

MULTICULTURALISMUL CA O FAȚETĂ A SOCIETĂȚII GLOBALE

Diana DOCHIA
Galeria Anaid

Diversificarea temelor și a instituțiilor muzeale, în a doua jumătate a secolului XX, a avut loc datorită anumitor factori. Democratizarea statelor avea să conducă la o lărgire a publicului. Mondializarea va fi cea care va transgresa conceptul european de muzeu și în alte spații geografice, cum sunt: Asia, Africa, India etc. Turismul cultural introduce un public mare și diversificat, ce reclamă o nevoie de noi forme muzeale ce trebuie să se adapteze la exploatarea turistică. Noua tehnologie avea să se integreze în sectorul muzeal progresiv și să contribuie la dezvoltarea de noi forme muzeale – centrele de interpretare, parcursul spectacular – unde scopul nu este în mod necesar conservarea, studierea și difuzarea unei colecții de obiecte. Noua tehnologie a devenit un element extrem de important în cadrul noii politici de promovare și susținere a sectorului muzeal, mai ales în lumea globală a secolului XXI.

Hans Belting constata că „muzele de artă occidentală nu și-au dezvoltat încă primul pas în tratarea globalizării. Localul presupune noi înțelesuri într-o eră globală. La sfârșit arta devine o idee locală”¹. În ultimii douăzeci de ani, globalizarea avea să schimbe fața lumii și totodată să genereze noi ambiguități și contradicții. Noțiunea de artă avea să se schimbe odată cu noul boom din producția și consumul de artă, iar apariția unor piețe de artă noi, ca Asia și Africa, vor conduce la o regândire și recontextualizare a sistemului muzeal. Piața de artă acționează, ca și celelalte piețe economice, la nivel global, dar muzele de artă operează, încă, în cadru unui context destul de restrâns, adesea cadrul cel mai apropiat din care fac parte – urban sau național – depinzând de o audiență, care rămâne în esență locală. Singură variantă în care muzele acționează la nivel global sunt „expozițiile blockbuster”, care implică resurse uriașe și aduc venituri și public numeros muzeelor care le inițiază și susțin. Proiectul GAM (Global Art and the Museum) inițiat de ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie), Karlsruhe, în 2006 cercetează efectele globalizării, care își fac simțită prezența, încă din anul 1989, în cadrul artei contemporane. Din acest moment începe să

1.. Hans Belting și Andrea Buddensieg (ed.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, ed. Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, pg.6

se vorbească tot mai mult despre o artă globală, ce denotă o dezvoltare contemporană. Contemporan reprezintă o artă fără granițe și fără istorie. Arta globală fiind adesea identificată ca o manifestare a lumii post-coloniale. Procesul globalizării fusese deja pregătit de arta media.

Hans Belting definește termenii de artă globală și artă mondială ca pe două concepte distincte care se află în contradicție unul cu altul. Noțiunea de Muzeu de Artă Contemporană indică o eră nouă, în care chiar și conceptul de contemporan devine o problemă politică. Enrico Navarra constata: „Arta contemporană a devenit un fenomen social, o unealtă de comunicare. Nu există niciun punct în care să o comparăm cu ceea ce știm, deoarece este dependentă de efectele globalizării pe care abia le descoperim și pe a căror impact abia reușim să-l înțelegem”¹. Deschiderea piețelor de artă din Orientul Mijlociu reprezintă un proiect economic ce va schimba cu siguranță lumea artei contemporane. Renumitele case de licitație Sotheby’s și Christies aveau să-și deschidă filiale în Doha, Qatar și respectiv, Dubai. Nu mai este pentru nimeni o surpriză deschiderea în 2011 a unui ansamblu cultural în Abu Dhabi ce cuprinde două entități muzeale de renume mondial, Muzeul Luvru și Muzeul Guggenheim și un Centru de spectacole și conferințe. Muzeele de artă nu au existat în această parte a lumii, ele devenind un deziderat al secolului XXI, datorită potențialului economic pe care îl au. Hans Belting considera că arta globală nu poate fi sinonimă cu arta modernă. „Arta globală este prin definiție contemporană, nu numai în sens cronologic [...] ci și în sens simbolic și chiar ideologic. [...] Decât să reprezinte un nou context, ea indică pierderea contextului sau a focusării, și conține propriile contradicții prin implicarea mișcărilor de regionalism și tribalizare, fie națională, culturală sau religioasă”². Modernitatea suferea de un „universalism egoist” bazat pe noțiunea hegemonială de artă. Arta contemporană este globală, în așa fel cum internet-ul este global, dar nu este cu necesitate universală prin conținut și mesaj. Unii istorici de artă consideră că noua artă estompează granițele dintre arta consacrată și arta populară, abolind vechiul dualism dintre arta occidentală și cea etnografică. Joaquin Barriendos considera arta globală, văzută din perspectiva occidentalului, ca reprezentând un brand geopolitic și geoestetic. Arta fiind considerată un capital simbolic a cărui valoare se schimbă de la un loc la altul, chiar dacă revizionismul occidental încearcă să-i controleze valoarea. Hans Belting constata că arta mondială are de-a face în special cu identitățile

1. Hans Belting, „Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate” în Hans Belting și Andrea Buddensieg (ed.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, ed. Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, pag. 38

2. ibidem, pag. 39-40



culturale, lucru de care modernismul nu era preocupat, de unde rezultă astăzi o focusare asupra propriilor tradiții și asupra propriei narații, ce definește producția vizuală, ca practică culturală. Dacă muzeul universal, ca idee, este o moștenire a modernității ce-și dorea să ofere modele universale; globalismul reprezintă un răspuns la universalism și servește la răspândirea capitalului simbolic a diferențelor pe piață.

Muzeele de artă contemporană nu mai sunt construite pe ideea de a expune istoria artei, ele pretind să reprezinte o lume deschisă în oglinda artei contemporane. Expunerea narativă de la Tate Modern înlocuiește istoria narativă a artei cu „moduri alternative de privire a artei”, după cum explica Frances Morris în *Tate Modern: The Handbook*¹. Așa numitele „puncte de vedere” ca „Poezia și Visul” permit „interpretări multiple” ale colecției cu scopul de a răspunde la o „situație permisivă și fluidă”, invitând vizitatorii să-și noteze gândurile pe niște cărți poștale. Istoria artei avea să-și schimbe cursul narativ încă din modernitatea târzie, care avea să submineze expunerea liniară din cadrul muzeelor. Anthony King, în 1989, în cadrul unei conferințe la University of Binghamton afirma: „Nicio chestionare contemporană nu este mai urgentă decât nevoia de a explora căile alternative de a conceptualiza și analiza probleme legate de „globalizarea culturii”, percepută frecvent în termenii populari, ca o omogenizare culturală la scară globală”².

Boom-ul muzeelor de artă contemporană în spațiile geografice ca - Africa, Asia, America Latină, India etc. – nu înseamnă continuarea occidentală sau implementarea conceptului occidental de muzeu de artă. Chiar dacă edificiul arhitectural poate fi ușor transferabil, ca model, dintr-un loc în altul, ideea de artă și ce poate fi considerat artă diferă extrem de mult de la o zonă la alta. Muzeele de artă modernă își vor schimba adesea titulatura în Muzeu de Artă Contemporană.

În Asia proliferarea muzeelor de artă contemporană nu presupune o viziune și concepție clară asupra destinației acestora.

În Japonia colecționarea, expunerea și cercetarea sistematică a artei moderne avea să fie lansată, în anii 1950, odată cu fondarea Muzeului de Artă Modernă al Prefecturii Kanagawa. Muzeul avea să organizeze o serie de expoziții temporare bazate pe propriile cercetări ale curatorilor, cu lucrări de artă împrumutate din colecții private sau de la alte instituții.

1. Frances Morris (ed.), *Tate Modern: The Handbook*, Tate Publishers, Londra, 2006, pag. 25

2. Anthony D. King (ed.), *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary*

Contradictions for the Representation of Identity, Macmillan Education, Basingstoke, 1991, pag. VIII

Această practică curatorială va fi numită „Metoda Hijikata”, după istoricul și criticul de artă Hijikata Teūchi. Scopul acestor expoziții era de a prezenta o imagine completă asupra istoriei artei, atât din interiorul Japoniei, cât și din alte colțuri ale lumii. Metoda va fi preluată și de alte muzee, chiar și de Muzeul de Arte Frumoase al Prefecturii Tochigi, din orașul Utsunomiya. În cadrul acestui muzeu aveau să existe dispute aprige între curatori și artiști în anii 1970 – 1980, conflictul fiind numit „Cazul Tochigi”. După 1980 se elaborează un nou proiect expozițional ce constă în două moduri de expunere. Primul mod se focusează pe artiștii care trăiesc în regiune; iar cel de-al doilea pe ceilalți artiști din Tochigi, care trăiesc și lucrează în alte părți ale Japoniei sau în afara țării. Tot în acest spațiu geografic avea să apară și o nouă noțiune de muzeu, denumită de Masaaki Morishita „muzee goale”¹, care servesc expozițiilor temporare, ca un fel de „Kunsthalle” - denumire folosită în Germania și spațiul german - un muzeu care nu are o colecție, nu dispune de o expunere permanentă și curatori². Primul muzeu de acest tip avea să fie și primul muzeu regional de artă al Japoniei, Muzeul de Artă Metropolitană Tokyo, construit în 1926, al cărui stil avea să devină modelul multor muzee din regiune.

În Japonia din 1955 s-au construit 200 de muzee publice, politica culturală fiind aceea de revitalizare a centrelor orașelor prin existența și apariția muzeului. Chiar dacă se observă un boom al construcțiilor muzeale și un deficit la nivelul proiectelor curatoriale, asta se datorează existenței unui public nefamiliarizat cu vizitele la muzeu.

Politica culturală în zona asiatică avea să devină una extrem de bine gândită și corelată cu potențialul economic pe care cultura îl poate aduce în această zonă. Interesul în investiția culturală în Asia a apărut ca urmare a faptului că există un potențial economic în cultură, prin intermediul industriei creative și a turismului cultural. Apoi participarea artei contemporane asiatice – mai ales a Chinei - în cadrul marilor licitații de artă și cotearea artiștilor pe plan internațional, ca și deschiderea unor noi piețe de artă avea să conducă la un interes sporit și la o constituire și proliferare rapidă a muzeelor în această parte a lumii. În iunie 2008, guvernul Hong Kong-ului, avea să lanseze un plan cultural la scară largă

1. Hans Belting, „Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate” în Hans Belting și Andrea Buddensieg (ed.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, ed. Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, pag. 49

2. Masaaki Morishita, „Struggles between Curators and Artists: The Case of the Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts in Japan in the Early 1980s” în *Museum and Society*, 5, 2 (July) 2007, pag. 86 – 102, disponibil online la: <http://www.le.ac.uk/ms/m&cs/Issue%2014/morishita.pdf>



numit West Kowloon Cultural District cu un buget în valoare de 2,8 Bilioane de \$. Proiectul se va întinde pe o suprafață de 40 de hectare și va trebui finalizat până în 2015. Arealul propus va cuprinde 15 clădiri desinate diferitelor arte, de mărimi diferite, un muzeu de 62.000 m² și un centru de expoziții de 12.500 m². Finanțarea va fi asigurată din vânzarea a 20% din pământ dezvoltatorilor imobiliari rezidențiali, iar 80% din pământul rămas va fi împărțit astfel: 36% pentru muzeu, centru de expoziții și alte locații destinate artelor; 5% altor facilități comunale și culturale și 39% altor facilități comerciale cum sunt hotelurile, restaurantele, zonele cu magazine și clădiri comerciale. Facilitățile comerciale vor fi conduse de West Kowloon Cultural District, un operator independent, al căror membrii vor fi numiți de guvern. Venitul generat din închirierea acestor facilități comerciale va susține costurile operaționale a diferitelor facilități culturale din cadrul districtului. În acest fel districtul se va putea autofinanța și nu va depinde a o finanțare subsidiară regulată de la guvern.

Însă China va fi țara în care dezvoltarea muzeală va fi cea mai puternică. China va vedea în muzeu un simbol al civilizației și modernității. Cu ocazia Olimpiadei au fost construite treizeci de muzee noi, iar în Shanghai, în 2002, guvernul a anunțat oficial un plan de construire a 100 de muzee noi până în 2010, când orașul va găzdui Expoziția Mondială. China ascunde în spatele investiției culturale, atât o agendă politică, cât și o strategie comercială bine definită.

Muzeul devine un loc în care arta locală contemporană și cea globală interacționează. Muzeul devine o „zonă de contact”, indicând un spațiu în care procesele de transculturalitate sunt puse în acțiune. Transculturalitatea, așa cum avea ea să fie definită de Fernando Ortiz în 1940, subliniază schimburile culturale mutuale, chiar și în condițiile unei inechități extreme, cum este situația colonială. Ea indica un proces în care diferitele culturi interacționează și creează o formă hibrid. James Clifford avea să extindă noțiunea și să vadă „muzele ca zone de contact”¹. Muzele pot pune în discuție transculturalitatea între categorii sociale separate și culturi integrate în cadrul unor societăți multi-culturale. Muzele pot funcționa ca zone de contact în cadrul cărora o relație de reciprocitate, de exploatare și contradicție mutuală între diferitele etnii și culturi poate avea loc.

Datorită globalizării etnicitatea avea să fie o problemă de identitate personală, care nu mai are nimic de-a face cu discuțiile rasiale. Din

1. James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1997, pag. 204

acest punct de vedere, se vor rediscuta și regândi muzeele de artă și de etnografie, ca fiind două fețe ale aceleiași monede. A se vedea cazul Parisului cu cele două muzee: Centrul Georges Pompidou – centrul de artă contemporană - și Muzeul Quai Branly – dialogul culturilor, colecții ce cuprind obiecte din Africa, Asia, Oceania și America.

Arthur Danto discuta „artele vizuale din perspectiva post-istorică”. „Perioada post-istorică reprezintă sfârșitul unui anumit narativ, conform ideii în care a face artă înseamnă a duce mai departe istoria artei. Dar maestrul narativi ai artei occidentale și-au pierdut înțelegerea și nimic nu i-a luat locul”¹.

Colecționarii vor avea un cuvânt greu de spus, în cadrul societăților, în care muzeele naționale sau urbane nu au promovat arta contemporană. Este cazul Indiei și al Turciei, unde colecționarii formează un fel de corp global, în cadrul dezvoltării pieței locale.

Julian Stallabrass consemna „evenimentele globale din 1989 și după reunificarea Germaniei, fragmentarea URSS-ului, înțelegerea comerțului global, consolidarea blocurilor comerciale și transformarea Chinei într-o economie parțial capitalistă – au schimbat profund caracterul lumii artei”².

Scopul major de constituire a muzeelor este de a institui identitatea națională și culturală. Criza muzeului național începe să își facă simțită prezența, după Peter Weibelin, în jurul anului 1900 odată cu apariția conceptului de modernitate, a cărei autoînțelegere avea să conducă la nașterea unei mișcări internaționale. Disputa în jurul modernității a fost inițiată când Hugo von Tschudi, director la Nationalgalerie în Berlin, a început să achiziționeze lucrări ale impresioniștilor francezi. Lucru care avea să conducă la ideea general acceptată că odată cu modernitatea secolului XX muzeele naționale vor colecționa și vor expune arta internațională. Însă gândit în termeni extrem de stricți modernitatea se referă la Europa Occidentală și America de Nord, Europa de Est fiind ignorată datorită blocului politic din care a făcut parte timp de o jumătate de secol. Această gândire europocentristă avea să conducă la o impunere a unui model muzeal Euroamerican în zonele periferice. Astfel, pătrunderea influențelor din zona coloniilor avea să fie destul de

1. Arthur Danto, *Beyond the Brillo-Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Farrar Straus Giroux, New York, 1992, pag.10

2. Julian Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford, 2004, pag. 10



fravă, politica culturală colonială fiind consolidată mai degrabă pe o istorie a excluziunii, decât pe una a incluziunii.

Goethe scria „Calea sigură de a atinge toleranța universală este să lași neatins ce are special fiecare om sau grup, amintindu-ți că tot ceea ce este bun în lume este proprietatea tuturor oamenilor”¹.

Mediația, transferarea și translația constituie conceptele centrale ale culturii mondiale. Transferurile, translațiile, rescrierile, transformările și transcrierile servesc la îmbogățirea tuturor culturilor. Îmbogățirea reciprocă a culturilor conduce la formarea unei arte globale. Global înseamnă în acest sens o confluență a culturilor și nu o antiteză a lor. Sub semnul globalizării va sta toată politica culturală a începutului de secol XXI. Epoca globalizării trimite la o întoarcere spre regional și local, nu la național. Instituirea unei strategii culturale care se coordonează după sintagma „gândește global, acționează local”.

Maria Todorova în cartea sa *Imagining the Balkans* vorbește de „un sine incomplet” aflat întotdeauna la interferența, între ceva și ceva, „in between”. Acest „in between” descrie ceva între semi-colonial, semi-civilizat, semi-dezvoltat, semi-oriental. Balcanii se definesc, la acest început de secol XXI, ca „un spațiu alternativ al invenției, heterotopiei, utopiei și transculturalității”² cum avea să scrie Louisa Avgita. Vom menționa doar trei dintre expozițiile majore care aveau să atragă atenția asupra Balcanilor. Prima expoziție, este „Blood and Honey / the Future's in the Balkans” (2003) curată de Harald Szeemann, conceptul expoziției fiind utopia. René Block, curatorul expoziției „In the Gorges of the Balkans” (2003), reprezintă Balcanii ca pe un spațiu transcultural, care conduce la unificarea diferențelor etnice și politice. Cea de a treia expoziție, curatoriată de Magda Cârneci, „Cosmopolis I: Microcosmos x Macrocosmos” (2004) definește Balcanii ca un spațiu intermediar dintre global și local, numindu-l un spațiu „global”³.

1. Johann Wolfgang von Goethe. Însemnări de Fritz Strich, *Goethe and World Literature*, Routledge / Kegan Paul, Londra, 1949, pag. 13 - 14

2. Louisa Avgita, „Marketing Difference: The Balkans on Display” în Hans Belting și Andrea Buddensieg (ed.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, ed. Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, pag. 91

3. Louisa Avgita, „Marketing Difference: The Balkans on Display” în Hans Belting și Andrea Buddensieg (ed.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, ed. Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, pag. 91

Homi K. Bhabha, în *The Location of Culture*, considera că „spațiile „in between” (intermediare) oferă un teren propice pentru elaborarea strategiilor de sine – singulare sau comunale – ce inițiază noi semne de identitate și moduri inovative de colaborare și contestare în felul de a defini ideea de societate”¹. Însă aceste spații intermediare sunt adesea locuri propice pentru elaborarea și dezvoltarea unui marketing de brand. Marketingul de brand conduce la dezvoltarea economică, socială, politică, culturală a orașelor, regiunilor și țărilor. Marketingul de brand oferă un profil dorit pentru a atrage turismul și companiile multinaționale, care conduc la creștere economică. Cultura reprezintă unul din domeniile în care cu un marketing de brand de succes oferă posibilitatea unei creșteri economice comparabilă cu cea a țărilor suprad dezvoltate. Investițiile bănești, economia de tip neo-liberal și o atență supraveghere a Balcanilor vor transforma această regiune într-un brand.

Turcia va adopta un alt model de politică culturală prin proliferarea în ultimii ani a construirii unor muzee de artă private, ce vor susține o serie de expoziții blockbuster. În anii precedenți, muzeele Turciei erau fondate din bani publici, fiind organizate mai mult sau mai puțin conform liniarității istoriei artei, cât mai ales pe ideea identității naționale. Fiind prost conduse, publicul va manifesta un interes scăzut vis a vis de aceste muzee. Existența celor cinci muzee de artă private – Istanbul Modern, Sakip Sabanci Museum, Pera Museum, Project4 / Elgiz Contemporary Art Museum și Santral Museum – va aduce în discuție rolul pe care îl are muzeul de artă în societatea turcă contemporană. Dacă în secolul XX muzeele Turciei erau deținute și conduse de stat, lucru care făcea parte din procesul de modernizare al acestuia, secolul XXI este martorul unor eforturi inovative prin deschiderea noilor muzee private, a căror scop a fost de a confrunța muzeele publice cu arta modernă și contemporană, dar și de a face din Istanbul o locație a unui itinerariu turistic prin organizarea de expoziții blockbuster. Până la apariția muzeelor private diverse expoziții itinerante erau expuse în cadrul centrelor culturale și în cadrul muzeelor publice, însă muzeele private vor fi cele care vor statua beneficiile aduse de expozițiile blockbuster. Nu trebuie să se uite faptul, că, încă din 1987, la Istanbul are loc una dintre cele mai interesante și instalaționiste bienale de artă contemporană. În ultimii ani muzeele private din Istanbul au găzduit expoziții diverse ca: Retrospectiva sculpturii Turcești, Rodin în Istanbul, secțiuni ale Bienalei de la Veneția, arta cărții din Colecția Gulbenkian din Lisabona, fotografiile de Kertesz și Cartier – Bresson, desene de Rembrandt, picturi de Dubuffet, imaginea femeii în arta turcă, picturi de orientaliști britanici și capodopere ale

1. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, Londra/New York, 1994, pag. 1 - 2

artei contemporane turcești. Scriitorul Çağlar Keyder, în cartea sa despre Istanbul, vorbește de orașul „intermediar”, sfâșiat între est și vest, centru și periferie, local și global. Sfâșiat între cele două extreme de sărăcie și bogăție: „Sunt părți din oraș unde un fotograf poate surprinde o scenă și să pretindă că este din Kabul; altele pot sta alături de orice locuri moderne de oriunde”¹.

Această reconstrucție culturală avea să-și înceapă parcursul încă din anii 1980, când zona cunoscută ca peninsula istorică, ce include Palatul Topkapi, Hagia Sofia și Moscheea Albastră vor cunoaște o serie de renovări și chiar un plan de reabilitare urbană prin asanarea și lărgirea străzilor, deschiderea de noi hoteluri, magazine, cafenele și restaurante. Ca urmare a procesului de liberalizare economică și de privatizare masivă a telecomunicațiilor și televiziunii și radioului, concurența muzeelor de stat cu cele private avea să devină din ce în ce mai vizibilă. **Aplicarea practicilor de promovare și manageriere a artei contemporane, activitățile educative și folosirea practicilor de conservare a obiectelor expuse vor duce la apariția unei politici culturale coerente și a unor strategii culturale.** Dacă privatizarea economiei avea să înceapă abia în anii 1980, media privatizată va deveni parte a broadcastingului abia la începutul anilor 1990, iar muzeele private își vor face simțită apariția în anii 2000.

Comparând situația României cu a Turciei nu putem decât să sperăm într-un viitor apropiat. România cunoaște un caz special de politică culturală. Până în 1989 parte a blocului estic, în spatele Cortinei de Fier și cu o conducere de stânga, în cadrul unui stat puternic centralizat, politica culturală era menită să slujească vederile și viziunile Partidului Comunist și ale dictaturii ceaușiste. După 1989, liberalizarea economică și trecerea de la un sistem de stat centralizat, la un sistem privat cu slabe resurse și o descentralizare a instituțiilor culturale ce trebuia să se facă în etape, vor conduce aproape la inexistența și insuficiența politicilor culturale. Lipsa unui sistem artistic de promovare – galerii de artă, case de licitație, bienale, muzee – clar conturat și lipsa unei piețe de artă și a unor mecanisme de urmărire și achiziție a artei contemporane vor duce mai degrabă la apariția unor forme fără fond, decât la o politică muzeală coerentă. Apariția abia după anii 2000, a unor galerii de artă private, ce promovează arta contemporană, a două bienale de artă contemporană la București – Bucharest Bienale și Bienala Tinerilor Artiști în 2004 și înființarea, în toamna anului 2004 a Muzeului Național de Artă

1. Çağlar Keyder, *Istanbul: Between the Global and the Local*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham/Oxford, 1999, pag. 195

Contemporană, vor schimba într-o măsură mai mică sau mai mare, peisajul artistic românesc.

Trebuie să menționăm cu această ocazie faptul că după anul 2000 aveau să apară muzeele de artă contemporană din Bulgaria, Macedonia, Serbia, Slovenia etc., toate fiind susținute, ca și în cazul României din bani publici. Cazul Ungariei, este unul mai special, fiind vorba de o filială a Muzeului Ludwig din Germania.

Anii 1990 aveau să modifice simțitor și substanțial geografia economică și configurarea sistemului artistic, datorită unei intensificări masive a turismului cultural, o proliferare a bienalelor internaționale pe tot cuprinsul globului, creșterea progresivă a muzeelor de artă și un fel de transformare a artei contemporane în corporație transnațională. Toate aceste fenomene vor conduce la o transformare și regândire a funcției muzeelor de artă contemporană, atât din perspectiva moștenirii istorice, a celei sociale și a viitorului, în cadrul unei structuri globale. În cadrul unei ere globale se poate vorbi de un dialog non-ierarhic între culturi, aflate în procese de modernizare economică diferite. Teoria transmodernității, ce recunoaște existența altor modernități, și teoria de-colonialismului vor reprezenta un punct de cotitură în imaginea creerii unei noi muzeografii occidentale. Anii 1990 aveau să aducă cu sine o internaționalizare nu numai a artei contemporane, dar și o deschidere vis-a-vis de strategiile economice culturale emergente, cum este cazul Americii Latine. Artă contemporană latino americană pătrunde în cadrul muzeelor de artă contemporană proliferate pe tot cuprinsul globului. Fiind vorba de o artă periferică, de sorginte occidentală, cu breșe fantastice și hiperrealiste europenizate, deschide în planul politicii culturale o regiune emergentă, ce putea fi puternic reevaluată economic.

Muzeele din America Latină aveau să preia modelul afirmat după Revoluția franceză, al muzeelor conservatoare care aveau virtutea de a face publice colecțiile private ale monarhilor și clericilor. În anii 1960 în toată America Latină se construiesc muzee destinate artei moderne, dar care continuă să aibă aceeași relație statică și rigidă cu publicul. Începând cu anii 1980 își fac apariția diferite feluri de muzee destinate artei contemporane. Aceste muzee sunt fondate fie de universități independente São Paulo, Buenos Aires, Santiago și Mexico City, în timp ce altele depind de fundații publice ca: MAAC, Museo de Arte antropológico y Contemporáneo de Guayaquil, o creație a Băncii Centrale a Ecuadorului; spații de artă contemporană deschise de Fundación Telefónica fondate în diferite orașe ale regiunii – Buenos



Aires, Santiago de Chile, Lima; Fundación Proa in Buenos Aires; Banco do Brasil Cultural Center în Rio de Janeiro.

Datorită acestor schimbări majore la nivel mondial, al treilea comitet internațional prin care ICOM-ul operează azi, CIMAM-ul¹ (Comitetul Internațional al ICOM pentru Muzeu și Colecții de Artă Modernă) se va declara ca fiind „singurul corp internațional dedicat exclusiv muzeelor și colecțiilor de artă modernă”. Obiectivul major, așa cum este el trasat pe site-ul oficial al CIMAM-ului, „este organizația care discută problemele filosofice, etice și practice în relație cu conducerea și dezvoltarea muzeelor și galeriilor de artă modernă și contemporană din întreaga lume”. Obiectivele întâlnirilor membrilor sunt de a „oferi un forum internațional de discuție și de a anticipa și discuta noi dezvoltări în artă și teoria contemporană, promovând diseminarea cunoștințelor și informației despre arta modernă și contemporană, și de a reține și defini buna practică, și standardele profesionale în muzeele și galeriile de artă și alte corpuri relaționate”. După anii 1990 CIMAM-ul avea să-și regândească strategia de politică internațională statuând trei obiective explicite. Primul obiectiv era includerea regiunilor periferice în statutul sau geopolitic, al doilea era să reprezinte diversitatea globală în structura sa internă și al treilea să se proiecteze pe sine ca pe o instituție la scară globală. În 2005 Alfred Pacquement, director al CIMAM între 2004 – 2007, declara: „Una dintre primele discuții a noului board a fost unde să aibă loc conferința anuală. Ne-am gândit imediat la America Latină, din cauza dezvoltărilor interesante în creația artistică din această parte de lume, și deasemenea datorită numărului mare de noi muzee”. ICOM-ul avea să elaboreze planul strategic bazat pe viziunea globală „Our Global Vision – Strategic Plan 2008-2010” și codul etic al muzeelor „Code of Ethics for Museums”. Aceste două instrumente de lucru, planul strategic și codul etic vor fi rezultatul unei deschideri geopolitice care se va finaliza cu promovarea unor Alianțe Regionale, ce au fost conturate încă din anii 2000. Aceste lucruri aveau să se întâmple datorită apariției fenomenului de regionalism cultural, a discuției despre reificarea diversității culturale și promovarea circulației transnaționale a artei contemporane. Acest lucru avea să se întâmple și datorită apariției unor noi piețe de artă emergente: piața de artă contemporană din America Latină, Asia, Europa de Est, Africa, Emiratele Unite Arabe etc. Adunarea generală a CIMAM-ului, din noiembrie 2005 de la São Paulo, avea să aibă o contribuție importantă față de problema rolului muzeelor în era globalismului prin definirea a trei probleme concrete. Prima problemă era definirea rolului muzeului în construirea unei istorii narative politizate; a doua

1. Informații disponibile online pe website la: <http://www.cimam.org> (acces August 2008)

era necesitatea unui management stabil și transmiterea cunoștințelor; a treia era problema colonialului ca punct de plecare în gândirea muzeului global. Temele urgente pe agenda muzeelor de artă erau: achiziționarea lucrărilor de artă și a arhivelor în cadrul unui capitalism cognitiv (schimb de cunoștințe materiale și geo-epistemice); împărțirea responsabilităților manageriale ale patrimoniului mondial imaterial (ca parte a unei noi ere a angajării și participării sociale în sfera publică); restituirea istorică și dialogul inter-epistemic (ca platformă deontologică de lucru din partea transmodernității) și transversalitatea emisferică a imaginarului muzeografic global (cunoașterea geopoliticii și a politicilor transculturale de reprezentare).

Proliferarea bienalelor de artă în lume, la sfârșitul anilor 1980, și expozițiile itinerante „blockbuster”, în cadrul muzeelor de artă contemporană aveau să constituie o dimensiune a lumii artei globale. Procesele de includere și excludere a unor forme de artă din Africa, Asia, Oceania, America Latină sau Țările Arabe în cadrul bienalelor de artă, dar și circulația unor anumite forme de artă în cadrul instituțiilor muzeale, mai ales în muzeele etnografice, aveau să determine rolul mai mare sau mai mic în cadrul societății globale. Bienalele de artă aveau să creeze o cultură globală, care prin piețele de artă globale vor oferi o deschidere spre noi forme de colecționism, fie el oficial – muzee, sau privat – colecții. Anii 1990 aveau să fie marcați de aducerea în prim plan a artei contemporane din Africa prin ampla expoziție organizată de Centrul Georges Pompidou din Paris „Magiciens de la Terre” din 1989. Urmată de a 49 ediție a Bienalei de la Veneția din 2001 intitulată „Authentic/Ex-Centric: Africa In and Out of Africa”, curatori: Salah Hassan și Olu Oguibe, și în 2005 expoziția blockbuster „Africa Remix” curator Simon Njami.

În 2006 are loc Bienala de la Sidney cu titlul „Zones of contact”. Noțiunea de „zone de contact” este introdusă de Mary Louise Pratt și se referă la „zonele de contact”, ca la spații sociale unde culturile disparate se întâlnesc, se prăbușesc și se amestecă unele cu altele, adesea în relații foarte asimetrice de dominare și subordonare¹. „O perspectivă ‚contact’ subliniază cum subiectele sunt constituite și de relațiile lor unele cu altele...în termenii co-prezenței, interacțiunii, înțelegerii și practicii de inter-înlocuire, adesea în cadrul unor relații de putere radical asimetrice”

1. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Londra/New York, 1992, pag. 4

René Block considera bienala cea mai importantă instituție în cadrul lumii artei globale, ce conduce la formarea producției artistice contemporane. Bienalele indiferent de locul de desfășurare au câteva caracteristici comune: curatori activi la nivel global, artiști care călătoresc mult, comisii curatoriale interculturale, un concept lansat de Gerardo Mosquera, și un public care călătorește și vede mult.

Shmuel Eisenstadt propune conceptul de modernități multiple, concepând istoria modernității ca „o constituire și reconstituire continuă a unei multiplicități de programe culturale”¹. Conceptul de modernități multiple avea să permită observarea procesului globalizării din perspective multiple. „Modernitățile multiple se focusează pe provocarea, deconstruirea, reflectarea și reformularea proiectului modernității și favorizează spațiile plurale ale modernității în cadrul fiecărei societăți”², cum avea să remarce Thomas Fillitz. „Conceptul de modernități multiple structurând și noțiunea de cultură globală”³.

Miguel A. Hernandández-Navaro subliniază că „evenimentele majore internaționale, noile colecții, noile muzee globale de artă caută să se localizeze pe sine în al treilea spațiu, spațiu intermediar, în afara naționalității, și în cadrul unui fel de transnaționalism cosmopolitan”⁴. Muzeele se îndreaptă în acest moment spre a căuta cea de a treia dimensiune, un al treilea spațiu, acesta fiind considerat un spațiu hibrid al integrării și spre un al treilea timp, ce combină localul cu globalul, centru cu periferia.

În 2008 avea loc la Berlin expoziția „Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel” (Tropicile. Vederi din mijlocul Globului). Expoziția se înscrie în campania începută în 1989 cu expoziția „Magiciens de la Terre” organizată de Centrul Georges Pompidou și care avea să se finalizeze cu deschiderea în 2006 a Muzeului Quai Branly, la Paris. Expoziția de la Berlin din 2008 a avut ca sursă de inspirație lucrarea lui Gauguin „De unde venim? Ce suntem? Spre ce ne îndreptăm?” din 1897. Curatorul expoziției Alfons Hug scria: „Expoziția forțează o legătură – pentru prima dată – între lucrările create în timpurile premoderne și lucrările contemporane...Este o expoziție de artă, unde lucrările vechi sunt alese în mod primar conform esteticii, nu pe criteriul științifice.

1. ibidem, pag. 7

2. Shmuel N. Eisenstadt, „Multiple Modernities” în *Dedalus*, 129, I, (Winter) 2000, pag. 1 - 16

3. Thomas Fillitz, „Contemporary Art of Africa: Coevalness in the Global World” în Hans Belting și Andrea Buddensieg (ed.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, ed. Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, pag. 131

4. ibidem, pag. 131

Scopul general este o reestetizare a Tropicelor... pentru a contracara toate discursurile puternice politice și economice¹. Arta premodernă a Tropicelor este considerată „atemporală”, în timp ce arta contemporană care suprima linearitatea timpului și progresului este considerată a fi „o mașină a timpului”².

Marea Britanie avea să integreze și ea destul de rapid reflecții despre arta contemporană africană, în cadrul politicilor sale muzeale. British Museum organizează prima expoziție cu artiști și arta contemporană africană în 1995. Expoziția „Play and Display. Steel Masquerade from Top to Toe” va marca începutul unei strategii și politici de promovare muzeale, în cadrul căreia expunerea artei contemporane africane va deveni o latură a strategiei muzeale ce ajută la interpretarea și redefinirea imaginii despre Africa. Arta contemporană permite multiple căi de interpretare și face esențială implicarea artiștilor în display-ul operelor. British Museum este singurul muzeu din Marea Britanie care expune artiști contemporani africani, în cadrul colecțiilor sale permanente.

Cazul indian de politică muzeală înglobează atât muzee publice, cât și muzee private, ce pretind a avea o funcție educativă corelat cu „un itinerariu de călătorie, turism cultural, plimbare și petrecere a timpului liber”, ceea ce avea să conducă la crearea unor „zone gri unde expunerea retailing-ului și festivitățile se contopesc unele cu altele”³. Este vorba mai degrabă de un complex de expunere indian, ca o constelație de muzee, săli de festivități, care formează un context ce „leagă laolaltă plăcerile vizuale, prezentările etnice naționale și apetitul de consum”⁴.

Mutarea de la muzeele de artă modernă la muzeele de artă contemporană reflectă o schimbare de filosofie și de atitudine față de realitățile sociale și totodată o evoluție culturală, o schimbare care aduce cu sine o serie de noi transformări. Odată cu globalizarea, muzeele au încetat să creadă că ele reprezintă valori artistice absolute și incontestabile. Noile trenduri artistice nu durează mult, ele sunt rapid uitate după afirmare și se succed

1. Miguel A. Hernández - Navaro, „Contradictions in Time – Space: Spanish Art and Global Discourse” în Hans Belting și Andrea Buddensieg (ed.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, ed. Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, pag. 138

2. Alfons Hug, „The Tropics. Views from the Middle of the Globe”, în Hug, Junge, König, 2008, pag. 15

3. ibidem, pag. 16

4. Arjun Appadurai și Carol A. Breckenridge, „Museums are Good to Think: Heritage on View in India” în Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer și Steven D. Lavine (ed.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington/Londra, 1992, pag. 34 – 55.



extrem de repede. Marcel Proust compară muzeele cu stațiile unor gări. Muzeele există ca o colecție de fragmente din care vizitatorul intră și iese. Scena artei fiind reflecția precisă a structurii unei țări.

În lumea globalizată a secolului XXI este imposibil să spui istoria artei din perspectiva unui singur centru – oraș, țară, continent – sau a unui singur model muzeal. Există o pluralitate de istorii de artă și o pluralitate de forme și proiecte muzeale. „Un muzeu este un loc al creării identității (incluzând ficțiunea și invenția), un fel de labirint în care diverse triburi urbane, ritualuri, ceremonii de identitate și voci coexistă”¹ scria Ángel Kalenberg.

Arthur C. Danto considera „muzeul în sine doar o parte din infrastructura artei care mai devreme sau mai târziu își va asuma moartea artei și arta după artă”². De unde rezultă moartea istoriei în sens hegelian și începutul unei ere pluraliste, a diversității și a globalizării.

1. ibidem, pag. 40.

2. Ángel Kalenberg, „Museum Scenarios in Latin America” în Hans Belting și Andrea Buddensieg (ed.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, ed. Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, pag. 287