

REINTERPRETĂRI ALE MODERNITĂȚII. REEVALUARE ȘI REVIZIONISM CA STRATEGII CURATORIALE

MIRUNA BARCAN*

Doctorand, Universitatea din București, Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu”,
Centrul pentru Excelență în Studiul Imaginii (CESI)

Reinterpretations of modernity. Reevaluation and revisionism as curatorial strategies. This article explores the emergence of revisionism as a curatorial strategy, challenging conventional narratives of modernity. Focusing on curatorial activism, it investigates the transformative potential of revisionist approaches. The study delves into two pivotal instances, the exhibitions “Inside the Visible” and “Altermodern”, showcasing the effective implementation of revisionist strategies. Through a critical lens, it analyses how these exhibitions redefine artistic discourse, questioning established norms and fostering a nuanced understanding of contemporary art.

Keywords: curatorial, activism, revisionism, modernity, museums.

Tranziția de la modernitate către postmodernitate a reformulat rolul instituției de artă și funcția curatorului, care se află într-un proces de adaptare la cerințele lumii contemporane, iar uneltele de care dispune în această lume postmodernă par să susțină un efort continuu de rescriere a modernității. Ultimele decade ale secolului XX se remarcă prin emergența unor noi metode de cercetare curatorială, multe dintre acestea având ca scop expansiunea funcției curatoriale către o formulă menită să răspundă nevoilor sociale și culturale contemporane, facilitând incluziunea artiștilor și a curentelor artistice care până în acel moment erau excluse în narațiunea centrală. Demersurile de acest tip sunt o consecință naturală a scindărilor petrecute la nivel global odată cu anii 1960, fie ele sociale, politice sau culturale, ale căror efecte, propulsate de emergența digitalizării, rezonază în continuare în spațiul contemporan.

Un exemplu în acest sens este transmis de Michael Brenson, în articolul intitulat „The Curator’s Moment”, un raport al conferinței Fundației Rockefeller, care a avut loc în anul 1997, pentru a documenta situația de la vremea respectivă a expozițiilor internaționale de artă contemporană, în contextul reformelor. Argumentul central al articolului vizează modernismul, perioadă care părea să reprezinte o sursă de îngrijorare pentru curatorii prezenți, pe care o considerau una dintre sursele tensiunilor din jurul bienalelor. Brenson observă că, în cadrul întâlnirilor de specializare la care participa,

* miruna.barcan@eliteart.org.

modernismul reprezenta „o prezență pur negativă”¹ în rândurile participanților care îl recunoscuseră ca fiind punctul nodal comun dintre Bienala de la Veneția, Bienala de la Sao Paolo sau ediția din acel an a „Documenta”², privind producerea istoriei artei prin intermediul expozițiilor. Cu toate acestea, concluzia la care s-a ajuns în unanimitate a fost nevoia de a crea o nouă formulă pentru viitoarele bienale. Brenson amintește că printre exemplele negative aduse în discuție, care, în perspectiva celor prezenți, propagau o strategie „limitată”, cu alte cuvinte congruentă cu canonul central, se numărau expoziții precum *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, care a avut loc în Paris, în anul 1986. El observă că „pentru acești curatori ca grup, modernismul, cu esențialismul său și impulsurile sale totalizante și unificatoare, era atât de inacceptabil în lumea postmodernă de astăzi încât trebuia fie ostracizat, fie evidențiat ca un inamic de învins”³. Exemplul oferit de Brenson este reprezentativ atât pentru finalul secolului XX, cât și pentru momentul actual, întrucât această opoziție față de modernitate se traduce prin încercări continue de refacere, reevaluare sau chiar rescriere a istoriei sale. Zona studiilor curatoriale este în continuare învăluită de reforme, funcția curatorului dobândind de la an la an valențe noi, iar strategiile curatoriale, fie clasice sau experimentale, se raportează în continuare la un moment istoric comun.

Beatrice von Bismarck, în volumul intitulat *The Curatorial Condition*, constată că fenomenul digitalizării, antrenat de efectele globalizării, este „principalul element declanșator” al creșterii numărului de abordări curatoriale experimentale, desfășurate atât în interiorul instituțiilor publice sau private, cât și în contextul practicilor independente⁴. Toate aceste schimbări au dus la o redefinire a conceptului de expoziție, care devine un produs cultural în sine, fiind rezultatul unui cumul expansiv de factori, reprezentând un fenomen mult mai amplu decât o simplă încăpere care găzduiește exponate. De asemenea, Bismarck adaugă și că această schimbare a definiției expozițiilor este rezultatul apariției noii critici instituționale, reprezentativă pentru ultima decadă a secolului XX, a cărei metodologie a fost influențată puternic de criticile de reprezentare specifice domeniului studiilor culturale⁵. Acest context a dus la dispariția limitelor definitorii clare dintre sferile „artistic”, „curatorial” sau „instituțional”, omogenizând astfel diferențele dintre ele și deschizând noi traiectorii în domeniul cercetării curatoriale. Von Bismarck constată că printre efectele produse de aceste schimbări se numără și creșterea componentei de autoreflexivitate a practicilor curatoriale, determinând întregul climat instituțional să reconsidere politicile hegemonice active la momentul respectiv.

¹ Michael, Brenson, „The Curator's Moment”, *Art Journal*, vol. 57, no. 4, 1998, p. 25, JSTOR, <https://doi.org/10.2307/777925>. accesat la data de 5 Noiembrie 2023.

² V. și Walter Grasskamp, „For example, Documenta or How is Art History Produced?”, în Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne eds., *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Londra, 1996, 2.Ed. 1999, pp. 67–78.

³ *Ibidem*.

⁴ Beatrice von Bismarck, *The Curatorial Condition*, Londra, Sternberg Press, 2022, p. 14.

⁵ *Ibidem*, p. 11.

În acest spirit, Maura Rielly, fondatoarea *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art* din cadrul Brooklyn Museum, propune în mod oficial prin intermediul volumului intitulat *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, recunoașterea unei noi ramuri ale activității curatoriale, și anume activismul curatorial. După cum notează și Juan Albarrán Diego, în articolul intitulat „Curating Activism: Art, Politics and Exhibitions (In, Around, and Beyond Institutions)“, asocierea cuvintelor „activism” și „curatoriat” în aceeași propoziție poate părea oximoronică, la fel și alte potențiale declinări precum: activism curatorial, strategie curatorială din perspectiva activistă, curatoriat activist etc. Cu toate acestea, Kate Fowle, în articolul intitulat „Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today”⁶, creează o retrospectivă a rolului și atribuțiilor curatorului și a activității curatoriale, amintind de una dintre primele instanțe în care realizatorului de expoziții (așa cum era cunoscut înainte de a-și primi denumirea de curator, expresie de altfel încă întâlnită în unele instituții) îi este atribuit un grad de responsabilitate socială. Fowle relatează că în anul 1892, la deschiderea unui muzeu din Walsall, spațiul expozițional a fost umplut de obiecte de artă colectate de la demnitarii locali. Jurnalistul citat de Fowle menționează că primarul orașului Walsall, în discursul său inaugural, a pus în legătură imperativul menținerii ordinii publice în contextul expansiunii bruște a populației din micul oraș industrial cu valențele educative ale obiectelor artistice, sugerând că:

„«manierele oamenilor aveau să devină mai blânde și mai rafinate» când stăteau înaintea artei. El a mai prezis că muncitorii vor fi «încurajați, instruiți și ridicați la un nivel superior» ca urmare a experienței lor.”⁷

Remarca în cauză se dovedește provocatoare în contextul influenței instituției muzeale asupra populației, în formula sa incipientă. Încă mai important, ea surprinde însăși esența actului curatorial, subliniind nevoia socială care a dus la apariția poziției curatorului ca mediator între instituția care găzduiește artă și societate.

Cu toate acestea, Maura Rielly elaborează o teorie asupra caracterului social al funcției curatoriale, realizând prin cercetarea sa o încercare de reconceptualizare a activismului, ca reformă a întregului spectru al spațiului de expunere, fie că este vorba de muzee, galerii, bienale, pornind de la politica și etica instituțională. Maura Rielly definește activismul curatorial în felul următor:

„Activismul curatorial este un termen pe care îl folosesc pentru a desemna practica organizării de expoziții de artă cu scopul principal de a se asigura că anumite grupuri de artiști nu mai sunt ghettoizate sau excluse din narațiunile magistrale ale artei. Este o practică care se angajează în inițiative contra-hegemonice care dau voce celor care au fost reduși la tăcere sau omiși în totalitate – și, ca atare, se concentrează aproape

⁶ Kate Fowle, „Who cares? Understanding the Role of the Curator Today”, în *Cautionary Tales: Critical Curating*, apexart, vol. 26, nr. 2, 2007.

⁷ *Ibidem*, p. 11.

exclusiv pe lucrările produse de femei, artiști de culoare, non-euro-americani, și/sau artiști queer.”⁸

Abordarea propusă de Rielly își are rădăcinile în zona teoretică a studiilor postcoloniale, iar scopul central al demersului său poziționează curatorul ca element central în cadrul instituției de artă, responsabilizându-i astfel pe membrii acesteia să acționeze într-o manieră contra-hegemonică, prin reformele politicilor interne sau revizia patrimoniului și a narațiunilor care îl înconjoară. În volumul său, Rielly documentează o serie de expoziții din perioada 1970–2016, a căror strategii curatoriale susțin un obiectiv activist, precum lupta împotriva rasismului sau militarea pentru drepturile femeilor, însă fără să găzduiască obiecte de artă activistă. Rielly analizează de asemenea strategiile curatorial-activiste din spectrul expozițiilor cu specific feminist, însă demersul său este limitat geografic la spațiul Statelor Unite, chestionând doar ocazional instanțe din spațiul european. Prin metodologia utilizată, Rielly propune o serie de strategii de rezistență⁹, numite pe scurt *revizionism*, *studii de zonă* și *studii relaționale*, care reprezintă un demers deconstructivist la adresa „canonului central”, pe care îl consideră hegemonic prin excelență. În articolul prezent, voi documenta o serie de expoziții a căror strategie curatorială aplică strategia revizionismului, care cu precădere abordează diferitele fațete ale modernității.

Fiind și prima strategie propusă de autoare, revizionismul implică procesul de rescriere a canonului sau, în multe circumstanțe, de rescriere a istoriei, deoarece implică un demers complex și riscant în cazul în care este realizat fără a lua în considerare posibile implicări etice. Realizând o retrospectivă a canoanelor artistice și urmărind să caute în oceanul istoriei răspunsuri la întrebări contemporane, Rielly oferă exemplul lipsei reprezentării artistelor în discursul central. Acest fenomen documentat încă din perioada renașterii a devenit de interes începând cu 1970, decadă care coincide cu al treilea val de militantism pentru drepturile femeilor. Primele expoziții realizate de Rielly în calitate de curator sunt recunoscute pentru utilizarea acestei strategii și este important de menționat că abordarea pe care o propune este puternic ancorată în contemporan, vizând mai mult calitatea de a „privi înapoi” a revizionismului și de a „cerne” momentele din istorie care au dus la excluderi în rândul artiștilor, și nu are ca obiectiv rescrierea propriu-zisă a canonului, ci documentarea istoriilor omise până în acest moment.

Cu toate acestea, acest tip de abordare ar putea trece mai mult ca o strategie de reevaluare istorică, decât ca una de revizie. Este important să subliniez distincția dintre cele două, întrucât cele două abordări prezintă diferențe notabile. Robert Morgan, în articolul intitulat „Conceptualism: Reevaluation or Revisionism”, scrie o recenzie asupra volumului colectiv intitulat *Global Conceptualism: Points of Origin*,

⁸ Maura Rielly, „What is Curatorial Activism?”, <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/> accesat la data de 12 Octombrie 2023.

⁹ Maura Rielly, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, Thames and Hudson, London, 2018, p. 23.

1950s–1980s și dezvăluie deosebirile dintre cele două metodologii, subliniind că „(reevaluarea) este o metodă – o anchetă istorică – bazată pe descoperirea de material nou care a fost necunoscut sau (din orice motiv, politic, economic sau social) ignorat anterior. Pe de altă parte, revizionismul poartă cu el un anumit grad de scepticism sau, în unele cazuri, o motivație necinstită.”¹⁰

La o primă vedere, abordarea lui Rielly inclină către direcția unei potențiale reevaluări, propunând mai mult o cercetare curatorială care țintește către descoperirea vocilor artistice de pe parcursul istoriei care nu s-au bucurat până în acel moment de vizibilitate sau interes din partea instituțiilor, însă turnura rezidă în abordarea contrahegemonică: scopul central al strategiei propuse de ea este similar cu discursurile care propun prezența unor modernități multiple, pentru a oferi un exemplu în concordanță cu subiectul cercetării de față. Scepticismul, în cazul lui Rielly, se bazează pe o serie de dezechilibre ideologice, implicând astfel și nevoia unei abordări deconstructiviste la adresa canonului central. Morgan continuă argumentul, notând atât punctele forte, cât și slăbiciunile unei abordări de tip revizionist:

„În cel mai bun caz, revizionismul sugerează că ceea ce a fost prioritarizat în trecut ar trebui să fie cântărit în raport cu alte istorii – că poate exista, de fapt, un conflict între fapte noi bazate pe dovezi recent excavate și anumite presupuneri care, până acum, au fost sacrosancte. În cel mai rău caz, revizionismul determină falsitatea istoriei înregistrate, concluzie bazată mai puțin pe cercetări imparțiale decât pe preocupări ideologice și că istoria anterioară ar trebui să fie ștearsă și înlocuită logic cu o altă versiune a acelei istorii.”¹¹

După cum notează autoarea, revizionismul ca strategie curatorială este în continuare dependent de constrângerile ierarhice care poziționează canonul masculin, caucazian, ca figură centrală. Prin această concluzie, Rielly atrage atenția către caracterul fundamental binar al revizionismului, fapt care determină existența inevitabilă în subordine a unui „celălalt”¹². Atitudinea lui Rielly asupra revizionismului este ulterior susținută în baza argumentului Griseldei Pollock, citând una din întrebările centrale ale cercetării acesteia: „Cum putem face din munca culturală a femeilor (și a minorităților) o prezență stabilă în discursul cultural care schimbă atât ordinea discursurilor, cât și ierarhia genului (și a rasei) într-o singură mișcare deconstructivă?”¹³ Provocarea oferită de Pollock reprezintă pentru Rielly punctul de plecare în aplicarea strategiei, marcând nevoia de a oferi o perspectivă mai amplă și mai comprehensivă asupra istoriei femeilor din artă. Deși, după cum spuneam, aplicațiile strategiei nu au fost ferite, spre exemplu, de anacronisme sau erori etice, Rielly argumentează în favoarea sa explicând că pot oferi un plus de validitate contextuală a unor probleme centrale,

¹⁰ Robert C. Morgan, „Conceptualism: Reevaluation or Revisionism?”, *Art Journal*, vol. 58, nr. 3, 1999, p. 109. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/777867>. accesat la data de 14 Nov. 2023.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ *Ibidem*, p. 13.

în același timp în care identifică excluziunile sociale în cauză, facilitând crearea unui pod între public și discursul hegemonic instituțional¹⁴.

Una dintre expozițiile documentate de Rielly este intitulată *Inside The Visible: An Elliptical Traverse of the 20th Century. Art In, Of, and From the Feminine*, curatoriată de Catherine de Zegher și expusă între anii 1994 și 1997 în Belgia, Statele Unite, Anglia și Australia. Expoziția găzduia peste 250 de obiecte de artă realizate de 37 de artiste, între anii 1920–1995, de pe teritoriul Americii, Europei, Orientului Mijlociu și Asiei. Expoziția a invitat în dialog artiste mai puțin cunoscute precum Katarzyna Kobro și Gego alături de artiste care se bucurau de popularitate la începutul anilor 1990 precum Ellen Gallagher. Spațiul expozițional a fost împărțit în patru secțiuni, care, deși fragmentate, surprindeau prin caracterul omogen datorită structurii vizuale similare a obiectelor de artă, în ciuda apartenenței lor la perioade istorice complet diferite. Această „traversa eliptică”, menționată și în denumirea expoziției, era formată prin juxtapunerile obiectelor care dădeau naștere unui nou fir narativ al artei secolului XX, într-o formulă fluidă, care scotea în evidență problematicile cu care femeile artist s-au confruntat. Asemănările și diferențele dintre artefacte portretizau procesul construcției codurilor de reprezentare având ca scop clar încercarea de a identifica noi fire de legătură între perioadele de proveniență, invitând într-un dialog transgenerațional atât artistele, cât și operele lor. Printre descoperirile aduse la finalul expoziției, se numără și o nouă variantă de interpretare a valului feminist specific perioadei 1970. Acesta nu mai putea fi izolat de restul istoriei deoarece, privind expoziția, vizitatorul putea observa recurența ideilor regăsite în obiectele de artă¹⁵.

Expoziția *Inside the Visible* este considerată în continuare definitorie pentru acest tip de strategie curatorială, însă cu toate acestea, demersul lui Zegher nu a fost ferit de critici. Cu toate că expoziția nu aborda în mod direct problematici feministe, prin natura sa răspundea unui număr mare de astfel de contexte. Zegher consideră că artistele prezente „au dezvoltat poziții de rezistență în raport cu alte teme dominante în secolul XX: dictatura în America Latină, fascismul în Europa, rasismul în America”¹⁶. Astfel, *Inside the Visible* nu rămâne în istorie doar ca una dintre primele instanțe expoziționale recunoscute pentru o strategie curatorial-activistă, ci și pentru caracterul său revizionist, care a surprins istoria stratificată a artistelor secolului XX.

Un alt caz reprezentativ pentru acest tip de abordare sunt Tate Modern și Tate Britain, despre care Reilly relatează că în anul 2016 doar o treime din cei peste 300 de artiști prezenți în colecția sa erau femei și încă mai puțini erau, în continuare, în ciuda reformelor interne, non-albi. Ceea ce face demersul lui Rielly atât de notabil este reconceptualizarea activismului, mai puțin ca acțiune subversivă de a expune obiectele de artă după o strategie curatorială a cărei narațiune vizează obiectivul activist, cât ca o reformă a întregului mediu de expunere, muzee, galerii, bienale –

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Maura Rielly, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶ Maura Rielly, *op. cit.*, p. 59.

pentru a facilita soluționarea *a priori* a erorilor legate de reprezentare. Această nevoie este notată și de Elaine Gurian, care punctează importanța implicării instituției în mesajul social transmis către publicul larg, conținutul expozițiilor și colecțiilor nefiind relevant pentru segmentele societății care nu se găsesc reprezentate, iar atunci când o fac, „grupul se simte sub patronaj, deoarece atenția este episodică și brutală”¹⁷. Tate Modern, spre exemplu, reprezintă o instituție de nivel înalt, recunoscută pentru multiple strategii și politici curatoriale, cu o platformă de cercetare în continuă dezvoltare și un program expozițional bogat, „curating and the collection in relation to the global, national and local”¹⁸ reprezentând o temă prioritară a programului de cercetare.

Relevant pentru articolul de față este cazul *Altermodern*, a patra ediție a triennalei Tate, care a avut loc între 3 februarie și 26 aprilie 2009 la Tate Britain, Londra. În cadrul acestui eveniment artistic, conceptul de „modernitate” este privit într-un context mai larg, care facilitează criticile aduse paradigmei în sine. Termenul de *Altermodern* a fost introdus pentru prima dată de Nicolas Bourriaud în contextul triennalei Tate, menit să sublinieze o „rezistență la standardizarea și omogenizarea culturală”¹⁹, însă poziționându-se împotriva „naționalismului și relativismului cultural”²⁰. Bourriaud menționează că *Altermodern* are un caracter „documental” prin faptul că explorează trecutul și prezentul pentru a crea căi originale în care granițele dintre ficțiune și documentar sunt estompate²¹. Expoziția care întrunea 28 de artiști a stârnit un val imediat de critici, în special vizând artiștii prezenți, întrucât reunea artiști stabiliți pe teritoriul Marii Britanii, însă provenind din spații geografice diferite – fapt care intra în conflict cu standardele edițiilor anterioare, triennalele Tate Britain lucrând exclusiv până în acel moment cu artiști nativi britanici.

O analiză exhaustivă a lucrărilor prezente ar fi în afara premiselor acestui articol, întrucât, prin alegerea acestui exemplu, vreau să subliniez strategia curatorială de tip revizionist și, implicit, funcțiile sale în contact cu publicul larg și cel de specialitate. Astfel, luând în considerare conceptul care stă la baza expoziției, despre care relatează Bourriaud, ar gravita în jurul unei „rătăcirii”, menită să reprezinte „călătoria” artei în spațiul global și schimbul cultural care se formează în timpul acesteia²². Criticii, academicienii și curatorii însă contraatacă argumentarea lui Bourriaud, aducând în prim plan eșecul de a aplica acest concept în spațiul expozițional – de la alegerile pentru iluminarea spațiului, modul de panotare, existența unei singure intrări și chiar selecția lucrărilor –, experții în cauză susțin că *Altermodern* a fost doar un eșec la scală largă.

¹⁷ Elaine Heumann Gurian, *Centering the Museum; Writings for the Post-Covid Age*, New York Routledge, 2022 p. 160.

¹⁸ Conform <https://www.tate.org.uk/research/strategy>, accesat la data de 16 Octombrie 2023.

¹⁹ Conform <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/altermodern>, accesat la data de 16 Octombrie 2023.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Nicolas Bourriaud, „Altermodern”, în *Altermodern: Tate Triennial*, Londra, Tate Publishing, 2009, p. 23.

Catalina Imizcoz, în articolul intitulat „The Modern Paradigm and the Exhibitionary Form: The Case of Altermodern”, documentează expoziția *Altermodern* dintr-o perspectivă care studiază expoziția de artă ca formă culturală, apărută odată cu nașterea modernității. Imizcoz susține părerile criticilor, argumentând că *Altermodern* a reprezentat un concept ambițios, însă lipsit de profunzime, lipsit de impact în lumea artei (sau cel puțin de un impact pozitiv) și, mai mult decât atât, eșuând la nivel de strategie revizionistă, întrucât nu și-a câștigat întocmai calitatea unei expoziții care se angajează la o critică a modernității pe care o promitea²³.

Astfel, diferențele dintre expoziția *Inside the Visible* și *Altermodern* devin intuitive. În ambele cazuri, întâlnim o strategie curatorială activistă, cu o structură revizionistă, care abordează critica modernității ca fenomen socio-cultural, însă deosebindu-se prin acuratețea livrării mesajului către public. Dacă în cazul expoziției *Inside the Visible*, deși neferită de critici, întâlnim un interes crescut din partea publicului larg și a celui de specialitate către noile direcții de cercetare oferite de „istoriile alternative” descoperite prin intermediul expunerii unor artiști variați, atât din punct de vedere cultural, cât și temporal, dar conectați conceptual, în cazul *Altermodern* lucrurile stau diferit. Trienala a pornit de la un concept promițător, inclusiv, elaborat de către curator în mod exhaustiv atât prin intermediul catalogului, cât și prin interviurile acordate ulterior, scopul său însă nefiind atins, erorile produse la nivel curatorial sau administrativ ducând la crearea unui produs superficial, plasat într-un context spațial nepotrivit.

În concluzie, de multe ori, conjunctura în care a fost creată o expoziție și contextul său teoretic, politic sau social mai larg pot fi aspecte mai relevante decât încercarea de a o examina individual, în special în contextul emergenței continue a noilor strategii curatoriale menite să rescrie istoria.

²³ Catalina Imizcoz, „The Modern Paradigm and the Exhibitionary Form: The Case of Altermodern”, <https://www.on-curating.org/issue-46-reader/the-modern-paradigm-and-the-exhibitionary-form-the-case-of-altermodern.html> accesat la data de 17 Octombrie 2023.