

MUZEUL „VIU”¹

În ultimele decenii muzeul a profitat într-un ritm accelerat, pretutindeni în lume, de efectele uneori spectaculoase pe care revoluția tehnologică le-a adus și mai ales grație deschiderii oferite de circulația extrem de rapidă a imaginilor și a informației. Aceste înnoiri tehnice alături de prefacerile sociale, culturale și politice au contribuit la diversificarea modului în care este acceptat statutul muzeului. Sînt țări în care numărul muzeelor crește vertiginos și altele unde pentru o vreme muzeele au fost închise făcînd parte din „ministerul morților”²; sînt apoi țări cu o bogată tradiție a vieții de muzeu unde se cristalizează o orientare demistificatoare, o legătură mai strînsă cu cerințele realităților epocii, ca și altele care încearcă să creeze noi mituri. Dar oriunde, fie că existența muzeului se bucură de înflorire, de diversificare, ori de stagnare și neglijare, fie că este o oglindă fidelă a realității, fie că impune deformări care oricum vor fi corectate, muzeul, tezaurul este căutat de cercul larg al culturii umaniste ca și de cel al culturii tehnice pe care o susține în salturile sale spre progres.

Existența muzeului este îndelungată și apariția sa poate fi pusă în legătură cu începuturile cristalizării vieții sociale. A servit mai întîi ca stadiu de muzeu-mormînt pentru a prelungi în mod magic viața, apoi într-un al doilea stadiu a slujit puterea spirituală ca material al altarului sau al tronului. Mai aproape de noi, într-un al treilea stadiu a reconstituit primii pași în dezvoltarea generală. Nu este întîmplător că începuturile muzeului ajuns la forma actuală s-au impus în momentul cînd economia burgheză a ieșit la lumină. Muzeul întărea ideea dragă burghezului de creație continuă, iar filozofii secolului al XVIII-lea se așteptau ca deschiderea colecțiilor regale către public să favorizeze progresul artelor prin transformarea „tezaurilor acumulate în capital activ-productiv”³. Într-un al patrulea stadiu muzeul a oferit miturile pe de o parte ca modele pentru limitări, pe de altă parte ca zonă de evadare din cadrele prezentului⁴.

¹ Titlul și tema ne-au fost sugerate de discuțiile din ultima vreme privind tabloul variat al modalităților de cunoaștere a patrimoniului umanității, în care apare adeseori menționată problema muzeului „viu” (atrage atenția dezacordul dintre cerința adjectivului și definierea substantivului), acuzîndu-se o anume rămî-nere în urmă în evoluția acestei instituții. Fără a încerca să dăm o „sentință” problemei trecem în revistă cîteva aspecte care ni se par definitorii pentru stadiul de moment.

² Cfr. Luciano Berti, *Il museo tra Thanatos ed Eros*, curs ținut la Universitatea Internațională de Artă, Florența, 1971—1972.

³ Hubert Damisch, *La notion de musée*, în „50 rue de Varenne”, Paris, decembrie 1986, p. 23. (Revista „50 rue de Varenne” este editată de Institutul Italian de Cultură din Paris ca supliment al cunoscutului periodic de cultură *Nuovi Argomenti* condus de Alberto Moravia).

⁴ Luciano Berti, *op. cit.*

În stadiul cinci — contemporan, documentarea tinde să ne poarte spre existența primară și generală, astăzi ea avînd posibilitatea să se extindă la toată umanitatea, reparcurgînd fazele istorice, mizînd pe analize interdisciplinare. Muzeul atinge limitele existenței generale, se îndepărtează de distincțiile valorice funcție de sisteme de civilizație, se încadrează astfel unui aspect cultural extins la nivel mondial în secolul XX cînd nu mai avem centre închise ale creației, ci o migrație culturală, un schimb la scară geografică, un schimb între mai mulți poli și nu numai într-un domeniu limitat. Trăim și astăzi în aria europeană sub impulsul concepțiilor umaniste ale Renașterii într-un univers în care exemplele și coordonatele lumii grecești sînt încă vii, dar descoperirile care s-au impus din civilizațiile chineză, hindusă, aztecă, indiană, africană, americană au oferit șansa firească a înglobării unor noi experiențe și a deschiderii unor noi perspective. Muzeul actual, slujind acestor scopuri, se caracterizează prin „timpul lung“ ce include o viziune istorică retrospectivă, ca și perspectiva pentru viitor: nostalgicul se complace în ideea că totul s-a petrecut și că nimic cu adevărat nou nu-l va schimba; revoluționarul va găsi că vechea civilizație s-a consumat pînă la sfîrșit și că cea nouă se va putea instaura, va avea timp pentru a se actualiza și a se corecta⁵.

Pentru a ajunge la structura consacrată azi muzeul a parcurs în ultimii două sute de ani un drum cu o acumulare asiduă, definindu-și o serie de funcții ce au găsit un larg ecou în cadrul manifestărilor culturii. În Enciclopedia lui Diderot și D'Alembert, vol. X, Paris 1773, pentru cuvîntul muzeu se face o scurtă referire la instituția fondată la Alexandria de Ptolemei „pentru a întreține un grup de savanți, filozofi și oameni de litere“. Se adaugă totuși că termenul începuse să asimileze și semnificațiile unui lăcaș unde sînt adunate lucruri care au un raport imediat cu artele și cu muzeele. Se trimite tot acum și la cuvîntul cabinet, definit ca un loc unde „se adună tot ce este mai prețios ca tablouri, bronzuri, cărți și curiozități“. Evoluția a dus, în acest sens, spre crearea marilor muzee cu fațadele lor de templu grec, cu structura lor eterogenă care se mai păstrează. Se remarcă și astăzi observațiile lui Rainer Maria Rilke care la 1898 în Jurnalul Florentin sublinia nevoia schimbărilor în muzeele devenite greoaie. Spunea că ele sînt constituite ca și cum cineva ar fi rupt cite o pagină din cărți scrise în limbi diferite și apoi ar fi reunit totul într-un volum luxos. În continuare însă, în ultimele decenii s-au impus soluții noi, total diferite atît în ce privește construcția cît și funcțiile muzeului. Este cazul, spre exemplu, cu proiectul pe care Le Corbusier l-a propus lui Jean Cassou pentru Muzeul de Artă Modernă, o clădire fără fațadă și în care vizitatorul să nu vadă decît interiorul, pătrunzînd printr-o subterană⁶. În paralel a apărut și discutata „schelărie metalică“ a Centrului Pompidou de la Bouburg cu toate deschiderile și posibilitățile sale de mișcare. Astăzi arhitectul său Renzo Piano mărturisește că proiectul „s-a născut dintr-o problemă care s-a focalizat în particular cu cincisprezece ani în urmă, aceea a culturii deschise. Atunci era necesar a se crea un edificiu care să distrugă imaginea instituțională a culturii, care să nu intimideze, ci să fie capabil să facă să cadă fiecare

⁵ *Ibidem.*

⁶ Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 22.

zid de neîncredere spre marele public⁷. În tot acest răstimp de cincisprezece ani (1971—1986) soluția a ajuns să fie pusă în discuție de însuși arhitectul ei ca și de mulți alții⁸. Concluzia actuală nu tinde spre o unificare a concepției despre construcția de muzee, ci spre o personalizare folosind atât spații nou create, cât și adaptând cu soluții moderne vechi edificii. Interesul pentru muzeu se naște din această personalizare și interpretare a programului propus de creatorul său.

În legătură cu funcțiile muzeului este de subliniat că în tot acest proces de lungă durată rolul specialistului ca factor determinant în manifestarea lor, în integrarea în ansamblul cultural general, a fost și este determinant. Muzeograful nu trebuie să fie un supus, un rob al colecției sale, ci un mînuitor al acesteia. Pericolul care amenință muzeul de a cădea pe panta vulgarizării poate fi prevenit prin activitatea unor muzeografi de strictă specialitate, prin perfecționarea continuă a pregătirii lor științifice care poate oferi garanția pentru o bună alegere a direcțiilor viitoare ale muzeului. Renato Nicolini sublinia: „Condiția omului de muzeu are sub multe aspecte similitudini cu cea a omului de știință. Ca și omul de știință muzeograful va cerceta continuu criteriul după care aranjarea discursului experimental, în acest caz muzeul, are o bază științifică. Ca și omul de știință el știe că adevărul unei teze nu este unic și deci că în viitor s-ar putea găsi criterii mai adevărate. Ceea ce azi ne apare incontestabil poate într-un viitor nu prea îndepărtat să fie în întregime criticat și dezaprobat⁹. În ideea lui Giulio Carlo Argan „trebuie în primul rînd să se asigure muzeelor o autonomie științifică. Fiecare muzeu trebuie să posede bugetul său pentru achiziții, pentru a exercita o serioasă protecție a patrimoniului, pentru a organiza viața sa culturală. Directorul de muzeu nu trebuie să fie un funcționar ci un specialist. În muzeu el va trebui să dispună de un personal suficient de specialiști pentru diferite sectoare...¹⁰”.

Toate acumulările de valori și perfecționarea pe calea prezentării și cunoașterii patrimoniului au izvorit din cerințele unui public care devenea tot mai numeros. În faza de început a marilor colecții rezultind din expediții și descoperiri pe o arie geografică largă, inaccesibilă marelui public, muzeele din centrele europene și-au definit un rol deosebit atât pentru cercetare cât și pentru vizitatori. Dar, spre sfîrșitul primei jumătăți a secolului nostru o dată cu învingerea dificultăților în transportul rapid, cu mișcarea marilor mase de turiști, cunoașterea nemijlocită a aspectelor de o mai mare varietate a modelat tehnica și posibilitățile cercetării, ca și capacitatea de asimilare a publicului. În ultimele decenii expoziția temporară în cadrul muzeului sau în afara lui a devenit un instrument principal de cunoaștere, profitabil pentru specialist, stimulatînd pentru publicul larg, dornic de a ști și a se perfecționa. Publicul unei

⁷ Renzo Piano, *Il musco e la luce* — interviu, în „50 rue de Varenne”, Paris, decembrie 1986, p. 125.

⁸ Renzo Piano, interviu, în *Incontro al Duemila*, Roma, Società Editrice „l'Unità”, 1986; François Burkhardt, *A propos d'aménagements d'exposition et de nouveaux musées*, în „50 rue de Varenne”, Paris, decembrie 1986, p. 91.

⁹ Renato Nicolini, *Esposizioni ed enti locali in Italia*, în „50 rue de Varenne”, Paris, decembrie 1986, p. 67.

¹⁰ Giulio Carlo Argan, *Les musées aujourd'hui*, în „50 rue de Varenne”, Paris, decembrie 1986, p. 27.

expoziții este mai numeros decât cel din muzeu fiind atras de opere ce au raporturi între ele, organizate în jurul unor aspecte critice, expoziții care se remarcă prin amplasare, arhitectură, lumină, folosite ingenios tocmai pentru a stârni interesul. Experiența acestor expoziții, verificarea inovațiilor în practică stă la baza soluțiilor viitoare ale muzeului. Ceea ce este important în momentul de față când expozițiile temporare au ajuns la o mare diversitate, reiese nu atât din orientarea lor spre succese spectaculoase, cât din punerea în valoare sub aspecte cât mai variate a tezaurului muzeal plecând de la relația complementară dintre expozițiile de detaliu, monografice și marile sinteze pluridisciplinare sau extinse la largi arii geografice. În redefinirea raportului dintre colecția de muzeu și expozițiile temporare își spune tot mai mult cuvântul și disoluția intervenită în ierarhia valorilor, în baza cărora erau aranjate muzeele secolului XIX (Muzeul Britanic, Louvru), criza în ierarhia artelor sau faptul că operele muzeului nu mai pot fi aplatizate „într-o specie de monstruos pozitivism”¹¹. Tezaurul muzeal este de fapt numai viață, experiență de viață, este tot ce stă la baza creației de azi, este moștenirea ce va duce spre viitor. Cunoscând moștenirea putem înțelege mai bine ceea ce se petrece sub ochii noștri și putem spera chiar spre înțelegerea datelor viitorului. Principalul constă în felul în care vom ști să păstrăm și să reacționăm mereu această memorie, potențialul ei, acceptând că mesajul său nu este epuizat, ci dimpotrivă poate fi mai bine cunoscut.

Aruncarea mării mase de vizitatori în bombardamentul mesajului unor expoziții reunind valori ale culturii naționale și universale fără ca ea să fie atent pregătită și informată, poate duce la apariția unui strat superficial de cultură, crează pericolul alienării, al scăderii prestigiului real al valorilor. Comentând experiența sa de la Bouburg cu cei douăzeci și cinci de mii de vizitatori pe zi, Renzo Piano pomeneste că s-a ajuns să se vorbească „despre drama folosirii și consumul superficial al culturii”¹² și ea a făcut ca în ultimii ani atenția să se concentreze asupra unor întrebări precum: „Care cultură, pentru un număr cât mai mare de oameni? Cum? Pentru câți?”. Tot el remarcă spunând că acum cincisprezece ani „se gindea la un edificiu care să consimtă chiar și întâmplător oricui a veni în contact cu mii de fenomene diverse care să poată stimula curiozitatea (înțeleasă aceasta ca prim moment cultural pentru cine nu este obișnuit cu domeniul)”¹².

În acuza care plutește mereu asupra muzeului în privința dificultăților legăturii cu publicul, apare în mod firesc și întrebarea: poate fi învinuită numai această instituție, cu cei câțiva slujitori ai săi când adesea cei chemați să se împărtășească din darurile oferite cu generozitate manifestă lipsă de pregătire, de sensibilitate, de preocupare pentru înțelegerea și utilitatea mesajului? Și mai departe: care este rezultatul unei vizite, spre exemplu într-o galerie de artă românească ce prezintă evoluția unei perioade de circa două sute de ani când grupul de vizitatori este format din tineri care nu cunosc nimic sau aproape nimic despre personalitatea unor creatori de excepție și despre epoca lor? În mod cert

¹¹ Renato Nicolini, *op. cit.*, p. 66.

¹² Renzo Piano, *Il museo e la luce* — interviu, în „50 rue de Varenne”, Paris, decembrie 1986, p. 125.

se ajunge la diferite intensități ale unui extaz formal, la o apreciere superficială a unui mesaj, a unor creații originale de o neprețuită valoare. Mai mult, acest prim contact nu este nici mai departe îmbogățit, consolidat îndeajuns prin lecțiile din cadrul programei școlare la diferite niveluri ale formării culturii generale. Poate aspira la o profundă înțelegere doar cel pregătit pentru aceste întâlniri, cunoscând cadrul general, tematica, exemple, curente, legături diverse, o problematică larg deschisă pentru analize viitoare. Pentru vizitator muzeul trebuie să devină locul în care se revine de mai multe ori, căutându-se noi și noi unghiuri pentru analize și sinteze. Și în pas cu aceste cerințe muzeului i se impune, desigur, maleabilitate în gruparea materialului, în prezentare, în sublinierea semnificațiilor impuse de valorile patrimoniului. Adăugînd funcției ideologice a muzeului o diversificare a funcțiilor culturale multiple, pregătite din timp și perseverent la nivelul școlii, ne vom bucura de vizitatori competenți, dornici de a cunoaște lumea nouă a muzeelor, dar pentru care și o galerie de modă veche va oferi întotdeauna multe satisfacții.

În final se impune din nou constatarea că asimilarea acestui mesaj specific se cere urmărită sistematic, pe bazele unei culturi generale vaste. Imensele valori acumulate de secole sau înglobînd mesajul veacurilor trecute nu pot fi bagatelizate, trecute la capitolul divertisment și cercetate pe parcursul unei ore de vizitare, adesea una pentru toată viața. Vizita la un muzeu nu trebuie să fie neapărat prilej de descoperire, ci unul de simțire, de înțelegere, de aprofundare, căci precum spunea Giulio Carlo Argan „un muzeu nu trebuie să fie un ansamblu de capodopere de contemplat cu gura deschisă, ci mai mult ca o bibliotecă unde se merge a se consulta sau studia opere”¹³.

Urmărirea statutului, funcțiilor și vieții interne a muzeului impune și câteva constatări privind componența echipei de muzeu care în ultimele decenii a cunoscut importante metamorfozări. Ne vom referi la trei dintre membrii cu un rol ascendent. Este exemplul oferit de arhitect, designer, conservator și restaurator.

Pornind de la constatarea că muzeul activ inițiază expoziții temporare, schimbă dispoziția secțiunilor, a sălilor, reamplasează opere, organizează activități științifice, didactice, cu amenajări și reamenajări interne, colaborarea dintre conducătorul științific care oferă tematica și arhitectul care o pune în practică apare indispensabilă. A trecut faza în care metoda de bază în prezentarea de muzeu se axa pe cercetarea unei combinații de claritate, de bun gust, de invenție propusă de muzeolog. Prezența arhitectului este tot atât de necesară și atunci cînd se cere păstrarea unor nuclee tradiționale ale muzeelor, devenite mărturii de cultură ale unor epoci și înglobarea lor într-o viziune nouă, cu conexiuni și trimiteri noi. Dar, arhitectul de muzeu trebuie să parcurgă și el o specializare pe probleme de muzeografie și muzeologie la nivelul celor existente deja în multe țări pentru restaurarea monumentelor istorice. Aceasta pentru a se evita excesele, neconcordanțele, pentru a se ajunge la o adevărată colaborare între muzeograf și arhitect. Ideea este cu atât mai actuală cu cît numeroase soluții adoptate în expoziții temporare de către

¹³ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, p. 27.

arhitecți au fost deja preluate de mari muzee ale lumii. Este elocvent exemplul arhitecților italieni Scarpa, Rogers, Albini remarcați în ultimele decenii¹⁴.

Creșterea numărului de expoziții și schimburi, ca și ultime descoperiri tehnice au amplificat și rolul conservării. Păstrarea cât mai îndelungată a unui obiect de patrimoniu este o cerință legitimă, dar conservarea nu trebuie să însemne izolare, ascundere, imobilism. De fapt nu se va putea apăra niciodată existența materială a patrimoniului fără ca acesta să cucerească și recucerească o valoare în conștiința contemporanilor. Un sistem riguros, științific, universal valabil pentru toate muzeele de profil poate asigura cadrul unei existențe și circulații normale a operelor și în acest caz s-ar pune încă o dată în evidență rolul în ascensiune al soluțiilor pe care le poate propune un conservator în colaborare cu un arhitect specializat. Creșterea numărului și diversificarea rețelei de muzee ridică noi probleme conservării dar reprezintă și un moment favorabil pentru a stimula inițiativa formării unor grupuri de fideli preocupați de starea muzeului și a patrimoniului în general.

Conservarea impune o atenție deosebită și pentru activitatea de restaurare. Interdependența decurge din nevoia asigurării unor condiții ideale cu norme care vizează lumina, umiditatea, specificul materialelor, modul de expunere și transportare, mînuire, transmiterea reciprocă a experienței. În condițiile descoperirilor tehnice actuale, a posibilităților perfecționate de investigare și diagnosticare, restaurarea a devenit o știință complexă iar restauratorul un membru cu drepturi depline în echipa de muzeu. Cercetarea adevărată nu mai poate fi concepută fără el așa cum fără el nu se poate spera la o prelungire a vieții operei, acea parțială re-integrare a viziunii și a bucuriei creatorului. Și cred, alături de mulți alții că a sosit momentul, tocmai pentru a atrage publicul, să pătrundem în interiorul universului operei pentru a-i vedea fragilitatea și a sublinia astfel nevoia de protecție. Complexitatea creației cere o expunere, o prezentare în adevărate expoziții a operelor aflate pe parcursul unor etape de restaurare (un exemplu încurajator mi se pare a fi fost oferit de interesul clujenilor pentru soarta și natura intervențiilor efectuate în legătură cu salvarea grupurilor statuare ce decorează fațada Teatrului Național, intervenție efectuată de către specialiștii Laboratorului Zonal de restaurare de pe lângă Muzeul de Istorie din Cluj-Napoca).

Muzeul nu impune o rămînere în urmă nostalgică, o reîntoarcere la etape trecute, el este și va fi tezaur necesar a fi cercetat, analizat de la nivelul pașilor înainte făcuți de evoluția contemporană. Funcțiile sale în condițiile societății cu o spectaculoasă ascensiune tehnologică nu sint amenințate să dispară, ci din contră se bucură de noi avantaje putînd sublinia tot mai pregnant ceea ce afirma cu aproape cincizeci de ani în urmă Marc Bloch: „Între lucrurile trecute care au cedat se pare de a comanda prezentul nu se găsește nimic în stare de a fi reținut? Se uită că

¹⁴ Referitor la aceste aspecte semnalăm articolul lui Jean-Louis Dèotte, *Suspendre, oublier*, în „50 rue de Varenne”, Paris, decembrie 1986.

nu este cunoștință veritabilă fără o anume claviatură de comparat¹⁵, claviatură pe care muzeul o va oferi mereu cu prisosință doar celor dornici de a o cunoaște și în ultimă instanță numai celor pregătiți în a o asimila.

GHEORGHE MĂNDRESCU

LE „MUSÉE VIVANT”

(Résumé)

Le retour dans l'actualité de l'intérêt pour le musée et l'interdépendance toujours plus prononcée entre l'évolution de son statut, de ses fonctions et de l'équipe qui travaille sous ses auspices et la société contemporaine dominée par de spectaculeux progrès technologiques, constituent le thème de ce travail.

En prenant comme point de départ l'analyse de certains repères de l'évolution historique et l'intégration du musée dans l'ensemble culturel surtout aux derniers siècles, on fait une investigation du rapport entre patrimoine, conservateur et public, le suprême bénéficiaire.

La croissance du nombre des expositions temporaires, du nombre des visiteurs et, implicitement, les problèmes qui en sont issus et qui concernent la relation musée — public se font remarquer comme des facteurs d'actualité, étant à même de souligner de nouveau la nécessité d'une préparation préalable du visiteur pour le rendre capable d'assimiler le message que transmet le musée, en d'autres mots le besoin où il se trouve d'avoir une culture générale.

À la fin, des considérations regardant l'accroissement du rôle de l'architecte, du conservateur, du restaurateur, en tant que membres du personnel du musée, constatent la vigueur du musée comme institution, son actualité et sa capacité de soutenir l'évolution générale de l'avenir.

¹⁵ Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, editura Albin Michel, Paris, 1974, p. 46.