

Punerea în valoare a patrimoniului cultural urban - tendințe muzeografice europene -

dr. Virgil Ștefan NIȚULESCU

Demolarea celebrelor Hale din Paris a fost, probabil, unul dintre ultimele gesturi de acest fel în Europa Occidentală. Urbaniștii vremii doreau să înlăture vestigiile secolului trecut, pentru a forța modernizarea orașelor. Singura cale admisă de modernizare, de ridicare a gradului de confort, era aceea a unei construcții noi, din temelii, în manieră aseptică, abuzând de concretețea betonului, de metal și sticlă. Maniera brutalistă în care este construit Centrul Pompidou stă mărturie acestui mod de gândire, care se dorea novator. Era spiritul unei epoci revoluționare, în care anarhismul troțkist și maoismul își dădeau mâna în Parisul turbulent, în speranța utopică a oricărei revoluții - aceea a unui nou început. Aceleași speranțe se nășteau și în primăvara pragheză, și în mediul grevist polonez, și chiar și în dezghețul bucureștean.

Anii '70 au marcat trecerea la un cu totul alt mod de gândire. Deziluziile și-au făcut loc, peste tot, la Paris, ca și la Berlin, în Moscova, ca și în Bucureștii mini-revoluției culturale pornite în 1971. Intelectualii anilor '70, mai puțin influențați de utopiile deceniului flower power, încercau să se împace cu trecutul, să pună în valoare moștenirea veacurilor precedente. Această concepție, a integrării, în spirit creator, a patrimoniului construit, a acceptării trecutului, simultan cu necesara modernizare, și-a făcut loc, tot mai mult, spre sfârșitul secolului, pe măsură ce patrimoniul material, care scapă nevătămat - în pofida dorinței creșterii confortului, a neglijenței și a cutremurelor - se diminuează de la un an la altul. Convențiile internaționale¹ au consolidat această tendință. Este adevărat că, în societățile dictatoriale ale Estului, mânate de ideologii care urmăreau nașterea unui om nou, un Homo sovieticus lipsit de memorie și de rădăcini, tendința din anii '60 mai întârzie, în cel mai rău caz, până la revoluțiile din 1989 - 1990, situația României fiind, de departe, cea mai dramatică, din cauza politicii deliberate de distrugere a patrimoniului cultural construit, fie prin demolare, fie prin nepăsare². În vestul continentului, însă, se demolează tot mai puțin, vechile clădiri căpătând destinații foarte diverse. Bunăstarea care și-a făcut loc, după criza petrolieră de la sfârșitul

¹ Între ele, trebuie menționată *Carta de la Veneția*, adoptată la cel de al doilea Congres Internațional al arhitecților și tehnicienilor de monumente istorice, care a avut loc la Veneția, între 25 și 31 mai 1964, și care, deși a fost adoptată de niște specialiști, nu de niște guverne, a avut un rol esențial în stabilirea unor standarde de la care nu se poate abdica, în statele care se respectă. Apoi, între altele, putem aminti Convenția europeană privind protejarea patrimoniului arheologic, din 6 mai 1969, Convenția UNESCO privind protecția patrimoniului mondial, cultural și natural, din 16 noiembrie 1972, și, ceva mai târziu, Convenția europeană privind protejarea patrimoniului arhitectural al Europei, din 3 octombrie 1985.

² Augustin Ioan observa, în *Power, Play and National Identity*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1999, că zona Lipscani a rămas, chiar și la 10 ani de la răsturnarea regimului comunist, o mahala, în centrul orașului (p. 190).

anilor '70, a stabilizat această tendință, făcând-o să devină regulă. Ea a fost favorizată și de procesul de integrare, intensificat prin Tratatul de la Maastricht, proces care, în ultimele decenii, a început să modifice profilul statelor naționale, astfel încât, „deasupra naționalismelor învechite va trebui pe viitor să stea sentimentul solidarității națiunilor. Meritul naționalismului a fost întemeierea unei tradiții și a unei structuri interne solide în cadrul statului. Pe această fundație veche va trebui ridicată o nouă construcție. Suprastatul va fi așezat pe fundamentul național”³. Astfel, pe de o parte, este favorizată nașterea unei noi identități - cea europeană - dar, pe de altă parte, renasc mai vechile identități regionale, intrate în dormire, odată cu apariția statelor naționale. În tot mai mare măsură, identitățile naționale se văd strivite între cele europene și cele locale. În plus, fireasca dezvoltare a democrației a accentuat conștiința apartenenței la comunitățile locale și dorința implicării în problemele acestora.

Nu trebuie uitat că aceste comunități locale capătă, ele însele, dimensiuni gigantice. Desigur, pot fi citate exemple din afara Europei, ca aglomerarea urbană din jurul capitalei mexicane, care are o populație egală cu cea a României, sau conurbății precum cele de la Tokyo, Mumbai, Seul și Shanghai, care sunt pe aproape. Chiar și pe continentul nostru, cinci aglomerări urbane - Moscova, Londra, Paris, Istanbul și Essen - depășesc 8 milioane de locuitori, iar altele patru - Milano, Madrid, Sankt - Peterburg și Barcelona - se apropie de 5 milioane. Guvernarea unor asemenea zone urbane este infinit mai dificilă decât cea a unor regiuni ca cele din nordul Rusiei centrale, care, pe suprafețe uriașe, au densități populaționale de 1 locuitor/km².

Instituțiile locale nu aveau cum să nu rezoneze la asemenea evoluții. În plus, ele au fost forțate să se adapteze noilor cerințe, pe măsură ce bugetele centrale au devenit tot mai sărace, ca urmare a aplicării politicilor neoliberale inițiate de guvernele din țări precum Regatul Unit și Olanda, la începutul anilor '80⁴, urmate, anul pe rând, de celelalte țări europene, în următorul deceniu. Rămase fără resurse financiare de la centru, instituțiile culturale s-au apropiat de organisme locale, dar acestea le-au condiționat sprijinul de realizarea unor programe menite să răspundă nevoilor comunitare, în primul rând.

Muzeele nu au făcut excepție de la această regulă... Așa după cum se știe, muzeele naționale au devenit vizibile cultural în epoca numită a „lungului secol al XIX-lea” (perioada 1789 - 1914), consacrand acest tip de așezământ cultural ca ilustrare a unui efort conjugat, al unei întregi comunități științifice, cu adevărat naționale, pentru crearea unei instituții care să fie reprezentativă și să aibă valoare

³ Robert Schumann, *Für Europa*. Cuvânt înainte de Konrad Adenauer, trad. De Eva Rapsilber, Genf, 1964, pp. 219 ss, apud Hagen Schulze, *Stat și națiune în istoria europeană*, traducere coordonată de Florin Neumann, Polirom, Iași, 2003, p. 312.

⁴ Pentru o discuție cu privire la condițiile politice care au determinat modificarea politicilor culturale în domeniul muzeelor, vezi Virgil Ștefan Nițulescu, *Drumul „privatizării” în muzeu. De la Arnhem la Arad și de la modelul olandez la realitatea românească*, în *Revista muzeelor*, nr. XXXI, nr. 4, 1994, pp. 37 -

de simbol. „Scurtul secol XX“ (perioada 1914 - 1989)⁵ și, mai ales, ultimele decenii ale acestuia, par să fie favorabile unui alt tip de instituție: muzeul local. Acesta nu mai este reprezentativ pentru o țară întreagă, ci numai pentru o comunitate locală. Nu ambiționează să spună totul despre un popor, ci doar să însemne ceva pentru oamenii locului. Evoluția, firească, este legată și de schimbarea esenței națiunii, care, la 1789 era clădită pe o solidaritate etnică, iar acum este fundamentată - cel puțin, în societățile evolute tehnologic și cu un nivel de trai ridicat, din vestul Europei - pe respectul comun față de anumite principii sociale și norme juridice. De la identitatea bazată pe etnie s-a trecut la cea care pornește de la cetățenie. În aceste condiții, interesul pentru clădirea unor muzee naționale a început să pălească, el fiind transferat spre crearea muzeelor regionale și, chiar, locale.

Cele mai semnificative muzee locale sunt, evident, cele de istorie. Există, bineînțeles, mai multe tipuri. În cele mai multe dintre cazuri, ele primesc drept sediu o clădire care este clasată ca monument istoric și care, eventual, poate avea și o importanță aparte pentru așezare. Excepția o constituie construcțiile realizate anume pentru muzeu, peste vestigiile antice sau medievale. Pentru prima categorie, putem cita muzeele din Paris, Praga, Salzburg, Budapesta, Wrocław și München, pentru a doua, pe cele din Geneva, Barcelona și Budapesta. Acestea din urmă, deși mult mai rare, au un uriaș avantaj, făcând posibile adevărate călătorii în timp. Vizitatorii pot călători, simultan, nu doar pe un caldarâm antic, ci și pe un traseu istoric de mai multe secole. Senzația este extraordinară, pentru că nimic nu poate oferi, mai bine, iluzia călătoriei în timp, decât atingerea unor ziduri milenare. Emoția devine și mai mare, atunci când muzeul este amenajat sub pavajele actuale, pentru că este accentuată senzația de separare în timp, între două epoci, vizitatorul putând să facă, într-un interval minim, o călătorie dintr-un mileniu în altul, cu iluzia că este teleportat. Este un avantaj al orașelor europene, în care o asemenea călătorie se poate face în doar câteva minute, coborând câțiva metri. În multe dintre statele din America Latină, de exemplu, pentru o călătorie similară, trebuie parcurse sute de kilometri, orașele moderne nesuprapunându-se, decât excepțional, peste cele precolumbiene și este păcat că nu toți managerii muzeali europeni par conștienți de acest avantaj pe care îl conferă geografia. În muzee de acest tip, în centrul emoțiilor pe care încearcă ele să le evoce nu se mai află mândria națională, ca în cazul colecțiilor "naționale"⁶, ci contactul nemediat cu istoria unui loc anume.

În toate aceste cazuri - dar, mai ales, în cele privind expozițiile subterane -, muzeul servește, în același timp, drept loc de refugiu pentru orașeni, care au posibilitatea să regăsească premisele sociabilității și civilității, altfel, amenințate - în afara spațiului protejat al muzeului - de caracatița urbană⁷. Plonjarea în trecut

⁵ Evident, cel care a teoretizat cele două "durate" a fost Eric Hobsbawm, *Secolul extremelor*, Ed. Lider, București, *passim*; Idem, *Era revoluției. 1789 - 1848*, Traducere din engleză de Radu Sandulescu, Ed. Codex 2000, București, Ed. Cartier, Chișinău, 2000, *passim*; Idem, *The Age of Capital, 1848 - 1875*, *passim*; Idem, *The Age of Empire, 1875 - 1914*, *passim*.

⁶ Gwendolyn Wright, *Introduction*, în *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*, Washington, 1996, p. 5.

⁷ Ali Kazancigil, *Histoires de villes*, în *Revue internationale des sciences sociales*, n° 125, août 1990.

asigură acel dram de senzație de evadare, necesar pentru supraviețuirea în fața stresului cotidian.

Dincolo de emoții, însă, rolul esențial al muzeului urban este acela de a ajuta integrarea și omogenizarea societății - nu spre distrugerea identităților personale, ci în folosul unei mai bune înțelegeri între indivizi. Spre deosebire de mediul rural - consolidat pe comunități închise - în orașe, locuitorii provin nu doar din medii sociale extrem de diverse și chiar opuse, ci și din zone geografice diferite sau chiar state diferite, amestecul interetnic fiind o realitate care începe să se prefigureze până și în țări precum România. Bagajul cultural divers, purtat de toți acești nou veniți constituie, într-o primă instanță, o barieră în calea comunicării. Muzeul poate șterge asperitățile dintre toți acești oameni, ajutându-i să se identifice cu locul pe care și l-au ales, fără ca, prin aceasta, să poată renunța, total, la ceea ce îi face să se simtă deosebiți unul de altul. Programele educaționale sunt, din această perspectivă, esențiale pentru oricare muzeu orașenesc, asigurând nu doar îndeplinirea unui rol fundamental al așezământului muzeal, ci și integrarea acestuia în rețeaua de instituții social - culturale locale. Astfel, cetățenii orașelor au o șansă în plus să ajungă să se identifice cu „adevărații oameni ai cetății“, adică, „cei care se percep astfel, simțindu-se mândri că aparțin unui grup pe care patrimoniul cultural îl diferențiază nu doar de masele de țărani din vecinătate, ci și de alte comunități urbane. Clădirea administrației, turnul municipal, orologiul public - iată câteva expresii elocvente ale acestui patriotism local“⁸. Chiar dacă exemplele de mai sus se referă la o altă epocă istorică, esența mesajului rămâne aceeași.

Am menționat muzeele de istorie a orașelor. Ar trebui, de fapt, precizat că aceste muzee tind să își schimbe conținutul, devenind, din muzee de istorie urbană, muzee ale orașului său, mai corect spus, ale vieții orașenești. Uneori, schimbarea începe de la titulatură (cum este și cazul, de câțiva ani încoace, al muzeului Capitalei României⁹, fost „muzeu de istorie și artă“, acum, pur și simplu, „muzeu al municipiului“). Alteori, numele rămâne același, dar expoziția capătă - ca la Amsterdam, Varșovia, Londra sau Marsilia - un caracter diferit, renunțând la expunerea seacă de obiecte și fotografii, în folosul reconstituirilor de epocă, un fel de diorame realizate la nivelul cerințelor, cel puțin, al sfârșitului de secol XX. Încercînd, în asemenea situații, nu mai este posibilă respectarea cu strictețe a regulii expunerii doar a obiectelor originale. O mulțime de reproduceri trebuie să fie trecute printre obiectele autentice, pentru a da impresia unui întreg. Aceasta nu înseamnă că documentele - originale sau facsimilate - de exemplu, nu mai apar în expunere, dar ele sunt lăsate, ca din întâmplare, pe obiectele de mobilier sau sunt lipite pe „zidurile“ create în expoziție. Operele de artă pot fi, asemănător, scoase din expunerea specifică și așezate în habitaturile reconstituite pentru fiecare epocă în parte și pentru fiecare mediu social în parte. O asemenea abordare va permite recuperarea nu doar a mediului de locuit, ci și a spațiilor în care se muncea, se învăța,

⁸ Philippe Braunstein, *Orașele se trag din zona rurală*, în Antoine Compagnon, Jacques Seebacher, *Spunții Europei*, vol. 1, trad. de Claudiu Constantinescu, Polirom, Iași, 2002, pp. 249 - 260, p. 256.

⁹ Din Mioara Ioniță, *Muzeul Municipiului București într-o nouă formulă de prezentare*, în *Revista muzeelor*, an XXXVII, nr. 1 - 3, 2000, p. 181.

a spațiilor comerciale sau de rugăciune etc. Desigur, cea mai spectaculoasă reconstituire este cea a unei străzi, pe care vizitatorul să aibă prilejul să se plimbe, efectiv, printre mijloace de transport, fiind lăsat să arunce o privire „indiscretă“ prin ferestre¹⁰.

O asemenea abordare pretinde mult curaj muzeografic și inventivitate. Pe de o parte, este vorba despre renunțarea la unele piese, care nu au cum să-și găsească locul în asemenea reconstituiri, pentru că nu mai este posibilă expunerea unor colecții sau a unor obiecte fragmentare. Pe de altă parte, trebuie create butaforii, pe spații relativ întinse, pentru că nu se pune problema unei reconstituiri singulare, ci a amenajării unui șir de cel puțin 6 - 7 camere, astfel încât să se asigure un discurs expozițional coerent. Nu în ultimul rând, trebuie rezolvate problemele ridicate de necesitatea conservării preventive a bunurilor originale, lucru nu tocmai simplu, dacă avem în vedere și experiențele românești în domeniu. Câștigurile sunt, însă, imense. Pentru a da un singur exemplu, adaptat la situația muzeografică românești, vom alege cazul expozițiilor de istorie contemporană. Majoritatea muzeelor românești de istorie își opresc expunerile în jurul anului 1945, considerându-se că, pentru perioada ulterioară, fie nu există obiecte reprezentative, fie nu există o viziune istorică limpede. Or, soluția reconstituirii unor interioare de locuințe din mai multe medii sociale, a unui birou, atelier sau magazin, a unei săli de ședință sau a unui vagon de tramvai din anul 1955, de exemplu, poate fi mai sugestivă decât o înșiruire de vitrine și 10 metri pătrați de texte explicative. Introduse în mediul lor, obiectele pot vorbi de la sine. Desigur, aici ies în evidență carențele de colecționare din ultimele decenii, când obiectele din viața cotidiană și, mai ales, din cea urbană, nu au fost achiziționate, decât în cazuri rarissime. Este ilustrativ impasul în care se află creatorii viitorului discurs muzeografic al expoziției de istorie contemporană din Muzeul Național de Istorie a României, unde reconstituirile nu reprezintă decât o parte destul de redusă, în ansamblul preconizat¹¹. Dar asemenea eforturi sunt făcute, acum, peste tot, pe cuprinsul Europei. Perioada de utilizare a unui obiect se scurtează, cu fiecare generație tehnologică. Un aparat de radio cumpărat în 1940, de exemplu, a putut fi utilizat chiar și 30 de ani, înainte ca o familie oarecare să încerce achiziționarea unuia nou. Acest din urmă aparat, însă, nu mai supraviețuiește (într-o țară ca România) decât, maximum, 20 de ani, iar un altul, cumpărat în 1990, este, deja, înlocuit în 2000, iar cel nou va fi utilizat, probabil, cel mult 5 ani.

S-a spus, adeseori, că muzeele de istorie sunt un fel de cărți deschise, ideale pentru învățarea istoriei de către tinerele generații. Numai că, în momentul de față, cartea este înlocuită, în tot mai mare măsură, ca sursă de informare, de documentația obținută on line, cu ajutorul unui calculator echipat cu placa video și de sunet, și de CD-ROM-uri. Nu este de mirare că, pentru vizitatorii obișnuiți să

¹⁰ De exemplu, Muzeul Tehnic din Brno, cuprinzând una dintre cele mai recente alcătuiri expoziționale din centrul Europei, reconstituie o asemenea „stradă a meșteșugarilor“, din sec. al XIX-lea.

¹¹ Mihaela Cristina Verzea, *Noi modalități de prezentare a istoriei contemporane în Muzeul Național de Istorie a României*, în *Revista muzeelor* nr. 1-2/2004, pp. 103 - 106.

navigheze pe Internet, expunerea lineară dintr-un muzeu de tip clasic este îngrozitor de plictisitoare. Tocmai de aceea, muzeele europene încearcă să suplینească această lipsă prin imagini filmate, introduse pe monitoare, și prin înregistrări sonore care pot fi activate fie prin celulă fotoelectrică - în momentul în care vizitatorul ajunge în lăuă exponatelor -, fie prin apășarea pe un buton, asta, în cazul în care vizitatorii nu se plimbă prin expoziție cu căștile pe urechi.

Muzeele municipale de artă, atunci când sunt separate de cele de istorie a vieții urbane, au, totuși, o seamă de specificități. De regulă, ele favorizează inovația, creația, încă, neconsacrată, concurând, într-o oarecare măsură, galeriile de artă. În comparație cu muzeele naționale de artă, așadar, nu este vorba numai despre o diferență de dimensiuni, ci și de una de conținut, colecțiile municipale neambitionând panoramarea unor întregi epoci artistice, dar favorizând, în schimb, artiștii care și-au legat numele de orașul în cauză.

Asemenea modificări în structura expozițiilor permanente - expoziții care nici nu vor mai putea fi înlocuite cu prea multă ușurință, de acum încolo, dar cărora li se vor putea adăuga obișnuitele expoziții temporare -, atrag cheltuieli foarte mari. Uneori, ele pot fi acoperite din fondurile locale, dacă acestea sunt foarte bogate - cum este cazul Barcelonei, de exemplu - cu un mic sprijin din partea organismelor regionale. Alteori, însă, este nevoie de implicarea administrației centrale, care, prin proiecte speciale, finanțează reorganizările muzeografice. Exemplul cel mai sugestiv este, poate, cel al Insulei Muzeelor, din Berlin, unde muzeele locale au fost luate, practic, în grija guvernului central - care a creat o fundație ce le administrează, în pofida unor aparențe de autonomie pe care acestea le păstrează, încă. Pe de altă parte, tot mai multe municipalități - mai ales, dintre cele ceva mai sărace - apelează la fondurile alocate prin programele de finanțare asigurate de Comisia Europeană, atât pentru proiectele strict culturale, cât și pentru cele rezervate remodelărilor urbane, exemplul programului multianual aplicat la Birmingham fiind edificator, în acest sens, și cu rezultate spectaculoase.

Pentru crearea și menținerea unui muzeu urban, inserția sa în rețeaua de organisme locale, de la administrație la reprezentanțele marilor firme și de la mici întreprinderi la organizații neguvernamentale, este esențială. Efortul de colecționare trebuie orientat spre toate aceste entități, mizând pe dorința lor de a-și găsi, rapid, un loc în expozițiile ce dezvoltă memoria locului. Totodată, muzeul este obligat să pornească de la premisa că este doar una dintre instituțiile care pun în valoare patrimoniul local, motiv pentru care este ideal să stabilească relații de parteneriat în vederea obținerii de subsidii și sponsorizări (în bani și în natură, deopotrivă), cu celelalte instituții culturale și educaționale.

Din păcate, muzeele orașenești din România sunt, încă, foarte departe de a fi evoluții, fiind lipsite de necesara forță economică pentru a dezvolta programe ambițioase. Majoritatea instituțiilor muzeale, care nu au importanță națională, încearcă să realizeze expoziții de importanță regională sau, măcar, județeană. Desigur, patrimoniul pe care îl dețin le îndreptățește să fie interesate să cucerească sau să păstreze aceste profiluri. Totuși, identitatea unei unități administrativ - teritoriale stabilite acum 37 de ani, sau chiar mai recent, poate da mai puțină personalitate decât aceea a unei așezări urbane, având această caracteristică de cel

puțin 100 - 150 de ani. Din această cauză, poate, ar fi preferabilă fragmentarea expozițiilor permanente ale muzeelor județene, prin individualizarea mai multor expoziții, între care una să fie exclusiv destinată vieții urbane din municipiul care este reședința de județ. Scara unei asemenea expoziții n-ar fi, poate, impresionantă, în sine, dar efectul ar fi, garantat, mai mare decât cel produs de actualele expoziții, strict cronologice și generaliste.

Faptul că, foarte probabil, muzeele vor putea rămâne în clădirile clasate în Patrimoniul cultural, pe care, în foarte multe dintre cazuri, le dețin astăzi, ar trebui să le determine să își regândească expozițiile, pornind chiar de la punerea în valoare a propriilor localuri, care, adeseori, ascund o istorie deosebit de interesantă și, potențial, atrăgătoare. Desigur, realizarea unor atari proiecte va pretinde fonduri pe care, actualmente, muzeele locale nu le au. Proiectele de idei, însă, deocamdată, în România, nu costă bani și ele ar trebui pornite în cel mai scurt timp posibil.

The Revaluation of the Urban Cultural Patrimony SUMMARY

The article deals with an important problem for the present generations and for the generations to come, that of the preservation of the important cultural heritage existing in the urban areas.