

PATRIMONIUL CULTURAL ȘI REVOLUȚIILE

Delia BRAN¹

Cuvinte-cheie: *patrimoniu cultural; revoluție; muzeu; Alexandru Tzigara-Samurcaș; Muzeu Național.*

Keywords: *Cultural heritage; revolution; museum; Alexandru Tzigara-Samurcaș; National Museum.*

Rezumat: *Acest articol intenționează să reunească în analiză și dezvoltare istorică două concepte: patrimoniul cultural românesc și Revoluția. În lumina celor 30 de ani de la Revoluția anticomunistă românească de la București, demersul de analiză asupra legăturii dintre construcția conceptului de moștenire culturală și revoluțiile din istoria României a părut unul interesant și potrivit. Din acest punct de vedere cronologic, articolul analizează evoluția conceptului, de la revoluția secolului al XIX-lea până la momentul din 1989. Pe baza celor mai importante muzee și expoziții din București, articolul este destinat să surprindă continuitatea și discontinuitatea în logică și acțiune istorică.*

Abstract: *This article intends to bring together in analysis and historical development two concepts: Romanian cultural heritage and the Revolution. In light of 30 years since the Romanian Anticommunist Revolution in Bucharest, the analysis of whether the construction of the concept of cultural heritage has something to do with the revolutions in Romanian history seemed an interesting and appropriate one. From this chronologic point of view, the article analyses the evolution of the concept from the 19th century revolution until the 1989 moment. Based on the most important museums and exhibitions in Bucharest the article is intended to capture the continuity and discontinuity in logic and historic action.*

Articolul de față este rezultatul unei cercetări mai ample asupra patrimoniului național românesc – și studierea lui în context istoric. Revoluția, ca acțiune de implementare a schimbării în istorie, a avut mereu consecințe, astfel încât privim apariția conceptului de „patrimoniul național” drept o consecință a acțiunilor revoluționare ale secolului al XIX-lea. Apoi continuăm investigația și analiza istorică în cazul concret al Principatelor Române și, mai apoi, al României Mari, pentru a vedea cum s-a naturalizat și dezvoltat acest concept și cum a fost aplicat în spațiul amintit.

Conceptul „patrimoniului național” este unul ce apare în Europa și se dezvoltă mai ales după Revoluția Franceză. Astfel, Europa, în dorința ei de recalibrare a administrațiilor,

1. Muzeul Municipiului București; e-mail delia.marinescu29@gmail.com.

guvernărilor și a noului aparat de guvernare sau a relațiilor diplomatice, alege să investească din ce în ce mai mult în patrimoniul. Șocul ce a zguduit tot continentul, după momentul 1789 și mai ales după 1849, a schimbat valorile încetățenite, astfel încât valori precum cele impuse de legile ereditare, sau de o afiliere dinastică, nu mai erau la mare preț. Însă se impun printr-o serie de acțiuni, dar și prin consecințele lor, prețuirea valorilor patrimoniale, respectiv a bunurilor culturale. Astfel, se naște piața de artă așa cum o cunoaștem noi astăzi, sau istoriografia de artă, cu monografiile specializate în anumiți artiști, studiul și moda anumitor artiști sau capodopere, cum ne povestește și Francis Haskell în studiul său (Haskell, 1993). Vedem și din scrierile lui Kristof Pomian (Pomian, 1987) foarte clar trecerea prin timp a acestui „lux”, a ideii de patrimonializare din comuna primitivă, de la depozitul din mormânt până la colecțiile de artă ale monarhilor și aristocraților europeni din secolul al XVIII-lea. Cei doi cercetători reușesc să surprindă foarte bine schimbarea de mentalitate, și rapturile umane la aceste schimbări, cu atât mai mult, cu cât observăm în evoluția naturii umane necesitatea de a dezvolta o constanță, o obișnuință, nevoie de credință în ceva superior și stabil. Acest proces de dezrădăcinare a credințelor în sistemul monarhic și în cel religios în Europa Occidentală a fost într-un fel parțial înlocuit cu un sistem de credință în patrimoniu și în valorile lui neperene, sistem explicat și destul de priceput sistematizat de André Malraux în secolul trecut (Malraux, 2009).

Un exemplu ce merită menționat aici, pentru că a fost foarte important pentru dezvoltarea culturală a Europei Occidentale, mai ales în contextul Revoluției Franceze, a fost fuga Ducelui de Orléans și a colecției sale la Londra, unde se scoate la licitație, iar câteva piese ajung în toată lumea – câteva dintre ele, și în colecția regelui Carol I al României (Matache, 1998).

În spațiul nostru, acest concept, al artei și mai târziu al patrimoniului, apare odată cu nașterea modernității, fiind un apanaj al trecerii noastre de la ideile și organizarea medievală la cea modernă. În momentul schimbării orânduirii sociale, o bună parte atât din fosta aristocrație autohtonă, cât și din burghezia „nou născută” în Principatele Române alege să investească în colecții de artă, acesta fiind un simbol al unei stări sociale și un indicator de civilizație (Bourdieu, 2001). Pentru a explica mai clar cum s-au născut aceste colecții de artă în România, trebuie să ne imaginăm instaurarea unui nivel de trai din ce în ce mai ridicat, de tipul introducerii căldurii în case, a toaletelor, a canalizării sau a iluminatului public precum și o recalibrare urbanistică a orașului, cu dezvoltarea lui în noi parcelări ce au permis construcții de cărămidă și au dus la asigurarea unui nivel de trai ridicat.

Însă toate acestea nu ar fi fost suficiente dacă nu exista și un model demn de a fi urmat, respectiv cel al familiei regale. Cele mai emblematiche acțiuni cu scop de patrimonializare au fost acțiunile Regelui Carol I al României de a-și alcătui o colecție de pictură și sculptură cu care a decorat Palatul Peleş de la Sinaia, Palatul Cotroceni și Palatul Regal de pe Calea Victoriei din București. În același pas a continuat și Regina Maria care și-a descoperit talentul pentru decorul interior, inițial, la Palatul Pelisor (Beldiman, 2013)

apoi și altele, Cuibul de la Balcic fiind cel mai celebru. Aceasta a patronat mai multe societăți artistice și a frecventat Saloanele artistice și expozițiile de artă din București și din țară, din care și cumpăra piese. Mai este, poate, de adăugat și dorința și înclinația pe care cele două regine ale României au dovedit-o, aceea de a picta. Pictura era o pasiune pentru amândouă, iar exemple despre momentele de îndeletnicire cu această artă citim în memoriile lor, dar și în cele ale Ceciliei Cuțescu Storck (Cuțescu Storck, 2006), care a făcut desen cu Princesa Ileana în casa sa din str. Vasile Alecsandri. Astfel, după modelul monarhilor, societatea a deprins noi activități cu care nu era obișnuită cu un secol în urmă.

Toată această aplecare pentru frumos și artă, viața într-un mediu nu numai confortabil, dar și estetic, a făcut ca fiecare dintre noii membri ai societății românești să alcătuiască mici colecții de artă sau să își trimită progeniturile la cursuri de desen sau pictură. Fapt care a născut nu numai ideea de teaurizare-patrimonializare, dar și noi generații de artiști.

Perioada interbelică este, poate, cea mai bogată în această aură efervescentă a artelor, păstrând despre ea o amintire relativ justă, ca fiind momentul în care artele și cultura românească au înflorit în umbra susținerii oferite de Carol al II-lea, deja rege al României Mari. Atunci a fost momentul alcătuirii unora dintre cele mai însemnate colecții de artă particulare. Acești noi comercianți sau industriași au investit sume imense în artiști, devenindu-le, cu sau fără voie, chiar mecena. Este momentul în care se încheagă colecția doctorului Iosif Dona, cea „plină de Grigorești” sau cea a lui Krikor H. Zambaccian. Este momentul nostru de *joie du vivre* a unui *fin de siècle* venit mai târziu, dar nu degeaba.

Cu toate acestea, este momentul în care se dă și examenul autorităților publice, prin necesitatea depunerii efortului de a crea un Muzeu de Artă, o Pinacotecă Națională. Din motive ce țin de scheme sociale, priorități și alte interese, organizarea unui spațiu închegat pentru o Pinacotecă Națională nu reușește, din păcate. Existau însă instituții publice, muzeale, cu patrimoniu, ce funcționau la acel moment, cu precădere în București, dar și în țară, mai ales în orașele mari. Așadar, nu putem spune că eșecul organizațional a fost unul generalizat.

În Capitală, se puteau vizita Muzeul de Artă Națională, cel deschis de Nicolae Minovici la acel moment în comuna Băneasa (1906), Muzeul Național de Artă deschis sub îndrumarea lui Alexandru Tzigara-Samurcaș (1906, 1909), Pinacoteca Națională (1864), care se putea vizita din când în când în sălile din subsolul Ateneului Român, Pinacoteca Municipală (1933) în clădirea Observatorului Astronomic donată de Jana Urseanu, casa-atelier Theodor Aman (1910), Muzeul Militar în Palatul Artelor din Parcul Carol (1919), Muzeul de Istorie al Capitalei în „Casa cu lanțuri” (1921) de pe Calea Victoriei sau Muzeul Național de Antichități (1864) din clădirea Universității, în aripa din str. Academiei și, mai târziu, în casa Macca. Aceștia li s-au adăugat Muzeul Simu (1910) cu celebra lui clădire realizată după un plan ce trimitea la un templu antic, deci o simbolistică specială care includea și ideea de valoare a patrimoniului, ce dăinuie peste ani, Muzeul Toma Stelian în casa lui de la Șosea, pe Bulevard Kiseleff, sau Muzeul ce adăpostea colecția de artă

Kalinderu. Putem spune astăzi că oferta era una variată, poate mult prea variată pentru a putea urmări un fir logic. Cu toate acestea, fiecare dintre aceste instituții a contribuit la crearea a ceea ce se va reuni mai târziu sub conceptul-umbrelă de „patrimoniu național”.

Pentru a explica și mai exact modul în care instituțiile publice s-au conjugat pentru a reuși să construiască această idee de patrimoniu național ante 1948, o să ne aplecăm privirea pentru a analiza un pic mai amănunțit câteva dintre instituțiile enumerate mai sus. Este de menționat faptul că toate ideile conducătoare ale instituțiilor muzeale au fost în fapt idei susținute și purtate de oameni și de acțiunile lor. Au existat, în acest domeniu al artei naționale, al patrimoniului național, al reunirii lui într-un fel sau altul, al nașterii lui din folclorul popular sau nu, mai multe discuții și frământări efervescente. Din punct de vedere al dezbaterii publice, ele au fost coordonate de Petru Comarnescu într-o anchetă din anii 1920 și reanalizate de Ioana Vlasiu în cercetarea ei (Vlasiu, 2000).

Începuturile, însă, au avut loc în 1831 prin ideile lui Mihalache Ghica și ale inspectorului general Mavros, pasionați de *anticărie*, completați mai apoi în demersuri de Cezar Bolliac și, în final, cu o privire mult mai aplicată, de Grigore Tocilescu. Toate aceste idei au fost încheigate în Muzeul Național de Antichități, instituție născută prin decret domnesc dat de Alexandru Ioan Cuza în 1864. Până la începutul anilor 1930, aceasta a fost cea mai complexă și diversă instituție de cultură și memorie ce a funcționat la București. Era atât muzeu de istorie, cât și de artă, dar cel mai important era rolul lui de depozitar de memorie, artă și civilizație națională a românilor. În tot mozaicul de opere, lucrări de artă și de arheologie, se pot descifra mai multe direcții de dezvoltare, acestea fiind, în fapt, pași de politică culturală ce au dus la asumarea artei naționale. Primul strat a fost cel de observare a artei din modele externe, respectiv a tehnicilor atât picturale, sculpturale, cât și arheologice. Această observare s-a transformat în aplicarea directă a tehnicilor și metodelor, inițial de către specialiști străini, asupra formelor de artă autohtone. În final, prin dezvoltarea școlilor interne, am avut propriii specialiști pentru a dezvolta specificul local și nevoile lui. Mai exact, înțelegem prin piesele pe care le putem studia și astăzi, din expunerea de atunci, prin catalogul-călăuză scris de Tocilescu (Tocilescu, 1906), că erau expuse piese de artă europeană cu precădere franceze, urmate de frescele decapate de André Lecomte de Noüy, de la Curtea de Argeș, în acel moment deja necropolă regală, și piesele de bijuterie liturgică din patrimoniul național, ce au fost dăruite mănăstirilor de-a lungul evoluției noastre istorice, de marii dregători și domnitori. Toți acești pași de politică culturală s-au dezvoltat strat cu strat și au format patrimoniul cultural-național, începând din 1860 până în pragul Primului Război Mondial.

După război, mai multe instituții muzeale iau naștere, iar una dintre cele mai însemnate este Muzeul Militar. Pornit de la marea conflagrație, acesta fost inaugurat la începutul anilor 1920 în Palatul Artelor din Parcul Carol. Aici el împletea două mari idei esențiale – „pentru ce să murim” și „pentru ce să nu murim”. Așadar, să murim pentru idealul de întregire națională, teritorială, dar să nu murim până nu cunoaștem arta și, mai ales, arta de a trăi frumos. În orice caz, muzeul purta stindardul istoric marcând

un moment tragic, dar și sacrificial, din istoria noastră, ce trebuie impetuos să rămână în memoria poporului român. Pentru păstrarea acestui moment s-au folosit lucrările realizate de artiști pe front, artiștii marcându-și astfel locul și rolul de păstrător de imagine document, dar și creatori de memorie. Se pune în acest fel și o nouă cărămidă la temelia politicilor culturale pe care România le-a aplicat în perioada interbelică.

Așadar, vedem până în acest moment direcția muzeelor cu specific de istorie care, deși urmăresc cu verticalitate linia cronologică, sunt ajutate, în discursul lor, de artă, de pictură și de sculptură. Se conturează încet-încet ideea de muzeu de artă, tip pinacotecă. Reamintim că, exclusiv, această tipologie de expunere nu era decât sezonier deschisă în București. Dintre cele mai importante manifestări temporare de acest fel făceau parte Salonul de pictură, ce se desfășura anual în luna mai, și Salonul de grafică desfășurat cu intermitențe, cu precădere toamna. O altă manifestare erau expozițiile personale sau de grup ale artiștilor, deschise la adrese private, pe o durată ce varia între câteva săptămâni și o lună. Astfel, din păcate, nicio expunere dedicată artei românești nu era deschisă permanent în București.

Anastasia Simu este primul colecționar de artă care își donează colecția de artă Statului român, împreună cu toate proprietățile deținute în Balta Dunării, pentru cheltuielile de întreținere a muzeului, dar și pentru alocarea celebrelor burse Simu și pentru publicarea caietelor Simu (publicații în care, în treacăt fie spus, s-au lansat Georgeta Werthaimer-Ghica, viitorul custode, cum era denumirea în epocă a conservatorului/muzeografului, al Muzeului Memorial Gheorghe Tattarescu în momentul înființării, din anul 1956 până la moartea ei, sau Teodora Voinescu, istoric de artă și cercetător care și-a manifestat interesul pentru Muzeul Toma Stelian, iar mai apoi a făcut parte din comitetul de organizare a Muzeului de Artă al Republicii Populare Române). Toate acestea au fost diriguite de Marius Bunescu, pe care nu îl amintim întâmplător, pentru că el va fi și director al Muzeului de Artă al Republicii, după înființarea acestuia. Muzeul Toma Stelian este creat prin vari donatii, unde poate cea mai notorie este colecția de grafică și stampe a doctorului Ioan Cantacuzino, care și-au găsit locul în muzeul donat de Toma Stelian și condus de George Oprescu (Zambaccian, f.a). Astfel începe drumul muzeelor de artă din București, cu aceste figuri marcante care, în logica ideilor și experiențelor personale, vor ține frâiele acestor instituții cam până după mijlocul secolului al XX-lea.

Însă până la înțelegerea politicilor culturale în privința patrimoniului național, promovate de George Oprescu, este interesant să ne oprim asupra ideilor și politicii duse de Alexandru Tzigara-Samurcaș. Acesta din urmă nu a fost neapărat păstrat în memoria colectivă, sau cel puțin nu atât de mult precum alți colegi de breaslă, aducându-i-se mereu diverse culpe, dar este de reținut faptul că el a fost primul întemeietor al unui muzeu cu pretenție de instituție națională (de artă și istorie), încă din 1906.

Ideile lui Tzigara-Samurcaș despre muzeologia românească și, mai ales, despre muzeele de artă din București sunt surprinse în studiul lui, publicat în 1936, intitulat *Muzeografia Românească în 1936* (Tzigara-Samurcaș, 1963, pp. 279-300). Acest studiu a apărut în volumul omonim împreună cu alte studii, articole și plachete ale acestuia.

Este demn de menționat faptul că mare parte dintre aceste studii sunt reluate în volumul din 1987, însă acesta, împreună cu cele ce făceau referire la colecția regală sau cele care îi aduceau critici lui George Oprescu, nu figurează printre republicări (este notorie în epocă disputa dintre Al. Tzigara-Samurçaș și George Oprescu, dar și dintre primul și Nicolae Iorga. Mai multe date spre aceste neînțelegeri se regăsesc în volumul lui Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor*, 2016). Cu toate acestea, studiul este important, am putea spune chiar esențial, pentru dezvoltarea ulterioară a politicilor culturale românești.

Studiul pleacă de la starea în care se aflau muzeele în 1936 și propune o reformare a întregului sistem de organizare a acestora, atât în viziune, cât și în practică. El propune, ca esențială, dezvoltarea unei colecții plecând de la arhitectura clădirii în care urmează aceasta să funcționeze. Arhitectura, spune el, trebuie concepută în conformitate cu parametrii necesari de conservare pentru fiecare obiect. El insistă asupra acestor parametri de conservare, mergând până la a spune că aceștia diferă de la piesă la piesă. Așadar, nu încurajează dezvoltarea unui muzeu pornind de la o colecție, ci mai curând de la o clădire pe care să o modelezi, în parametrii potriviți pentru conservare – o idee, un concept pe care apoi îl construiești prin modelarea unei colecții, prin achiziții sau donații. Cu alte cuvinte, propunerea lui este exact contrariul față de ceea ce se petrecea la acel moment în deschiderea muzeelor din București sau din țară, majoritatea fiind formate în urma donării unei colecții de artă statului român, colecție care deseori nu avea unde să fie expusă publicului, lipsind clădirea. Se pare că această meteahnă a noastră în cursul dezvoltării politicilor culturale nu s-a pierdut nici astăzi.

A doua mare schimbare pe care o propune studiul este organizarea marelui Muzeu Național de Artă „Carol I” de la Șosea. Această organizare propune o organigramă nouă, am spune astăzi, ce prevede următoarele secții: secția preistorică, secția antichităților greco-romane, secția de artă religioasă, secția artei țărănești, secția artei moderne și Galeria Regală. Toate aceste noi secții urmau să fie susținute cu piese de patrimoniu de la alte muzee din București, prin mutarea sau transferarea lor, totală sau parțială, în Muzeul Național, astfel încât aici ar fi trebuit să regăsim piese venite de la Muzeul Național de Antichități, Muzeul de Istorie al Municipiului București, Muzeul Toma Stelian, Muzeul Simu și tot Muzeul Aman (ce ar fi fost înglobat în Secția de Artă modernă).

A treia reformare pe care o propune Alexandru Tzigara-Samurçaș privește modalitatea de stipendiere și tutelare a instituțiilor muzeale. El optează pentru o supraveghere a muzeelor, mai ales științifică și culturală, de către Ministerul Artelor. La acel moment, o mare parte dintre muzee ținea de Ministerul Instrucțiunii Publice, fiind considerate instituții educative, ceea ce nu este departe de adevăr, într-un fel. Iar din punctul de vedere al finanțării, el propune ca, dacă muzeul nu poate să fie finanțat tot de Ministerul Artelor, adică de instituția centrală, atunci să fie finanțat de instituția locală unde se află (aici, cu precădere cazul muzeelor din alte orașe, în afară de București).

Aceste trei propuneri fundamentale pentru direcția și modul de organizare a politicilor culturale românești, puternic reformatoare atât pentru patrimoniu, cât și

pentru viziunea și organizarea lui pe termen lung, au fost puse în aplicare mai târziu prin două legi dedicate Patrimoniului Național în perioada comunistă – prima este Legea patrimoniului din 1946, iar a doua, cea din 1974. Înainte însă de a ne lua avânt cu această credință, este bine să analizăm și nuanțele dorințelor de schimbare pe care Tzigara-Samurçaș le propune și ce s-a întâmplat în realitate. În linii mari, Republica Democrației Populare îi păstrează ideile, dar le dă alte nuanțe decât cele dorite la început de inițiator.

Alexandru Tzigara-Samurçaș a fost un intelectual crescut într-un pilon de educație filo-german, cu simpatii politice conservatoare, ce a prețuit și cultivat autenticul și ordinea. Din acest motiv, dorința lui nu a fost una de a organiza un muzeu de artă românească progresist, sau care să ofere publicului o viziune asupra artei momentului, a artei moderne a timpului pe care îl trăiește. El a vrut, dimpotrivă, să ofere publicului nu o artă, ci Arta, nu un simplu obiect, ci Obiectul. Respectiv, el a intenționat să alcătuiască nu un muzeu, ci Muzeul Național de Artă „Carol I”. Aici ar fi trebuit conservate, cercetate și expuse cele mai valoroase bunuri culturale pe care le-a dat istoria românilor României, memoria a tot ceea ce era mai bun și mai valoros. Pentru a accentua și mai bine nuanțele din cadrul viziunii lui Samurçaș, precizăm că el nu amintește niciodată de Grigorescu sau de Andreescu în muzeul gândit de el, dar dorește foarte mult ca opera din muzeul-atelier Aman să fie mutată aici, dând astfel nuanța de implicită capodoperă. Pentru a-și realiza crezul, el a militat pentru aceste schimbări expuse mai sus, chiar cu prețul desființării unor colecții sau a comasării lor, mai exact cu prețul pierderii unor fragmente de memorie de istorie culturală. Adică propunea o politică foarte riscantă, ca o sabie cu două tăișuri, pentru realizarea unui scop nobil. Sacrificăm ceva, pentru a construi altceva și mai mareț. Din păcate, nu a conștientizat că a deschis o ușă foarte riscantă. Acest sacrificiu a fost realizat, doar că acele bucăți de memorie și de patrimoniu, ce ar fi trebuit să fie ridicate pe un pedestal în Muzeul Național de Artă „Carol I”, au fost îngropate cu totul și, deși sacrificiul s-a petrecut, scopul nu a fost atins.

Legea nr. 803 din 1946 este Legea de Organizare a Muzeelor Naționale, ceea ce Tzigara-Samurçaș a descris mai sus, respectiv a Muzeului Național de Artă și Arheologie. Cuvântul legii exprimă destul de fidel dorințele publicate în 1936 de autorul nostru – reorganizarea muzeului cu noua organigramă care prevedea secții cu: „obiecte de preistorie; obiecte de arheologie clasică medievală și artă antică; obiecte de artă populară, obiecte de artă veche românească, religioasă și laică, precum și acelea dintre odoarele bisericesti aflate în biserici și mănăstiri, colecții și tezaururi bisericesti și clasate ca atare de Consiliul Superior al Muzeelor, înființat prin prezenta lege; obiecte de artă românească modernă, pictură, sculptură, desen, gravură și artă aplicată; obiecte de artă străină, occidentală sau orientală, din toate epocile: pictură, sculptură, desen, gravură și artă aplicată”. (Art. 2).

Totodată era înființat și Consiliul Superior al Muzeelor, organ pendinte al Ministerului Artelor. Muzeul de Artă și Arheologie, la rândul lui, trecea sub coordonarea Ministerului Artelor. Se înființau standarde clare și drastice pentru custozii de muzee, din

punct de vedere al pregătirii academice, motiv pentru care funcțiile lor erau și echivalente cu posturile universitare. Se reorganiza, conform literei legii, patrimoniul muzeal de la toate muzeele bucureștene, pentru a susține și deschide această formă mare a noului muzeu național. Mai trebuie menționat că această lege și schimbarea pe care își dorea să o facă se putea realiza fiindcă, în 1946, colecțiile de artă bucureștene se întorceau în Capitală după dispersarea din teritoriu, din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, motiv pentru care încă erau ambalate și se puteau foarte ușor reorganiza sub alte auspicii. În realitate, însă, aceste schimbări nu au fost implementate, sau cel puțin nu pentru Muzeul Național de Artă de la Șosea, ci pentru un altul.

Într-un ghid mai vechi al Muzeului Național de Artă al României (*Guide of the collections*, 1999), apare informația potrivit căreia Muzeul Național de Artă a României (M.N.A.R.) s-ar fi născut exact odată cu această lege: Legea nr. 803 din 1946. Din cercetările întreprinse, suntem de părere că lucrurile sunt mult mai nuanțate istoric și că nu această lege a fost actul de naștere al muzeului. Chiar dacă ideea nașterii M.N.A.R. ar fi fost *in nuce* în această lege, a mai durat aproape cinci ani, două decrete și două comisii interdisciplinare pentru ca Muzeul de Artă al Republicii Populare Române să ia naștere în forma pe care o cunoaștem astăzi. Și, dacă admitem că ideile din lege au fost *in nuce* născătoarele Marelui Muzeu, atunci „tatăl spiritual” al instituție este în fapt Alexandru Tzigara-Samurçaș.

Schimbarea cea mai importantă și relevantă din punct de vedere simbolic este amplasarea muzeului național în fostul Palat Regal. Inițial, în legea din 1946, muzeul ar fi trebuit să fie deschis în clădirea din Șoseaua Kiseleff nr. 3. Însă în acest spațiu, în 1954, se deschide Muzeul de Istorie a Partidului Muncitoresc Român și Muzeul Lenin-Stalin (Mihalache, 1960), fapt ce nu este mai puțin lipsit de relevanță și de sens, date fiind istoria clădirii, arhitectul și fondatorul muzeului ce a funcționat aici până în 1946. Această schimbare a destinațiilor clădirilor, din punct de vedere al mentalității, își dorește să aibă un impact similar cu deschiderea Muzeului Luvru în fostul Palat Regal din Franța, respectiv ceea ce aminteam la începutul articolului: schimbarea ordinii valorilor. Pentru România, această schimbare survine cu mai bine de o sută cincizeci de ani mai târziu față de Franța, iar despre impact, din păcate, încă nu se poate afirma nici măcar acum dacă a fost sau nu unul similar.

Pe lângă această reconversie a impunătoarei clădiri a Palatului Regal, s-au mai luat câteva decizii ce au ținut direct de alăturarea imaginii Palatului de imaginea Partidului, un soi de investire a celui din urmă cu capital de putere venit simbolic din spațiul fostei puteri. Este vorba, în primul rând, de construirea spațiului de reunire și de întrunire a Marilor Adunări ale Partidului pe locul fostelor grajduri regale – Sala Palatului. Această construcție a fost una dintre marile realizări ale regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej. De asemenea, spațiile ceremoniale consacrate deja, cum ar fi Sufrageria Regală sau Sala Tronului, au rămas în folosința Consiliului de Miniștri (ulterior, Consiliul de Stat) (<https://www.mnar.arts.ro/despre-muzeu/11-istoricul-cladirii-si-al-muzeului>). Nu este de mirare, astfel, că aici va avea loc depunerea rămășițelor pământești ale lui Gheorghe

Gheorghiu-Dej la moartea lui, în 1965; marele pelerinaj popular în fosta Sală a Tronului va fi unul de o deosebită amploare.

La aceste alăturări pentru câștigarea capitalului de imagine, se adaugă deciziile luate pur și simplu din prisma politicilor culturale. În primii ani ai decadei 1950 se organizează aici Expozițiile anuale, fostele Saloane anuale, acum rebotezate. Acestea erau adevărate manifestări de artă realist-socialistă ce au născut polemici și mișcări importante de jurul lor (Enache, 2016; Predescu, 2019), cu desfășurări de forțe ce angrenau, conform statisticilor oficiale, milioane de oameni. O artă ce se deschidea poporului mai mult decât oricând.

În definitiv, aceasta era ideea care a ghidat tot acest demers de deschidere a Muzeului de Artă aici: dorința de a deschide oficial accesul publicului muncitor la frumos. Respectiv: „alături de biblioteci, muzeele sînt memoria popoarelor. De multe ori un obiect dintre cele mai obișnuite ne vorbește lămuritor, mai direct și mai impresionant despre o epocă, decît o pot face volumele scrise. Privind vechile mărturii ale trecutului, crește dragostea noastră pentru strădania poporului, oglindită în cultura sa materială, sporește mîndria pentru istoria noastră plină de lupte pentru cîștigarea independenței și libertății sociale”. (Mihalache, 1960).

În această strădanie manifestată prin decizii, în politicile culturale, regăsim și modalitatea de organizare a Muzeului de Artă al R.P.R. Din ghidul colecției, publicat în 1965, vedem mai clar cum s-a desfășurat această activitate de organizare a expoziției muzeului: „Constituită în 1948, la înființarea Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, în fostul palat regal, și pornind, la deschiderea ei, în mai 1950, cu un număr de 673 de lucrări de pictură și sculptură, Galeria de artă modernă și contemporană însumează astăzi în jur de 9.000 de opere, dintre care 2.000 se află împrumutate altor muzee din regiunile țării. Întrunind de la început pe panouri lucrări din fosta Pinacotecă a Statului, ca și din muzeele Simu, Kalinderu, Toma Stelian, Municipal și din fosta colecție regală, completate cu transferuri de bunuri artistice de la unele departamente ce dețineau rudimente de colecții, Galeria și-a îmbogățit an de an patrimoniul”. (Galeria Națională, 1965).

Așadar vedem modalitatea de concepere, nu departe de modelul sugerat de Al. Tzigara-Samurcaș în 1936, prin alipirea lucrărilor din colecțiile mari de artă bucureștene - doar cele deținute de stat în acest moment al regimului. Această nuanță, de muzeu ce cuprinde mai multe colecții, este sugerată și în Legea nr. 803, dar modalitatea de organizare, respectiv doar colecții de artă, și selecția lor au fost, în mare parte, meritul lui George Oprescu.

Dacă la început a fost deschisă doar Galeria Națională, adică cea de artă românească modernă, ea a fost îmbogățită cu arta contemporană, o contrapondere la cea modernă, alcătuiind astfel Galeria de artă modernă și contemporană. Au urmat Galeria de artă universală, unde erau expuse atât bunuri de artă europeană, cât și artă orientală. Pentru o perioadă, expozițiile anuale s-au făcut în săli de expunere temporară, apoi au urmat marile retrospective ale pictorilor români moderni, savuroase în deceniul al șaptelea al secolului trecut, fiind și ocazii inspirate de a familiariza tinerii cercetători și artiști cu valorile artei

românești. Menționăm, în treacăt măcar, că această galerie a artiștilor români consacrați a fost ușor diferită în deceniul șase față de deceniul șapte. Respectiv, dacă unul dintre marii pictori glorificați în anii 1950 a fost Octav Băncilă, acesta cade în desuetudine în anii 1960, iar locul lui în interesul publicului este repede luat de nume precum Bunescu (expoziție retrospectivă în 1982), Theodorescu-Sion (expoziție retrospectivă în 1972), Șirato (expoziție retrospectivă în 1965) sau Pallady (expoziția retrospectivă a avut loc în 1971, iar cea dedicată doar desenelor sale, în 1972). Pentru o perioadă, aici a funcționat și Institutul de Istoria Artei, până să fie mutat în actualul sediu de pe Calea Victoriei, astfel încât temele de cercetare și subiectele lor se aflau în aceeași clădire. Poate nu ar strica să amintim și faptul că aici s-a aflat cel mai mare complex de ateliere de restaurare² din toată România, în perioada comunistă. Așadar tonul în domeniul artei moderne și artei demne de a fi teaurizate, arta care vorbea despre patrimoniul național, era dat de Muzeul de artă din Palatul Regal. Aici îți doreai să ajungi, ca să vezi marea artă a țării și tezaurul național artistic.

Acest lucru a fost mai clar definit prin Legea nr. 63 din 30 octombrie 1974, Legea ocrotirii patrimoniului cultural național al R.S.R. Actul normativ definește în felul următor patrimoniul național: „Patrimoniul cultural național al Republicii Socialiste România se constituie din marile vestigii ale artei și civilizației făurite de-a lungul mileniilor pe teritoriul României, din creațiile literar-artistice, științifice și tehnice a căror valoare a fost consacrată de-a lungul timpului, precum și din valorile aparținând tezaurului cultural universal existente pe teritoriul țării noastre”. (Preambul Legea nr. 36/1974).

Iar pentru a fi foarte clar în modalitatea în care trebuie acționat *via-à-vis* de patrimoniul național, preambulul legii stipulează: „Bunurile din patrimoniul cultural național aparțin – prin valoarea și semnificația lor social-culturală – întregului popor și de aceea societatea socialistă ia toate măsurile necesare pentru ocrotirea și conservarea lor, evitarea înstrăinării sau deteriorarea acestora, pentru păstrarea, apărarea și folosirea lor în interesul întregii națiuni. Ocrotirea patrimoniului cultural național este o necesitate imperioasă a progresului spiritual al țării, constituie parte componentă a întregii activități de înflorire a civilizației socialiste și comuniste în România”. (Preambul Legea nr. 36/1974).

Pentru a aduce în zilele mai recente conceptul de patrimoniu și revoluția, în spațiul bucureștean mai ales, poate că nu ar trebui să ne fie teamă, acum, că au trecut 30 de ani de la evenimentele din 1989, să ne întrebăm de ce s-a tras în M.N.A.R., urmărind această logică a legăturii dintre patrimoniu și revoluții. Poate că nu suntem încă pregătiți să ne dăm un răspuns la această întrebare. Dar, dacă alegem să privim înainte de Revoluția din 1989, să analizăm cum au început hotărârile referitoare la Muzeul de Artă al Republicii, faptul că acolo a fost prima manifestație comunistă deturnată, împotriva regelui, modul în care spațiul era încărcat de o aură simbolică puternică. Poate că nu mai este de mirare

2. O expoziție care să amintească de complexitatea acestor ateliere de restaurare a avut loc în 1967. Ceva mai recent a fost deschisă o altă, care a prezentat munca restauratorilor – *Anatomia restaurării* în 2016, curatori Cristina Toma și Cosmin Ungureanu.

faptul că s-a tras în Muzeul de Artă la momentul din 1989. Aici era patrimoniul național și moștenirea noastră cultural-spirituală, cel mai sacru și intangibil loc care rămăsese de la generațiile anterioare, chiar cu mai multă încărcătură, adusă de ideologia și propaganda regimului comunist. Dacă mai adăugăm și faptul că Biserica nu mai era una dintre instituțiile de largă respirație la acel moment în România, în logica ideilor de dezvoltare preluate de la André Malraux, putem spune că acest loc (Piața Palatului) avea o aură de sacralitate. Poate că a venit momentul să ne reevaluăm atât revoluțiile, cât și patrimoniul, și să ne întrebăm: ce spune acest lucru despre noi?

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Legi / Legislation

Legea nr. 803 din 1946 în Monitorul Oficial, partea I, nr. 238 din 14 octombrie 1946.

Legea nr. 63/1974. Legea ocrotirii patrimoniului cultural național al R.S.R., București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, 1980 (extras publicat special pentru uzul intern în muzee, împreună cu *Normele privind ocrotirea și conservarea bunurilor cultural-artistice, tehnice, științifice care fac parte din patrimoniul național mobil al R.S.R.*).

Beldiman, R., 2013, *Arhitectul ceh al Casei regale a României Karel Zdenek Liman*, Editura IglooMedia, București.

Bourdieu, P., 2001, *Langage et pouvoir symbolique*, Fayard, Paris.

Cuțescu Storck, C., 2006, *Fresca unei vieții*, Editura Vremea, București.

Haskell, F., 1993, *La norme et le caprice* (trad. Fr. Robert Fohr), Flammarion, Paris.

Malraux, A., 2009, *Muzeul imaginar*, Editura Rao, București.

Matache, M., 1998, *Maeștrii picturii europene: secolele XV-XVIII Muzeul Național de Artă al României*, Editura Electra, Milano.

Pelin, M., 2016, *Deceniul prăbușirilor (1940-1950) Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliniști*, Editura Compania, București.

Pomian, K., 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Oasis, Venise XVIe-XVIIe siècle*, Gallimard, Paris.

Predescu, M., 2019, *Utopie și heterotopie în artă în România anilor 1950-1970*, Editura Idea, Cluj-Napoca.

Tocilescu, G., 1906, *Catalogul Muzeului Național de Antichități din București*, Imprimeria Statului, București.

Tzigara-Samurcaș, A., 1936, „Muzeografia română în 1936” în *Muzeografia românească*, pp. 279-300, Editura Monitorul Oficial, București, pp. 279-300.

Vlasiu, I., 2000, *Anii '20: tradiție și pictură românească*, Editura Meridiane, București.

Zambaccian, K.H., f.a., *Pagini de artă*, Imprimeria Națională, București.

Cataloage. Ghiduri / Catalogs. Guides

Catalogul expoziției *Anatomia restaurării*, M.N.A.R., 2016, curatori: Cristina Toma și Cosmin

Ungureanu.

Catalogul expoziției *Artă pentru popor?*, M.N.A.R., 2016, curator și text: Monica Enache.

Galeria Națională. Artă românească modernă și contemporană. Ghid (1965), Editura Meridiane, București.

Mihalache, M., 1960, *Muzeele din București*. Editura Meridiane, București.

The National Museum of Art of Romania. Guide of the collections, 1999, Editura Monitorul Oficial, București.

Sursă web / Web sources

<https://www.mnar.arts.ro/despre-muzeu/11-istoricul-cladirii-si-al-muzeului> [consultat la data de 18.08.2019].