



CONTROVERSIA

EL NUEVO ORDEN EN EL MOMA

Reinaldo Laddaga

En la encrucijada cultural por la que pasan los Estados Unidos, las instituciones buscan un poco al tanteo nuevos rumbos. En el camino, algunas de ellas se han vuelto irreconocibles. Una mutación semejante ha sufrido en los últimos años el Museo de Arte Moderno de New York. El autor describe los grandes trazos de este cambio tal como se reflejan en la exhibición de su colección permanente, el canon dominante del arte del siglo XX. Confrontado a las demandas del presente y a la necesidad de acomodar un arte contemporáneo que cada vez tiene menos en común con el arte moderno histórico, el Museo ha tomado decisiones indudablemente problemáticas, componiendo, sin proponérselo, un signo inequívoco de nuestro tiempo.

En 2019, el Museo de Arte Moderno de Nueva York desveló una nueva estrategia para exponer su colección permanente de arte moderno y contemporáneo. Allí donde antes exhibía un canon más o menos fijo de obras de

artistas modernos, de manera cronológica y situándolas en el contexto de los principales movimientos de vanguardia, ahora muestra una parte de esas obras y otras que solían estar en los depósitos, a lo largo de una serie de salas organizadas según criterios variables establecidos por un equipo de especialistas. El cambio coincidió con la conclusión de una secuencia de reformas edilicias que aumentaron en más del doble los espacios de exposición, con la definitiva instalación del MoMA como parada mayor en el recorrido turístico local, y con la intensificación de la demanda, común al conjunto de instituciones culturales del país, de incrementar la representación de artistas mujeres, de color o de países del viejo Tercer Mundo, el más reciente Sur Global.

Durante mis tres décadas en la ciudad, he visitado el museo innumerables veces, pero llevaba mucho tiempo sin ver la colección permanente y, un par de semanas atrás, me dio curiosidad por ver cómo está montada en estos días. Salí desconcertado por la experiencia: la historia del arte moderno que la institución presenta es sorprendentemente fragmentaria y anárquica. La secuencia histórica está quebrada en media centena de pedazos y la ausencia de numerosos artistas centrales en la tradición vuelve imposible discernir toda línea genealógica tanto del arte de las metrópolis como del de las periferias. Volví dos veces más y quedé con la sensación de una institución profundamente cambiada, dividida entre su función como custodio de un arte del siglo XX que se vuelve cada vez más remoto y su vocación de operar como un centro de arte del presente. El cambio es revelador de procesos culturales que aún no acabamos de entender y de la difícil relación que mantenemos con aquel pasado que el MoMA fue concebido para celebrar. Déjenme que les dé algunos detalles para explicar, de manera sumaria, a qué me refiero.



Night time at the Nakagin Capsule Tower, with Mr. Takayuki Sekine seen through the window of capsule B1004, 2016. © Jeremie Souteyrat

El MoMA es una institución particular. La misión original de las tres coleccionistas y filántropas locales (Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss y Mary Quinn Sullivan) que lo fundaron en 1929 fue “coleccionar y exponer el arte del presente, no los antiguos maestros”. Los artistas que la institución consideraba emblemáticos del “arte del presente”, nuestros “antiguos maestros”, eran una serie de varones y un puñado de mujeres que trabajaban en oposición explícita a la tradición académica que, por entonces, todavía proveía de retratos, naturalezas muertas y paisajes a los salones de la alta burguesía internacional. El MoMA aspiraba a inducir un cambio de gusto en la élite local: volver a sus miembros sensibles a las obras de Henri Matisse, Pablo Picasso, Piet Mondrian, Paul Klee, Kazimir Malevich, Marcel Duchamp, Joan Miró, Max Ernst. Bajo la dirección de Alfred Barr Jr., el museo compró grandes

cantidades de pinturas y esculturas, pero la intención nunca fue coleccionar todas las expresiones del arte moderno internacional, sino solo aquellas que consideraba de avanzada. Y la avanzada discurría, en la evaluación del museo, a lo largo de dos líneas genealógicas. Una conducía desde Cézanne hasta el arte abstracto y abarcaba aquellas tendencias europeas que abocaban (como en el caso de la Bauhaus) por la fusión de la pintura y la escultura con la arquitectura y el diseño para formar entornos destinados a una nueva humanidad; otra profesaba la liberación de la imaginación de restricciones asociadas con la moralidad tradicional y tenía su inflexión principal en Dada y el surrealismo.

Durante los años 30, el MoMA constituyó la más rica colección de arte de vanguardia de comienzos del siglo XX del planeta y desplegó un programa de exposiciones temporarias destinado a situar esta obra en contextos más vastos que la pintura y escultura europeas posrenacentistas. En aquella primera década el museo presentó un número de exposiciones de producciones estéticas diversas destinadas a subrayar las semejanzas formales entre, digamos, esculturas africanas y cuadros de Picasso, entre los patterns de tejidos de indígenas norteamericanos y los que emplean los artistas abstractos rusos, entre los trabajos de Paul Klee y los de niños de escuelas locales, entre objetos de uso cotidiano en el nuevo mundo industrial y las esculturas de Constantin Brancusi. El arte moderno, de ese modo, se desprendía de la tradición de la pintura y la escultura académicas para ocupar un sitio singular en la cultura plástica de la humanidad entera.



Elizabeth Murray. *Do the Dance*. 2005. Oil on canvas on wood, 97 5/8 x 117 3/4 x 1 1/2" (287 x 342.9 x 3.8 cm). The Museum of Modern Art, New York. Gift of Jo Carole and Ronald S. Lauder, Agnes Gund, and Arne Glimcher. © 2026 Estate of Elizabeth Murray / Art

La primera generación de artistas americanos que alcanzó reconocimiento internacional (a partir de 1945) fue la generación de residentes de la ciudad de Nueva York que incluye a Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Franz Kline, Lee Krasner, Barnett Newman y varios más. Este notable grupo se formó frecuentando aquel corpus. El museo (ya bajo la curaduría de Dorothy Miller, que marcó el rumbo por dos décadas) adquirió piezas mayores de sus miembros y muy pronto las incorporó al canon establecido por Alfred Barr como la expresión más de avanzada del arte de su tiempo. Si bien

el MoMA siguió adquiriendo arte europeo (como se ve en sus importantes holdings de Lucio Fontana o Georges Dubuffet), en las décadas siguientes se concentró sobre todo en el arte norteamericano. La sinergia entre una escena artística de extraordinaria vitalidad, el dinamismo de algunas de sus galerías y la presencia del MoMA, en un contexto en el que los Estados Unidos acababan de convertirse en potencia hegemónica global y su cultura popular se convertía en esperanto universal, convirtió a New York en el centro del sistema del arte internacional. Todavía lo era cuando visité el museo por primera vez, a principios de la década de 1990.

En el sitio web del MoMA pueden encontrar un conjunto completo de fotografías de la presentación de la colección tal como había sido montada en 1984. Observándolas, pueden hacerse una idea de cómo era aquel museo. El recorrido era mucho más lineal que el del presente y la presentación muchísimo más austera. Los muros eran blancos, la luz era difusa y los ámbitos singulares aspiraban al anonimato. La secuencia de galerías comenzaba por varias salas de pintura posimpresionista, con obras importantes de Seurat, Cézanne, Van Gogh, Gauguin y el Aduanero Rousseau, seguidas por figuras de la primera década del siglo XX en Francia (Bonnard, Vuillard, la obra temprana de Matisse) junto a un puñado de pinturas alemanas del expresionismo, movimiento que nunca fue el punto de fuerza de la institución. Las obras maestras del primer Picasso (especialmente las Demoiselles d'Avignon) introducían la sección dedicada al cubismo, tanto el temprano o "analítico" como el más tardío o "sintético". Léger y Brancusi ejemplificaban una figuración muy estilizada, al borde mismo de la abstracción, cuya vertiente geométrica recibía un generoso tratamiento en una sala destinada a Mondrian y

otros artistas del grupo De Stijl.

"LA HISTORIA QUE EL MOMA CONTABA PONÍA EN SU CENTRO A LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS, QUE TRATABA COMO CAPÍTULOS DE UNA HISTORIA CUYO ARGUMENTO PRINCIPAL ERA LA PROGRESIVA EMANCIPACIÓN DEL ARTE MODERNO DE SUS RAÍCES ACADÉMICAS Y LA CONCENTRACIÓN EN LAS CARACTERÍSTICAS PROPIAS DE LAS DISCIPLINAS".

La institución destinaba una sala a su impresionante colección Matisse y otra a la escena del Este de Europa, con varias pinturas de Kandinsky, Franz Marc y Paul Klee, tras lo cual ingresaba en escena Dada en sus diversas variedades regionales, una importante selección de obras de Marcel Duchamp y Giorgio de Chirico, y varios cuerpos de obra asociados con el Surrealismo: Hans Arp, Max Ernst, Joan Miró y la escultura de Alberto Giacometti. Una sala especial mostraba las Ninfeas de Claude Monet, otra, una variedad de pintores figurativos norteamericanos (Georgia O'Keeffe, Edward Hopper), y una tercera, ciertos pintores europeos que prefiguraban la abstracción norteamericana. Una colección notable de Dubuffet y un par de Francis Bacons representaban a la nueva figuración europea, y luego se abría una serie de salas que trazaba la genealogía del arte americano de la posguerra. Un espacio considerable exponía obras de gran tamaño de Pollock, Joan Mitchell, De Kooning, Newman, Clifford Still y Morris Louis, y continuaba con trabajos tempranos de Rauschenberg, Jasper Johns y Cy Twombly, que mediaban

entre el expresionismo abstracto y el arte pop, representado por los nombres habituales, antes de concluir con una presentación que abarcaba diversas tendencias de los '60s y '70's, con artistas como Sol LeWitt, Mario Merz, Eva Hesse y Robert Morris, junto a una magnífica tela de Helen Frankenthaler.

"ESTE ESQUEMA, SIN EMBARGO, COMENZÓ SU PROLONGADO COLAPSO YA DURANTE LOS AÑOS 70, CONFRONTADO CON LA CRÍTICA POSMODERNA DE LOS "GRANDES RELATOS", LA DENUNCIA FEMINISTA DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA DEL CANON Y LAS PROCLAMAS DE INTELLECTUALES Y ARTISTAS NEGROS E HISPANOS NORTEAMERICANOS QUE APUNTABAN A SU CONCENTRACIÓN EN ARTISTAS BLANCOS METROPOLITANOS".

La presuposición práctica que ordenaba el conjunto era que el contexto primario de una obra de arte consiste, en primer lugar, en otras obras del mismo artista y, en segundo lugar, en obras realizadas por artistas con quienes compartía un programa. La historia que el MoMA contaba ponía en su centro a los movimientos artísticos, que trataba como capítulos de una historia cuyo argumento principal era la progresiva emancipación del arte moderno de sus raíces académicas y la concentración en las características propias de las disciplinas, en la constitución de marcos para la vida nueva o en la producción de imágenes oníricas en las que la realidad cotidiana se suspende. El montaje de la colección respondía a las líneas generales que este relato establecía y, aunque gigante, no era en absoluto exhaustivo. No sólo

el arte de las periferias imperiales (con la excepción parcial de Latinoamérica) estaba virtualmente ausente, sino que incluso las selecciones europeas eran –sobre todo en lo que concierne a la posguerra– limitadas a un puñado de artistas. A pesar de estas limitaciones, el canon del MoMA se convirtió, ya en los años '40, en el más influyente del planeta, fue adoptado en los manuales, enseñado en las escuelas y los artistas comenzaron a viajar a New York y a establecerse aquí como décadas antes lo hubieran hecho en París. La institución se volvió la referencia inevitable en su dominio, el sitio donde –según un consenso bastante extendido– el mejor arte moderno podía verse en las mejores condiciones.

Este esquema, sin embargo, comenzó su prolongado colapso ya durante los años 70, confrontado con la crítica posmoderna de los “grandes relatos”, la denuncia feminista de la masculinidad hegemónica del canon y las proclamas de intelectuales y artistas negros e hispanos norteamericanos que apuntaban a su concentración en artistas blancos metropolitanos. Con el curso del tiempo y la expansión del edificio (en dos grandes reformas, una concluida en 2005 y la otra en 2019), que coincidieron con la transformación de la institución en una parada regular en el circuito turístico y el aumento del número de visitantes, era inevitable que las autoridades del museo quisieran –por así decir– “modernizarlo”. Así fue que, a partir de entonces, desplegó un programa de adquisiciones centrado en la obra de artistas mujeres y de color, aumentó sus holdings internacionales y empezó a experimentar con otras estrategias para exhibir su colección. A fines de la década pasada (con la ampliación a cargo del arquitecto japonés Yoshio Taniguchi), el museo rompió formalmente con su tradición, desmontando la arquitectura histórica que Barr y Miller habían

proyectado. Como dije, en lugar de mostrar aquel canon más o menos permanente del antiguo relato, las exhibiciones cambiarían ahora periódicamente, y cada una de las sesenta salas dedicadas a la colección sería instalada por uno u otro de los curadores de la planta del museo.

"LAS DESAPARICIONES SON, A VECES,
SORPRENDENTES: EL VISITANTE DE HOY NO
ENCONTRARÁ NI EL MENOR RASTRO DE VASILY
KANDINSKY, PAUL KLEE O WILLEM DE KOONING. (...) CY
TWOMBLY TIENE EN EXPOSICIÓN SOLO UNA ESCULTURA
Y NINGUNA DE LAS MAGNÍFICAS TELAS QUE EL MUSEO
POSEE".

En el MoMA del presente, los curadores parecen tener bastante libertad para definir el territorio que les toca. En algunos casos, el criterio que organiza una galería es la coexistencia en el tiempo, en tal o cual lugar, de un grupo de artistas; en otros, las obras se vinculan a cambios tecnológicos a los cuales los artistas se suponen “responder” (este es el término que el museo tiende a emplear para referirse a la relación entre ellos y sus medios históricos). A veces las obras se agrupan por la participación común de sus productores en tal o cual galería de arte, revista u otra iniciativa cultural, mientras que otras veces los trabajos se agrupan por vagas semejanzas formales. Un puñado de artistas (Picasso, Matisse, Rothko) tiene galerías a su nombre y la obra de otros (Mondrian, Malevich) está dispersa en varias salas. Algunos artistas que antes vivían reclusos en los depósitos son representados ahora, mientras que muchos

otros han desaparecido. Las desapariciones son, a veces, sorprendentes: el visitante de hoy no encontrará ni el menor rastro de Vasily Kandinsky, Paul Klee o Willem de Kooning. Hoy nadie supondría que la colección incluye importantes telas de Edvard Munch, Pierre Bonnard y el gran pintor negro Jacob Lawrence. También es sorprendente la frecuencia con que los curadores escogen, de ciertos artistas, obras poco representativas o menores: Cy Twombly tiene en exposición solo una escultura y ninguna de las magníficas telas que el museo posee.

Esta diversidad de criterios se repite en el nivel de las estrategias de exhibición. El viejo MoMA consistía en una secuencia de salas inmaculadamente blancas donde las obras se alineaban monótonamente, colgadas a la altura del ojo a una distancia meramente suficiente unas de otras para evitar la contaminación visual, iluminadas por una luz difusa e identificadas por letreros muy discretos. Ahora cada curador compone su galería a su manera: a veces los cuadros están instalados como en un salón del siglo XIX, de piso a techo y muy pegados entre sí, mientras que otras veces las obras están rodeadas de lujosas extensiones de pared vacía. A veces los curadores introducen en sus salas artefactos de época u otros elementos que apuntan a la historia social del período, mientras que en otras las pinturas cuelgan a la antigua. A veces los muros son blancos, pero otras veces son grises, azules o verdes. Muchas veces la presentación es muy teatral, con luces direccionales y zonas de sombra en torno a los objetos, mientras que en otros (los menos) la vieja austeridad permanece. En algunos casos se nos ofrecen largos textos murales que nos explican tal o cual objeto, y en otros no se nos dice absolutamente nada. La discontinuidad entre una sala y otra no es solo conceptual, sino también visual, de modo que nosotros, los visitantes, debemos calibrar en

todo momento nuestra manera de observar lo que nos presentan.

"INTERIORES ENCONTRAMOS SOLAMENTE EN UNA PINTURA DE VUILLARD Y, TAL VEZ, EN UNA NATURALEZA MUERTA DE GAUGUIN (DE QUIEN SE OMITEN SUS OBRAS DE TAHITÍ, OFENSIVAS PARA LA SENSIBILIDAD CONTEMPORÁNEA PERO ENORMEMENTE INFLUYENTES ENTRE LOS MODERNOS)".

El sitio web de la institución mantiene un listado completo e ilustrado de las salas y sus contenidos, de manera que pueden comprobar lo que digo consultándolo (para hacerlo, sigan los enlaces que hay en esta página: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions>). La colección comienza en una veintena de galerías dedicadas a la colección de arte entre 1880 y 1940, ubicadas en el quinto piso del edificio. El primer cuarto de siglo está comprimido en una pequeña galería, donde encontramos un puñado de obras que el antiguo museo presentaba bajo las rúbricas de neo o postimpresionismo, pero ahora aparecen descritas como “paisajes e interiores franceses”. Allí donde el museo enfatizaba una serie de desarrollos estilísticos en el arte francés de fin del siglo XIX, este quiere llamarnos la atención sobre el mundo social en el que se produjeron, y para que nos demos una idea de ese mundo, incluye una vitrina con jarrones y dos fotografías de Henri Lartigue en las que parejas caminan por el bosque de Boulogne. También hay una proyección del ‘Viaje a la luna’ de Georges Méliès. El título de la galería es —como el de muchas otras— equívoco, ya que interiores encontramos solamente en una pintura de Vuillard y, tal vez, en una

naturaleza muerta de Gauguin (de quien se omiten sus obras de Tahití, ofensivas para la sensibilidad contemporánea pero enormemente influyentes entre los modernos). Paisajes sí hay, de Van Gogh y Cézanne; por lo demás, los cuadros de esta sala pertenecen al género más favorecido hoy por los curadores: el retrato. En este cúmulo breve y heteróclito consiste el nuevo registro de aquella prehistoria del arte del siglo XX que el viejo MoMA abordaba mucho más pausada y generosamente.



Wifredo Lam. *Je Suis (I Am)*, 1949. Oil on canvas, 49 × 42 15/16? (124.5 × 109 cm). Private collection © Succession Wifredo Lam, ADAGP, Paris / ARS, New York 2025

La transición entre el siglo XIX y el XX, en efecto, es ahora instantánea: pasado aquel esbozo de la primera galería, nos topamos, como si fuera un aerolito caído de quién sabe qué planeta, con Les demoiselles d'Avignon, que comparten las paredes con un número de obras de Picasso del mismo período. Picasso, de hecho, recibe tanto como antes una atención especial: los curadores no solo le asignan la sala que sirve de preámbulo al conjunto de la colección, sino que sus trabajos se encuentran dispersos en casi todas las demás salas. Pero incluso los trabajos de Picasso quedan sumergidos en la multitud de imágenes que encontramos en la sala siguiente, titulada "Un salón cubista". Allí, un gran número de pinturas de las primeras dos décadas del siglo se amontonan no a la manera secuencial del viejo MoMA, sino en la forma en que –según dice el texto que las presenta– se veían en talleres de artistas, residencias y aquellos salones donde, a falta de espacio y exceso de artistas, las obras se apiñaban desde el piso hasta el techo. A pesar del título, esta sala no contiene solo pinturas del primer cubismo (llamado "analítico"), sino también muchas que no lo son, pero fueron hechas en varios países europeos en el mismo período o se parecen en términos de forma o de color. Algunas pertenecen a artistas rusos que profesaban adherir al movimiento suprematista, otras pertenecen a italianos que se consideraban futuristas, pero estas diferencias se funden en un ambiente o atmósfera "cubista".

"UNA VITRINA MUESTRA ALGUNAS PUBLICACIONES
VINCULADAS CON DADÁ, PERO COMO NO HAY NINGUNA
MENCIÓN AL MOVIMIENTO, SI NO SABEMOS DE SU

EXISTENCIA POR OTROS MEDIOS, NO PODEMOS ENTERARNOS. (...) TAMBIÉN ENCONTRAMOS A MARCEL DUCHAMP, AUNQUE LA PRESENTACIÓN ENFATIZA SU FASCINACIÓN POR LO MECÁNICO MÁS QUE SU CONCEPCIÓN DEL READY-MADE".

Una elisión semejante de diferencias que en su época se consideraban importantes sucede poco después, cuando, tras el interludio de una sala dedicada a un grupo de importantes fotógrafos norteamericanos vinculados a la galería 291 y a la revista Camera Work, ingresamos en un espacio consagrado a “la vida en la época de las máquinas”. Esta sala incluye obras de artistas que trabajaban en contextos locales y seguían programas muy diversos. Pero, una vez más, la información que recibimos sobre estos asuntos es muy escasa. Una vitrina muestra algunas publicaciones vinculadas con Dadá, pero como no hay ninguna mención al movimiento, si no sabemos de su existencia por otros medios, no podemos enterarnos. Hay una obra de László Moholy-Nagy, figura central de la Bauhaus, pero ninguna referencia a la Bauhaus misma. Aquí también encontramos a Marcel Duchamp, aunque la presentación enfatiza su fascinación por lo mecánico más que su concepción del ready-made.



Marcel Duchamp. *To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour*, Buenos Aires 1918. Oil, silver leaf, lead wire, and magnifying lens on glass (cracked), mounted between panes of glass in a standing metal frame, 20 1/8 x 16 1/4 x 1 1/2? (51 x 41.2 x 3.7 cm), on painted wood base, 1 7/8 x 17 7/8 x 4 1/2? (4.8 x 45.3 x 11.4 cm). The Museum of Modern Art, New York

El nuevo museo le destina dos o tres salas al corpus que antes ocupaba ocho o nueve. Tal vez se deba a esa parquedad que las ausencias sean tantas: no solo la ausencia de aquellos movimientos que el MoMA ha fusionado en el cubismo, sino también la de toda referencia al fauvismo, al expresionismo o a artistas tan obviamente importantes como los que arriba mencionaba. Y cuando digo “importante”, no digo “mejor” ni “más bello”, valores que varían de persona en persona; digo, entre otras cosas, “influyente”. La desaparición de puntos de referencia tan centrales en el arte moderno como, digamos, Paul Klee vuelve imposible rastrear, por ejemplo, las raíces de la “abstracción caligráfica” de la posguerra que una de las salas posteriores nos presenta. Las desapariciones gemelas de Dada y la Bauhaus provocan una distorsión todavía más seria: con ellas se desvanecen todos aquellos programas que promovían formas nuevas de integración del arte y la vida, reemplazando la noción del artista como productor de objetos por aquella otra del artista como pedagogo, como polemista, como diseñador, como actuante. Esta ausencia se prolonga en el tratamiento de la segunda mitad del siglo XX, que omite happenings, eventos, performances o las propuestas más extremas de grupos como Fluxus.

"NO PUEDO VER OTRO MOTIVO PARA INCLUIR EN LA SECUENCIA ESTA PELÍCULA RECIENTE SOBRE HUGHES, UNA IMPORTANTÍSIMA FIGURA EN LA HISTORIA LITERARIA E INTELECTUAL DEL SIGLO PASADO, QUE EL DESEO DE INCORPORAR LA CULTURA NEGRA EN EL DECURSO DE LA NARRACIÓN DEL ARTE MODERNO QUE

LA INSTITUCIÓN PROPONE".

La drástica reducción de la atención destinada al arte del tardío siglo XIX y los principios del XX se debe —pensarán— a que la institución, a pesar de haber casi triplicado la superficie de sus galerías en las últimas dos décadas, no tiene espacio para todo. Pero una parte considerable del espacio técnicamente adjudicado a la colección entre 1880 y 1940 está ocupada por obras posteriores y aún contemporáneas. Así, por ejemplo, en una sala cuyo título (Katarzyna Kobro, moldeando el espacio) podría hacernos pensar que se dedica a esta escultora polaca, solo un objeto le pertenece a ella mientras que el resto son unos pocos trabajos de artistas rusos de su época y otros de artistas brasileños de mediados de aquel siglo, en esta sala una pared entera está dedicada a una serie de pinturas realizadas por Ulrike Müller (una artista que no conocía y de la cual sé tan poco después de haber salido del museo como antes) en 2017. Ésta es una característica de la nueva instalación: las rúbricas tienden a ser vagas y los curadores no parecen sentirse compelidos a serles enteramente fieles. Así, en una sala explícitamente dedicada al arte abstracto de posguerra, un tercio de las obras son claramente figurativas. El museo tampoco está constreñido por la mera cronología. En la parte del edificio destinada nominalmente a la colección, entre 1880 y 1940, una galería entera está consagrada a una película del artista Isaac Julien sobre el escritor negro Langston Hughes. La película fue hecha en 1989. No puedo ver otro motivo para incluir en la secuencia esta película reciente sobre Hughes, una importantísima figura en la historia literaria e intelectual del siglo pasado, que el deseo de incorporar la cultura negra en el decurso de la narración del arte moderno que la institución propone.

Las pinturas de Ulrike Müller y la galería dedicada a Isaac Julien son el anuncio de un fenómeno constante a lo largo de toda la presentación de la colección: la colonización del arte moderno por el arte contemporáneo. La incorporación de obras recientes en la línea de tiempo del pasado es tan frecuente que, a medida que pasaba de galería en galería, se fue consolidando mi impresión de que el corazón del MoMA ya no está en el arte moderno, sino que sus aspiraciones más ardientes se consagran a las producciones de estos últimos años. No es extraño: el museo siempre aspiró a representar el arte del presente. Pero también es cierto que los contemporáneos desempeñan una función que los modernos no pueden cumplir. La colección de la primera mitad del siglo XX no posee suficientes ejemplos para producir un rebalanceo sustancial de la proporción de artistas varones y blancos en la colección respecto a las artistas mujeres y de color, pero a partir de los años 70, cuando estos grupos empezaron a ingresar masivamente en el mercado del arte y en sus instituciones, las piezas disponibles se multiplican. El arte contemporáneo puede decirse que compensa las faltas del moderno, y la demanda de diversidad demográfica produce el efecto involuntario de incrementar el peso del presente sobre el pasado.

"APENAS TRES PINTURAS DE JACKSON POLLOCK, UNA DE LEE KRASNER, UNA DE CLIFFORD STILL Y OTRA DE ROBERT MOTHERWELL, UN BLOQUE NUMEROSO DE ROTHKOS Y UN CUADRO DE JOAN MITCHELL. NADIE PODRÍA, ANTE ESTA MAGRA SELECCIÓN, IMAGINAR LA POTENCIA DE ESTA TRADICIÓN, LA INFLUENCIA QUE EJERCIÓ, LA CALIDAD DE LAS DISCUSIONES QUE SE

DESARROLLARON EN TORNO A ELLA Y EL CALIBRE DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO".

Este corrimiento temporal afecta también a la sección de la colección dedicada a los años 1940-1970, que se extiende por una veintena de salas del cuarto piso. Allí impera un motivo adicional: dismantlar aquel aspecto de la vieja historia que postulaba la preeminencia global del arte norteamericano. Los productos de la eclosión de la pintura abstracta neoyorquina que la nueva presentación consiente son apenas tres pinturas de Jackson Pollock, una de Lee Krasner, una de Clifford Still y otra de Robert Motherwell, un bloque numeroso de Rothkos y un cuadro de Joan Mitchell. Nadie podría, ante esta magra selección, imaginar la potencia de esta tradición, la influencia que ejerció, la calidad de las discusiones que se desarrollaron en torno a ella y el calibre de la colección del museo. De aquel arte que la institución solía situar en una posición central en su relato, ahora nos ofrece una imagen curiosamente reducida y, obviamente, inadecuada. Por añadidura, la continuidad de la tradición se pierde tras un par de salas, y solo continúa tibiamente muchísimo más tarde con algunas piezas pequeñas y poco representativas de LeWitt, Dan Flavin y Robert Morris y una grande de Donald Judd, presentadas en una galería como ejemplos del uso de nuevos materiales más bien que en términos de las exploraciones en el plano de las formas. En cuanto al arte europeo del momento, los ejemplos son pocos y aislados. Francis Bacon y Balthus están ausentes. Dubuffet, de quien el museo exhibía media docena de obras, ahora solo tiene una, y esta (que representa un conjunto de jazz y, por eso, de algún modo, la negritud) en una sala sobre la revista parisina *Présence africaine*.



Emmet Gowin. *Edith, Chincoteague, Virginia*, 1967. Gelatin silver print, 6 7/16 x 6 1/2 in. (16.4 x 16.5 cm). The Gayle Greenhill Collection. Gift of Robert F. Greenhill. © 2025 Emmet Gowin

Emmet Gowin. *Edith, Chincoteague, Virginia*, 1967. Gelatin silver print, 6 7/16 x 6 1/2 in. (16.4 x 16.5 cm). The Gayle Greenhill Collection. Gift of Robert F. Greenhill. © 2025 Emmet Gowin

"ME LLAMÓ LA ATENCIÓN QUE EL MUSEO NO INCLUYERA NINGUNA DE LAS OBRAS DE MUJERES MÁS DE CHOQUE, AQUELLAS DE —PONGAMOS— MARINA ABRAMOVIC O CAROLEE SCHNEEMANN. Y ENTONCES ME DI CUENTA DE CUÁN SERENO —A PESAR DE LAS OCASIONALES ESTRIDENCIAS— ERA EL TONO GENERAL"

Como sucede con la colección entre 1880 y 1940, el museo recorre sumariamente los comienzos del período entre 1940 y 1980. El arte de los '40 y los '50 se resume en tres salas, una de ellas dedicada exclusivamente a Rothko. Una sala sobre la "abstracción caligráfica" global inicia una secuencia de ocho o nueve galerías pobladas por obras de los años 60, el umbral de lo contemporáneo. Este piso tampoco nos exime de espacios destinados a tal o cual artista del presente. Sin embargo, la carrera hacia nuestro tiempo es evidente en el énfasis que la colección pone en la década de los 70, cuyo perfil actual es muy diferente al que conocíamos. El arte conceptual, el arte de la performance y del video ya no existen como categorías; los experimentos con nuevas tecnologías y el interés por la inmaterialidad, característicos de aquel tiempo, están ausentes; las discusiones sobre el estatuto del objeto de arte sostenidas por críticos y artistas han sido olvidadas. En el sitio donde podríamos encontrar alguno de estos desarrollos, hay una sala donde se exhiben varias obras (en su mayoría políticas) realizadas por artistas indígenas, hispanos y negros entre 1965 y 1990. La pintura sobre tela predomina tanto aquí como en una galería que nos ofrece, bajo el lema de "el cuerpo en línea", obras que solo tienen en común haber sido realizadas por mujeres de todo el mundo durante tres décadas. Estas galerías representan

esas décadas de transición a través de objetos singulares realizados en medios tradicionales: precisamente aquello que las vanguardias ausentes en el nuevo relato, para bien o para mal, consideraban regresivo. De ese modo, el museo toma posición por la negativa en aquel debate característico de entonces: ¿es que una política progresista requiere un arte que movilice formas nuevas de producción y distribución, un arte que demande también otras maneras de recepción que las propias de la pintura o la escultura de tradición europea?

"OTRO ELEMENTO QUE HA PERDIDO TERRENO EN LA NUEVA COLECCIÓN ES EL EROTISMO. ENTRE LOS DESNUDOS PINTADOS POR MATISSE Y PICASSO HACE MÁS DE UN SIGLO Y UNA FOTOGRAFÍA DE DONNA LEE PHILLIPS DE 1977, LA COLECCIÓN NO CONSIENTE LOS DESNUDOS, Y MUCHO MENOS ALUSIONES EXPLÍCITAS A LA SEXUALIDAD".

Me llamó la atención que el museo no incluyera ninguna de las obras de mujeres más de choque, aquellas de —pongamos— Marina Abramovic o Carolee Schneemann. Y entonces me di cuenta de cuán sereno —a pesar de las ocasionales estridencias— era el tono general. El arte de los años 70 solía ser bastante agresivo, propenso al shock y a provocar emociones negativas: el tedio, el terror, el vértigo, el asco. Piensen en el cine interminable de Andy Warhol, en Vito Acconci masturbándose debajo de una rampa instalada en una galería o en la propia Abramowicz clavándose un cuchillo entre los dedos extendidos de una mano. Nada en las galerías de la colección podría hacernos sospechar la violencia que los artistas de entonces

movilizaban. Pero lo cierto es que también están ausentes la agresión que desplegaban las vanguardias del siglo XX, el surrealismo o Dada, los insultos que dirigían al público de su tiempo y el caos deliberado de sus eventos. Esta aversión a la disonancia y al conflicto se extiende a los estilos pictóricos y escultóricos que aluden a ello. La pintura expresionista alemana de hace un siglo ha sido casi por completo suprimida. Del ubicuo Picasso, el museo evita las telas más angulares y gritantes, como sus retratos de mujeres que lloran. Ya mencioné las omisiones de Bacon y de Kooning, y el movimiento japonés Gutai, que practicaba métodos violentos, está representado mediante obras extrañamente líricas.



Portrait of Vaginal Davis. 1993. Courtesy the artist and Reena Spaulings Fine Art NY/LA. Photo: Reynaldo Rivera

Junto a la agresión, otro elemento que ha perdido terreno en la nueva colección es el erotismo. Entre los desnudos

pintados por Matisse y Picasso hace más de un siglo y una fotografía de Donna Lee Phillips de 1977, la colección no consiente los desnudos, y mucho menos alusiones explícitas a la sexualidad. Es una ausencia notable en un siglo que puso la cuestión sexual en el centro de sus preocupaciones. Es difícil, para un visitante del presente, comprender cómo es posible que el público considerara el arte moderno perturbador o escandaloso. Pero no sé si esta exclusión se debe a la sensibilidad curatorial o a las restricciones derivadas de la expansión de la misión del museo. Lo cierto es que la institución de hoy es frecuentada con regularidad por familias y grupos escolares. No había notado hasta ahora que en las paredes, junto a alguna de las obras, hay letreros dirigidos a los niños que incluyen referencias a diversas actividades pedagógicas. Tal vez haya razones legales por las que ciertas obras no pueden ser mostradas, y la administración haya ejercido sus poderes de censura sobre los responsables de la curaduría, pero debería haber alguna manera de señalar, como mínimo, esta ausencia.

La elisión de la sexualidad y la violencia es particularmente notable en el piso que el museo dedica a su colección de arte realizado desde 1980. Allí, de las quince salas, siete son instalaciones; las otras ocho están destinadas a temas elusivos y dispersos: las reacciones al AIDS en New York, cierta abstracción reciente, un grupo de obras que hacen referencia, de una manera u otra, a la vida cotidiana, trabajos en medios diversos que abordan la colonización de América, un grupo de obras de artistas negros norteamericanos y británicos, fotografías y un video de tres artistas de la India, una sala llamada "What is parasite and what is kin?" cuyo tema no pude descifrar y otra donde una pintura monumental de Mark Bradford aparece rodeada de un conjunto de obras maestras

modernas. Al recorrer estas galerías por primera vez, me asombró la casi completa ausencia de los nombres que incluso el observador más distraído del mundo del arte de estos años debe haber oído y pronunciado innumerables veces. Me asombró que la exposición no consintiera ninguna obra de Gerhard Richter, Agnes Martin, William Kentridge, Sigmar Polke, Bruce Nauman, Marlene Dumas, Doris Salcedo, Thomas Hirschhorn, ni tampoco de la fotografía monumental canadiense o alemana del período, para mencionar apenas algunos nombres. Esta no es una representación siquiera remotamente adecuada del período, o incluso de alguno de sus episodios: la sala dedicada al arte en New York en la época del SIDA por algún excluye (con la excepción de David Wojnarowicz) la obra más estrechamente asociada con la crisis, obra realizada en general por artistas que murieron a causa de la enfermedad (Robert Mapplethorpe, Félix González Torres, Keith Haring), o las campañas desplegadas por el grupo Grand Fury.

"ESTE MOMA ES, EN CIERTO MODO, MÁS IMPERSONAL Y GENÉRICO QUE ANTES; LA EXPERIENCIA DE VISITARLO ES MENOS DISTINTIVA. QUIEN ANTES QUISIERA ASISTIR A UNA PRESENTACIÓN MÁS O MENOS COMPLETA Y SISTEMÁTICA DE LAS TRADICIONES LOCALES (PORQUE ESO, DESPUÉS DE TODO, ES LO QUE EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO, EL POP Y SUS ESTRIBACIONES FUERON) SOLAMENTE PODÍA ENCONTRARLA ALLÍ. AHORA NO ESTÁ EN NINGUNA PARTE".

Pero luego llegué a la conclusión de que, después de todo, el MoMA no se propone, en lo que concierne al arte

reciente, ser particularmente representativo, y que lo mejor es abordar las vastas galerías dedicadas al arte del último medio siglo como otras tantas muestras temporarias. La impresión, al recorrerlas, es semejante a la que recibimos en centros de arte contemporáneo y en bienales en cualquier sitio del planeta. Y esto me llevó a concluir que este MoMA es, en cierto modo, más impersonal y genérico que antes; la experiencia de visitarlo es menos distintiva. Quien antes quisiera asistir a una presentación más o menos completa y sistemática de las tradiciones locales (porque eso, después de todo, es lo que el expresionismo abstracto, el Pop y sus estribaciones fueron) solamente podía encontrarla allí. Ahora no está en ninguna parte. Quien antes quisiera seguir alguna de las líneas genealógicas de las vanguardias europeas, genealogías que ofrecían un marco a los magníficos ejemplos de Picasso, Matisse, Pollock y Rothko que siguen colgando en las paredes, podía hacerlo. Ahora, en cambio, los objetos van formando una sinuosa cadena de irregulares eslabones. La decisión de abandonar escuelas y movimientos como principios de organización, la decisión de aplicar criterios de selección y estrategias de exposición diferentes en cada sala, la vaguedad de la cronología, la ausencia de tantos de los artistas más influyentes (no sólo en el centro, sino en la periferia) y la indiferencia a los fenómenos de influencia entre artistas, la tendencia a presentar las obras como “respuestas” a tal o cual evento político o estado de ánimo social más bien que intervenciones en la historia de tal o cual disciplina, todo conspira para producir una atomización generalizada: las obras son piezas sueltas, desprendidas de sus entornos históricos concretos, bloques enigmáticos que caen en tal o cual territorio cuyos límites son, en general, vaporosamente definidos.



Installation view, Ideas of Africa- Portraiture and Political Imagination, on view at The Museum of Modern Art, New York, from December 14, 2025, through July 25, 2026. Photo by Jonathan Dorado © The Museum of Modern Art, New York

Dirán que el plan es cambiar la presentación a lo largo de los meses y los años; que, en algún momento, si volvemos al museo, encontraremos otras piezas del rompecabezas; y que, al cabo de varias visitas, tendremos una noción general del arte de los siglos XX y XXI. Pero lo cierto es que, para la abrumadora mayoría de los visitantes, esta es la única versión que recibirán. Y la versión en cuestión es peculiar. El viejo relato comunicaba una imagen parcial del arte moderno; es difícil discernir algún orden en el nuevo relato. Dudo que observadores que mágicamente pudieran llegar desde el pasado reconocieran allí el tiempo que les tocó vivir. Pero lo cierto es que, como decía antes, la institución no parece estar tan interesada en el arte de una época pretérita en la que los artistas (nuestros “antiguos maestros”) participaban de horizontes culturales

y operaban según normas y motivaciones que tal vez nos resulten imposibles de comprender, como en el arte producido en este mundo que nos resulta familiar. De ese modo, el MoMA participa plenamente de una característica de nuestro tiempo, que suele ser hostil o indiferente al pasado en su radical alteridad y estar inalterablemente satisfecho con los valores del presente.

"HACE DÉCADAS COLGABAN PINTURAS ABSTRACTAS QUE MOSTRABAN EL COMPROMISO DE SUS PROPIETARIOS CON EL MODO DE VIDA MODERNO, MIENTRAS QUE HOY CUELGAN RETRATOS HECHOS POR ARTISTAS DE COLOR QUE MUESTRAN SU COMPROMISO ANTIRRACISTA".

Decía al principio que la nueva presentación de la colección es fragmentaria y anárquica. Esto no se debe solamente a que el museo haya reemplazado aquel relato que rigió su política de adquisiciones y su estrategia de exhibición por un puzzle compuesto por varias perspectivas. Este es solo un aspecto del cambio drástico que la institución ha experimentado recientemente. El MoMA de sus primeras décadas era mucho más pequeño y más local. Hoy por hoy, atiende un público enormemente heterogéneo, multitudinario y en gran medida ocasional, como puede comprobar cualquiera que se plante en medio del oleaje que circula por las salas; la presencia de familias enteras es visible como no lo era antes. Tal vez a esto se deba la ausencia relativa de elementos esotéricos, polémicos y eróticos en el conjunto (y la omisión casi completa de aquellos movimientos de vanguardia que ponían en primer plano dichos elementos). Al mismo tiempo, es evidente que el motor más íntimo detrás de

muchos de los cambios es la voluntad de incrementar la proporción de artistas de color y de mujeres en la mezcla general y de reducir el carácter americano de su colección en la posguerra. El museo atiende esta demanda con los medios conceptuales ofrecidos por los discursos hegemónicos de la universidad en la que se han formado tanto los curadores como muchos de los artistas contemporáneos que el nuevo colgado favorece. La unanimidad ideológica que de esto deriva le confiere un elemento de continuidad a las galerías, pero también explica el tono académico de muchas de ellas, la ubicuidad de la política de las identidades y el desplazamiento temporal hacia el presente. El MoMA, en medio de los cambios, sigue siendo una expresión de la sensibilidad que prevalece entre los líderes del gusto de la alta burguesía local, en cuyos salones hace décadas colgaban pinturas abstractas que mostraban el compromiso de sus propietarios con el modo de vida moderno, mientras que hoy cuelgan retratos hechos por artistas de color que muestran su compromiso antirracista. Es inevitable que, bajo esta nueva condición, la sombra del siglo XX disminuya para dejar paso a la luz benigna y vacilante de aquel arte del siglo XXI que estos días prevalece en las instituciones neoyorquinas.

REINALDO LADDAGA

Reinaldo Laddaga nació en Rosario, Argentina, en 1963, y vive desde hace muchos años en Estados Unidos. Ha enseñado en diversas universidades de los Estados Unidos y Latinoamérica, y es el autor de una decena de títulos de crítica y ficción, entre ellos están "Atlas del eclipse" , el fantasmagórico relato de sus caminatas por la Nueva York de la pandemia (Galaxia Gutenberg, 2022), "Los hombres de Rusia" una novela (Jekyll & Jill, 2019), "Un prólogo a los libros de mi padre" una memoria (Beatriz Viterbo Editora, 2011) y dos volúmenes de ensayos sobre el arte y la literatura contemporánea: "Estética de laboratorio" (Adriana Hidalgo Editora, 2010) y "Estética de la emergencia" (Adriana Hidalgo Editora, 2006). Su último libro es "El coleccionista de cabezas o las grandes ocasiones de Andy Warhol".