

El MoMA: un punto de referencia

Jorge Lopera

Entrada

El presente texto tiene sus orígenes en una investigación realizada entre los años 2013 y 2016 sobre las relaciones entre el arte de concepto y la institucionalidad artística en América Latina. Uno de los antecedentes de estas relaciones estriba en la aparición de los museos de arte moderno en nuestra región, que tomaron como un claro referente discursivo al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). El siguiente fragmento expone la fundación del MoMA en 1929, su estructura organizacional y el modo en que la circulación de obras pertenecientes a artistas latinoamericanos hizo parte de un proceso de colonización cultural que posteriormente daría lugar a las búsquedas de un pensamiento visual independiente, en el que el arte de concepto jugó un rol determinante.

El MoMA: un punto de referencia

Luego de su fundación en 1929, y tras un proceso de consolidación durante las décadas siguientes, el MoMA se convirtió en una institución de referencia en el panorama internacional. No solamente había logrado reafirmar el arte moderno en Estados Unidos, sino que había permitido la circulación de artistas extranjeros, en su mayoría europeos, en el contexto norteamericano, algo poco común para aquel entonces.¹ De acuerdo con la historiadora e investigadora Imelda Ramírez, “el MoMA se convirtió en el paradigma de las instituciones de producción, distribución y recepción cultural de la estética moderna” (Ramírez, 2001: 128).

El Museo de Arte Moderno de Nueva York surgió en un momento en el que no era común

coleccionar o exhibir obras de finales del siglo XIX y de lo que había transcurrido del XX. Su fundación ocurrió gracias a tres influyentes coleccionistas neoyorkinas que decidieron desafiar las políticas conservadoras de los museos tradicionales y crear una institución dedicada exclusivamente al arte moderno: Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan y Abby Alrich Rockefeller. Las tres dieron inicio a la gestión e invitaron posteriormente a los demás socios fundadores para conformar el célebre grupo de siete en el que estaban Anson Conger Goodyear, Winthrop Murray Crane, Paul Joseph Sachs y Alfred Barr Jr. Cabe resaltar que, en el momento en el que Barr fue invitado para ser director del naciente museo, contaba con tan sólo 27 años de edad y tenía un puesto como profesor asociado en el Wellesley College, donde era reconocido académicamente como un intelectual brillante para su corta edad.

El planteamiento de la estructura por departamentos que había sugerido Alfred Barr al momento de la fundación y que fue quizás uno de los aspectos más interesantes que adoptaron los nacientes museos de arte moderno en otras partes del mundo, fue consecuencia del curso de arte moderno que dictaba en el Wellesley College.² En el curso, Barr proponía una estructura académica que pasaba tanto por la pintura y la escultura de finales del siglo XIX y principios del XX, como por el cine, la fotografía, la música, el teatro, la arquitectura y el diseño industrial (Hunter, 1997: 11). De esta manera se establecía una relación explícita con el modelo académico de la Bauhaus que privilegiaba el conocimiento interdisciplinar como parte fundamental del arte. Esta perspectiva, que había influenciado a Barr durante uno de sus viajes a Europa permitió la concepción del



Museum of Modern Art (MoMA). Nueva York

arte moderno en relación con otras disciplinas creativas y derivó en la implementación organizacional de departamentos para cada una de esas áreas. Es de notar que, en la década de 1930, además de la incorporación de varios de los departamentos propuestos por Barr en su modelo organizacional, también se abrieron otros dedicados a labores de mediación como el departamento de publicaciones, el de exposiciones itinerantes, el de educación y la librería (esta última con una reputación significativa desde sus primeros años de funcionamiento). La visión integral de un museo de arte moderno, materializada por Barr, fue sin duda una de las características que ubicaron al MoMA como un referente internacional en el circuito artístico.

El MoMA fue durante sus primeros años una máquina de experimentación en lo que

respecta a discursos alrededor del arte moderno, modelos de gestión institucional, programas públicos y formas de exhibición. Su carácter experimental, al incluir otras disciplinas creativas, sería relevante para los procesos de desarrollo cultural norteamericanos, en tanto que la distribución cultural no se limitó exclusivamente al arte elevado, sino también al cine, el diseño, la música, la fotografía, la arquitectura o el teatro. Esta situación puso de presente una nueva concepción de museo que se alejaba de la idea de una institución en la que solamente se exhibían colecciones atesoradas históricamente, como había sucedido con los museos europeos, para dar paso a un engranaje institucional en el que se privilegiaba la producción de contenidos. Estados Unidos consolidó así un panorama cultural importante en las décadas siguientes a la fundación del MoMA. Particularmente, luego de la Segunda

Guerra Mundial, el centro internacional de la cultura se desplazó de ciudades como París y Londres a Nueva York, con lo cual Estados Unidos tuvo un nuevo papel en el escenario político internacional a través de la cultura (Ramírez, 2001: 130). Cabe señalar que la temporalidad de las exhibiciones del MoMA iba en consonancia con los cambios sociales propiciados por el consumo generalizado y por las dinámicas de los medios masivos de comunicación.

Después de las dos guerras mundiales, Estados Unidos extendió muy rápidamente su dominación mundial y acogió con fuerza los presupuestos modernos (la certeza de que la ciencia es infalible, el desarrollo tecnológico, el progreso, la expansión de la educación, etc.) que encontraron amplio respaldo en una burguesía progresista y adinerada, dispuesta, además, a formar importantes colecciones de arte moderno y a respaldar diferentes iniciativas para crear nuevas instituciones (Ramírez, 2012: 71).

Las relaciones entre el Museo y la política pueden situarse de manera precisa hacia finales de la década del treinta. Con Nelson Rockefeller como presidente de la junta directiva,³ luego de la apertura de su sede definitiva en 1939 y con el ingreso oficial de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial dos años después, el MoMA cambió su programación para entrar en consonancia con la política norteamericana a través de la presentación de posters, películas, programas especiales y exhibiciones al servicio del gobierno, las fuerzas armadas y, posteriormente, de los veteranos de guerra (Hunter, 1997: 20).⁴ A principios de la década de 1940, Rockefeller impulsó la creación de una entidad dedicada a la diplomacia cultural, científica y educativa llamada Oficina para Asuntos Interamericanos (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs —OCIAA—), creada, entre otras cosas, para impulsar la política del Buen Vecino con América Latina. Rockefeller, quien había renunciado a la

presidencia del MoMA en 1941 para desempeñarse como coordinador de esta nueva entidad, reclutó a algunos de los más importantes estudiosos, intelectuales y artistas para trabajar allí. De acuerdo con Toby Miller y George Yúdice, con ello empezó a vislumbrarse una relación entre los intelectuales, el gobierno norteamericano y los académicos de la *Ivy League* (conformada por varias universidades del Este de Estados Unidos, entre las que cabe destacar Harvard, Yale y Columbia) (Miller & Yúdice, 2004: 62). La OCIAA cumplió un papel fundamental en los procesos de difusión y colonización cultural gracias al énfasis que les dio a los medios de comunicación, en especial a la radio y la prensa. La creación de revistas enfocadas en estudios interamericanos como *En Guardia*, *The Interamerican Quarterly* y *The Inter-American*, hizo que la circulación del trabajo de artistas latinoamericanos creciera significativamente en el Este de Estados Unidos. También hay que señalar que la presencia de magnates como John Hay Whitney, René d'Harnoncourt, Lincoln Kirstein o incluso el mismo Rockefeller en los procesos de difusión interamericana derivó en el apoyo no sólo a las artes plásticas, el coleccionismo o la crítica, sino también a otras disciplinas como el cine, capaces de influenciar culturalmente a las masas.

El MoMA retomó el interés en el arte latinoamericano gracias a las labores ejercidas por la OCIAA, de tal modo que entre 1940 y 1942 realizó importantes exposiciones, entre las cuales podemos señalar: *Twenty Centuries of Mexican Art*, *Portinari of Brazil*, *Industrial Design Competition for the 21 American Republics*, *United Hemisphere Competition*, *Brazil Builds* y *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. De acuerdo con Miller y Yúdice, exposiciones como estas generaron un diálogo, en términos de concepciones igualitarias y compartidas del arte, entre las creaciones plásticas de los países latinoamericanos y el modernismo estadounidense:



Sala interior MoMA, exposición Cien años de las Señoritas de Avignon de Picasso, 2007, foto archivo particular

En rigor, los países latinoamericanos y Estados Unidos pudieron exhibir sus similitudes demostrando, entre otras cosas, la existencia de una modernidad compartida, además de afirmar el derecho a pertenecer a una estirpe civilizadora, basada en antiguos patrimonios como los de las culturas azteca, maya e inca (Miller & Yúdice, 2004: 62).

En este panorama, resulta más que comprensible que los museos de arte moderno latinoamericanos hubieran tomado como referencia al MoMA, pues no sólo era una institución *ejemplar* en términos de gestión y gozaba de renombre ya en la década de 1940 en el contexto internacional, sino que se había interesado por la adquisición de obras provenientes de América Latina. Sin embargo, es necesario decir que varias de las exposiciones señaladas fueron realizadas por conveniencia política,⁵ tal y como se hace evidente en los textos de varios de sus catálogos en los que prevalecen reflexiones superfluas sobre el trabajo de los artistas latinoamericanos. También, debe mencionarse

que los fondos para tales exhibiciones llegaron en ocasiones de la OCCIA o de filántropos multimillonarios como Lincoln Kirstein.⁶

La formación de instituciones culturales en América Latina durante la primera mitad del siglo xx fue precaria debido a la falta de políticas culturales y de un interés del Estado por promover instituciones que permitieran la circulación de contenidos artísticos. De esta manera, sin una institucionalización de la cultura, la aparición de museos de arte moderno solo pudo ocurrir hasta finales de la década de 1940 cuando, después de la Segunda Guerra Mundial, se formaron organismos encargados de promover el intercambio cultural y de defender los derechos culturales. La creación de estos organismos dio cuenta de un interés marcado por el humanismo y el papel civilizatorio de la cultura en el reconocimiento de la diversidad y la diferencia. Los intereses políticos norteamericanos de comienzos de la Guerra Fría coinciden con la necesidad que tuvo América Latina de crear espacios en los

que pudiera exhibirse el arte moderno y promover el consumo cultural. La carencia de una institucionalidad del arte como la que se había conformado en Europa y Estados Unidos, junto con el aumento de artistas y la necesidad de impulsar la cultura hacia mediados del siglo xx en los países del centro y sur del continente, conllevó a la creación de los primeros museos de arte moderno. Brasil es el primer país en abrir este tipo de espacios con la creación del Museo de Arte Moderno Assis de Chateaubriand en 1947, el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo en 1948 y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1949. Para el crítico peruano Juan Acha:

A partir de 1950, América Latina inicia la creación de los museos de arte moderno y la introducción de las galerías comerciales. Durante todo este tiempo, se registra el uso de técnicas e ideas museográficas importadas. Los museos, por tanto, actúan sumisos a los intereses del imperialismo artístico que ejercen algunos países desarrollados y en favor de las dictaduras y dictablandas locales. Las clases dominantes y las fuerzas foráneas aprovechan, en su propio beneficio, la fuerza ideológica de los museos (Acha, 2012: 213).

Con lo anterior, Acha pone de manifiesto el inicio de las instituciones de arte moderno en nuestro contexto bajo un panorama dominado por los intereses ideológicos extranjeros. En esa medida, debe señalarse que el formato expositivo que fue usado correspondió al cubo blanco, instaurado ya en Europa y Estados Unidos pero que, siguiendo a Acha, difícilmente respondía al público latinoamericano. El inicio de una institucionalidad del arte que adoptó el modelo norteamericano conllevó, sobre todo en las décadas del sesenta y setenta, a que los formatos expositivos fueran repensados a la luz de la realidad social de América Latina, algo que estuvo ligado a la búsqueda de una identidad estética regional que tuvo en esa misma década una emergencia a través de críticos, teóricos e intelectuales.

De ningún modo esto implicó dejar de lado el uso del cubo blanco, sino, más bien, replantear los procedimientos y fines tanto museográficos como de gestión cultural de las instituciones artísticas. Nekane Aramburu ha señalado el papel de los museos a finales de la década del setenta en los siguientes términos:

Durante la conferencia de la Unesco, desarrollada en Bogotá en 1978, tuvo lugar la proclamación de los principios de las políticas culturales de América Latina y el Caribe, en la cual comenzó a analizarse la organización estatal en la intervención de la cultura. En especial en América Latina, con la paulatina instalación de las democracias, los museos y los teatros se constituyen en el medio para la reafirmación y consolidación de las identidades nacionales. Ticio Escobar se refiere a “museos centrales” (el norte, la metrópolis, el primer mundo) y museos periféricos (todos los demás). Así es obligada la prudencia en la diferenciación de formatos entre los países del Norte y los países del Sur, entre el primer mundo y los pueblos en desarrollo, en los peculiares ritmos de sus economías y políticas, entre los museos privados y los museos públicos, entre el modelo anglosajón y el de la tradición mediterránea (Aramburu, 2011: 28).

Los museos de arte moderno tuvieron entonces que adaptarse a los públicos locales, tanto a través de la circulación de contenidos que privilegiaran el arte local, como mediante la creación de programas para públicos que respondieran a las necesidades de las comunidades que impactaban. De esta manera se tomaba el estandarte ideológico de la experimentación y la exhibición del arte actual proveniente del MoMA para incentivar el consumo artístico en un público poco habituado al trabajo de artistas modernos, cuyas obras se inscribían en las rupturas que habían generado las vanguardias internacionales a principios de siglo. Esto, de entrada, privilegiaba la visión de un museo vivo sobre la ya gastada idea de museo muerto en el que se exhibían colecciones y se enseñaba la historia desde sus múltiples ámbitos: nacional, político, natural o artístico.

Notas

- 1 La primera exposición del MoMA, en la que se presentaron obras de Cézanne, Gauguin, Seurat y van Gogh, fue visitada por más de 45 000 personas durante las primeras cinco semanas, un número que no había sido alcanzado por ninguna exhibición luego de la célebre muestra *Armory Show*.
- 2 En su decidida búsqueda de salidas para lograr el establecimiento del modernismo en Estados Unidos, Barr tuvo la oportunidad de presentar el primer curso de arte moderno en Norteamérica (quizás en el mundo) en el Wellesley College en la primavera de 1927, curso en que, de acuerdo con sus propias palabras, “me tomé la licencia de enseñar como quise”. Los contenidos del programa estaban dedicados al estudio del arte de los últimos cien años y su estructura metodológica consistía en el planteamiento de unos temas de actualidad que se discutían al comienzo de cada clase antes de introducir “problemas cuidadosamente preparados”. Barr organizaba la clase en forma de seminarios y dividía los temas en categorías, dándole a cada estudiante la responsabilidad de dar cuenta de su desarrollo al resto de los asistentes (Kantor, 2002: 91).
- 3 Nelson Rockefeller fue nombrado presidente de la junta directiva del MoMA en 1939 cuando se inauguró la sede en la que se instalaría de manera definitiva. Rockefeller reemplazó a Anson Conger Goodyear que había estado al frente de la Junta desde la apertura del Museo una década atrás.
- 4 De acuerdo con Hunter, durante la Segunda Guerra Mundial el MoMA firmó 38 contratos con diferentes entidades gubernamentales, entre las que se destacan: la Oficina de Información de Guerra, la Biblioteca del Congreso y la Oficina para la Coordinación de Asuntos Interamericanos. En aquellos años se organizaron 19 exhibiciones itinerantes por fuera de los Estados Unidos, 29 fueron mostradas en el Museo con contenidos relacionados con la guerra y el sufrimiento desencadenado por ella, y gran parte de la propaganda nazi fue analizada por el Departamento de Cine.
- 5 La influencia cultural estadounidense estuvo ligada en gran medida a coyunturas políticas. El primer acercamiento a los países del centro y sur del continente ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial, debido a que dirigentes políticos de países como Argentina, Brasil, Chile y México habían empezado a simpatizar con las propagandas nazis y fascistas, lo que constituía un peligro para la estabilidad política americana. No obstante, una vez terminada la guerra, el interés por América Latina se vio mermado de manera significativa y sería solo hasta principios de

la década de 1960, luego de la revolución cubana, que este interés volvería a florecer.

- 6 Pese a la expectativa generada por estas exposiciones, el interés del MoMA por el arte Latinoamericano decayó en la década de 1950 debido a la implementación del Plan Marshall. Del presupuesto total destinado para ayudas no militares, los países de América Latina recibieron tan solo un 3%. Esto, sumado a las prioridades que dio el gobierno estadounidense de difundir sus producciones culturales en Europa, conllevó a una pérdida de acceso al arte de la región por parte del MoMA, que se encargó por aquellos años de difundir el expresionismo abstracto y sus discursos acerca de la libertad (Miller & Yúdice, 2004: 67).

Referencias bibliográficas

- ACHA, J. (2012). *Arte y sociedad latinoamericana. El arte y su distribución*, México, Trillas.
- ARAMBURU, N. (2011). “El final del mundo conocido. Transición y mutaciones de los modelos y escenarios para el arte contemporáneo”, en: *Errata*, nro. 6 (diciembre), [22-47], Bogotá, Instituto Distrital de las Artes y Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- HUNTER, S. (1997). *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*, Nueva York, Abradale Press/Harry N. Abrams, Inc.
- KANTOR, S. G. (2002). *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Georgia, The MIT Press.
- MILLER, T. & YÚDICE, G. (2004). *Política cultural*, Barcelona, Gedisa.
- RAMÍREZ, I. (2001). *Arte, museo y ciudad. Una mirada retrospectiva en Medellín*, documento de investigación, Medellín, Departamento de Humanidades Universidad Eafit.
- . (2012). *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit.

Jorge Lopera es diseñador de Espacios\Escenario de la Colegiatura Colombiana, con estudios de posgrado en Gestión Cultural en la Fundación Ortega y Gasset de Buenos Aires (Argentina) y Magíster en Estudios Humanísticos de la Universidad EAFIT. Actualmente se desempeña como investigador y curador independiente. El fragmento aquí publicado hace parte de *Una imagen probable. Arte conceptual en América Latina*, finalista del 8.º Premio Nacional de Investigación y Gestión Cultural / Modalidad Estudios en Cultura.