

Triumful Muzeului Contemporan. Funcția mnemotică
și funcția de spectacol a muzeului de artă
The triumph of the museum. Mnemonic and spectacle
function of the Museum of Art

Loredana Niculeț

**ANNALS of the University of Bucharest
Philosophy Series**

Vol. LVII, no.1, 2008
pp. 111 – 118.

**ANALELE
UNIVERSITATII
BUCURESTII**

ESTETICĂ ȘI TEORIA ARTEI

TRIUMFUL MUZEULUI CONTEMPORAN. FUNCȚIA MNEMOTICĂ ȘI FUNCȚIA DE SPECTACOL A MUZEULUI DE ARTĂ

LOREDANA NICULEȚ*

Întrebându-se cum anume avea să arate viitorul artei după expunerea de către Andy Warhol, în 1964, a unor cutii de detergent *Brillo* drept operă de artă în Galeria *Stable* din New York, filosoful american Arthur Danto remarcă o anumită asemănare între situația artei actuale și sfârșitul istoriei imaginat de Marx și Engels. Drept pentru care, proclamă intrarea artei în „postistorie” și semnalează faptul că instituțiile artei, cele care de-a lungul istoriei sale au susținut ideea de nou” – i.e. galerii, colecționiști, muzee, publicații periodice – vor dispărea în curând. „It has been a privilege to have lived in history”, consideră Danto, fără urmă de nostalgie.¹

Dacă acceptăm această perspectivă escatologică, atunci, vom ajunge poate să nu mai punem atâta preț pe cum anume vom fi văzuți din perspectiva viitorului, iar asta ne va „elibera” cumva de povara istoriei. Mai importantă mi se pare însă posibilitatea ca, știind „cum anume s-a terminat totul”, să fim astfel feriți de sentimentul nostalgiei față de trecut, o condiție imprescindibilă pentru a putea merge mai departe. Dacă însă ne aflăm într-adevăr „pe ruinele muzeului”, așa cum crede Douglas Crimp², atunci cum se explică triumful acestuia în prezent?

Pare rezonabil, în acest context, să revenim asupra muzeului ca loc tradițional de contemplare și reprezentare a istoriei artei occidentale, asupra structurii sale narrative, dacă vrem să înțelegem situația sa prezentă ca muzeu al artei contemporane. Drept pentru care, ne vom referi la câteva momente semnificative care ar putea explicita relația sa istorică cu practica și cu teoria artei, relație pe care o gândim sub aspectul său arhivistic, ca structură a memoriei artei. Când Hal Foster atrage atenția, în articolul său „Archives of Modern Art”³, asupra relațiilor structurale

* Universitat Autònoma de Barcelona, Spania.

¹ DANTO, ARTHUR, „The End of Art”, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986.

² CRIMP, DOUGLAS, „Sobre las ruinas del museo” [*On the Museum's Ruins*], în Hal Foster (ed.), *La Postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002, pp. 75-92.

³ FOSTER, HAL, „Archives of Modern Art”, publicat inițial în *OCTOBER* (nr. 99, 2002, pp. 81-95), va fi revizuit și transformat ulterior într-unul dintre capitolele cărții *Design and Crime (and Other Diatribes)*, Londra, New York, Verso, 2002.

arhivistice dintre practică, teorie și muzeu, el recuperează astfel accepțiunea foucaultiană din *Arheologia cunoașterii*, a „arhivei” ca sistem care guvernează aparența afirmațiilor și expresiilor particulare ale unei anumite perioade istorice. În acest sens, în raport cu istoria artei, muzeul se revelează drept ceea ce oferă termenii discursului artei, el nefiind nici afirmativ, nici critic, ci ordinea însăși a discursului. Văzut din perspectiva funcției sale originare mnemonice, muzeul ni se înfățișează nici mai mult, nici mai puțin, decât ca însăși tradiția artei moderne.

Destinul muzeului ca tradiție a artei este gândit de către Foster prin prisma a patru momente pe care trebuie să le luăm într-un sens mai curând heuristic, decât istoric. Punctul de plecare al acestei reflecții este concepția baudelairiană a picturii ca artă a memoriei: „Aducerea-aminte – scrie Baudelaire în textul său despre *Salonul din 1846* – este cel mai important criteriu al artei, arta este mnemotehnica frumosului”.⁴ Cu alte cuvinte, din perspectiva baudelairiană, orice operă importantă – adică aceea care este capabilă să se înscrie în tradiție, evocă, în mod direct sau indirect, operele importante care i-au precedat. Această evocare nu are nimic de-a face cu un exercițiu mimetic, ci reactivează, în acord cu formele prezentului, imaginile edificatoare ale trecutului. În acest sens, Baudelaire oferă exemplul reactivării, prin intermediul picturii lui Delacroix – „Barca lui Dante”, a unei opere binecunoscute a lui Géricault – „Plutei Meduzei” (care fusese pictată un deceniu mai devreme ca evocare a unui episod dramatic real). În acest tip de practică subtextuală rezidă, potrivit lui Baudelaire, adevărata tradiție a artei, ca transmitere, în prezent, a unor sensuri potențiale prin intermediul imaginilor perene. Pe de o parte, putem deduce de aici caracterul provizoriu, de construct cultural, al tradiției – în sensul în care tradiția se re-construiește de fiecare dată, cu datele și instrumentele pe care le avem în prezent; pe de altă parte, putem deduce că viziunea baudelairiană este o istorizare a artei care deja presupune spațiul muzeului drept reprezentare a acesteia. Din această perspectivă, dacă arta este memoria trecutului, muzeul este arhitectura acestei memorii.

Necesitatea culturii occidentale de a se poziționa în raport cu trecutul a condus astfel la urgența enunțării „modernității” timpului nostru, drept pentru care mărcile sale stilistice – „modernul”, „noul” și spiritul experimentalist care le generează, sunt în esență fenomene occidentale. Să ne gândim, în acest sens, ce a însemnat arta primitivă pentru cubism, stampa japoneză pentru impresionism sau teatrul japonez pentru acționism: într-un alt context decât cel occidental, aceste forme artistice cu greu ar putea fi gândite drept moderne, tocmai pentru că nu dispun de un corelat temporal și axiologic precum „tradiția”. Acesta este și motivul pentru care culturile arhaice, așa cum le vedea Claude Lévy-Strauss, nu aveau muzee, dat fiind că întrețineau cu trecutul o relație diferită: aceste culturi nu aveau de ce să „depoziteze” și să „administreze” produsele lor culturale, deoarece deja dispuneau de un dispozitiv intern – repetiția, capabil să conserve memoria culturală. În schimb, din momentul în care trecutul occidental

⁴ *Ibidem*, p. 82.

este colecționat și depozitat în muzee – în funcție de noțiunea de reprezentare specifică fiecărei epoci, repetiția ritualică a formelor trecutului nu mai este necesară. În aceste condiții, intervine în istoria artei spiritul experimentalist, tematizat deja în indiferența lui Manet față de pasiunea metafizică a picturii renaștiste. Potrivit lui Foucault, Manet înseamnă pentru istoria picturii, ceea ce înseamnă Flaubert pentru istoria literaturii: ambii crează „noul” într-o relație conștientă cu operele anterioare – mai concret, cu acele aspecte intrinseci ale picturii sau scriiturii care rămân în permanență deschise. Opera lor deschide dimensiunea arhivei, punând astfel în evidență o marcă esențială a culturii moderne: din acest moment, pictura va aparține mării suprafețe a picturii, iar literatura, nesfârșitului murmur al scriiturii.⁵ Pe de o parte, s-ar putea spune că Manet atinge maxima unitate a picturii, iar pe de altă parte, că el anunță aventura metamorfică, impersonală, a avangardelor.

Dacă viziunea lui Baudelaire avea în vedere reanimarea mnemonică a frumosului, avangardele artistice sau al doilea moment al modernității, își vor fixa ca obiectiv prioritar denunțarea reificării muzeistice a frumosului. Concepția noului, ca viu și real, în comparație cu un trecut considerat decrepit, este un punct de coincidență al tuturor mișcărilor de avangardă de la începutul sec. XX. De aceea, s-ar putea spune că modernitatea avangardistă, ca aversiune conștientă și sistematică față de tradiție, se instalează în cultura occidentală nu atât pe baza unei noi libertăți câștigate, ci mai curând pe baza unui nou tabu, acela al „muzeului”.⁶ Acest tabu interzice repetiția trecutului, lucru posibil datorită faptului că la sfârșitul sec. XIX, trecutul nu mai este amenințat cu dispariția, ci continuă să dăinuie, în varianta mumificată a muzeului de artă. Se produce în acest moment o schimbare radicală a concepției artiștilor față de muzeu, bazată pe ideea că drumul spre modernitate se deschide doar printr-o distrugere radicală, extatică, a bazelor culturii oficiale înțelese drept „ceea ce se interpune între noi și prezent”.

În logica acestei dihotomii recunoaște Valéry afinitatea (nu doar fonetică), între muzeu și mausoleu. Când poetul atrage atenția asupra muzeului drept „locul unde lăsăm trecutul să moară”,⁷ el adoptă viziunea creatorului ideal care, din perspectiva atelierului său, vede muzeul drept locul reificării și neutralizării propriei creații. Aceeași exacerbare a ideii de nou îl face pe Malevich să se opună deciziei partidului comunist de a salva colecțiile de artă ale statului de la iminenta lor distrugere, în preajma războiului civil și a prăbușirii generale a instituțiilor: „Viața știe ce face, iar dacă ceea ce face este să distrugă, atunci nu ar trebui să ne opunem ei, prentu că astfel blocăm drumul spre o nouă concepție despre viață, care se deschide în fața noastră. Când ardem un cadavru, ceea ce obținem este un gram de cenușă, ceea ce ar însemna, bunăoară, că într-o

⁵ FOUCAULT, MICHEL, *Pintura de Manet*, Barcelona, Alpha-Decay, 2005, respectiv „Fantasia on the Library”, în *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1977, pp. 92-93.

⁶ GROYS, BORIS, *Sobre lo nuevo. Ensayo de economia cultural*, Barcelona, Pre-textos.

⁷ ADORNO, THEODOR W., *Prisms*, Cambridge, MIT Press, 1981, p. 177.

farmacie ar încăpea mii de cimitire. Le-am face o adevărată favoare colecționiștilor dacă le-am oferi posibilitatea de-a arde toate operele trecutului, dat fiind ca acestea oricum sunt moarte și astfel, să-și deschidă o farmacie.”

Dacă Valéry sau Malevich sunt figurile paradigmatică a acestei aversiuni a creatorului față de muzeu, Proust ar fi, în opinia lui Adorno, figura spectatorului ideal. Muzeul este pentru Proust acel cadrul ideal unde operele au ocazia să concureze între ele și astfel să iasă la lumină în urma „probei adevărului” care, de fapt, este proba marelui public. Pentru Foster, această concurență benefică amintește, mai curând, de lupta oedipică de depășire a trecutului – o altă modalitate a structurii mnemonice menționată anterior. Spiritul subversiv al avangardelor perpetuează, în fond, aceeași dialectică dintre reificare și reanimare, care stă la baza tuturor concepțiilor moderne despre artă. În eseu său publicat în 1922, *Reificarea și conștiința de clasă*, Lukàcs sugerează de altfel că vitalitatea specifică artei moderne este o compensare idealistă a reificării operate de către capitalism, antinomie specifică gândirii burgheze. Deși preferă să o numească dialectică, Foster extrapolează această antinomie la sfera artei și afirmă că istoria sa, ca disciplină umanistă, se naște dintr-o criză a fragmentării și reificării tradiției – o criză a memoriei, de unde proiectul său de reunificare și reanimare a trecutului. Această criză este una permanentă, o criză pe care proiectul istoriei artei nu o poate rezolva, ci doar suspenda sau recupera, în funcție de accentul pe care îl pune pe reificarea ori, dimpotrivă, pe revitalizarea și reordonarea trecutului.⁸

O altă pereche dialectică în contextul acestui al doilea moment (sau aspect) al „structurii memoriei” generată de relația între artă și muzeu, ar fi viziunea idealistă a lui Erwin Panofsky, în contrast cu viziunea materialistă asupra istoriei a lui Walter Benjamin. Dacă pentru Panofsky, istoria artei ca disciplină umanistă avea funcția arheologică de recuperare a trecutului, pentru Benjamin, articularea istorică a trecutului nu înseamnă reconstituirea lui „așa cum acesta a avut loc”, ci actualizarea lui în funcție de datele și uneltele prezentului.⁹ Benjamin avea în vedere o practică a artei care, în loc să recupereze trecutul, urmărea să se insereze în prezentul social și politic. Autorul *Operei de artă în epoca reproductibilității tehnice* încă mai avea încredere în capacitatea constructivă a societății de a transforma resturile vechii clase burgheze într-o nouă cultură, aceea a proletariatului. Însă represiunea stalinistă a avangardei din anii '30 a pus punct final acestei iluzii, Benjamin neavând timp să cunoască și cealaltă față a reificării. Gânditorul german a intuit bine impactul pe care apariția fotografiei și reproducerea mecanică în general aveau să-l producă în câmpul artei, însă nu și direcția pe care avea să o ia muzeul în acest al treilea moment al său, pe care am putea să-l numim, „postmodern”: nu doar avea să supraviețuiască atacurilor avangardelor, ci avea

⁸ FOSTER, HAL, *op. cit.*, p. 85.

⁹ BENJAMIN, WALTER, „Tesis de la filosofia de la historia”, Madrid, Taurus, 1973, *Teza nr. 6*.

să se alimenteze de pe urma lor și să triumfe definitiv. Ceea ce pentru André Malraux era, în 1951, doar un *musée imaginaire*, avea să prindă contur, în doar câteva decenii, în ceea ce în prezent cunoaștem cu numele de „muzeu virtual”. Forma cea mai recentă a muzeului de artă, această arhivă infinită de imagini și texte în format digital – pe care Foster o consideră un al patru moment emergent, al relației sale cu istoria artei, este capabilă să proiecteze crizele memoriei locale într-o continuitate globală și să transforme imaginația haotică, cea pe care o avea în vedere Malraux, într-o implacabilă ordine muzeistică¹⁰.

„Sfârșitul artei” a devenit pentru muzeul contemporan un soi de postură feerică paradoxală: dispariția artei s-a convertit într-o „artă a dispariției”. Muzeul contemporan și-a însușit cu desăvârșire procedeul cinic al repetiției, caracteristic artei Pop, cu diferența că acest procedeu este utilizat acum într-o mod acritic: forme ale tradiției care păreau complet distruse în urma succesivelor revoluții formale ale avangardei, reapar acum într-o defilare fără sfârșit. Acolo unde nu se mai poate specula cu valoarea lor comercială, cum e cazul colecțiilor permanente, operele sunt făcute să circule prin expoziții itinerante într-un mod atât de eficient, încât ele apar de fiecare dată într-o nouă lumină. Așa cum remarcă Boris Groys, deși noțiuni tradiționale asociate operei de artă, precum acelea de „originalitate”, „prezență”, „autenticitate”, sunt astăzi perimate, ceea ce totuși nu a dispărut este o anumită idee de nou referitoare la crearea de noi contexte, noi asocieri sau noi diferențe, asupra cărora instituția pare a deține controlul absolut.¹¹ De fapt, o bună parte a artei contemporane este „invizibilă” în afara instituției muzeistice, de unde s-ar putea deduce că muzeul privilegiază propria sa valoare expozitivă, în detrimentul operelor expuse.

Pe de altă parte, muzeul de artă și-a dezvoltat o capacitate extraordinară de supraviețuire prin asimilarea elementelor care în mod tradițional erau considerate subversive. În mod ironic, opere care la un moment dat au provocat un adevărat șoc instituțional, asigură astăzi beneficii enorme muzeelor care le dețin. În acest sens, Natalie Heinich semnalează trei instanțe ale dialecticii între subversiune și neutralizare: transgresiune, reacție și acceptare.¹² Ceea ce artistul transgrede, iar spectatorul, în primă instanță, refuză, instituția, în ultimă instanță, asimilează. Rainer Rochlitz, în schimb, simplifică această dinamică, reducând-o la două momente esențiale: subversiune și subvenție.¹³ Actul de subversiune al artistului nu doar este acceptat, ci și subvenționat de către instituție, proporționând astfel iluzia, pe de o parte, a unei delimitări reale între artist și instituție, iar pe de altă parte, a autonomiei a actului creator.

¹⁰ FOSTER, HAL, *op. cit.*, p. 91.

¹¹ GROYS, BORIS, *op. cit.*

¹² HEINICH, NATALIE, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

¹³ ROCHLITZ, RAINER, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 31-38, 84-85.

În aceste condiții, întrebarea în legătură cu destinul muzeului de artă contemporan nu este dacă acesta trebuie să existe sau nu, ci, așa cum sugerează Hans Belting în *Art History after Modernism*, dacă acest muzeu este capabil să-și mențină funcția mnemonică inițială.¹⁴ Problema muzeului contemporan apare în momentul în care, pe de o parte, el pretinde să-și mențină funcția de rememorare – ca *thesaurus* al creației unei societăți actuale, însă, pe de alta parte, se aseamănă, din ce în ce mai mult, cu un teatru de varietăți, dat fiind că punerea în scenă a genealogiilor istorico-artistice este de cele mai multe ori îndoielnică. După cum remarcă Hans Belting, vechiul cabinet de curiozități – un predecesor al muzeului, a renăscut subit în muzeul de artă contemporană atunci când acesta a început să suprapună operelor tradiționale animale împăiate, excremente, cuburi pline cu „vid” și sfinți de porțelan. Potrivit istoricului german, contradicția internă a muzeului de artă apare în momentul în care, deși nu se mai înfățișează ca un sistem coerent al istoriei artei, acesta aspiră totuși la permanența și autoritatea muzeului de artă tradițional. Muzeul, ca simbol al unui spațiu permanent și atemporal, e pur și simplu depășit de efemeritatea practicilor artistice și expoziționale contemporane. Incompatibilitatea avută în vedere aici este aceeași cu cea semnalată de Foucault, atunci când pune problema înlocuirii acelor unități ale gândirii istoriciste precum „tradiția”, „dezvoltarea”, „sursa” și „originea”, cu concepte precum acelea de „discontinuitate”, „ruptură”, „limită”, „transformare”. În această ordine de idei, tendința muzeului contemporan de a transfera funcția sa tradițională de „arhivare” metodelor electronice, este cu atât mai semnificativă. Incorporarea tehnologiilor computerizate nu doar în structurile administrative ale muzeului, ci și ca alternativă expozitivă, reclamă în orice caz o urgentă regândire a noțiunii de muzeu și expoziție, deoarece colecția muzeului și baza de date computerizată aparțin unor epoci diferite, cu toate că ele coexistă în prezent. Computerul „se comportă cu indiferență față de piesele din muzeu în existența lor materială”: dacă principiul colecției în muzeu ține de condiția unei selecții care a definit ceea ce încă numim artă, mediile digitale, dimpotrivă, aspiră la principiul completitudinii ori al totalității tuturor datelor posibile. Este posibil ca aceste medii, ca „instrumente posttehnologice al imaginației”, să controleze deja, în secret, vechea opoziție între spirit și mașină. Concluzia lui H. Belting este inechivocă în acest sens: „computerul este pur și simplu incompatibil cu ideea de creație”.

Deși nu atât de vehementă, critica lui H. Foster se îndreaptă spre dimensiunea consumistă favorizată de noile tehnologii digitale. O modalitate ingenioasă de a defini situația actuală creată de către explozia noilor tehnologii, ar fi răsturnarea definiției spectacolului avansată în 1969 de către Guy Debord în *La société du spectacle*: dacă spectacolul este capital acumulat până când devine imagine, în cazul muzeului virtual, imaginea se acumulează până la

¹⁴ BELTING, HANS, „The Narrative of Art in the New Museum: the Search for a Profile”, în *Art History after Modernism*, Chicago, Londra, University of Chicago Press, 2003.

punctul în care devine capital în sine.¹⁵ Efectul reproductibilității mecanice, pe care W. Benjamin nu l-a putut intui decât în parte, ajunge la paroxism în cazul reproductibilității digitale: „prin perpetuarea electronică a *Sindromului Mona Lisa*, la care se accede doar printr-o simplă clicare de *mouse*, opera de artă ar putea deveni din ce în ce mai auratică, pe măsura ce e transformată într-un simulacru de către arhiva electronică.” Cultura vizuală, pe care Foster o asociază cu explozia tehnologică, ar conduce astfel la o adevărată ispostaziere a vizualului. Foster oferă în acest sens exemplul proiectului digital *Art History Information Program (AHIP)* pe care muzeului J. Paul Getty din Los Angeles îl anunța în 1995. Acesta avea în vedere „o infrastructură a informației culturale” în termeni precum „repertoriu”, „acces”, „conexiune”, „viteză”, termeni care de altfel funcționează ca valoare de uz într-o epocă a informației.¹⁶ Problema, remarcă Foster, ar fi aceea că aceste valori de uz sunt și valori de schimb, i.e. rațiuni instrumentale. Contradicția aici este aceeași remarcată de către Belting: acest tip de proiect cultural susține o nouă cultură digitală, însă una care să fie la dispoziția vechii ordini muzeistice; altfel spus, muzeul de artă actual îmbrățișează noile tehnologii, însă în numele vechii „tradiției culturale”.

S-ar putea spune, totuși, că Foster nu discreditează dimensiunea electronică ca o posibilă alternativă a muzeului de artă, cel puțin atunci când lansează întrebarea retorică: la ce epistemologie culturală ar trebui să recurgem, astfel încât atât practica artistică, cât și muzeul și teoria artei, să se reconfigureze în constelația noastră conceptuală? E adevărat că, odată cu reproductibilitatea fotografică, muzeul a trebuit să se reconfigureze ca arhivă, însă dispunând cel puțin de criteriile stilistice. Care ar fi însă limitele unei arhive fără muzeu?¹⁷ E posibil, sugerează Foster, ca aceste limite să ia forma unei iluzii sau a unei mobilități superficiale de semne, simptom al unei profunde staze a sistemului.

În concluzie, putem fi siguri de cel puțin un lucru: de istoricitatea muzeului, de natura sa de produs și producător. În fond, conceptul însuși de modernitate s-a dovedit a fi un concept politic, provizoriu. În acest sens, un istoric al ideilor precum Mark Lilla se referea recent¹⁸ la modernitatea occidentală, ca la o anomalie, o excepție a istoriei și nu ca la o lege universală, aplicabilă întregii lumi. Ceea ce a stat la originea apariției, în istoria occidentală, a modernității și liberalismului, ar fi contradicțiile interne ale creștinismului și separația lui de Stat. În același fel în care națiunea a luat locul religiei, s-ar putea spune că muzeul național de artă a luat locul vechii catedrale. În această ordine de idei, de ce ne așteptăm ca arta să fie mai mult decât o frumoasă idee a epocii Luminilor? Poate ca H. Belting are dreptate atunci când afirmă că întrebarea cu privire la viitorul nu doar al conceptului nostru de artă, ci și al

¹⁵ FOSTER, HAL, *op. cit.*, p. 94.

¹⁶ *Ibidem*, p. 112.

¹⁷ FOSTER, HAL, „The Archives without Museums”, *OCTOBER*, nr. 77 (1996), pp. 77-119.

¹⁸ LILLA, MARK, *The Stillborn God: Religion, Politics and Modern West*, New York, Knoph, 2007.

practicii artistice, e o chestiune care un ține de conținut, nici măcar de stil, ci mai curând de instituții. Cu alte cuvinte, dacă istoria poate fi rescrisă permanent, aceasta este, de fiecare dată, obiectul recodificărilor politice. Atâta timp cât și catedralele au supraviețuit apariției muzeelor, am putea să ne imaginăm că astăzi muzeele experimentează „întemeierea unor alte instituții, în care istoria artei nu și-ar mai avea locul sau unde ea ar arăta cu totul altfel”.¹⁹

Pe de altă parte, poate că creativitatea contemporană e prea eterogenă în intenție și practică, pentru a permite să fie surprinsă în cadrul unei singure dimensiuni; poate că arta actuală este pur și simplu incompatibilă cu constrângerile muzeului sau a unui model istoric. Așa cum sugerează Ar. Danto, poate că „e nevoie de o specie cu totul nouă de curatori, una care să depășească întru totul structurile muzeului, pentru a lega arta de viețile oamenilor care nu mai văd nici un motiv pentru a continua să utilizeze muzeul ca vistierie a frumuseții sau ca sanctuar al formei vizuale.”²⁰ În contextul pluralismului caracteristic contextului artei actuale, nu există un singur răspuns la aceste întrebări. Privăți de un orizont limpede, ne ramâne totuși atât posibilitatea de a experimenta istoria în mod activ - pe măsură ce ea se desfășoară sub ochii noștri, cât mai ales capacitatea critică și de selecție, pentru care nici mediile digitale, nici muzeul actual, nu par a fi alternative reale.

THE TRIUMPH OF THE MUSEUM. MNEMONIC AND SPECTACLE FUNCTION OF THE MUSEUM OF ART

Summary

A Few decades ago, the American philosopher Arthur Danto announced a "post-historical" time for art history and pointed out that those art institutions which traditionally supported the idea of "new" in the art world, i.e. art galleries, collectors, museums, magazines, etc. - will all soon disappear. Maybe it is too early to appreciate the "post-historical" effects in the art world, but what we see today is a flourishing of contemporary art museums. Under these circumstances, it seems reasonable to re-think the art museum as the traditional location of the contemplation and representation of art history. We will explore a series of relevant historical moments which could explain the structural involvement of the art museum within the practice and theory of art, this will basically follow the argumentative line of Hal Foster – on the museum as "the archive of modern art" and of Hans Belting – on the contradiction between contemporary art and the frame that the art museum has built for it.

¹⁹ BELTING, HANS, *op. cit.*

²⁰ DANTO, ARTHUR, „Modern, Postmodern, Contemporan”, (trad. de Al. Polgar pentru *IDEA, arta + societate*, n. 15, 2003), capitolul introductiv al cărții *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton University Press, 1998).