pp. 253-258 (2009), Editura Universitară „Ion Mincu”, București, <https://www.uauim.ro/cercetare/studiul-regenerarii-urbane/situri/>, (27 iunie 2022).
- B. Lusso, „Les musées, un outil efficace de régénération urbaine? Les exemples de Mons (Belgique), Essen (Allemagne) et Manchester (Royaume-Uni)”, *Cybergeo – European Journal of Geography, Espace, Société, Territoire* (2009), <https://doi.org/10.4000/cybergeo.21253>, (28 iunie 2022).
- L. Lazzeretti, F. Capone, „Museums as Societal Engines for Urban Renewal. The Event Strategy of the Museum of Natural History”, *Florence – European Planning Studies*, Vol. 23, No. 8, 1548–1567 (2015), <http://dx.doi.org/10.1080/09654313.2013.819073>, (24 iunie 2022).
- Li S., Su S, Wei J. 2019. *Urban regeneration railway area San Cristoforo Milano. New museums respect a new network of public space*, Politecnico di Milano, (6 august 2022).
- Lorente P. (edit.). 1996. *The Role of museums and the arts in the urban regeneration of Liverpool*, Centre for Urban History Leicester, <http://www.ub.edu/escult/epolis/liverpool/LiverpoolBook.pdf>, (23 iunie 2022).
- C. Merciu, G. Merciu, M. Paraschiv, L. Lercleux, I. Ianoș, „Culture-led Urban Regeneration as a Catalyst for the Revitalisation of the Romanian Industrial Heritage”, *ISR-Forschungsberichte*, January 2017, pp. 403-417, https://doi.org/10.1553/ISR_FB042s403, (21 iunie 2022).
- Ministerul Dezvoltării, Lucrărilor Publice și Locuințelor (MDLPL). 2007. *Ghid informativ privind regenerarea urbană. Principii și practici europene*, http://www.mdlpl.ro/_documente/publicatii/2007/Brosura%20Ghid%20informativ%20privind%20Regenerarea%20Urbana%20-%20principii%20si%20practici%20europene.pdf, (29 iunie 2022).
- A. M. Pavelea, B. Neamțu, P. Nijkamp, K. Kourtis, „Is the Creative Class a Game Changer in Cities? A Socioeconomic Study on Romania”, *Sustainability*, 13(11), 5807 (2021). (7 august 2022)
- B. Plaza, H. S. Haarich, „Muzee pentru regenerarea urbană? Explorarea condițiilor pentru eficacitatea lor”, *Journal of Urban Regeneration and Renewal* 2(3): 259-271 (2009), https://www.researchgate.net/publication/286751702-Museums_for_urban_regeneration_Exploring_conditions_for_their_effectiveness, (22 iunie 2022).
- J.F. Polo, „The Istanbul Modern Art Museum: An Urban Regeneration Project?”, *European Planning Studies* (2015), Vol. 23, No. 8, pp. 1511–1528, <http://dx.doi.org/10.1080/09654313.2013.819074>, (25 iunie 2022).
- Primăria Municipiului București (PMB). 2015. *Strategia culturală a Municipiului București (2016-2026)*, http://strategiaculturalabucuresti.arcub.ro/wp-content/uploads/2016/08/Strategia_culturala_supusa_aprobării_web.pdf, (21 iunie 2022).

- M. Romanelli, A. Zbucea, „Knowledge-based social innovation for cultural endeavours revitalising urban structures”, *International Journal of Knowledge-Based Development*, 11(1), 98-121 (2020), (6 august 2022).
- M. Surugiu, R. Mazilescu. C. Surugiu, „Analysis of Visitors’ Opinions on Romanian Museums’ Activities”, *Journal of Tourism Management Research*, Vol. 9, No. 1, pp. 53-63 (2022), <https://doi.org/10.18488/31.v9i1.3044>, (29 iunie 2022).
- Stoica L., Ionescu-Ghinea N., Ionescu D., Luminea C., Iliescu P., Georgescu M. 1999. *Atlas ghid. Istoria și arhitectura lăcașurilor de cult din București*, Vol. I, Tabele și Planuri, edit. ERGOROM '79, București.
- URBACT Network, „Culture & Urban Regeneration, The Role of Cultural Activities & Creative Industries”, *The Regeneration of European Cities. Conclusions & Recommendations* (2006), <https://urbact.eu/sites/default/files/conclusionsuc-english.pdf>, (26 iunie 2022).
- M. Vișniec, „Efectul Bilbao”, *Jurnalul online*, 8 aug. 2010, <https://jurnalul.ro/editorial/efectul-bilbao-551386.html>, (24 iunie 2022).
- Ward J., 2015. *Cultural Labour in the Context of Urban Regeneration: Artists’ Work in Margate and Folkestone*, University of Kent, UK, <https://kar.kent.ac.uk/48602/>, (26 iunie 2022).
- A. Zbucea, M. Bira, „Does stakeholder management contribute to a museum’s sustainable development?”, *Management Dynamics in the Knowledge Economy*, 8(1), 95-107, DOI 10.2478/mdke-2020-0007(2020), (8 august 2022).
- Zbucea, A., M. Romanelli, „The Role of NGOs in Urban Development”, *Conference Paper*, July 2018, https://www.researchgate.net/profile/Alexandra-Zbucea/publication/328767592_The_role_of_NGOs_in_urban_development/links/5be189f24585150b2ba230c8/The-role-of-NGOs-in-urban-development.pdf, (7 august 2022).
- A. Zbucea, M., Romanelli, „Knowledge and Design. Knowledge-based social innovation for cultural endeavours revitalising urban structures”, *International Journal of Knowledge-Based Development*, 11(1), 98-121 (2020), (7 august 2022).

Resurse web:

- <https://arhivacomisiuniimonumentelor.ro/wp-content/uploads/2020/06/0593.pdf>, (23 iunie 2022).
- <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/museums-can-play-role-urban-regeneration>, (21 iunie 2022).
- <https://blog.craftmall.ro/2019/04/workshopuri-universitatea-nationala-de-arte-bucuresti>, (9 septembrie 2022).
- <https://www.contemporanul.ro/istorie-documente-politica/arheologia-unei-inimi.html>, (23 iunie 2022).
- <https://formareculturala.ro/proiect-de-regenerare-urbana-prin-evenimente-culturale-reset-teba-noii-industriasi-creativii>, (27 iunie 2022).
- <https://icom.museum/en/news/the-icom-advisory-council-selects-the-museum-definition-proposal-to-be-voted-in-prague>, (26 iunie 2022).
- <https://www.kudika.ro/articol/art-fun/68732/iona-devine-partener-oficial-al-teatrului-dramaturgilor-romani.html>, (9 septembrie 2022).
- <https://newsbucuresti.ro/pas-important-pentru-proiectul-de-regenerare-urbana-a-zonei-piata-matache>, (25 iunie 2022).
- <https://oamenisilocuridintrecut.wordpress.com/2012/04/13/mahalaua-manea-brutaru>, (23 iunie 2022).
- http://www.orizonturiculturale.ro/ro_proza_Anastasia-Stoiciu.html, (9 septembrie 2022).
- <https://www.uauim.ro/cercetare/studiul-regenerarii-urbane/situri>, (26 iunie 2022).
- <https://www.undercloud.ro/undercloud-se-muta-pe-calea-grivitei>, (24 iunie 2022).
- <https://uranusacum.ro>, (8 august 2022).

Sorin CONSTANTINESCU
promotor cultural (freelancer)
e-mail: sorinnconn@yahoo.com

ARTA GRAFICĂ MODERNĂ A FEMEILOR ARTISTE DIN PATRIMONIUL MUZEULUI DE ARTĂ TULCEA

Modern Graphic Art by Women Artists from the Tulcea Art Museum Heritage

Alice-Georgiana FĂNARU

ABSTRACT

The study presents the graphic works of six modern female artists that are part of the Tulcea Fine Arts Museum's heritage. Their work, presented in the context of the modern period of development of fine arts in our country, is prefaced by a comparative analysis between feminism and the feminine in art, starting from the general understanding of the concept of feminism. The article aims to promote the graphics collection of the Tulcea museum and to provide a starting point for future analytical studies.

Key-words: feminism, feminine, graphics, Tulcea Fine Arts Museum, modernism

1. *Feminism, feminitate și arta femeilor-artist*

Feminismul este o doctrină care, având la bază conceptul luptei împotriva inegalității de gen, promovează afirmarea femeii în societate, a drepturilor și intereselor ei, militând împotriva discriminării, stereotipizării, obiectificării, opresiunii și patriarhiei¹. Conceptul datează din anul 1837, fiind folosit pentru prima dată de către filosoful francez Charles Fourier. S-a răspândit la sfârșitul secolului al XIX-lea în Olanda și Marea Britanie, iar apoi și peste ocean, născând o adevărată polemică vizavi de modalitatea lui de aplicare și de creditare a diverselor mișcări. De-a lungul timpului s-a ajuns la părerea general acceptată că feminismul poate fi împărțit în trei mișcări istorice².

Primul „feminism” a fost încadrat secolelor XIX-XX și se axează mai ales pe drepturi egale la proprietate, căsătorie, vot. Cel de-al doilea val a continuat

1 Feminism: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Feminism> (31 mai 2022).

2 Ce este feminismul: <https://ro.ripleybelieves.com/what-is-feminism-3166> (15 mai 2022).

lupta pentru dreptul femeilor de a vota (acolo unde încă nu se obținuse acest drept) și pentru drepturi egale în cadrul familiei. Acest val continuă și astăzi și are meritul a fi prezentat societății ideea că viața personală a femeilor este o reflectare a luptelor politice și sexiste, profund înrădăcinate. Al treilea val feminist este o continuare organică a celui precedent și se bazează predominant pe ideea că femeile și bărbații nu au diferențe, iar ideea de gen este o construcție socială³.

În spațiul românesc, credința că și „femeia este om”⁴ a apărut la începutul secolului al XIX-lea (1815) și a urmat, într-o oarecare măsură, mișcarea de la nivel internațional. Primul val al feminismului la români a fost unul al elitelor, fiind datorat unor femei cu un înalt nivel de educație, care au avut acces atât la cultura universitară națională, cât și la cea vest-europeană. Mișcarea a devenit mai activă după prima conflagrație mondială⁵ și a revelat personalități feminine în toate domeniile științifice și artistice.

În ceea ce privește translatarea conceptului de feminism în artă, acest fenomen a început cu ideea că femeile artiste trebuie să-și exprime experiențele prin artă, în cazul în care acestea au fost, anterior, ignorate sau banalizate⁶. Este important să ne întrebăm ce este arta feministă și dacă ea este, în esență, o etapă distinctă în istoria artelor sau pur și simplu o mișcare nișată, a unui fenomen social mai amplu. Teoreticienii care au analizat legătura dintre cele două au comparat adesea arta feministă cu suprarealismul, descriind-o pe aceasta nu ca pe un stil de artă ce poate fi văzut, ci, mai degrabă, ca pe un mod distinct de a face

artă⁷. Alt punct de vedere a urmărit ideea conform căreia folosirea biologiei femeilor în artă era o modalitate de a restrânge femeile la o identitate biologică sau, din contră, o modalitate de a elibera femeile de definițiile negative ale bărbaților, din biologia lor⁸.

Deși feminismul s-a manifestat în artă încă din perioada interbelică, cu adevărat s-a dezvoltat în anii 60-70 ai secolului XX. Manifestările artistice, de multe ori folosind metode considerate „neortodoxe”, au devenit forțe inovatoare spre extinderea definițiilor artei și prin încorporarea unor noi perspective⁹. Prin urmare, nu se poate vorbi despre o artă feministă înainte de această perioadă pentru că, istoric vorbind, femeile artiste, deși au existat, s-au estompat în mare măsură în obscuritate¹⁰, ocupate cu statutul de fiice și soții¹¹, ocupațiile lor extra casnice fiind considerate cel mult hobby-uri sau rătăcirii de moment. Finalul celui de-al Doilea Război Mondial și mișcările sindicaliste, socialiste care s-au extins atât în Europa cât și peste Atlantic, au creat premisele extinderii vocii femeilor atât în cadrul familiei cât și înafara acesteia.

Cu toate că de la începutul secolului XX multe femei au studiat în universități, idealul gospodinei din clasa de mijloc a continuat să minimalizeze importanța educației femeilor¹². De aici și absența acestora în cultura populară, lucru criticat fervent de feministe. O consecință directă a promovării feminismului militant pentru egalitate socială și juridică, al anilor '60-'70 ai secolului XX, este apariția cinematografiei, care a ilustrat perspectivele

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.

9 Artă feministă: <https://ro.nomuwiki.com/383453-feminist-art-KMJGRT> (10 mai 2022).

10 *Ibidem*.

11 Judy (Syfers) Brady, „I want a wife”, the Timeless '70s Feminist Manifesto <https://www.thecut.com/2017/11/i-want-a-wife-by-judy-brady-syfers-new-york-mag-1971.html> (4 august 2022).

12 Obiectivele mișcării feministe. Ce și-au dorit feministe, <https://www.greelane.com/ro/umanistic%C4%83/istorie-%C8%99i-cultur%C4%83/the-feminist-movement-in-art-3528959/> (10 mai 2022).

3 *Ibidem*.

4 „Nu sunt o feministă, dar...” Ce este feminismul, ce vrea de la noi și cum a evoluat în spațiul românesc: <https://diez.md/2021/03/08/nu-sunt-o-feminista-dar-ce-este-feminismul-ce-vrea-de-la-noi-si-cum-a-evoluat-in-spatiul-romanesc/> (2 mai 2022).

5 *Ibidem*.

6 The feminist movement in art: <https://www.greelane.com/ro/umanistic%C4%83/istorie-%C8%99i-cultur%C4%83/the-feminist-movement-in-art-3528959/> (10 mai 2022).

feministe, ca reacție la rolul cel mult adiacent pe care femeile l-au ocupat în marile filme de studio din anii 1930-1950¹³.

Cu cât încercăm să evidențiem contribuția artistelor la fenomenul evoluției artelor plastice de-a lungul istoriei, cu atât mai mult ne dovedim contrariul. Răspunsurile, aprecia Linda Nochlin, în celebrul articol „From 1971: Why have there been no great women artists?”, nu trebuie căutate în „stelele noastre, în hormonii noștri, în ciclurile menstruale sau în spațiile noastre goale, ci în instituțiile și educația noastră.”¹⁴ Obligațiile casnice pe care istoric femeile și le-au asumat, le-au încetinit, dacă nu le-au stopat cu totul, orice aspirație intelectuală sau creatoare. Prin deducție, putem aprecia că bărbații au reușit să exceleze datorită faptului că au fost ajutați să elimine din viețile lor toate acele activități de „întreținere” care le asigurau supraviețuirea, având astfel suficient timp pentru a se concentra pe „munca adevărată”¹⁵. O mică parte, îndeosebi acele femei născute în familii cu posibilități materiale, a beneficiat de instruire, din partea părinților (taților) sau unchilor care le-au apreciat, dincolo de capacitățile specific feminine, și acele atribute mai degrabă regăsite la omologii lor de gen.

Putem aprecia astfel că, în perioada modernă a artelor, lucrările realizate de către artiste nu pot fi încadrate sau asimilate curentului feminist decât în măsura în care creatorii lor au acest gen. Activitatea lor poate fi considerată cel mult complementară unei activități militante pentru emanciparea pe care au desfășurat-o feministe declarate. Ce-i drept, de multe ori, artiste, datorită și statutului social de care beneficiau, s-au raliat mișcării, însă acest lucru nu înseamnă că aspirațiile lor s-au transpus tematic în lucrările de artă. Peisajele și

compozițiile cu personaje au fost preferatele graficienelor române, iar acuarela a fost, de multe ori, tehnica dominantă de redare. Contemporanii lor masculini, alături de care expuneau destul de frecvent, au apreciat că tehnica acuarelei și genul peisajului le sunt mai potrivite. Nu știm dacă tonul acestei aprecieri era unul condescendent sau pur și simplu era o evidență cu care toți, indiferent de gen, erau de acord.

În spațiul românesc al epocii moderne artiste sunt femeile care se asimilează unui feminism liberal, o direcție specifică perioadei prin care femeile ce aparțineau acelor grupuri cu averi și renume se luptau pentru a fi recunoscute, în aceeași măsură ca și bărbații, acelorași grupuri, fiind, mai degrabă, o luptă pentru egalitate decât pentru justiție socială¹⁶.

Femeile artiste selectate pentru prezentul studiu de caz se încadrează acestei tipologie a feminismului liberal. Nutzi Acontz, Nina Arbore, Lucia Demetriade Bălăcescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Rodica Maniu și Milița Petrașcu fac parte dintr-o comunitate de artiste moderne a căror activitate a fost complementară militantismului feminist.

Subiectul feminismului este o constantă a dezbaterilor din spațiul public contemporan, motiv pentru care și manifestările culturale¹⁷ au început să îi acorde o mai mare importanță. Un exemplu în aceste sens este expoziția „Egal. Artă și feminism în România modernă”, organizată de către Muzeul Național de Artă, care a reunit lucrări atribuite unui număr de 21 de artiste, realizând o incursiune în universul artistic legat de mișcarea feministă din România modernă¹⁸.

13 Diana Arieșan, „Feminismul și prețul identității” <https://thewoman.ro/feminismul-si-pretul-identitatii/> (4 august 2022).

14 Linda Nochlin, „From 1971: Why have there been no great women artists?” <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> (10 mai 2022).

15 *Ibidem*.

16 Veda Popovici, Mai mult decât egalitate: <https://revistaarta.ro/ro/mai-mult-decat-egalitate/> (10 mai 2022).

17 Mai multe detalii: <https://www.feminism-romania.ro/culturale/expozitii> (4 august 2022).

18 Expoziția EGAL. ARTĂ ȘI FEMINISM ÎN ROMÂNIA MODERNĂ <https://www.mnar.arts.ro/en/arhivaevenimentelor/event/19-expozi%C5%A3ia-egal-art%C4%83-%C8%99i-feminism-%C3%AEn-rom%C3%A2nia-modern%C4%83> (4 august 2022).

Un demers similar s-a realizat prin expoziția organizată de Muzeul Municipiului București, intitulată „Seducție și triumf în artă. Femei-artist în România”¹⁹. Expoziția a reunit lucrări realizate de Margareta Sterian, Lena Constante, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Milița Petrașcu, Nina Arbore sau Cecilia Cuțescu-Storck.

Cele șase artiste pe care articolul de față se axează sunt singurele care se regăsesc cu lucrări în colecția de grafică a Muzeului de Artă Tulcea. Ele sunt într-o evidentă minoritate, comparativ cu omologii lor masculini. În demersul de a realiza un repertoriu al graficii moderne din muzeu, proces axat îndeosebi pe inventarierea colecției, am identificat un număr de 245 de lucrări, dintre care doar 69

sunt realizate de către femei-artist (cele șase pe care le prezentăm în lucrarea de față), mai puțin de o treime din total. Cu toate acestea, putem aprecia că ele ocupă, totuși, un loc însemnat, dacă este să ne raportăm la numărul de artiști-bărbați cărora le sunt atribuite de restul de 176 de creații, respectiv 45.

Obiectivul principal al articolului este acela de a promova creațiile artistice grafice ale celor șase femei artist reprezentate în colecția de grafică modernă a muzeului tulcean oferind, pe cât posibil, un punct de plecare pentru viitoare studii analitice care să completeze demersuri deja existente, referitoare la legătura dintre manifestările artistice și feminism în țara noastră.

2. Colecția de grafică modernă a Muzeului de Artă Tulcea

Colecția de grafică din cadrul Muzeului de Artă Tulcea este cea mai bogată (4772 lucrări), reprezentând mai bine de jumătate din întreg patrimoniul muzeal. Aceasta cuprinde lucrări valoroase din categoria stampelor și a graficii de șevalet ce se remarcă prin valoare și amplitudine. Majoritar lucrările pot fi încadrate perioadei postbelice și sunt realizate, cu preponderență, în tehnicile gravurii. Acesta este și motivul (împreună cu existența unei colecții unice de plăci de gravură) pentru care Muzeul de Artă Tulcea este considerat și recunoscut ca fiind și „un muzeu al gravurii”.

Promovarea colecțiilor este una dintre funcțiile principale ale unui muzeu. Din acest motiv am început inventarierea, în scopul realizării unui repertoriu a acelor lucrări de grafică realizate de către artiști încadrați stilistic și cronologic perioadei modernismului, cu precădere postimpresionismului și avangardei. Astfel, am identificat 245 de lucrări atribuite unor artiști precum: Nutzi Acontz, Theodor Aman, Nina Arbore, Max Wexler Arnold, Constantin

Artachino, Apcar Balazar, Lucia Dem. Bălăcescu, Vasile Blendea, Catul Bogdan, Victor Brauner, Marius Bunescu, Cecilia Cuțescu Storck, Nicolae Dărăscu, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Furduescu, Dimitrie Ghiață, Lucian Grigorescu, Viorel Huși, Marcel Iancu, Iosif Iser, Aurel Jiquid, Ștefan Luchian, Rodica Maniu, Max Hermann Maxy, Corneliu Michăilescu, Alexandru Moscu, Ary Murnu, Samuel Mütznier, Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Milița Petrașcu, Constantin Petrescu Dragoie, Alexandru Phoebus, Alexandru Poitevin-Schelleti, Gabriel Popescu, Ștefan Popescu, Rudolf Schweitzert Cumpăna, Gheorghe Sîrbu, Jean Al. Steriadi, H.M. Storck, Francisc Șirato, Hans Mattis-Teutsch, Ion Theodorescu-Sion, Nicolae Tonitza, Henric Trenk sau Nicolae Vermont. Astfel, am realizat și faptul că femeile-artist sunt reprezentate într-o proporție semnificativ redusă versus artiștii-bărbați.

Acest raport este ușor de explicat prin faptul că, la nivel național, femeile-artist au fost în minoritate, deși rolul lor a crescut constant pe parcursul secolului XX. Un argument suplimentar relativ la colecția de grafică a muzeului tulcean este legat de politica de achiziții a Muzeului de Artă Tulcea în perioada anilor '60-'80, care fost departe de a fi una

19 Muzeul Municipiului București la Art Safari 2021: „Seducție și triumf în artă”, istoria afirmării feminine în artele plastice <https://muzeulbucurestiului.ro/muzeul-municipiului-bucuresti-la-art-safari-2021-seducție-si-triumf-in-arta-istoria-afirmării-feminine-in-arte-plastice/> (4 august 2022).

coerentă, conformă unor planuri extinse de îmbogățire a patrimoniului muzeal.

Cercetările de arhivă creionează imaginea unor achiziții de la colecționari făcute pe baza unor referate sumare realizate de către muzeograful acelor vremuri. Sursele orale indică și faptul că între lucrătorii muzeali și colecționarii de artă sau moștenitorii artiștilor existau relații personale care au facilitat încheierea tranzacțiilor. Alături de achiziții, transferurile între instituțiile muzeale din țară, o politică cunoscută a regimului comunist, completează tabloul unei constituirii destul de haotice a patrimoniului muzeal. Acest lucru nu înseamnă cătuși de puțin că lucrările sau colecțiile de artă nu sunt reprezentative sau importante pentru arta românească modernă sau contemporană. Din contră, este foarte posibil ca tocmai aceste achiziții aparent haotice, en-gross, să fi fost exact ceea ce avea nevoie micul muzeu regional.

Concluzionând, existența celor peste 60 de lucrări de grafică modernă realizată de femeile-artiste în colecția muzeului din Tulcea nu poate fi justificată printr-o dorință de punere în valoare a acestora, înrădăcinată în conștiința unui feminism al epocii comuniste.

Cu toate acestea, prezentul demers editorial se dorește a fi un pas spre valorificarea operei grafice a artistelor antementionate. Acestuia dorim să-i asociem, într-un viitor apropiat, și un demers expozițional care să aducă în fața comunității tulcene (și nu numai) aceste valori foarte puțin cunoscute de public. Condițiile de expunere specifice graficii au făcut, în anii anteriori restaurării clădirii monument istoric a Muzeului de Artă din Tulcea, aproape imposibilă expunerea lucrărilor de grafică modernă. Chiar și în condițiile din prezent, în expoziția de bază a muzeului se regăsește un număr limitat de lucrări de pictură realizate de femeile-artiste, dar nici o lucrare de grafică.

3. Femeile artiste și lucrările lor din colecția de grafică modernă a Muzeului de Artă Tulcea

Prima dintre artistele ale cărei lucrări le vom prezenta este Nutzi Acontz. Pictoriță și graficiană română de origine armeană, Nutzi Acontz, pe numele ei real, Ana Popovici „era acordată cu pictura, pe care o făcea, cu transparențe prețioase, parcă rezultatul unei lungi elaborări dar, de fapt, spontane, alături de brusca izbucnire a petei de culoare neașteptată în registrul calm din cadru.” (Aurel Leon)²⁰ După studii de artă la Iași, la Belle Arte, cu profesorii Constantin Artachino și Gheorghe Popovici, a predat desenul la Focșani și Constanța. S-a stabilit în București în anul 1930, dedicându-se exclusiv creației artistice, abordând toate genurile, dar mai ales peisajele, natura statică și scenele de interior. Ca mulți artiști moderni români, a pictat o serie de peisaje dobrogene, la Balcic, unde i-a cunoscut

îndeaproape pe Nicolae Tonitza și Francisc Șirato.

Cu ocazia unei expoziții retrospective, Camilian Demetrescu spunea despre ea că: „și-ar merita din plin prestigiul în oricare din școlile de artă europene ale epocii, mai mult chiar, acest nume ar fi putut intra virtual în istoria Școlii Parisului, alături de nume notorii ca Dunoyer de Segonzac, Derain, Braque, Duffy.”²¹

De asemenea, criticul de artă Petre Comarnescu afirma că artista nu era „niciodată banală sau facilă” și că „a lăsat adevărate piese de muzeu care emoționează și încântă nu mai puțin decât unele pânze ale lui Matisse ori Bonard, continuând prin mijloace proprii

²⁰ Nutzi Acontz: https://ro.wikipedia.org/wiki/Nutzi_Acontz (15 mai 2022)

²¹ Anais Nersesian, *Nutzi Acontz și-ar merita din plin prestigiul în oricare din școlile de artă europene ale epocii...*, <http://www.araratonline.com/nutzi-acontz-si-ar-merita-din-plin-prestigiul-in-oricare-din-scolile-de-arta-europene-ale-epocii/> (15 mai 2022).



Figura 1. **Târg din Tulcea**, Nedatat, Acuarelă, urme de creion pe hârtie îngălbenită cașerată pe carton, 303x430 mm, Semnat stg. jos, cu creion: „n. acontz”, Prov. Achiziție 1971, Gresianu Nicolae, Inv. 237

Notă: Toate figurile prezentate în acest articol aparțin patrimoniului Muzeului de Artă Tulcea.



Figura 2. **Interior de cafea**, 1930, Acuarelă pe hârtie îngălbenită, 430x302 mm, Semnat și datat dr. jos, cu creion „a. acontz/1930”, Prov. Achiziție 1974, Constantinescu Marga, Inv. 238

un drum al mării picturi poetice și al unor ingenioase construcții plastice.”²²

Aceste calități o plasează pe Nutzi Acontz printre puținele femei artist de seamă ale epocii moderne din arta românească, talentul ei fiind recunoscut de către contemporanii critici și artiști, bărbați, care știm, din nenumăratele scrieri ale vremii, că nu se sfiau să facă aprecieri sexiste.

Cele două lucrări care se regăsesc în patrimoniul grafic al muzeului tulcean, *Târg din Tulcea* și *Interior de cafea* se înscriu în tematica abordată de artistă în manieră postimpresionistă, specifică începutului de secol XX, manieră utilizată de către toți artiștii vremii, femei sau bărbați. Tehnica desenului și modalitatea de utilizare a culorilor nu oferă privitorului un unghi de vedere specific feminin, atât peisajul cât și compoziția cu figuri având un caracter universal (Fig. 1, Fig. 2).

Excepția de la feminismul liberal practicat de către artiste române moderne este

reprezentată de Nina Arbore, care este un caz aparte²³. Provenind dintr-o familie de intelectuali radicali de stânga, sora mai mică a Ecaterinei Arbore, cunoscută adeptă a cauzei socialist-bolșevice, Nina este o artistă angajată, munca ei creatoare fiind subsidiară militantismului politic imprimat de familie. Din această perspectivă, Nina Arbore nu se încadrează în peisajul celorlalte artiste cuprinse în prezentul articol, feminismul ei îndepărtându-se de liberalism și alunecând spre socialism-comunism, spre un feminism care își trage seva din experiența muncitoarelor din fabrici, din clasele mai puțin privilegiate. Militantismul ei trece granița revendicării egalității, spre o schimbare fundamentală a structurii societății.

În ceea ce privește formația sa artistică, Nina Arbore a urmat studii de specialitate la Paris, făcând parte din ultima promoție de la atelierul-școală al lui Henri Matisse²⁴.

²³ Veda Popovici, art.cit.

²⁴ Nina Arbore (1889-1942): <https://www.zf.ro/ziarul->

²² *Ibidem*.

Primele lecții de pictură le-a primit de la Nicolae Vermont, pentru ca, ulterior (1906), să urmeze cursurile Academiei de Pictură din München, unde a intrat în contact cu expresioniștii germani. După experiența franceză, revine la București (1914) și se integrează grupurilor avangardiste ale vremii, alături de Victor Brauner, Marcel Iancu, Aurel Jiquidi, Nicolae Tonitza, Milița Petrașcu și Dida Solomon-Callimachi²⁵. Se bucură de un succes deosebit datorită unei opere aparte, caracterizată de influențe expresioniste, cubiste, impresioniste, foviste și neobizantine. Devine foarte cunoscută și prin gravurile sale cu tematică socială și a desenelor expresive publicate în revistele vremii, cu precădere în *România muncitoare*.

Artista a avut o relație strânsă cu Cecilia Cuțescu-Storck și Olga Greceanu, cu care a format așa-numitul *Grup al celor trei doamne*, contraponderă *Grupului celor 4*. În anul 1916, cele trei artiste au înființat *Asociația femeilor pictore și sculptore*, prin intermediul căreia se organizau expoziții ale femeilor din spațiul artistic românesc. Asociația s-a bucurat de susținerea și patronajul Casei Regale a României, prin Regina Elisabeta, iar apoi, prin Regina Maria²⁶. Concomitent, Nina Arbore a susținut și activitatea artiștilor plastici basarabeni, mai ales după reînregistrarea societății artiștilor plastici din Basarabia. Totodată, a predat în cadrul Academiei Artelor Decorative, între anii 1926-1927. Deși a intrat într-un con de umbră în anii '40, ulterior opera ei revine în prim-plan, datorită criticilor pozitive.

Crezul după care se ghida Nina Arbore avea în centru aversiunea ei pentru lucrurile vulgare, aceasta dorind să atingă măreția și seriozitatea clasică. Deși activitatea ei a fost preponderent dedicată picturii, în special genului portretului și autoportretului, abordând uneori natura statică (flori), Nina

Arbore a lăsat posterității și o serie de gravuri și desene, realizate cu aceeași viziune artistică ca și picturile. „Talentată, instruită și cultă, s-a constituit într-o adevărată protagonistă a artelor frumoase românești. [...] Creațiile ei, categoric depășind cadrul de la care a pornit la debut, alături de cele semnate de colegele sale [...] sunt etalate frecvent la prestigioase expoziții din țară și din străinătate.”²⁷ Tehnica desenului este una extrem de simplificată, cu „tendința de a izola obiectele pe fonduri netede, fără variații coloristice.”²⁸

În acest peisaj al creației clasice, lipsită însă de caracteristicile unei sensibilități feminine propriu-zise, se înscriu și cele două xilogravuri, peisaje arhitectonice, pe care le deține Muzeul de Artă Tulcea. Lucrările *Case* și *Case și copaci* evidențiază o bună tehnică a desenului și, asemenea contemporanelor sale, o tratare a subiectelor specifică epocii postimpresioniste. Redarea naturii, sub toate formele ei și folosind orice fel de tehnică, nu oferă neapărat unui artist sau artiste un motiv de tratare diferențiată bazat pe gen. Prin urmare, lucrările din patrimoniul tulcean nu pot fi incluse în acea parte militantistă a creației Ninei Arbore. Chiar putem aprecia că cele două lucrări, dată fiind și tehnica xilogravurii, care, în esență, este puțin expresivă, au chiar un caracter masculin și rece. (Fig. 3, Fig. 4)

Un loc aparte în istoria artelor din țara noastră îl ocupă Lucia Demetriade Bălăcescu. Ea a intrat în lumea artistică mai întâi prin studii particulare cu pictorii Gheorghe Petrașcu și Eustațiu Stoenescu, completate de cele de la Institutul *Buser* din Elveția (1913), de la Școala de Belle Arte din București (1915), Academia *Ranson* (1921) și Academia *Julian*

de-duminica/nina-arbore-1889-1942-2981824/ (28 mai 2022)

25 Nina Arbore: https://ro.wikipedia.org/wiki/Nina_Arbore (28 mai 2022).

26 *Ibidem*.

27 Sînziana Ionescu, O româncă, ultima ucenică a marelui Matisse. Nina Arbore a pictat pe aur o biserică monumentală din Constanța: https://adevarul.ro/locale/constanta/o-romanca-ultima-ucenica-marelui-matisse-nina-arbore-pictat-aur-biserica-monumentala-constanta-1_56e2aef45ab6550cb8bc78d0/index.html (31 mai 2022).

28 Alexandru Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1980, p. 138.



Figura 3. Case, Nedatat, Xilogravură pe hârtie japoneză, vărgată, 232x310 mm; 173x200 mm, Semnat dr. jos, cu creion: „nina arbore”, Inscricții stg. jos, cu creion: 1-15N8, Prov. Achiziție 1982, Constantinescu Elena, Inv. 1213



Figura 4. Case și copaci, Nedatat, Xilogravură pe hârtie japoneză, vărgată, 150x181 mm; 227x301 mm, Semnat dr. jos, cu creion: „nina arbore”, Inscricții stg. jos: 1-20N16, Prov. Achiziție 1982, Constantinescu Elena, Inv. 1214

(1921) din Paris²⁹, instituții care promovau arta de factură modernistă. În acest context, artista și-a format stilul și tematica ce o vor consacra pe scena modernismului românesc, abordând, cu precădere, tehnicile de apă. Realizează în guașă și acuarelă, lucrări cu subiecte istorice, într-o manieră comică și naivă totodată, care o vor impune în expozițiile vremii. Astfel, perioada sa de început poate fi încadrată impresionismului și postimpresionismului³⁰. Eugen Ionescu spunea despre lucrările sale că au o viziune naivă și un colorit influențat de fovism³¹. În același timp, Lucia Dem. Bălăcescu nu era un artist ca toți ceilalți³², încercând să promoveze femeile în artă, alături de Nina Arbore și Cecilia Cuțescu-Storck.

La expoziția personală din 1926 expune

mai multe genuri de lucrări: peisaje, naturi statice, portrete, realizate în tehnici grafice diverse, precum acuarela, pastelul și guașa. Începându-și cariera artistică cu accent pe sfera graficii, a realizat și ilustrații de carte, pentru care a obținut și importante premii naționale și internaționale. Cu siguranță, Premiul Academiei Române, din anul 1939, pentru ilustrațiile Decameronului lui Boccaccio și ale poeziilor lui Baudelaire, este cel mai rezonant.

Calitatea graficii sale, a acuarelelor și a pastelurilor cu precădere, a fost apreciată de către critica vremii, îndeosebi Francisc Șirato considerând că „tablourile în pastel sunt admirabile și unice în pictura românească”³³.

Contribuțiile sale la evoluția artei românești s-au extins și în aria criticii plastice, primind, în anul 1974, un nou premiu al Academiei, premiul *Ioan Andreescu*³⁴. De

29 Lucia Dem. Bălăcescu: http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Lucia_Dem._B%C4%83l%C4%83cescu (31 mai 2022).

30 Lucia Demetriade Bălăcescu: <https://www.wikiart.org/en/lucia-demetriade-balacescu> (31 mai 2022).

31 Lucia Demetriade Bălăcescu. Pictori români: https://www.artline.ro/Lucia_Demetriade_Balacescu_Pictori_romani_-23779-1-n.html (31 mai 2022).

32 Iulian Mereuță, *Lucia Dem. Bălăcescu*, Ed. Meridiane, București, 1970, f.p.

33 Petre Oprea, Dragoș Morărescu, *Lucia Dem. Bălăcescu*, Ed. Meridiane, București, 1979, p.5, p.15; Marina Preutu, *Pastelul românesc*, Ed. Meridiane, București, 1984, p. 38.

34 Lucia Dem. Bălăcescu: http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Lucia_Dem._B%C4%83l%C4%83cescu (31 mai 2022).

asemenea, prin lunga sa activitate, Lucia Dem. Bălăcescu a accelerat procesul de emancipare a femeilor în societate și în viața artistică. „Neoclasică în tehnica picturii sale, rafinată, doamna Bălăcescu este în plastică o raționalistă, o dialecticiană - atitudine rară în pictura feminină, atitudine de luciditate bărbătească, dar căreia vin să i se adauge calități de o sensibilitate extrem de feminină.” (Dan Botta, 1930)³⁵

Lucrările aflate în colecția de grafică a Muzeului de Artă (trei portrete, două naturi statice și un peisaj) se încadrează cronologic anilor 1926-1962, iar stilistic pot fi asociate stilului fovist, postimpresionist. Cromatica este vie, dominând, în toate cele șase lucrări, nuanțele de verde și albastru. Personajele artistei sunt asemenea unor „fragmente de biografie risipite”³⁶, portretele fiind adevărate „recitaluri de virtuozitate”³⁷. Naturile statice nu sunt rigide și încremenite, lipsite de elementul uman, ci vibrează de culoare și materie. Peisajul Mangaliei, unul dintre preferatele Luciei Dem. Bălăcescu, a fost transformat într-o „capitală a exotismului”³⁸.

Lucia Demetriade Bălăcescu a inspirat lucrărilor sale o calitate esențială: verva. Cu un număr redus de pete de culoare, „mai mult aruncate decât întinse”³⁹, artista creează portrete aflate la granița dintre vis și realitate. „Considerată greșit impresionistă, Lucia Dem. Bălăcescu aparține mai degrabă raționalismului și divizionismului pictural al lui Seurat, dar am exagera încadrând-o într-o formulă, deoarece personalitatea sa este distinctă, originală.” (Mircea Deac, 1969)⁴⁰ (Fig. 5-10).



Figura 5. **Poetul Minulescu**, 1927, Acuarelă, creion pe hârtie ușor îngălbenită, 229x310 mm, Semnat și datat stg. jos, cu creion: „L. Demetriade Bălăcescu Voinești [1]927”, Prov. Achiziție, 1977, Inv. 306



Figura 6. **Portret de fetiță**, 1939-1976, Tempera și pastel pe hârtie îngălbenită cașerată pe carton; 663x494 mm, Semnat cu inițiale și datat, dr. sus, cu grafit peste creion roșu: „LDB [1]939/ rev. [1]976”, Prov. Achiziție 1981, Rădulescu Dumitru, Inv.1141

35 Petre Oprea, Dragoș Morărescu, *op.cit.*, p. 24.

36 Iulian Mereuță, *op.cit.*, f.p.

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*.

39 G. Oprescu, București, 1939, E-book (www.dacoromanica.ro), p. 80

40 Petre Oprea, Dragoș Morărescu, *op.cit.*, p. 28.



Figura 7. **Flori**⁴¹, 1936, Pastel pe hârtie ocru cașerată pe carton, 540x452 mm, Semnat cu inițiale și datat stg. jos, cu creion: „LDB. [1]936”, Inscripții v.: dreapta sus, descrescător, cu creion: Dna Demetriade / Bălăcescu și central, crescător, cu creion: Flori de hârtie / (vechi), Prov. Achiziție 1982, Pantali Mircea, Inv. 1209



Figura 8. **Mangalia**, 1962, Guașă, urme de creion pe hârtie ocru, încadrată de paspartu cartonat, 248x352 mm, Semnat monogram și datat stg. jos, cu creion: „LDB [1]962”, Prov. Achiziție 1982, Pantali Mircea, Inv.1210



Figura 9. **Fecior de țăran**, 1926, Acuarelă, urme de grafit pe carton, încadrat de paspartu cartonat, 410x330 mm; 298x232 mm; Semnat și datat stg. sus, cu creion: „L.D.B. [1]926”, Inscripții, stg. sus, cu creion: „Cu toată dragostea/ autorul recunoscător”, Prov. Achiziție 1982, Pantali Mircea, Inv. 1211



Figura 10. **Masa**, 1937, Pastel pe carton gros, 495x695 mm, Semnat și datat dr., jos, cu pastel negru: „LDB. [1]937”, Prov. Achiziție 1985, Rădulescu Dumitru, Inv. 1524

⁴¹ Reproducerea lucrării se găsește în volumul Petre Oprea, Dragoș Morărescu, op.cit., la p.41. Lucrarea este datată 1936 și este identificată ca făcând parte din colecția artistei.

Cecilia-Cuțescu Storck, una dintre cele *trei Doamne*, a fost și una dintre cele mai importante artiste române din perioada interbelică. Adoptată de către bunicii paterni și susținută de aceștia, Cecilia s-a mutat la București pentru a frecventa Școala Centrală de Fete. Talentul ei pentru desen a fost confirmat de pictorul polonez Tadeusz Ajdukiewicz, care o îndrumă spre München, unde, din 1897, a studiat la Damenakademie⁴². În 1899 pleacă la Paris, frecventează Academia Julian și începe să expună constant, atât în România, cât și în Franța⁴³. La București, talentul ei nu rămâne neobservat, fiind primită în Societatea Tinerimea Artistică și expunând alături de Constantin Brâncuși.

Pasiunea ei pentru artă s-a născut ca o chemare spre ceva nou și captivant, ceva ce nu putea înțelege pe deplin, însă era acel lucru care îi lipsea pentru a da contur și sens vieții sale. Această chemare, uneori inconștientă, a artei avea să o urmărească și să o aprecieze Cecilia Cuțescu, mai târziu, la elevele sale⁴⁴.

După ce își vernisează prima expoziție personală, în 1906, la Sala Hessele din Rue Laffitte⁴⁵, se

stabilește la București și se căsătorește, trei ani mai târziu, cu sculptorul Frederic Storck. În 1916 devine prima femeie profesor universitar la o Universitate de Artă de stat din Europa⁴⁶. Despre activitatea sa la catedră, Cecilia Cuțescu-Storck mărturisea, în 1966, că: „niciodată nu am urmărit să-mi impun concepția mea în artă nici să fac din elevi simpli imitatori. Idealul meu pedagogic a fost să descopăr născândeale lor predispoziții și aptitudini și să le dezvolt conform simțirii și temperamentului lor, individualității fiecăruia.”⁴⁷

Opera sa artistică se compune, într-o mare măsură, din compoziții murale de mari dimensiuni, dar și din lucrări de pictură și grafică de șevalet, de factură simbolistă. A fost prima femeie din România care a realizat pictură murală⁴⁸. Activitatea sa artistică s-a împletit permanent cu convingerile ei feminist-liberale. De asemenea, a fost unul dintre membrii fondatori ai Asociației pentru Emanciparea Politică și Civilă a Femeilor din România⁴⁹, fiind preocupată de „vitregia cu care era tratată femeia de către societate și legile ei”⁵⁰.

Acest proces de integrare a femeilor în cultură și impunerea lor în societate a fost unul dificil și complex, deoarece percepția asupra lor era uneori greșit interpretată, așa cum afirma Nina Arbore: „Un desen de-al meu dur și colțuros, sigur poate fi mai viril decât un buchet de liliac alb lângă un plic violet al cine știe cărui pictor. Sensibilitatea specific feminină nu există legată de sexul creatorului, ci numai în felul de a fi.”⁵¹

Numeroasele și importante premii naționale și internaționale, precum Medalia de Aur și Marele Premiu la Expoziția Internațională de la Barcelona (1929) sau Medalia de Aur la Expoziția Internațională de la Paris (1937), vin

42 Cecilia Cuțescu-Storck: http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Cecilia_Cu%C5%A3escu-Storck (27 mai 2022). Școlile de pictură și desen pentru femei se numeau academii pentru doamne. Până în secolul al XX-lea, era dificil pentru femei să se angajeze într-o profesie artistică și de obicei, acestora li se refuza accesul la academii. În timp ce în Rusia femeile au putut studia la academii încă din 1871, în Germania acest lucru a fost posibil pe scară largă abia în timpul Republicii de la Weimar. În afară de atelierele private ale artiștilor individuali, existau doar trei instituții de învățământ mai mari, cu o gamă limitată de cursuri disponibile: academiile pentru doamne din München și Berlin, care au fost fondate prin auto-ajutorare, și școala pentru pictorițe din Karlsruhe. Damenakademien München und Berlin und Malerinnenschule Karlsruhe: https://de.wikipedia.org/wiki/Damenakademien_M%C3%BCnchen_und_Berlin_und_Malerinnenschule_Karlsruhe (8 august 2022).

43 Cecilia Cuțescu-Storck: https://ro.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Cu%C8%9Bescu-Storck (27 mai 2022).

44 Cristina Ioniță-Măciucă, *Cecilia Cuțescu-Storck și elevele sale. Impactul asupra percepției artei feminine în plastica românească*, în *Revista de Artă și Istoria Artei* nr. 3/ 2020, Ed. Muzeul Municipiului București, p. 141.

45 Anca Beatrice Todireanu, *Mic portret de mare pictoriță Cecilia Cuțescu-Storck*: <https://www.forbes.ro/mic-portret-de-mare-pictorita-cecilia-cutescu-storck-86569> (31 mai 2022).

46 Cecilia Cuțescu-Storck: https://ro.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Cu%C8%9Bescu-Storck (27 mai 2022).

47 Cristina Ioniță-Măciucă, *op.cit.*, p. 148.

48 Cecilia Cuțescu-Storck: http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Cecilia_Cu%C5%A3escu-Storck (27 mai 2022).

49 *Ibidem*.

50 Ana Beatrice Todireanu, *art.cit.*

51 Cristina Ioniță-Măciucă, *op.cit.*, p. 142.

în sprijinul afirmației că Cecilia Cuțescu a avut o activitate importantă, ce a lăsat o amprentă specifică în viața culturală a țării și Europei în perioada interbelică.

În cadrul Tinerimii Artistice, Cecilia Cuțescu a fost considerată, asemenea lui Brâncuși, o artistă avangardistă, iar unii critici au evidențiat faptul că, după Ștefan Luchian, artista era una dintre cele mai bune pasteliste din arta românească⁵², eforturile sale artistice încordate fiind vizibile cu precădere prin această tehnică⁵³.

În ceea ce privește stilul abordat în lucrările de sevalet, putem observa cu ușurință influențele lui Gauguin, mai ales în tehnica portretului feminin, dar și elementele decorative monumentale care au marcat întreaga sa creație artistică. Artista aprecia linia definită, spontaneitatea, voind să înlăture „acel tradiționalism convențional care dă naștere atâtor lucrări banale, searbede, lipsite de inspirație și de viață. Ceea ce preferam era expresia.” (Cecilia Cuțescu-Storck, 1966)⁵⁴

Personajele sale sunt tratate sintetic, femeile cu trupuri bronzate, mlădioase, pline de grație, fiind adesea înfățișate îmbrăcate sumar, evoluând într-un peisaj cu influențe orientale, sub elegante arabescuri de frunze, desprinse parcă de pe fațadele templelor hinduse. „În carnația lor mată, în ritmica liniară, în gesturile lipsite de orice convenționalism, descifrăm o notă monumentală, ca și o anumită demnitate, o grație majestuoasă”⁵⁵.

Cecilia Cuțescu-Storck considera că „desenul cel mai sobru poate conține expresia totală artistică, în toată splendoarea ei, căci cuprinde în el știința compoziției, redarea valorilor și chiar, într-o anumită măsură, a nuanțelor și culorilor”⁵⁶. Cele trei lucrări aflate în colecția de grafică a muzeului tulcean îmbină fidel cele două direcții majore ale gândirii plastice a artistei. *Femeie ghemuită pe stâncă*, *Compoziția*

și *Marina* sunt desprinse din ansamblul stilistic al creației artistei, așa cum am arătat mai sus.

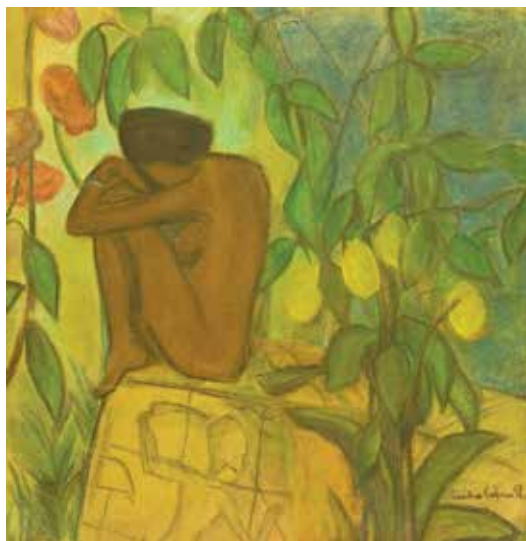


Figura 11. **Femeie ghemuită pe stâncă**, Nedatat, Pastel pe carton, 654x700 mm, Semnat dr. jos, cu negru: „Cecilia Cuțescu-Storck”, Prov. Achiziție 1981, Botez Cecilia, Inv. 1134, Cl. Fond 2011/19.01.2015

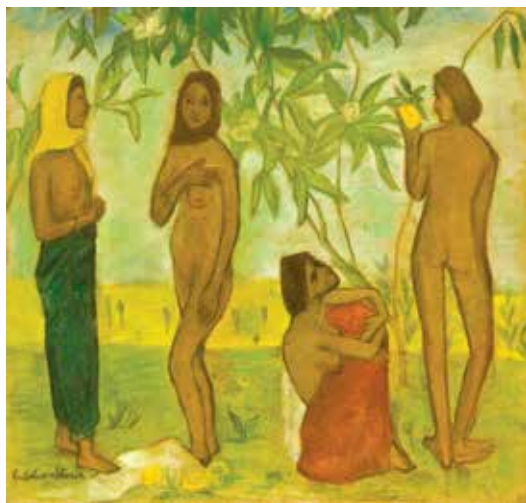


Figura 12. **Compoziție**, Nedatat, Pastel pe carton, 700x806 mm, Semnat stg. jos, cu pastel negru: „C. Cuțescu-Storck”, Prov. Achiziție 1981, Botez Cecilia, Inv. 1135, Cl. Fond 2011/19.01.2015

52 Marin Mihalache, *Cecilia Cuțescu-Storck*, Ed. Meridiane, București, 1969, pp. 9-10.

53 Marina Preutu, *Pastelul....*, p. 33.

54 Cristina Ioniță-Măciucă, *op.cit.*, p. 143.

55 Marin Mihalache, *op.cit.*, p. 11.

56 Angela Vrancea, *Cecilia Cuțescu-Storck*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 6.



Figura 13. **Marină**, Nedatat, Laviu de bistre, acuarelă pe hârtie albă groasă, 240x374 mm, Nesemnă, Prov. Achiziție 1982, E. Elena, Inv. 1221, Cl. Fond 2011/19.01.2015

Cele mai multe lucrări de grafică modernă din colecția Muzeului de Artă Tulcea sunt acuarelele semnate de Rodica Maniu. Parte a unei prestigioase familii de intelectuali, Rodica Maniu a beneficiat și ea de sprijin și condiții economice prielnice pentru studii la pictură, cu Nicolae Vermont, care îi fusese recomandat de către Nicolae Grigorescu. Între 1905-1908 Rodica Maniu și-a însușit, sub îndrumarea acestuia, tehnici și impresii grafice, abordând ulterior și pictura⁵⁷.

După liceu, a plecat la Paris unde a frecventat Academia Julian, începând cu anul 1909, iar apoi Académie de la Grande Chaumière⁵⁸. Aici și-a conturat afinitatea pentru peisaje și compozițiile cu figuri⁵⁹. A debutat la vârsta de 20 de ani, la Salonul Independenților de la Paris, iar, începând din 1912, a participat frecvent la expozițiile Tinerimii Artistice⁶⁰.

„Expoziția artistelor pictore”, din 1916, care a poziționat-o pe Rodica Maniu în filiația feminismului plastic românesc, atestă

maturizarea mijloacelor de expresie și valoarea lucrărilor. Mircea Freamăt afirma, în același an, că „această artistă de temperament expune, desigur, una dintre cele mai personale opere.”⁶¹

După ce s-a căsătorit cu pictorul Samuel Mützner (în 1923), a locuit și lucrat o perioadă la München și apoi, la Paris. În 1924 a expus la Bienala de la Veneția, iar în 1929 la Expoziția Internațională de la Barcelona. A participat, ulterior, la numeroase Saloane oficiale și a deschis expoziții personale⁶².

A lucrat în special peisaje, atât în ulei, cât și, mai ales, în acuarelă. Influențele neoimpresioniste sunt evidente în creația Rodicăi Maniu, iar criticii au subliniat feminitatea, sensibilitatea și delicatețea acesteia. „Multe dintre lucrări, mai ales acuarelele, par confesiuni spontane ale unor trăiri intime, expresii ale unor senzații sau sentimente provocate de impactul cu o situație neprevăzută sau încercări de a-și proiecta viziunea asupra naturii.”⁶³

Încă din tinerețe, Rodica Maniu s-a dovedit a fi, prin excelență, acuarelistă. Timiditatea și tinerețea ei contrastau puternic cu autoritatea și monumentalitatea compozițiilor sale. În lucrările ei s-a menținut acest contrast, contradicțiile mergând spre complementaritate și nu spre respingere. „Ceva feminin, aproape duios, în alegerea subiectului, în grija cu care își îmbracă modelele, în atmosfera pe care o creează în jurul lor, și, în același timp, o vigoare bărbătească în felul hotărât cu care aruncă pata de culoare, în siguranța trăsăturilor largi, în desenul energic, în armonia coloritului, bazată pe tonuri calde și coapte.”⁶⁴

Exigentă, conștientă de responsabilitatea actului de creație, Rodica Maniu a evitat derapajele spre facil și decorativism, remarcându-se într-o tehnică în care au excelat mari artiști precum Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Nicolae Dărăscu sau Nicolae Tonitza. În această ilustră companie, Rodica Maniu a fost

57 Alexandru Măciucă, *Rodica Maniu (1890-1958): pictură și grafică*, Ed. Muzeul Național de Artă al României, București, 2007, p. 7.

58 *** „Peintres roumains en Bretagne (1880-1930), Romanian painters in Brittany http://www.concarneau-peintres.fr/etranger/roumains/guide_expo_roumains.pdf (27 mai 2022).

59 Alexandru Măciucă, *op.cit.*, p. 7.

60 Maria-Magdalena Crișan, *Arte vizuale. Rodica Maniu: recuperare*, <https://www.observercultural.ro/articol/artes-vizuale-rodica-maniu-recuperari-2/> (27 mai 2022).

61 Alexandru Măciucă, *op.cit.*, p. 9.

62 Maria-Magdalena Crișan, *art.cit.*

63 Alexandru Măciucă, *op.cit.*, p. 10.

64 G. Oprescu, *Doi ani de critică artistică*, p. 5.

recunoscută ca o maestră a genului. Francisc Șirato observa, în acuarelele artistei, „un ritm ascuns al liniilor în cumpăneala culorilor și a formelor [...] izvorâte dintr-o unitate de sentiment de o gravitate deosebită.”⁶⁵ Tonitza afirma, în anul 1927, în paginile *Universului Literar*, faptul că „acuarela a stabilit frumoasa reputație a d-nei Rodica Maniu și tot acuarela i-o va consolida. Artista este unica noastră acuarelistă. [...] în plastica românească d-na Rodica Maniu a ridicat arta subtilă a acuarelei pe trepte de perfecțiune încă neatinse până la dânsa de nimeni.”⁶⁶

Opera în acuarelă a artistei poartă „pecetea unei sensibilități lirice, în care se întrețes valori ale realului nuanțat cu prudență și simț al armoniei.”⁶⁷ Afirmarea și impunerea sa pe scena artistică a vremii a fost conectată prin fuziunea operei sale cu spiritualitatea românească⁶⁸.

Tematica creației Rodicăi Maniu a urmărit mai multe direcții. Peisajul, și în special cel al mării, al Dobrogei, priveliștile Balcicului au fost principalele atracții ale artistei. Acuarelele acestui gen sunt pline de fervoare în timp ce uleiurile sunt foarte liniștite. În aceste spații și-a găsit artista o „bogată gamă de reprezentări picturale inspirate din varietatea infinită a cromaticii marine sub intensitatea luminii solare, de colțurile stâncoase ale țărmurilor la îngemănarea pământului cu apele, de satele pescărești cu case din lut și acoperișuri scunde la marginea ulițelor prăfuite, pe care se strecurau, sub arșița dogorătoare a soarelui, siluete învăluite în negru. Pentru artistă subiectele inspirate de aceste locuri au constituit o remarcabilă dovadă de măiestrie, acuarelele din ciclul de «impresii dobrogene» fiind apreciate chiar «printre cele mai reușite din cariera artistei».”⁶⁹ Alături de peisaje, mediul rural și

oamenii satului au fost o altă zonă de interes, iar compozițiile cu femei, în atitudini specifice actului de meditație, întinse pe canapele, cu priviri visătoare, au completat universul creației Rodicăi Maniu⁷⁰.

Lucrările Rodicăi Maniu din colecția muzeului tulcean, 54 la număr, sunt majoritar peisaje deltaice, surprinse spontan, instinctual, cu tușe simple, transparente, ce se imbină și se scurg, sunt cel mai bine reprezentate. Lucrările sunt executate cu o pensulație spontană și dinamică ce imprimă imaginilor o vibrație elegantă, iar structura compozițională este foarte echilibrată. Artista utilizează o gamă cromatică restrânsă, iar cărbunele îi servește întotdeauna drept ghid în schițarea spontană a spațiului surprins. Compozițiile cu personaje se încadrează în aceleași bareme artistice, postimpresioniste. Personajele redată de Rodica Maniu sunt delicate, sensibil conturate în autenticitatea lor orientală, cosmopolită, cotidiană sau tradițională.

Pentru lucrarea de față am ales să reproducem doar o mică parte a acestor lucrări deosebite, restul urmând a fi publicate în *Repertoriul graficii române moderne din patrimoniul Muzeului de Artă Tulcea*. (Fig. 14-25)



Figura 14. *Piață din Balcic*, Nedatat, Acuarelă, cărbune pe hârtie ocră șaserată pe carton și încadrată de paspartu, 386x533 mm, Semnat în dr. jos, cu creion: „R. Maniu”, Prov. Achiziție N.V. Capsali, Inv. 262, Cl. Fond 2525/10.09.2007

65 Alexandru Măciucă, *op.cit.*, p.11.

66 *Ibidem*.

67 Georgeta Peleanu, *Acuarela românească*, Ed. Meridiane, București, p. 16.

68 Viorica Andreescu, *Rodica Maniu*, Ed. Meridiane, București, 1967, p. 5.

69 *Ibidem*, p. 24.

70 Alexandru Măciucă, *op.cit.*, p. 12.



Figura 15. **Capul Caliacra**, Nedatat , Acuarelă, guașă, cărbune pe hârtie albă cașerată pe carton, încadrată de paspartu cartonat, 474x327 mm, Semnat în stg. jos, cu creion: „R. Maniu_”, Prov. Achiziție Ciubotariu Ileana, Inv. 267, Cl. Fond 2525/10.09.2007



Figura 16. **Nuntă tătarască**, Nedatat, acuarelă pe carton ocru, 572x782 mm, Semnat în dr. jos, cu acuarelă brun: „R. Maniu”, Prov. Achiziție Costăforu Olga, Inv. 303



Figura 17. **Tânără în rochie de mireasă**, Nedatat, acuarelă și cărbune pe hârtie albă cașerată pe carton ocru, 545x399 mm, Semnat în dr. jos, cu negru: „R. Maniu”, Prov. Achiziție Dracopol Alex Janeta, Inv. 1720



Figura 18. **Femeie torcând**, Nedatat, acuarelă și cărbune pe hârtie ușor îngălbenită, 283x186 mm, Nesemnat, Prov. Achiziție Niculescu Ștefan Grigore, Inv. 2624



Figura 19. **Tătăroaică cu copil în brațe**, Nedatat, acuarelă și cărbune pe hârtie îngălbenită, vărgată cu filigran, în dr. sus, răsturnat: INGRES, 477,5x312,5 mm, Nesemnăt, Prov. Achiziție Niculescu Ștefan Grigore, Inv. 2625



Figura 20. **Peisaj cu port**, Nedatat, acuarelă și cărbune pe hârtie ocră groasă, 332,5x502,5 mm, Nesemnăt, Prov. Achiziție Niculescu Ștefan Grigore, Inv. 2629



Figura 21. **Țărancă pe drum**, Nedatat, acuarelă și cărbune pe hârtie îngălbenită, 320x490 mm, Nesemnăt, Prov. Achiziție Niculescu Ștefan Grigore, Inv. 2630



Figura 22. **Peisaj dobrogean-faleză la mare**, Nedatat, acuarelă și cărbune pe hârtie îngălbenită, 307x490 mm, Nesemnăt, Prov. Achiziție Niculescu Ștefan Grigore, Inv. 2639



Figura 23. **Geamie la malul mării**, Nedatat, acuarelă și cărbune pe hârtie îngălbenită, 320x490 mm, Nesemnăt, Prov. Achiziție Niculescu Ștefan Grigore, Inv. 2652



Figura 24. **Peisaj de baltă**, Nedat, acuarelă și cărbune pe hârtie ocră groasă, 373x502 mm, Nesemnă, Prov. Achiziție Niculescu Ștefan Grigore, Inv. 2662



Figura 25. **Case la malul mării**, Nedat, acuarelă și cărbune pe hârtie îngălbenită cu filigran în: stg. jos, scris cursiv: Holland; dr. jos, monogramă: ZG., 322,5x480 mm, Nesemnă, Prov. Achiziție Niculescu Ștefan Grigore, Inv. 2665

Ultima (în ordine alfabetică) artistă pe care o prezentăm în articolul de față este Milița Petrașcu. Participantă de seamă la mișcarea *Avangardei* românești din perioada interbelică, mai ales la gruparea moderată, creată în jurul revistei *Contimporanul*⁷¹, portretistă, deosebit de talentată, este considerată cea mai înzestrată sculptoriță a României secolului al XX-lea⁷². „Portretele Miliței prezintă o mai mare diversitate în utilizarea mijloacelor de

expresie, [...] de la figuri generice, care suportă trimiteri vag simbolice [...] și până la portretele din anii de maturitate unde particularizarea fizionomică și caracterologică devin prioritare, Milița a testat neobosită multiplele posibilități ale unui gen artistic de succes în societatea românească.”⁷³

Născută Melania Nicolaevici, a făcut studiile liceale la Chișinău, iar apoi s-a înscris la Școala de Arte Plastice *Stroganov* din Moscova, unde a studiat sculptura (1907-1908). În 1909 studiază Literele și Filosofia la Institutul *Bestujev* din Sankt Petersburg. În anul următor pleacă la München, unde a lucrat la Academia de Pictură sub îndrumarea lui Wassily Kandinsky și Alexei von Jawlensky și a luat contactul cu echipa de creație a revistei germane *Jugend*. Ulterior, călătorește la Paris, lucrează în atelierele lui Henri Matisse și Antoine Bourdelle, participă la Salonul Independenților și face cunoștință cu Constantin Brâncuși, cel în jurul căruia a gravitat întreaga ei carieră⁷⁴.

În 1925 se stabilește la București și se aliază la mișcarea de *Avangardă* a grupărilor *Contimporanul*, *Grupul nostru* și *Criterion*. În 1932 face parte din grupul care organizează expoziția *Arta nouă*, iar în 1933 participă la *Expoziția mondială de artă futuristă de la Roma*. Expune în anii următori și în Germania, Italia, Austria, Anglia, Franța și la diverse saloane de peste Prut⁷⁵.

În formarea ei ca sculptor, Milița Petrașcu a trebuit să studieze asiduu desenul și, din acest motiv, au rămas posterității câteva schițe de-ale ei, printre care și cele două lucrări din colecția de grafică a Muzeului de Artă Tulcea: *Nud* și *Portret de femeie*. Prima este vădit o schiță de sculptor, un studiu specific creației acestui domeniu. Portretul, însă, este o lucrare de sine-stătătoare, în care artista explorează forma feminină în plan și încearcă o cromatică

73 Milița Pătrașcu: http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Mili%C5%A3a_Petra%C5%9Fcu (30 mai 2022).

74 Milița Petrașcu: https://ro.wikipedia.org/wiki/Mili%C8%9Ba_Petra%C8%99cu (30 mai 2022).

75 Vă mai amintiți de: Milița Petrașcu: https://adevarul.ro/cultura/arte/va-mai-amintiti-de-milita-petrascu-1_50ae3d8b7c42d5a6639af90d/index.html (31 mai 2022).

71 Milița Pătrașcu: <https://sites.google.com/site/avangardaromana/milia-ptracu> (31 mai 2022).

72 Milița Petrașcu: https://ro.wikipedia.org/wiki/Mili%C8%9Ba_Petra%C8%99cu (30 mai 2022).

tributară fovismului. În lucrările ei grafice cu greu poate fi observată spontaneitatea și vivacitatea pe care a dăruit-o sculpturilor sale.⁷⁶



Figura 26. **Nud**, 1936, Cărbune și pastel pe hârtie ocră groasă, cașerată pe carton și încadrat de paspartu, 435x258 mm, Semnat și datat dr. jos, cu pastă pix albastră: „Milița Petrașcu 1936”, Prov. Achiziție Popovici Viorica, 1982, Inv. 1215



Figura 27. **Portret de femeie**, Nedatat, Pastel pe hârtie ocră, lipită de carton și încadrat de paspartu, 430x286 mm, Semnat monogram, dr. sus, cu pastel albastru „MP”, Prov. Achiziție Neamțu Viorica Teodoru, 1982, Inv. 1220

⁷⁶ Alexandru Busuioceanu, *Scrieri...*, p. 128.

4. Concluzii

Atât Nina Arbore, cât și contemporanele ei, Nutzi Acontz, Lucia Demetriade Bălăcescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Rodica Maniu și Milița Petrașcu pot fi considerate femei care, în contexte diferite, au luptat, mai mult sau mai puțin conștient de acest lucru, pentru ceva. Majoritar, artistele române din perioada modernă nu s-au asociat unei mișcări feministe în adevăratul sens al acesteia, ci au încercat, și pe alocuri au și reușit, să „spargă” clubul bărbaților artiști, participând la aceleași expoziții sau asociații artistice. Ele și-au afirmat feminitatea concepției artistice, în limitele trasate de exponenții ei masculini cei mai de seamă. Nu au făcut din vocația lor artistică o ocupație născută dintr-o problemă cu origine în inegalitatea dintre sexe, ci s-au asimilat artelor cu grație și finețe.

Creația femeilor-artist din țara noastră este un capitol important al evoluției artelor plastice, chiar dacă stilistic și tematic aceasta nu se disociază de curente generale promovate de-a lungul epocilor. Perioada modernă a fost una de asimilare și integrare pentru artiste. Ele au încercat să intre în rândul și să fie văzute ca niște adevărați profesioniști ai artelor. Fie că vorbim de întemeierea asociațiilor culturale sau deținerea unor catedre în învățământul superior, este evident că pașii constanți realizați de către Nina Arbore, Nutzi Acontz, Lucia Dem. Bălăcescu, Rodica Maniu, Cecilia Cuțescu sau Milița Petrașcu au fost esențiali în a încuraja generațiile următoare de tinere creative din țara noastră să-și continue parcursul. A le cunoaște evoluția, zbaterile, victoriile și eșecurile, a le expune în muzee, în cadrul unor expoziții tematice dedicate sunt demersuri la fel de esențiale pentru a le păstra și promova memoria.

În contextul reformulărilor constante prin care trec muzeele în zilele noastre este important să nu uităm că facilitarea accesului publicului la colecții este încă esențială. Funcțiile muzeelor nu s-au schimbat, însă

s-au adaptat unei societăți digitalizate și axate pe conținut foto-video realizat rapid și atractiv, ușor de împărtășit cu ceilalți. Este cu atât mai dificil să se creeze o conexiune semnificativă între muzeu și comunitatea sa, cu cât, în zilele noastre, acesta trebuie să concureze cu noile media, îndeosebi cu internetul⁷⁷ și rețelele de socializare care sunt extrem de dinamice. Tema extrem de ofertantă a feminismului poate fi un punct de plecare pentru construirea unor texte de muzeu (atât online cât și offline) care să îndeplinească un dublu rol: acela de a clarifica anumite aspecte insuficient cercetate sau abordate, cât și acela de a atrage vizitatorii, comunitatea, la muzeu.

Patrimoniul muzeal tulcean, prin operele de grafică deținute, contribuie cu piese importante într-un puzzle amplu ce dorește a elucida evoluția artei feminine în țara noastră, în contextul mișcării feministe din perioada modernă. Valorificarea expozițională care să includă texte special create, relevante pentru vizitatori, este o soluție pentru facilitarea comunicării dintre informația specializată și receptorul acesteia (vizitatorul fizic sau virtual) și va fi următorul pas în promovarea subiectului artei grafice a femeilor artist din patrimoniul Muzeului de Artă Tulcea.

Abrevieri

cl. : clasat

dr. : dreapta

inv. : număr inventar

prov. : proveniență

r. : recto

stg. : stânga

v. : verso

⁷⁷ Textele de muzeu-între comunicare și educație, coord. Asociația pentru Formare Profesională, București, 2013, p. 9.

5. Bibliografie

- ***, *Dicționarul personalităților feminine din România*, coord. Marcu, George, Ed. Meronia, București, 2009.
- ***, *Textele de muzeu-între comunicare și educație*, coord. Asociația pentru Formare Profesională, București, 2013.
- Andreescu, Viorica, *Rodica Maniu*, Ed. Meridiane, București, 1987.
- Busuioceanu, Alexandru, *Scieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1980.
- Colesnic, Iurie, *Femei din Moldova: enciclopedie*, Ed. Museum, 2000.
- Cristea-Vieru, Maia, *Milița Pătrașcu sau modernitatea clasicului*, Ed. Litera, București, 1982.
- Florea, Vasile, *Arta Românească de la origini până în prezent*, Ed. Litera, București, 2016.
- Ioniță-Măciucă, Cristina, *Cecilia Cuțescu-Storck și elevele sale. Impactul asupra percepției artei feminine în plastica românească*, în *Revista de Artă și Istoria Artei* nr. 3/ 2020, Ed. Muzeul Municipiului București.
- Măciucă, Alexandru, Chiriac, Liliana, *Rodica Maniu (1890-1958): pictură și grafică*, Ed. Muzeul Național de Artă al României, 2007.
- Mereuță, Iulian, *Lucia Dem. Bălăcescu*, Ed. Meridiane, București, 1970.
- Mihalache, Marin, *Cecilia Cuțescu-Storck*, Ed. Meridiane, București, 1969.
- Oprea, Petre, Morărescu, Dragoș, *Lucia Dem. Bălăcescu*, Ed. Meridiane, București, 1979.
- Oprea, George, *Doi ani de critică artistică*, București, 1939, E-book (www.dacoromanica.ro).
- Peleanu, Georgeta, *Nutzi Acontz*, Ed. Meridiane, București, 1970.
- Peleanu, Georgeta, *Acuarela românească*, Ed. Meridiane, București, 1986.
- Preutu, Marina, *Pastelul românesc*, Ed. Meridiane, București, 1984.
- Prut, Constantin, *Dicționar de artă modernă și contemporană*, Ed. Univers Enciclopedic, București 2002.
- Vida, Gheorghe, *Nina Arbore/Maeștri Basarabeni din sec. XX*, Ed. Arc, Chișinău, 2004.
- Vlasiu, Ioana, *Studiu Introductiv la albumul Milița Pătrașcu*, Ed. Arc, 2005.
- Vrancea, Angela, *Cecilia Cuțescu-Storck*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.

Webografie

- ***, *Peintres roumains en Bretagne (1880-1930), Romanian painters in Brittany*, http://www.concarneau-peintres.fr/etranger/roumains/guide_expo_roumains.pdf
- Arieșan Diana, *Feminismul și prețul identității*: <https://thewoman.ro/feminismul-si-pretul-identitatii/>
- Arta feministă: <https://ro.nomuwiki.com/383453-feminist-art-KMJGRT>
- Ce este feminismul: <https://ro.ripleybelieves.com/what-is-feminism-3166>
- Cecilia Cuțescu-Stork: http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Cecilia_Cu%C5%A3escu-Stork
- Cecilia Cutescu-Storck: https://ro.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Cu%C8%9Bescu-Storck
- Crișan, Maria-Magdalena, *Arte vizuale. Rodica Maniu: recuperare*, <https://www.observatorcultural.ro/articol/arte-vizuale-rodica-maniu-recuperari-2/>
- Damenakademien München und Berlin und Malerinnenschule Karlsruhe: https://de.wikipedia.org/wiki/Damenakademien_M%C3%BCnchen_und_Berlin_und_Malerinnenschule_Karlsruhe
- Expoziția EGAL. ARTĂ ȘI FEMINISM ÎN ROMÂNIA MODERNĂ: <https://www.mnar.arts.ro/en/arhiva-evenimentelor/event/19-expozi%C5%A3ia-egal-art%C4%83-%C8%99i-feminism-%C3%AEn-rom%C3%A2nia-modern%C4%83>
- Ionescu, Sînziana, O româncă, ultima ucenică a marelui Matisse. Nina Arbore a pictat pe aur o biserică monumentală din Constanța: <https://adevarul.ro/locale/constanta/o-romanca->

ultima-ucenica-marelui-matisse-nina-arbore-pictat-aur-biserica-monumentala-constant-1_56e2aef45ab6550cb8bc78d0/index.html

Judy (Syfers) Brady, „I want a wife”, the Timeless `70s Feminist Manifesto: <https://www.thecut.com/2017/11/i-want-a-wife-by-judy-brady-syers-new-york-mag-1971.html>

Lucia Dem. Bălăcescu: http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Lucia_Dem._B%C4%83l%C4%83cescu

Lucia Demetriade Bălăcescu: <https://www.wikiart.org/en/lucia-demetriade-balacescu>

Lucia Demetriade Bălăcescu Pictori români: https://www.artline.ro/Lucia_Demetriade_Balacescu_Pictori_romani_-23779-1-n.html

Lucia Dem. Bălăcescu: <https://www.artmark.ro/stiri/tag/lucia-dem-balacescu/>

Milița Pătrașcu: <https://sites.google.com/site/avangardaromana/milia-ptracu>

Milița Petrașcu: https://ro.wikipedia.org/wiki/Mili%C8%9Ba_Petra%C8%99cu

Milița Pătrașcu: http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Mili%C5%A3a_Petra%C5%9Fcu

Muzeul Municipiului București la Art Safari 2021: „Seducție și triumf în artă”, istoria afirmării feminine în artele plastice: <https://muzeulbucurestiului.ro/muzeul-municipiului-bucuresti-la-art-safari-2021-seducție-si-triumf-in-arta-istoria-afirmării-feminine-in-artele-plastice/>

Nersesian, Anais, *Nutzi Acontz și-ar merita din plin prestigiul în oricare din școlile de artă europene ale epocii*, <http://www.araratonline.com/nutzi-acontz-si-ar-merita-din-plin-prestigiul-in-oricare-din-scolile-de-arta-europene-ale-epocii/>

Nina Arbore: <https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/nina-arbore-1889-1942-2981824/>

Nina Arbore: https://ro.wikipedia.org/wiki/Nina_Arbore

Nohlin, Linda „From 1971: Why have there been no great women artists?” <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>

„Nu sunt o feministă, dar...” Ce este feminismul, ce vrea de la noi și cum a evoluat în spațiul românesc: <https://diez.md/2021/03/08/nu-sunt-o-feminista-dar-ce-este-feminismul-ce-vrea-de-la-noi-si-cum-a-evoluat-in-spatiul-romanesc/>

Nutzi Acontz: https://ro.wikipedia.org/wiki/Nutzi_Acontz

Obiectivele mișcării feministe. Ce și-au dorit feministele, https://www.greelane.com/ro/umanistic%C4%83/istorie-%C8%99i-cultur%C4%83/goals-of-the-feminist-movement-3528961_4august2022

Popovici, Veda, Mai mult decât egalitate: <https://revistaarta.ro/ro/mai-mult-decat-egalitate/>

The feminist movement in art: <https://www.greelane.com/ro/umanistic%C4%83/istorie-%C8%99i-cultur%C4%83/the-feminist-movement-in-art-3528959/>

Todoreanu, Anca Beatrice, Mic portret de mare pictoriță Cecilia Cuțescu Storck: <https://www.forbes.ro/mic-portret-de-mare-pictorita-cecilia-cutescu-storck-86569>

Vă mai amintiți de: Milița Petrașcu: https://adevarul.ro/cultura/arte/va-mai-amintiti-de-milite-petrascu-1_50ae3d8b7c42d5a6639af90d/index.html

Alice-Georgiana FĂNARU

Muzeograf

Institutul de Cercetări Eco-Muzeale „Gavrilă Simion” Tulcea

Secția Complexul Muzeal de Patrimoniu Cultural Nord-Dobrogean:

Muzeul de Artă și Casa Avramide

alicefanaru@gmail.com



ISSN 1220-1723
ISSN-L 1220-1723

