



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

MUSEO DE ARTE CONTEMPÓRANEO

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

ALUMNO: Guido Garaycochea Cannon
PROFESOR GUÍA: Jaime Cordero García

SANTIAGO DE CHILE
2013

INDICE

	Página
PRESENTACION	
Objetivos Generales	3
Objetivos Específicos / Hipótesis	4
Plan de Investigación y Metodología	4
INTRODUCCION	
El Museo de Arte Moderno de Nueva York	5
CAPITULO I	
EL LOUVRE: PRIMER MUSEO PÚBLICO	
El Estado como Mecenas	7
El MoMa: Museo Paradigma	9
El Museo de Mönchengladbach	12
El Museo Pompidou	13
CAPITULO II	
NUEVA YORK Y LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO	
Museos Norteamericanos del siglo XIX – El coleccionismo	14
El Financiamiento de los Museos Norteamericanos	16
Escuela de París y Nueva York	22
Nacimiento del MoMA - Museum of Modern Art	28
Exposición y Conservación de la Colección Permanente	37
El MoMA durante la Segunda Guerra Mundial	41
La Colección de Peggy Guggenheim - "Art of this Century"	49
El MoMA: Un referente universal	51
El Modelo MoMA en Occidente	57
Las Exposiciones	60
Documenta Kassel	61
La Kunsthalle	63
La Kunsthalle de Berna	64
MUSEOS DE ARTE MODERNO	
Neue Nationalgalerie - Berlín	67
Kunsthalle de Bielefeld	68

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen - Dusseldorf	69
Wallraf-Richartz Museum-Ludwig Museum - Colonia	69
Stedelijk Museum - Amsterdam	71
Städtisches Museum, Abteirberg Mönchengladbach	73
Neue Staatsgalerie y Kammertheater - Stuttgart	75
Museum für Moderne Kunst - Frankfurt am Main	77
Tate Gallery- Londres	78
La Tate Gallery of Modern Art en Bankside	81
CAPITULO III	
EL EFECTO BEAUBOURG Y EL NACIMIENTO DE LOS CENTROS DE CULTURA CONTEMPORÁNEA	
El Museo Nacional de Arte Moderno en el Palais de Tokio de Paris	82
El Centro de Cultura Contemporánea Georges Pompidou	90
El Museo de Grenoble	118
El Museo Stedelijk - Amsterdam	120
El New Museum de Nueva York	123
CONCLUSIONES	127
BIBLIOGRAFÍA	138

PRESENTACION

La siguiente investigación constituye una perspectiva histórica del Museo de Arte Moderno (MoMA) fundado en el año 1929 con apenas 13 obras y cuya concreción histórica revela cómo, a pesar de su modesto origen, el sueño de un pequeño grupo de personas logra convertirse en un referente museológico universal obligado. A lo largo de esta exposición se establecerá un paralelo entre la creación del MoMA, el Museo Metropolitano de Nueva York, el New Museum de Nueva York y el recientemente renovado Museo del Barrio en el Harlem, este último un reflejo del museo orientado a la comunidad inmediata. Se considerará la inserción de internet en el panorama cultural de los Estados Unidos en general y su importancia en la difusión del contenido del museo, ya sea como herramienta de apoyo o como plataforma para determinados contenidos.

Objetivos Generales

Entender las perspectivas históricas del museo de arte moderno y su conexión con el pasado para entender cómo se generan los nuevos museos en el presente; cuáles son los marcos teóricos y conceptuales que son analizados en el proceso de generación de los mismos, y que en la mayoría de los casos son producto de una revisión de los antecedentes de los museos en los Estados Unidos en los siglos XX y XXI, sumados a un cruce de objetivos políticos, históricos y culturales específicos en cada caso. En este sentido se revisa en este trabajo la importancia de las colecciones privadas que fueron en el pasado y lo siguen siendo, el elemento seminal en el cual se basan los museos de arte contemporáneo.

Otro objetivo será realizar un recorrido histórico por la construcción de los espacios destinados a museos de arte moderno y contemporáneo nacidos en el siglo XX y su transformación en centros de cultura contemporánea.

Objetivos Específicos / Hipótesis

Este trabajo nace como respuesta a la siguiente interrogante:

¿Qué circunstancias y necesidades provocan en las sociedades la apertura de museos dedicados exclusivamente al arte contemporáneo, principalmente a la exposición de la obra de artistas vivos y, cómo, en este sentido el MoMA de Nueva York se ha transformado en parámetro comparativo de calidad y repercusión a nivel mundial?

Para responder esta pregunta y entendiendo al museo como centro de cultura viva con inserción en los movimientos y tendencias actuales, hay que prestar atención a diversos aspectos, así como cuál es el concepto detrás de los mismos, cuáles son sus antecedentes históricos tanto generales como particulares. Es preciso entender cómo se logra el autofinanciamiento, concepción y lineamientos generales de los principales museos en los Estados Unidos que sirven de ejemplo

a otros museos. Por otra parte, conviene observar lo que ocurre con los centros creados en la ciudad de Nueva York, la cual es considerada centro de arte internacional. A este respecto, se pondrá énfasis en la interesante internacionalización del MoMA y la opción tomada por el Museo del Barrio, hoy en crisis por alejarse de sus conceptos fundacionales.

Plan de Investigación y Metodología

Revisión de literatura específica relativa a museos en Estados Unidos y a su vez visitar personalmente dichos museos. Revisión de material online y material físico publicado por los museos. Trabajo e investigación desde la base misma del MoMA en Nueva York.

EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK

Icono y referente de curadores, artistas y consumidores de arte, el MoMA de Nueva York es estudiado en profundidad por todos. Junto con el Metropolitan Museum of Art, el Guggenheim y el Whitney, son puntales de referencia de los museos no solo más importantes de la isla de Manhattan, sino también de la ciudad de Nueva York y del mundo entero. Sin embargo, su historia y relevancia comienza realmente en el año 1937, cuando se construye el primer edificio destinado a albergar una colección de arte exclusivamente moderno, este edificio se convertirá con posterioridad en el *Museum of Modern Art (MoMA)*, que concentrará una interesante y particular colección, en un principio, alrededor de los artistas de la Escuela de París.

En el documento de la creación del MoMA, se cita que la relación entre este Museo y el Metropolitan Museum de Nueva York, será similar a la existente entre el Louvre y el Luxemburgo de París o a la del National Gallery y la Tate Gallery de Londres.

Ya que el MoMA toma como referencia el Museo de Artistas Vivos francés, se decidió buscar las raíces de los museos de arte moderno desde los inicios del siglo XIX. Para ello, se ha diseñado el árbol genealógico de los fenómenos culturales que han transformado el ámbito museístico en el siglo XX. Consecuentemente, el primer capítulo explica las causas que llevaron a la apertura del Museo del Louvre, tomado este como ejemplo de museo público por excelencia.

Si se han escogido como modelo los museos de Luxemburgo, el MoMA, algunos de Alemania, el *Beaubourg* y el *CAPC Musée* de Burdeos, es porque considero que ellos han sido los puntos de referencia para la creación del resto de museos de arte moderno o centros de arte contemporáneo en el mundo y una vez leída la propuesta, creo que todos nos veremos reflejados en ellos de una manera u otra.

En definitiva, el objeto del presente trabajo es ver más claramente como el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo - específicamente el MoMA - está subyugado por numerosos aspectos ajenos a la institución museística pero que les son útiles. Enumerar dichos aspectos por orden de importancia es una tarea más especulativa que producto de un estudio intenso, en primer lugar la economía y la política, en segundo lugar la persona que se hace cargo de la dirección de la institución. En Estados Unidos debe rodearse de las tres W: Work, Wealth y Wisdom (Trabajo, Riqueza y Sabiduría), en tercer lugar los arquitectos y los artistas y finalmente el público. De sus interconexiones dependerá que surja un tipo de museo u otro, incluso que el proyecto logre su objetivo con éxito. Comprobaremos que los problemas que surgieron en el siglo XIX, serán muy parecidos a los del XX, y que curiosamente, a finales del siglo XX hemos de buscar otros espacios para los artistas aún no consagrados.

La lección aprendida del MoMA por las instituciones culturales universales será que: el museo debe ser una institución en constante renovación si no quiere agotarse y envejecer, y para que esto no ocurra todas las variantes deben participar en el espacio museístico.

CAPITULO I

EL LOUVRE: PRIMER MUSEO PÚBLICO

El Museo del Louvre es concebido como un logro social, académico, artístico y arquitectónico de vital importancia. Por una parte, el artista necesitaba contemplar las obras ejecutadas por los clásicos, y éstas eran inaccesibles al estar colgadas en las paredes de los palacios. Debido a la reivindicación social se exige que se exhiban las colecciones reales a la visita pública y es así como, con posterioridad a la Revolución Francesa, el museo se abre al público y a los artistas. Es entonces cuando los artistas no sólo quieren entrar al museo a copiar o a contemplar las obras, sino que también albergan el deseo de que sus obras sean posteriormente contempladas por sus pares allí, algo así como el escritor que hasta no publicada su obra no tiene satisfechas sus esperanzas de aceptación y consumo de su obra.

Las razones que provocan la creación de un museo dedicado al arte contemporáneo, cuyas obras no comparten instalaciones con las de los clásicos, radica en la diferencia existente entre el *arte con tradición*, aceptado e instalado en los grandes museos, y el *arte en gestación*, que requiere de un tiempo de digestión y análisis antes de ser trasladado al museo tradicional. Es así como cuando nace la idea del Museo de Arte Contemporáneo (MoMA), se vuelven más importantes las reflexiones de los críticos de arte, teóricos, curadores y académicos sobre qué obras deben ser adquiridas por estos y cuáles no, ya que la responsabilidad social de sus decisiones es mayor que en el formato de museo tradicional.

El Estado como Mecenas

Uno de los mensajes más obvios que cualquier Estado democrático entrega a sus habitantes es el de mostrarles la imagen del país que quiere representar, la cual se canaliza siempre a través del arte que el mismo Estado promueve. Debido a la importancia que tiene este hecho y a la responsabilidad del Estado y de sus políticas culturales, es cómo este mensaje será interpretado e internalizado por las generaciones futuras.

Es así que en la mayoría de los países, con la excepción de los Estados Unidos, los gobiernos tienen una participación importante en el coleccionismo de arte y de esta forma asumir el rol de mecenas del arte contemporáneo por excelencia. Esto se traduce en el fenómeno del apoyo institucional al arte, como en Chile lo es el Fondo Nacional de Escuelas Artísticas (Fondart) y el Fondo Audiovisual, entre otros. En los Estados Unidos esto no existe, dicha responsabilidad recae en las iniciativas privadas y la responsabilidad de los miembros de la comunidad, este sentido es muy fuerte en la sociedad norteamericana. La creencia de que cada individuo tiene responsabilidad en la formación de la sociedad común es sin duda, en gran medida una de las características del ciudadano norteamericano.

El Museo de Arte en Europa se gesta considerando como la base del pensamiento el concebir al Estado como mecenas para formar la imagen de país para el consumo de las generaciones venideras, ya en el siglo XVIII Francia decide lograr, a como dé lugar, ser la nueva capital cultural europea, la forma de conseguirlo es creando la atmósfera propicia para la ebullición del arte, ésta es, fundando nuevas escuelas y academias de arte y brindando ayuda para los artistas en forma de concursos de arte, proyectos públicos y encargos oficiales, algunos de gran magnitud. Colapsada esta iniciativa por la Revolución Francesa y tras treinta años de aislamiento, París hace todo lo posible para que sus artistas sean conocidos en el mundo entero. El ambiente que se propone con la invención de los *Salones*, es determinante para la vida del artista del siglo XIX, ya que es a través de ellos que el Estado francés adquiere las obras. Los artistas se dedican a la febril actividad de los concursos con el objeto de que sus obras puedan, al menos, ser mostradas en el salón de artistas vivos, y alguna vez, aunque sea luego de fallecidos, sean exhibidas en las paredes del Louvre. Llega entonces el momento destinado a los jurados de los salones y a las academias. De todos es conocido que sólo se admitían obras de gusto académico. El Estado aún guardaba el concepto de la monarquía y su exquisitez técnica en la factura de las obras, la pintura de historia o de imitación de los clásicos, pero no todos los artistas, o más bien creadores, comulgaban con los criterios académicos. Surgían así los artistas rebeldes, los *refusés*, y con ellos los futuros curadores independientes, los coleccionistas pioneros del arte moderno que lo sustentan. Los *primitivos modernos*, como los llamaría Alfred H. Barr, nunca entrarían vivos en el salón o museo de los artistas vivos, como también se le conoció a estos salones.

Cabe mencionar otros intentos de museos de arte vivo, o en gestación, como han querido llamarlos en Europa, predecesores inmediatos de los museos de arte moderno, tal es el caso del *Museo Estatal Ruso* en San Petersburgo, el primer museo de arte ruso del país fundado por el Zar Nicolás II en 1895; el *Lodz* en Polonia, la *National Galerie* de Berlín y el *Museo de Grenoble*, cada uno con características propias. El primero, fruto de la revolución Rusa y la nacionalización de las colecciones más vanguardistas; el segundo, iniciativa de los propios artistas ante el rechazo de los órganos públicos, y los dos últimos, producto del trabajo de sus responsables, quienes para erigirlos debieron enfrentarse a la sociedad más conservadora de su tiempo.

En este periodo nacen los catálogos o algo aproximado a los documentos que hoy conocemos como tal, esto debido además a que los medios de impresión masiva se hacen relativamente populares y existe la tecnología para imprimir fotos. Es en este periodo entonces que también se editan y nacen los primeros tratados de museografía, los edificios destinados exclusivamente a museos, los museos especializados, los criterios de iluminación y de exposición, las sociedades científicas que llenarían los museos de ciencias naturales y arqueología. Sin embargo, el arte moderno sólo será redimido por los coleccionistas y un muy pequeño número de críticos. Durante el siglo XX, Francia intenta recuperar el tiempo perdido y tras numerosos cambios y traslados de sus colecciones decide, en los años setenta, dar por fin un albergue definitivo a sus colecciones de arte del siglo XIX y XX con la creación de los museos de Orsay y Pompidou. Pero será el

Museum of Modern Art de Nueva York, fundado en 1929 por un grupo de coleccionistas norteamericanos, el que haga justicia, brindándole el respeto y posición que necesitaban los artistas en vigencia, la relevancia de este museo para la historia del arte moderno europeo es insoslayable.

EL MoMA: Museo Paradigma

Para comprender la creación de este museo, hay que entender el fenómeno del coleccionismo norteamericano, el financiamiento de sus museos y el Estado moderno en Nueva York antes de la creación del MoMA. Un ejemplo que nos puede dar una idea general aquel momento artístico es el *Armory Show* de 1914, la creación de la colección de arte abstracto de Salomon R. Guggenheim, la colección de arte americano de Gertrude V. Whitney, como contrapunto a la moda de coleccionar sólo arte europeo, y las secciones de arte norteamericano y arte moderno del Metropolitan Museum of Art of New York.

El hecho que diferencia al MoMA del resto de las colecciones que nacen en el primer tercio del siglo XX en Estados Unidos y más específicamente en la siempre dinámica ciudad de Nueva York, son los objetivos que se plantean. Estos objetivos se basan en educar, mostrar y coleccionar el mejor arte moderno que se produzca en el mundo, sin egos chovinistas o discursos políticos partidistas siempre egoístas, y está muy claro, gracias a su director, Alfred H. Barr, cómo conseguirlo. Las tres fundadoras del museo, tienen motivos diferentes para apoyar el proyecto, algo de esnobismo y también sentido de caridad, pero será gracias a ellas y su persistencia para conseguir los fondos necesarios que el proyecto salga adelante. En sus primeros años contó con muy pocas obras, pero fue la donación de la Lillie P. Bliss, la que incrementó la colección y gracias a su generosidad, se adquirieron auténticas obras maestras, como "*Les Demoiselles d' Avignon*" de Picasso o "*Noche Estrellada*" de Van Gogh. Es así que gracias al apoyo del MoMA hacia el arte contemporáneo norteamericano, sin olvidar otras muchas circunstancias, Nueva York logró robar la idea del arte moderno y trasladarla allí por los últimos 80 años, creando la imagen ciudad: Nueva York/Arte Contemporáneo.

El MoMA es, sin duda, el modelo de museo de arte moderno por excelencia, ya que plantea desde su origen los criterios de adquisición de las obras, los criterios de exposición, los departamentos con que debe contar, la curatoria de las colecciones que deben de ser expuestas; disciplinas como la arquitectura y el diseño, la fotografía y el cine, arte en nuevas técnicas y formatos como internet y nuevas tecnologías se integran en el universo artístico del MoMA. Todo es absorbido y presentado primero allí, y luego en el resto del mundo.

Otras nuevas áreas imitadas por sus epígonos serán: la creación de departamentos de educación y talleres infantiles que se incrementan cada vez más buscando ser siempre atractivos para educadores y educandos, las exposiciones itinerantes, los departamentos de exposiciones internacionales, la creación de un centro de documentación abierto al público, el jardín de esculturas, la cafetería, la tienda; la mayoría de estas innovaciones fueron asumidas por los museos de arte moderno de nueva creación en todo el mundo. Nunca antes del

MoMA los museos fueron tan vivos, en el sentido de ser elementos no pasivos en la educación, después del MoMA, el museo se convierte en un ente ágil, dinámico siendo una de sus funciones la de integrarse a la comunidad como un elemento vivo y agresivo en su inserción en la cultura.

Además de todo lo expuesto, que entra en el campo de la museología, existen otros factores que afectan directamente a la institución, como la vida política del país donde se instala y es que durante la Segunda Guerra Mundial, el MoMA participó organizando fiestas, abriendo el jardín a los soldados y exportando exposiciones a los campos de batalla.



Fotos: Izquierda: Vista del Jardín de las Esculturas, diseñado 1939 por John Mc Andrew. Foto de Wurts Fotógrafos Brothers. Derecha: Durante la segunda guerra mundial (verano de 1942), militares en el Jardín de Esculturas del Museo de Arte Moderno. Foto de Larry Gordon.

Es imposible recorrer la historia del MoMA sin investigar, por lo menos levemente, la influencia de la caza de brujas en la cultura norteamericana *macarthista* durante la Guerra Fría y la influencia que este hecho tuvo sobre la proyección de algunos artistas en los años sesenta. Como ha ocurrido durante todas las colonizaciones, comenzando por la romana hasta la napoleónica, Estados Unidos provoca un fenómeno de aculturación a nivel mundial, o global, según los términos actuales. Uno de los ejemplos es la exportación del modelo MoMA a Europa, en especial a Alemania, cuyas infraestructuras culturales habían quedado devastadas tras la Segunda Guerra Mundial. Basta con consultar el anexo de los museos y centros de arte contemporáneo existentes en el mundo en 1920, para comprobar que los países con mayor número de estos centros son los que sufren mayor influencia de los Estado Unidos tras la Segunda Guerra: Japón (27), Alemania (59), Gran Bretaña (28), Francia (94); frente a los 108 de Estados Unidos, que se encuentra a la cabeza. Sin embargo, el hecho de que Francia cuente con 94 centros de arte contemporáneo, es consecuencia de causas diferentes que revisaré más adelante.

Por su parte, Alemania tenía una larga tradición de especialización museística por lo que cuando Barr, su primer director, concibe su museo comenta que quiere que sea al mismo tiempo una *Kunsthalle* y un *Kunstmuseum*. Esta tradición se continúa en Alemania, pero los museos de nueva creación en los años sesenta y setenta se basan en el modelo de colección norteamericano y en sus criterios museológicos, llegando incluso a invitar a arquitectos que trabajan en Estados Unidos para construir sus edificios, como pueden ser la *Neue Nationalgalerie* obra de Mies van der Rohe o la *Kunsthalle* de Bielefeld, obra de Philip Johnson. Pero muy pronto se aparta del modelo norteamericano, y nos encontramos con obras maestras de la arquitectura y la museografía como las colecciones de Stuttgart, Mönchengladbach y Frankfurt. Pero el hecho que hizo cambiar radicalmente el espacio museístico, fue la aparición de los movimientos artísticos anti-museo, obras de gran formato, el arte minimalista, las *performances*, el *action painting*, que provocaron un replanteamiento del espacio y la colección, tanto por parte de los arquitectos como de los directores de los museos.

El Museo de Mönchengladbach

En este museo, construido al mismo tiempo que el Pompidou pero inaugurado unos pocos años después, encontramos el modelo de "museo faro" alemán y el concepto de "obra de arte total". Es uno de los primeros museos postmodernos en ser considerado una obra de arte tanto en el interior como en el exterior.

Con la creación de los nuevos museos, Alemania consiguió integrar el museo a la identidad ciudadana, que en muchas ocasiones había quedado completamente destruida tras la Segunda Guerra Mundial, como en el caso de Colonia y Frankfurt, ciudades industriales destruidas en donde se busca regenerar el sentir ciudadano no sólo a través de la restauración de monumentos emblemáticos destruidos en los bombardeos, sino también con la construcción de nuevos museos que llenen de orgullo y den una nueva identidad a sus habitantes. Al igual que el *Plateau Beaubourg*, se construyen museos en el centro de las ciudades, en zonas asoladas durante la guerra y su presencia revitaliza la vida urbana y la cultura, ya no son exclusivamente museos o palacios transformados en museos sino que se convierten en grandes complejos culturales, independientemente de la colección que expongan, al ser faros, ejes culturales atraen al público por sí mismos. A partir de este momento, en Alemania no se construyen todos los servicios del museo en el mismo edificio, sino que procuran que se sitúen en inmuebles colindantes, creando así, como en el caso de Colonia, un eje cultural que el turista visita con agrado, haciendo obligadas pausas para digerir la información recibida y que el ciudadano percibe diariamente. No obstante, el acontecimiento que hace cambiar por completo la museología contemporánea en relación con el arte moderno, es la conocida como Factoría Beaubourg, heredera de los anti-museos de los años sesenta, no se conforma con recibir la cultura que se produce a su alrededor, sino que, entre sus misiones, se encuentra la de fabricar cultura, no ser sólo receptor sino también, emisor.

El Museo Pompidou

La decisión del gobierno francés de crear un centro de cultura contemporánea en el centro histórico de París, tuvo consecuencias que el mismo gobierno no imaginó, situando a París nuevamente a competir en la palestra mundial en paralelo con el MoMA de Nueva York, y al mismo tiempo generando un producto museístico no sólo innovador como también un nuevo paradigma a ser reinterpretado posteriormente.



Además de su impacto arquitectónico y social, el Musée National d'Art Moderne (MNAM) más conocido como Centro Pompidou es, contrario al MoMA, un museo que parte con una colección heredada pero que apenas tenía arte de vanguardia como consecuencia de los gustos de los anteriores responsables de su colección. Es así como a partir de 1945, esta institución comienza, con fondos del Estado francés, a comprar obras de Picasso, Matisse, Duchamp, aunque de forma tardía revelando esto la inseguridad de apostar por artistas de vanguardia. Sólo con la creación del Centre National d'Art Contemporain, se adquiriría obra reciente por indicación de A. Malraux y de este modo, Francia será nuevamente — pero esta vez a partir de los años ochenta— el espejo en donde Europa se miraría para establecer los criterios a la hora de adquirir obras de artistas vivos. Luego se crean los *Fonds Regionaux d'Art Contemporain* (FRAC), y un complejo sistema de educación en todos los niveles, público, artistas, galeristas y coleccionistas, de esta forma consiguen, al menos ponerse a la altura del MoMA, uno de sus principales deseos.

CAPITULO II

NUEVA YORK Y LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO

Museos Norteamericanos del siglo XIX – El coleccionismo

A diferencia de los museos europeos, los museos norteamericanos nacen generalmente sin contar con un presupuesto del Estado. Han sido fundados en su mayoría por ciudadanos que cuentan con una buena situación económica y que, casi en su totalidad, han viajado por Europa y desean para sus ciudades un edificio donde se concentren las artes, sirva de escuela para los artistas y enseñanza para los ciudadanos. De esta forma a partir de 1860, se implantan los museos de arte en los Estados Unidos creados y gestionados, en su mayoría, por los *trustees*.

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, nos vamos a encontrar en Estados Unidos con un ambiente museístico completamente diferente al Europeo. En primer lugar, los museos se instalan en las universidades o se construyen de nueva planta, inspirados en el estilo clasicista que, por otra parte era el predominante en Europa. En segundo lugar, el financiamiento en su mayoría privado, frente al financiamiento público europeo, que da lugar al fenómeno del "coleccionista norteamericano"; y en tercer lugar, encontramos una serie de novedades museográficas, tales como los museos temáticos con sus "*period rooms*", la investigación en museología, las novedades en iluminación y la innovación en el campo de la admisión de todo tipo de contenidos.

Entre los primeros museos encontramos el Museum of *Fine Arts* de Boston que se inaugura en 1870. Ya en 1835, se trasladan a Boston los primeros monumentos egipcios vistos en Estados Unidos. El Museo organizó viajes para enriquecer sus colecciones especializándose en el mundo oriental. Más tarde se integrarían obras de pintura y escultura europeas. Por su parte, el *Art Institute of Chicago* en 1882 nace tras la formación de la *Chicago Academy of Design* creada en 1866 y transformada en el año 1879 en la *Chicago Academy of Fine Arts*. Posee en la actualidad una interesante colección de las llamadas bellas artes, procedentes de todo el mundo y dedicada a todas las épocas de la historia del arte. El *Metropolitan Museum* de Nueva York fue creado en 1870 por un grupo de filántropos norteamericanos encabezados por John Jay, quien en 1866 estaba en París junto a un grupo de compatriotas y decidieron crear una "Institución y Galería de Arte Nacional". Esta sugerencia fue seguida, una vez en Nueva York, por la Union League Club y logró motivar a numerosos neoyorquinos. Finalmente, el nuevo Museo fue inaugurado en su actual ubicación de Central Park el 30 de marzo de 1880, esto tras cambiar de ubicación en tres ocasiones. La fachada neoclásica de Metropolitan que da a la 5ª Avenida, se erigió durante los primeros años de este siglo. El pabellón central lo diseñó Richard Morris Hunt en 1902. Las

al norte y sur fueron erigidas entre 1911 y 1913 y fueron obra de McKim, Mead y White.

Entre todos los museos creados en esta época nos interesa el *Isabella Stewart Gardner Museum* de Boston, que por una parte es el primer *museo temático* de los Estados Unidos, y por otra nos atrae la figura de su fundadora como el tipo de coleccionista norteamericana de fines del siglo XIX, interesada principalmente en el arte europeo. En un periodo de 25 años Isabella Gardner, junto a su esposo, había acumulado una colección de más de 2.500 objetos que databan desde el antiguo Egipto hasta Matisse, incluyendo pinturas, escultura, dibujos, grabados, muebles históricos, cerámicas, cristales, libros y manuscritos. Para exponerlos diseñó un palacio veneciano en Fenway Court. Gardner, sugirió exponer las grandes obras maestras en un ambiente palaciego y dedicó su museo "*for the education and enjoyment of the public forever*". En su testamento, se contemplaba la creación de una fundación y se estipulaba que el edificio debía ser un Museo y ninguna obra podría cambiar de sitio o modificar las instalaciones creadas por ella, tampoco admitía la compra de ninguna otra pieza. Por lo tanto, la visita al Museo *Isabella Stewart Gardner* supone un viaje al pasado a través de una colección artística de un gusto más bien muy personal antes que siguiendo una línea clara curatorial.

Isabella podría ser perfectamente el prototipo del coleccionista norteamericano, rico, aventurero, excéntrico, culto y filántropo. La prensa del momento se hacía eco de sus viajes, un reportero local escribiría en 1875: "*Mrs. Isabella Stewart Gardner is one of the seven wonders of Boston. There is nobody like her in any city in this country. She is a millionaire bohémienne. She is eccentric, and she has the courage of eccentricity. She is the leader of the smart set but she often leads where none dares to follow?...She imitates nobody; everything she does is novel and original*".

En 1911, Denman Ross, pintor y lector de arte en la Universidad de Harvard, escribió este retrato de Isabella con el que podemos ilustrar su figura, el discurso fue escrito con motivo de la celebración del cumpleaños de Isabella Gardner:

"There is no one of the Fine Arts in which you have not taken serious interest; no one of them to which you have not given a generous patronage. We have seen your devotion to the arts of Dancing and Music, to the Drama and to Literature. As for the arts of Sculpture and Painting you have illustrated them in a Collection of masterpieces which is known all over the world. You have built this beautiful house, yourself the architect, and have filled it with treasures. You are, not only the lover of Art, and the Collector, but the Artist, having built the house and having arranged all the objects which it contains in the order and unity of a single idea - an idea in which you have expressed your whole life with all its many and varied interests"

En el primer piso del museo Isabella Gardner Stewart, se exhiben piezas arquitectónicas reintegradas a la obra general del edificio, como el claustro español, la logia china o la capilla española, junto a las habitaciones azul y amarilla que contienen obras de Manet, Matisse o Degás, sin olvidar que se exhibe

el Sarcófago Farnese y un mosaico romano. En el segundo piso se puede visitar la *Dutch Room* donde se expone el autorretrato de Rembrandt y El Concierto de Vemeer; la *Early Italian Room*, con obras de Piero della Francesca o Simone Martini y, a su vez la *Raphael Room* y la *Taspestry Room*. Ya en el tercer piso nos encontramos ante las salas *Titian Room*, *Veronese Room* y *Gothic Room*. En ellas podemos apreciar las obras de Botticelli, Tintoretto, Tiziano, Veronese, Guardi, Tiepolo, Velázquez y Cellini.

El Financiamiento de los Museos Norteamericanos

Existe en la actualidad una diferencia sustancial entre los museos europeos y norteamericanos: el sistema de financiamiento. En primer lugar, es imprescindible contar con el espíritu filantrópico de la sociedad norteamericana de universidades, hospitales, centros de investigación y por supuesto, museos. Todas estas instituciones, en buena parte, dependen de la generosidad de la sociedad. Según J.M. Tobelem, en Europa, la intervención directa del Estado en estos centros en cierta medida está justificada ya que los ciudadanos, al pagar sus impuestos, consideran que con ellos financian indirectamente estos organismos.

Brakeley, John Price Inc. una firma de consultores del Estado de Connecticut, lugar donde resido, ha establecido una tipología de las principales motivaciones de los donantes:

- el reconocimiento público y el honor.
- la lealtad a una causa o una institución.
- puro altruismo.
- satisfacción personal.
- los usos sociales, aura social y prestigio.
- la ambición de ser reconocido en los eventos y publicaciones con placas, citas y publicaciones.
- los descuentos fiscales.

Para Tobelem, aún existen otras razones además de las expuestas, entre ellas, la responsabilidad ante la comunidad, los individuos, las empresas y las fundaciones se sienten responsables del bienestar de la comunidad donde viven o están implantadas; la noción del mérito ya que los individuos y las empresas recompensan a las instituciones cuyos resultados les parecen dignos; la presión, debido a que a veces se acepta ayudar a una institución por presiones locales. También, entre otras motivaciones, las donaciones son un medio de que los donantes consigan respetabilidad en el medio, ya que los museos manifiestan su reconocimiento de diferentes formas, una de ellas es destacar la participación de los donantes en los catálogos impresos para las exhibiciones más importantes.

Otra forma de financiamiento con la que cuentan los museos se hace a través de fundaciones para las que existen cuatro categorías:

- **Las fundaciones independientes o *independent foundations*:** cuyo origen está, generalmente, ligado a un individuo o una familia, su objetivo

principal es la atribución de donativos o subvenciones. Estas fundaciones constituyen el 80% de las existentes en EEUU.

- **Las fundaciones constituidas por empresas o *company sponsored foundations***): al igual que las anteriores tienen como objeto la concesión de subvenciones y donativos, pero tomando en consideración los intereses de la empresa. Es decir, se pueden dedicar a investigar sobre asuntos relacionados con las actividades de la empresa - química, medicina, etc. - pero constituyen una actividad aparte. Representan un 5% de las existentes pero distribuyen casi el 15% de las subvenciones.
- **Las fundaciones operativas u *operating foundations***: tienen un objetivo bien definido, puede ser la investigación, una actividad social o un programa definido por su consejo de administración. Pueden destinar algo para subvenciones pero principalmente se centran en la gestión de sus programas por ejemplo la Fundación Paul Getty Trust.
- **Las fundaciones comunitarias o *community foundations***: son las más frecuentes, sus activos provienen de una gran cantidad de donantes, no sólo de una familia o una sola persona, los donativos son generalmente concedidos a organizaciones de carácter local.

Durante décadas, una gran parte del financiamiento de las instituciones culturales sin fines de lucro ha estado asegurado por las fundaciones, antes que el aporte público o de las empresas. Según el análisis de la Fundación Ford sobre el apoyo a la cultura en los Estados Unidos, los programas culturales de las fundaciones que se concentran en objetivos precisos y bien formulados tienen la capacidad de ejercer una influencia que va más allá de los propios donativos. De esta forma, a veces, el impacto social de las fundaciones en el ámbito cultural, es superior al monto de sus aportes económicos. El papel de las empresas en el financiamiento de la cultura, se puede valorar desde el punto de vista del *marketing*, de hecho, el fenómeno de las grandes exposiciones temporales e itinerantes financiadas por grandes empresas, se toma en consideración desde el punto de vista de la publicidad para un público culto y que valora los aportes de las grandes empresas en el ámbito cultural.

Asimismo las empresas han entrado a formar parte recientemente del grupo de "fundadores" de los museos a cambio de una determinada cantidad de dinero. Algunas de ellas son: ATT, Philips Morris, Nestlé, Midland Bank, Xerox, entre un gran número de ellas. A estas y muchas más las podemos observar financiando exposiciones y actividades culturales por todo el mundo. Este es un fenómeno que se ha exportado a todos los países del mundo. Por su parte, el sector público comenzó principalmente a intervenir en el mundo de la cultura después de la *Gran Depresión* de 1929, con la creación del proyecto *Works Progress Administration*, por medio del cual Jackson Pollock u Orson Welles realizaron sus primeras obras y lograron darse a conocer. La WPA (*Works Progress Administration*), que duró sólo un año, empleó a más de 3.700 artistas y entre todos realizaron más de 15.000 obras. Otro programa más ambicioso fue el del Departamento del Tesoro que consistía en asignar el 1% de los costes de las obras públicas a la ornamentación

de los edificios con pinturas murales. Este programa fue dirigido por Edward Bruce, cuyo interés iba más dirigido a la idea de servicio público, en el que se incluía a los artistas. Entre sus comentarios a dicho programa expresó:

"La recepción de un cheque del gobierno de los Estados Unidos significaba mucho más que la cantidad que él libraba: por primera vez en Estados Unidos, el artista no se veía a sí mismo como un trabajador solitario. Simbolizaba el interés de un pueblo en sus logros. Ya no estaba, por así decirlo, hablando consigo mismo"

Los primeros programas se mostraron insuficientes y en 1935 había 1.499 trabajadores en el proyecto de los que 1.090 estaban en la ciudad de Nueva York. En 1936, había más de 6.000 artistas contratados por la WPA. Las consecuencias de los programas federales no fueron simplemente económicas, los artistas más vanguardistas (Pollock, Gorky) se enfrentaron con una sociedad que consideraba que sus obras no eran auténticas obras de arte. Por otra parte, los artistas crecieron frente a la sociedad y tomaron conciencia de clase y a su vez, los políticos de derecha consideraban que no era necesario financiar a los artistas, y ello creó un debate sumamente interesante sobre las artes en Estados Unidos en cuyo centro se encontró Roosevelt. En palabras de Dore Ashton:

"La continuidad de la vida artística, que muchos experimentaron por primera vez en el proyecto, resultó ser el catalizador que convertiría al tímido pintor norteamericano en un profesional que finalmente se considerase a sí mismo como un igual en el mundo del arte moderno"

La WPA de la administración Roosevelt había concedido ayudas a los artistas durante muchos años, pero en 1939, después de la derrota de la propuesta Coffee-Pepper que proponía la constitución de un fondo de ayuda permanente a las artes y a los artistas, parecía que la ayuda federal se iba a hacer más difícil. Este hecho produjo malestar en los artistas y sus asociaciones, como la Federación de Bellas Artes, que se quejaba que la administración obligaba a hacer trabajos burdos y mediocres, rechazando la libertad individual del artista.

En relación a los museos, no existen en Estados Unidos otros museos nacionales que aquellos que están ligados a la *Smithsonian Institution*. El origen de la *Smithsonian* es digno de reseñarse: En 1846, el Congreso de los Estados Unidos acepta la donación de 508.318 dólares realizada por James Smithson, hijo natural del Duque de Northumberland, quien se había visto privado de su rango por lo irregular de su nacimiento. Gran admirador de la Revolución Francesa se negó a dejar su fortuna a Inglaterra y, en el caso de que su sobrino no tuviera descendencia, Estados Unidos se quedaría con su fortuna bajo la condición de crear la *Smithsonian Institution*. Esta institución es, en la actualidad, la organización mundial, más importante para el avance de las ciencias y la difusión de la cultura. En 1904, Charles F. Freer, amigo de Whistler, legó su colección de objetos de arte del Extremo Oriente a la institución, la cual para exponerla hizo construir un museo junto a su sede social. Sin embargo, el arte occidental estaba muy mal representado en la ciudad de Washington y por ello en 1923, se nombró una comisión encargada de crear una *National Gallery*, para lo cual se reunió por suscripción pública un fondo de diez mil dólares, esta iniciativa no tuvo el éxito

esperado y hubo que esperar a que Andrew W. Mellon, Secretario de Estado del Tesoro entre 1921 y 1932, acusado de fraude fiscal pero finalmente absuelto, hiciera la donación de toda su colección de arte y una suma suficiente para iniciar la construcción de la nueva galería nacional en 1936. Entre las condiciones impuestas por Mellon, estaba que la galería no debía llevar su nombre sino el de *National Gallery*. El 22 de diciembre de 1936, Mellon escribió al presidente Franklin Delano Roosevelt:

"Mi estimado Presidente: Después de un período de muchos años he logrado reunir un conjunto importante de pinturas y esculturas con la idea de que finalmente fueran propiedad del pueblo de los Estados Unidos, y de que se exhibieran en forma permanente en una galería nacional de arte a crearse en la ciudad de Washington; de esta manera quedará cumplido mi propósito de desarrollar y estimular en el pueblo el estudio de las artes plásticas".

Mediante un decreto del 24 de marzo de 1937, se aceptó la oferta de Mellon y el *A.W. Mellon Educational and Charitable Trust* fue autorizado por la *Smithsonian Institution* para construir la galería. La *National Gallery* de Washington se inauguró finalmente el 17 de marzo de 1942. El edificio fue construido en el estilo clásico predominante en la capital norteamericana y sus arquitectos fueron John Russell Pope y posteriormente Otto Eggers y Daniel Higgins. Al contrario de otros museos norteamericanos que reservan unas salas para la pintura del siglo XX, la *National Gallery*, presenta las obras de los artistas según su nacionalidad, recorriendo todas las etapas históricas. Cuenta con pintura francesa, italiana, holandesa, inglesa, flamenca, alemana, española y estadounidense. Además, posee una estupenda colección de porcelanas chinas, de Artes Decorativas y Artes Gráficas, muy del gusto de los grandes museos norteamericanos.

Por su parte, las Agencias Federales dedicadas al mundo de la cultura son la ilustración del principio de colaboración o de partenariado entre el Estado Federal y el Sector Privado en los EEUU. De hecho, éstas cumplen un doble papel, por una parte se encargan de aquellos sectores en los que la inversión privada aún no tiene mucho éxito como son la investigación, la gestión de las colecciones, constitución de donaciones en capital y, a su vez, utilizan esta inversión como tarjeta de visita a la hora de solicitar donaciones privadas ya que se parte de una subvención federal, de un monto insuficiente pero útil para estos fines.

The National Endowment for the Arts (NEA), es parecido a los Ministerios de Cultura europeos. Se creó en 1965 y marca un hito cultural en la historia de los EEUU, su papel consiste principalmente en fomentar "la excelencia, la diversidad y la vitalidad" del sector artístico y contribuir a su difusión. La NEA no debe imponer una estética única o entrar en los contenidos artísticos de los proyectos. Sólo pueden recibir ayuda los sectores artísticos no lucrativos, excluyendo al sector artístico comercial.

The National Endowment for the Humanities (NEH), fue creada paralelamente al NEA en 1965 para favorecer a las ciencias humanas como la literatura, la filosofía, la historia o la lingüística. La NEH no subvenciona adquisiciones de obras para las colecciones, ni los costes de conservación o la realización de catálogos de las

colecciones. Sin embargo, sí ayuda a la investigación previa para la realización de una gran exposición a través de los llamados *planning grants*. La agencia insiste en la capacidad de comunicarse con el público de forma eficaz a través de procesos interactivos. Estas subvenciones pueden ser destinadas a financiar proyectos piloto orientados a la presentación de las colecciones o investigar sobre métodos inéditos de comunicación en las exposiciones. Otro tipo de subvenciones que otorga la NEH son los *implementation grants*, que tienen por objeto financiar proyectos tales como exposiciones temporales o permanentes, fijas o itinerantes o de presentación de novedades en sitios históricos. También son subvencionados los programas destinados a los minusválidos, programas de enseñanza en los museos, conferencias y *simposios*, presentación de audiovisuales, guías de los museos o programas para niños.

El *Institute of Museum Services* (IMS), fue creado en 1976 y se dedica a financiar sólo los proyectos presentados por los museos. Entre las actividades de esta agencia se encuentra el GOP (*General Operating Support*) que consiste en aportar un máximo del 10% de los gastos de funcionamiento de los Museos. Otro programa es el de *Conservation Project Support*, destinado a la conservación y restauración de las obras a través de estudios para evaluar las necesidades de restauración y conservación en el ambiente en el que se encuentran. También ayuda a la realización de acciones de emergencia. Entre las funciones más destacadas del IMS se encuentra el programa MAP (*Museum Assessment Program*) que tiene por objetivo asesorar a los museos en materia financiera y de administración de personal, así como sobre la programación. También les asesora sobre la forma de conseguir subvenciones, ya que se encuentran en un ambiente muy competitivo dado la gran cantidad de museos existentes en Estados Unidos y la amplitud de contenidos que se pueden acoger a dichas ayudas. Tobelem pone como ejemplo de financiamiento norteamericano a la ciudad de Nueva York, ya que se ha convertido en la capital cultural de Estados Unidos. Destaca que existe una formidable alianza entre el sector público y el sector privado para promover las instituciones y las actividades culturales. Los responsables de la ciudad, saben que las actividades culturales y los museos son una compensación a los desastres de la ciudad como el tráfico o su excesivo tamaño. Entre las actividades culturales más cuidadas están las de los museos, no en vano el MET es el museo más visitado del Mundo.

El *Department of Cultural Affairs* (DCA) financia la mayor parte de los museos de Nueva York, excepto los que son totalmente privados como el MoMA, el Whitney, el Guggenheim o la Frick Collection. La explicación la encontramos tanto en la historia de estos museos, como en la voluntad de independencia de las instituciones frente a la intrusión de la municipalidad en sus intereses, programas o propuestas.

Escuela de París y Nueva York

A partir de los años veinte, primero en Rusia, luego en Nueva York y un poco después en todo el mundo, se comienzan a elevar edificios destinados exclusivamente a exponer las manifestaciones de un tipo nuevo de arte al que se

le llamará "moderno". Un efecto de la crítica hegeliana a la muerte del arte es que se haya pensado consagrar a estas obras lugares distintos a los museos que ya existían. Según Jean Clair, la naturaleza del arte moderno es radicalmente diferente al arte que le precede, y los museos norteamericanos son para L. Binni una "*macchine spettacolari ed educative dotate di consistenti mezzi finanziari, i musei americani diventano il modello dei musei del XX secolo, in tutto il mondo*".

En Nueva York surge una corriente de artistas que se enfrentan al academicismo, como ocurriera en Europa. La proliferación de galerías, escuelas, academias o museos no significa que el arte que estaban realizando los artistas llamados "modernos", fuera aceptado en esos círculos culturales, excepto si se adaptaban a los gustos puritanos y clasicistas de la sociedad estadounidense del primer tercio del siglo XX. Nueva York es considerada en EEUU la ciudad por donde han entrado las corrientes más vanguardistas. La pintura moderna y la escultura llegan mucho más tarde que en Francia o Alemania, y su voz fue sofocada por la indiferencia y la mofa. En las discusiones que se planteaban los artistas académicos (Kenyon Cox o Edwin Blashfiel) preferían ser imitadores del pasado, que de una moda pasajera.

A finales del siglo XIX, las galerías de arte se multiplicaron por todo el territorio de los Estados Unidos, en ellas se vendían y exponían obras de maestros europeos antiguos y cuando no podían tener ciertas obras, se encargaban reproducciones. Entre ellas destacó la *Albright Art Gallery* en Buffalo, que se convierte en la más avanzada de las existentes. Organizó exposiciones de arte contemporáneo alemán o del impresionismo francés. En 1905 se traslada a Delaware Park y se convierte en Academia de Bellas Artes. Entre 1925 y 1928, aconsejados por A. Conger Goodyear, vicepresidente de dicha Academia, se compran obras muy modernas, más tarde, Goodyear se convertiría en Presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Un papel importante en el cambio de orientación en los gustos del arte en Nueva York durante los primeros años del siglo XX, lo tienen los artistas que viajaron a París. Hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial alrededor de la casa que tenían Gertrude y Leo Stein en el Nº 27 de la Rue des Fleurs en París, se creó un núcleo de artistas norteamericanos que darían un giro decisivo a la apreciación del arte moderno a su regreso a los EEUU. Estos artistas fueron: Arthur Dove, John Marin, Max Weber, Marsden Hartley, Alfred Maurer, Patrick Henry Bruce, Morgan Russel, Stanton MacDonald-Wright, Elie Nadelman y Alfred Stieglitz, "el *Juan Bautista* del desierto norteamericano", como le llama Robert Hughes

La casa de los Stein en París, se convirtió en el principal lugar de encuentro entre los artistas norteamericanos y los de la escuela de París. En las paredes de su casa colgaban obras de Matisse o Picasso. Maurer conoció a Matisse cuando estaba en plena etapa *fauve* y Max Weber fue uno de los muchos que trabajaron en el estudio que había abierto Matisse. En 1905, Alfred Stieglitz junto a su amigo, el también fotógrafo Edward Steichen, iniciaron la *Photo-Secession Group*, el nombre lo tomaron de la secesión vienesa y principalmente estaban en contra de la academia y a favor de todo lo nuevo. El grupo, al que se unieron varios

fotógrafos más, se instaló en una pequeña galería situada en el Nº 291 de la Quinta Avenida, pero en esta galería comienza a perder el interés por la fotografía y empieza a presentar obras de pintura y escultura.

La 291, como se le llamó posteriormente a esta galería, presentó en 1908 los dibujos de Rodin, más tarde se presentaron obras de Matisse, y posteriormente se exhibieron obras de Picasso, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Picabia, Gino Severini y Brancusi quien exhibió ocho obras en 1914. Los primeros artistas que expusieron en solitario sus obras en la 291, fueron John Marin, Alfred Maurer, Marsden Jarley, Arthur Dove, Max Weber y en 1916 una joven desconocida Georgia O'Keeffe. Este grupo de artistas, llamados *The Eight*, tuvieron la idea de organizar en 1913 la *International Exhibition of Modern Art*. Al principio quisieron presentarla en el Madison Square, pero resultaba demasiado caro, entonces eligieron el *Armory*, situado en Lexington Avenue entre las calles Veinticuatro y Veinticinco. El *Armory* era un espacio con techos muy altos y suelos de madera, construido sin muros intermedios.

El objetivo de organizar esta exposición fue dar al arte moderno un deslumbrante *debut*, frente al ignorante público neoyorkino. Por otra parte, el Armory Show, entró en la historia del arte norteamericano como su principal fuente de transformación, pasando del arte académico que se estaba produciendo al arte moderno que se vio reflejado en sus paredes gracias a la presencia de la pintura europea. Los organizadores dividieron el lugar en ocho espacios octogonales y utilizaron el pino, que era el símbolo de la libertad en Massachusetts durante la revolución norteamericana. Con ello proclamaban la libertad frente al pasado y la continuidad de la tradición norteamericana.

Más de trescientos artistas estaban representados en el *Armory Show*, la mayoría vivos y otros ya fallecidos. En el catálogo había más de un millar de obras, alrededor de un tercio de los artistas eran norteamericanos y el resto provenían de Europa, principalmente franceses. Las piezas más antiguas eran unas obras de Ingres, Delacroix y un pequeño Goya. La corriente mejor representada fue la de los Impresionistas. Las obras europeas fueron escogidas por Arthur Davies que adoraba a los simbolistas empezando por Puvis de Chavannes y Odilon Redon que tenían cerca de treinta y dos telas. También había telas de Van Gogh, Gauguin, y Cézanne. Los cubistas estaban representados por Picasso, Braque, Léger, Picabia y por primera vez Marcel Duchamp. Con la excepción de una pintura del *Blaue Reiter* de Kandinsky, los pintores europeos quedaron fuera de la exposición, tanto los del expresionismo alemán como los del futurismo italiano.

La pintura europea representada no era precisamente la mejor, pero el esfuerzo por llevarla a Nueva York valió la pena. Los pintores norteamericanos más vanguardistas de la época presentaron obras realmente buenas como las de Joseph Stella, Stanton MacDonald y Morgan Russell. La reacción de la prensa y de los visitantes no fue buena, los artículos que se publicaron como fruto de la exposición, fueron realmente hostiles y sarcásticos. La revista *Century*, en un artículo titulado "*What drew crowds*" ("Lo que atrajo a las multitudes"), señalaba:

Were certain widely talked of eccentricities, whimsicalities, distortion, crudities, puerilities and madness, by which, though a few were nonplussed, most of the spectators were vastly amused...The exploitation of a theory of discords, puzzles, ugliness, and clinical details, is to art what anarchy is to society, and the practitioners need not so much a critic as an alienist.

Meyer Schapiro, en su artículo sobre el Armory Show, dice que "durante meses los periódicos y las revistas estuvieron llenas de caricaturas, libelos, fotografías, artículos y entrevistas sobre el arte europeo de vanguardia, incluso los estudiantes de arte quemaron la efigie del pintor Matisse, se desataron en las escuelas violentos incidentes, y en Chicago, ante la denuncia presentada por un ultrajado defensor de la moral, la Comisión contra el Vicio abrió una investigación de la muestra artística. La exposición causó tales problemas a la sociedad artística patrocinadora, que muchos de sus miembros acabaron por repudiar la vanguardia y se dieron de baja en la entidad, entre ellos los pintores como Sloan y Luks". Independientemente de lo expuesto, el mundo artístico de Estados Unidos era, por lo general más liberal que en Europa, donde el antagonismo entre el arte oficial y el independiente seguía siendo muy acusado. Schapiro dice que en el Armory Show, fueron adquiridas más de 300 obras, que teniendo en cuenta el gusto norteamericano es una proporción muy elevada, si la comparamos con la controversia generada. Ello nos ilustra sobre el espíritu innovador de la sociedad norteamericana. Según Robert Hughes (*American Visions: The Epic History of Art in America*; Knopf, 1997), la estrella del Armory Show fue Marcel Duchamp. con su *Desnudo bajando la escalera N°2* (1912). Al final, podemos destacar que los principales beneficiados por el Armory Show fueron los artistas europeos, entre ellos Francis Picabia, quien a su regreso a París vio la ciudad como un *vieux jeu*, y al volver a Nueva York en 1915 dijo: "Your New York is the cubist, the futurist city, it expresses modern thinking in its architecture, its life, its spirit. You have passed through the old schools, and are futurist in word and deed and thought. I see much more, perhaps than you are used to see" ("Su Nueva York es el cubismo, una ciudad futurista que expresa el pensamiento moderno en su arquitectura, en su vida, en su espíritu. Ustedes han pasado ya las antiguas escuelas, y tienen una visión futurista en obra y pensamiento. Veo mucho más de lo que estamos acostumbrados a ver").

Para los artistas norteamericanos el Armory Show fue un desastre, tras el triunfo de la escuela de París, ellos aparecían aún más provincianos que nunca. Pero la presencia de los europeos no cayó a un saco roto. Según Meyer Schapiro, "debido a la tremenda conmoción provocada por las obras de factura extranjera, no es difícil exagerar el impacto que tuvo la Armory Show sobre el arte norteamericano. El curso posterior del arte y del gusto del público obedeció sin duda a una serie de factores más, si bien no sea fácil estimar con precisión en último término en qué medida contribuyó cada uno de ellos, es muy posible que de no haberse celebrado la Armory Show, el arte actual y nuestras ideas fuesen muy similares". Bryson Burroughs, responsable del departamento de pintura del Museo Metropolitano de Nueva York (MET), desde 1906 hasta 1934, era un pintor bastante clásico. Sin embargo, recomendó en 1913, adquirir en el Armory Show una pintura de Cézanne titulada "Colline des Pauvres", que comparada con el "Blue Nude" de

Matisse o el *"Nude Descending a Staircase"* de Duchamp, parecía una obra clásica mucho más asequible a los gustos de los *Trustees*. Forest y otros miembros se opusieron a la compra pero la mayoría votó a favor de la recomendación de Burroughs, ya que, en palabras textuales, dijeron: *"It wou'd be a popular purchase and wou'd make valuable friends for the museum"* (*"Sería una compra popular y se harán amigos valiosos para el museo"*). De esta forma se convirtió en la primera obra de Cézanne adquirida por un Museo norteamericano. Uno de los principales argumentos de los fundadores del MET, había sido la necesidad de hacer algo por los artistas norteamericanos, facilitar los viajes a Europa para conocer la Gran Pintura y su adquisición para exponerla en el Museo para procurar *"to our rude artisan with models to imitate and excel"*. Los pintores norteamericanos de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, exigieron que el MET les comprara las obras, pero los *trustees* se negaron *"The New York artists considered our Museum to have been established for their own pecuniary benefit"*. Los *trustees* publicaron una lista de los artistas norteamericanos cuyos trabajos eran particularmente interesantes y al crearse la fundación Hearn para el arte norteamericano, se creó un departamento de pintura con un presupuesto de 250.000 dólares en 1911. Con ese dinero se compró una buena colección de obras de Winslow Homers.

Tras la muerte de Hearn, en 1913, Forest, reinterpreta las condiciones de su legado e intenta dar una nueva orientación a la norma de adquirir sólo pintura norteamericana: *"The Ashcan realist artistic movement came into prominence in the United States during the early twentieth century, best known for works portraying scenes of daily life in New York's poorer neighborhoods. Robert Henri, John Sloan, Everett Shinn, and other young insurgents who made up the group known as The Eight seemed a deliberate affront to good taste, and the 1913 Armory Show had been altogether unforgivable. Hideous and unspeakable tendencies had been let loose upon the land —blue nudes that descended staircases, wild beast and other Parisian monstrosities had invaded the genteel uplands of painting and sculpture, turning them into dangerous breeding grounds of Bolshevism and gross sexuality. How much better to ignore such tendencies, which would surely disappear soon enough in any case"* (*"El movimiento artístico realista "Ashcan" entró en prominencia en los Estados Unidos durante el siglo XX, conocido por obras que retratan escenas de la vida cotidiana en los barrios más pobres de Nueva York. Robert Henri, John Sloan, Shinn Everett y otros jóvenes que formaban el grupo conocido como "Los Ocho" para quienes les parecía una afrenta imperdonable al buen gusto el Armory Show de 1913. Tendencias horribles y atroces habían sido liberadas sobre la tierra —desnudos azules escaleras descendientes, bestias salvajes y otras monstruosidades parisienses habían invadido altas y elegantes esferas de la pintura y la escultura, convirtiéndolas en lugares de cría para bolchevismo y de la brutal sexualidad. ¡Lo mejor será hacer caso omiso de tales tendencias, que seguramente desaparecerán muy pronto de todos modos"*). De esta forma el MET continúa comprando obras de artistas norteamericanos ultra-conservadores miembros de la *Society of American Artists*. El MET y la Academia Nacional de Diseño eran ignorados por dicha sociedad, por lo que los artistas más jóvenes, se unen para organizar sus propias exposiciones y fundan la *Society of Independents Artists* (SIA). Una de sus

benefactoras más reconocida, fue Gertrude Vanderbilt Whitney. En 1909, su estudio del N° 19 de la calle Macdougall Alley, se convierte en el lugar de reunión de *The Eighty* otros espíritus liberales. En 1914 Gertrude V. Whitney compra una casa antigua en el N° 8 de West Eighth Street que, entre 1914 y 1918, se convierte en el *Whitney Studio*, un lugar para artistas no académicos que tenían denegada la entrada en los círculos y exposiciones oficiales. Más tarde, entre 1918 y 1928 se transforma en el *Whitney Studio Club* y más tarde, entre 1928 y 1930 en el *Whitney Studio Club Galleries*. Durante la Primera Guerra Mundial, empezó a organizar una exposición anual de miembros bajo el lema de "*No Prices, No Juries*", el grupo fue aumentando y de los 20 que lo formaban al comienzo, pasaron a ser más de 200, estando representadas casi todas las corrientes artísticas del momento.

En 1930, la Gertrude V. Whitney quiso ceder su colección, que contaba con más de 600 obras de artistas norteamericanos al MET. Esta oferta fue rechazada y ella, junto a Julia Force, fundó el *Whitney Museum of American Art* en 1931 "*to preserve the heritage of American Art and continue her unequivocal support of living American Artist*" ("*Para preservar el patrimonio del Arte Norteamericano y continuar con su apoyo inequívoco de la vida del artista estadounidense*). Como museo de arte contemporáneo dedicó sus programas a identificar el cambio de las condiciones del mundo del arte y a ayudar a los artistas. La participación directa de un museo en el mundo del arte de su tiempo, fue el Museo Whitney un hecho sin precedentes y supuso un desarrollo extraordinario del arte norteamericano de su tiempo. Las exhibiciones anuales continuaron y supuso que otros museos norteamericanos también las realizaran, como el *Art Institute of Chicago* o la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*. Cambió de anual a bienal según fuera pintura o escultura, ya que un año se hacía la exposición de pintura y otro la de escultura, hasta que se decidió en 1937, pasar la de escultura a la primavera. Desde 1959 hasta 1973 fueron exposiciones anuales hasta que en 1974 comenzaron las conocidas Bienales de arte de la Whitney, que se realizan hasta hoy.

Desde 1927 hasta 1943, en la biblioteca de la Universidad de Nueva York, existió el *Museum of Living Art de Albert Gallatin*. El museo era accesible a los artistas locales, allí contemplaron por primera vez obras de Cézanne, Seurat, Picasso, Braque, Léger o Juan Gris. También estaban representados los constructivistas como Mondrian o Lissitzky. Irving Sandler considera que "*debido a la concentración de obras abstractas, la colección Gallatin tuvo más importancia en la evolución artística de muchos artistas locales que el Museo de Arte Moderno*". Este museo cerró sus puertas en diciembre de 1942 cuando el rector de la Universidad de Nueva York decidió disolver el museo para dedicar el espacio a centro bibliotecario. Gallatin, que había pensado donar la colección a la Universidad, fue rápidamente convencido por el arquitecto Fiske Kimball, director del *Philadelphia Museum of Art*, de donar su colección a dicho museo. La colección constaba de más de ciento sesenta obras y fueron expuestas en una nueva ala construida para tal efecto con el nombre del benefactor, Solomon R. Guggenheim, con la ayuda de Hilla Rebay, que ejercía de consejera artística, fue adquiriendo obras de artistas modernos en sus viajes a Europa. En 1937, creó la *Solomon R. Guggenheim Foundation*, con el objeto de instituir un museo. La nueva institución,

originalmente denominada *Museum of Non-Objective Painting*, estaba situada en una antigua sala de automóviles en East 54th Street en Nueva York. El museo en la actualidad se encuentra situado en un edificio diseñado por Frank Lloyd Wright en 1943. El museo comenzó a construirse en 1956 y se concluyó en 1959.

Nacimiento del MoMA - Museum of Modern Art

El hecho de que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), se considere como un acontecimiento en el mundo del arte contemporáneo, viene dado por dos razones fundamentales. En primer lugar, es el primer museo que considera que el arte moderno debe exponerse en espacios diferentes al del arte heredado, ya que el mismo es una ruptura con el pasado. Y en segundo lugar por el carácter interdisciplinario e innovador en sus diferentes departamentos.

En 1928, los coleccionistas Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan y John D. Rockefeller Jr., se unen con la intención de cambiar el gusto de los norteamericanos e intentar cambiar las políticas conservadoras de los museos tradicionales. De esta forma deciden crear un museo dedicado exclusivamente al arte moderno. Lillie Bliss, se inició en el coleccionismo del arte contemporáneo de la mano del pintor Arthur B. Davies, uno de los organizadores del *Armory Show*, donde asesorada por él, compró cinco pinturas y varios dibujos con los que comenzó su colección. En 1921 intentó convencer al MET para organizar una exposición de arte moderno que cubriera desde los impresionistas hasta Picasso Pre-Cubista. La reacción adversa de la prensa sobre esta exposición, hizo que el MET no volviera a intentarlo. Este hecho la convenció de la necesidad de crear un Museo de Arte Moderno en Nueva York. C.J. Sullivan también compró obras en el *Armory Show* y éstas formaron el núcleo de su colección. John D. Rockefeller desarrolló el gusto por el arte de la mano de su padre el Senador Nelson W. Aldrich, coleccionista de arte europeo a quien acompañó en sus visitas a las galerías parisinas. Cuando volvió a EEUU estaba convencida de que era necesario crear un museo dedicado al Arte Moderno. Su hijo Nelson Aldrich Rockefeller, en la introducción del libro sobre su propia colección dijo: *"Mother used to illustrate the need for the new museum by citing the tragedy of Vincent van Gogh, one of the great pioneers of Post-Impressionism, who died at age of thirty-seven in an institution for the destitute, unable to sell his paintings to buy bread, only to have the greatness of his work recognized years after his death. Mother's objective for the new museum was to reduce dramatically the time lag between the artist's creation and the public's appreciation of great works of art"* ("Mi madre solía ilustrar la necesidad de un nuevo museo citando la tragedia de Vincent van Gogh, uno de los grandes pioneros del post-impresionismo, que murió a la edad de treinta y siete años en una institución para indigentes, no pudiendo vender su pinturas para comprar pan, la grandeza de su trabajo solo fue reconocida años después de su muerte. El objetivo de la madre para el nuevo museo era el de reducir drásticamente el tiempo que transcurre entre la creación del artista y la apreciación del público de las grandes obras de arte ").

En mayo de 1929, las tres fundadoras invitaron al señor A. Conger Goodyear a ser el presidente del comité que creara el nuevo museo. Aceptó y se unieron W.

Murray Crane, Frank Crowninshield y Paul J. Sach. Durante el verano de ese mismo año buscaron un lugar donde instalar el museo y contrataron como director de la colección a Alfred H. Barr Jr.. El museo tuvo su primera ubicación en el doceavo piso del Heckscher Building, en el N° 730 de la Quinta Avenida.

Mientras tanto los siete fundadores del MoMA, publicaron un folleto titulado "A New Art Museum", en el que decían: *"The immediate purpose is to hold...some twenty exhibitions during the next two years. The ultimate purpose will be to acquire from time to time, either by gift or by purchase the best modern works of art...For the last dozen years New York's great museum - The Metropolitan - has often been criticized because it did not add the works of the leading "modernists" to its collections. Nevertheless, the Metropolitan's policy... is reasonable. As a great museum, it may justly take the stand that it wishes to acquire only those works of art which seem certainly and permanently valuable. It can well afford to wait until the present shall become the past...But the public interested in modern art does not wish to wait...nor can it depend upon the occasional generosity of collectors and dealers to give it more than a haphazard impression of what has developed in the last half century"* ("El objetivo inmediato es llevar a cabo una veintena de exposiciones... durante los próximos dos años. El objetivo final será la de adquirir de vez en cuando, ya sea por donación o por comprar las mejores obras de arte moderno ... En los últimos doce años, el gran museo de Nueva York - El Metropolitano - a menudo ha sido criticado por no haber agregado obras de los principales "modernistas" a sus colecciones. Sin embargo, la política del Metropolitano... es razonable. Como un gran museo, es justo que tome una posición en lo que desea adquirir, sólo obras de arte que parecen ciertamente valiosas permanente. Bien puede darse el lujo de esperar hasta que el presente pase a formar parte del pasado... Pero el público interesado en el arte moderno no quiere esperar... ni puede depender de la generosidad ocasional de coleccionistas y comerciantes para ver lo que se ha desarrollado en el último medio siglo").

The Museum of Modern Art would in no way conflict with the Metropolitan Museum of Art, but would seek rather to establish a relationship to it like that of the Luxembourg to the Louvre. It would have many functions. First of all, it would attempt to establish a very fine collection of the immediate ancestors, American and European, of the modern movement; artists whose paintings are still too controversial for universal acceptance. Other galleries of the Museum might display carefully chosen permanent collections of the most important living masters, especially those of France and the United States, though eventually there should be representative groups from England, Germany, Italy, Mexico and other countries. Through such collections American students and artists and the general public could gain a consistent idea of what is going on in America and the rest of the world - an important step in contemporary art education. Likewise, and this is also very important, visiting foreigners could be shown a collection which would fairly represent our own accomplishment in painting and sculpture. This is quite impossible at the present time. It is not unreasonable to suppose that within ten years New York, with its vast wealth, its already magnificent private collections and its enthusiastic, but fold yet organized interest in modern art, could achieve perhaps the greatest museum of modern art in the world." ("El Museo de Arte

Moderno de ninguna manera entra en conflicto con el Museo Metropolitano de Arte, sino que más bien, procura establecer una relación con él como la de Museo de Luxemburgo para el Louvre. En primer lugar, se trataría de establecer una colección de los antepasados inmediatos americanos y europeos, del movimiento moderno, artistas cuyas pinturas son todavía demasiado polémicas para su aceptación universal. Otras galerías del museo pueden mostrar colecciones permanentes de maestros vivos importantes, especialmente de Francia y Estados Unidos, aunque con el tiempo debe de haber también obras representantes de Inglaterra, Alemania, Italia, México y otros países. A través de este tipo de colecciones, estudiantes estadounidenses, artistas y público en general puede tener una idea coherente de lo que está pasando en Estados Unidos y el resto del mundo - un paso importante en la educación del arte contemporáneo. Del mismo modo, y esto también es muy importante, los extranjeros que nos visiten puedan ver una colección que representaría nuestro propio logro en la pintura y la escultura. Esto no es imposible en la actualidad, pero no es descabellado imaginar que dentro de diez años en Nueva York, con su enorme riqueza, sus colecciones privadas ya magníficas y su entusiasmo en el arte moderno, pueda alcanzar tal vez el mayor museo de arte moderno del mundo").

Cuando Barr preparaba el borrador del folleto, propuso: "In time the Museum would probably expand beyond the narrow limits of painting and sculpture in order to include departments devoted to drawings, prints, and photography, typography, the arts of design in commerce and industry, architecture (a collection of projects and maquettes), stage designing, furniture and the decorative arts. Not the least important collection might be the filmotek, a library of films" ("En el tiempo, el museo probablemente se expandiría más allá de los estrechos límites de la pintura y la escultura para incluir departamentos dedicados a dibujos, grabados, fotografía, tipografía, técnicas de diseño en el comercio y la industria, arquitectura (colección de proyectos y maquetas), etapas del diseño, mobiliario y artes decorativas. No menos importante, la colección podría también contener filmotek, una biblioteca de películas").

El ambicioso prospecto fue editado por los trustees, pero finalmente se leía: *"In time the Museum would expand to include other phases of modern art"*. En esta introducción, podemos observar que se le daba mayor importancia al hecho de organizar exposiciones, veinte en dos años, tiempo que se habían puesto de prueba y duraba el arriendo del local. También pretendían adquirir, mediante compras o donaciones las mejores obras del arte moderno. El documento, continúa con las relaciones que iba a mantener con el MET, que sin acusarle por el escaso interés que tiene por el arte moderno, lo justifica por ser un museo del tipo del Louvre. Por lo tanto ellos tienen espacio para ubicar su museo en el ámbito cronológico del Luxemburgo de París o la Tate Gallerie de Londres, situando sus límites estilísticos entre ambos museos de arte moderno. Se percatan de la existencia de numerosas galerías y museos que poseían obras modernas, pero ninguno de ellos hacía un recorrido histórico desde el origen del arte moderno hasta nuestros días. El MoMA podría llegar a ser el museo más grande del mundo en el ámbito del arte moderno; por ello Thomas West, dice que al principio el MoMA se planteaba una política "evangélica" ya que su fin era "propagar un arte

casi ignorado". Según West, gracias a la forma de exponer el arte y el hecho de evitar la altivez y el prestigio, consigue acercar el arte moderno al pueblo y logra hacerlo "popular", un arte creado por individuos que se expone en forma de "living rooms" a diferencia de las exposiciones de arte en "period rooms", como en el MET. El 19 de septiembre de 1929 se le concede al MoMA un estatuto provisional "...for the purpose of encouraging and developing the study of modern arts and the application of such arts to manufacture and practical life, and furnishing popular instruction" "(...con el propósito de fomentar y desarrollar el estudio de las artes modernas para su aplicación instituciones dedicadas a la fabricación de mobiliario popular ". En octubre los siete fundadores se constituyen como trustees; Goodyear fue elegido Presidente; Bliss, Vicepresidenta; Rockefeller, Tesorera y Crowninshield, Secretario. Jere Abbott fue elegido como Director Asociado. A finales de ese mismo mes, fueron elegidos siete más, incluyendo los coleccionistas, Stephen C. Clark, Sam A. Lewisohn, y Duncan Phillips. Se eligió un *Committee on Gifts and Bequests*, responsable de las adquisiciones de obras de arte y sus miembros fueron: Goodyear, Sachs y Barr. El día 9 de noviembre de 1929, el museo abre sus puertas al público con su primera exposición que estuvo expuesta hasta el 7 de diciembre: Cézanne, Gauguin, Seurat y Van Gogh. Un catálogo ilustraba seis de las 101 obras con las que contaba. En ese mismo mes los Trustees aceptaron su primera gran obra de arte, el bronce de Aristide Maillol, *Ile de France*, regalo del Presidente Goodyear. Un poco después el Profesor Sachs compró varios dibujos y ocho grabados para el museo, sus primeras adquisiciones.

En 1930, el museo adquiere su primera pintura: *House by the Railroad* de Edward Hopper, y se compran tres obras de artistas norteamericanos en la exposición "19 Living Americans". Pero el hecho más relevante de ese año consiste en la creación del *Junior Advisory Committee*, que estaba compuesto, entre otros, por: Nelson A. Rockefeller, Philip Johnson, Lincoln Kirstein. En 1931, fallece Lillie P. Bliss, vicepresidenta y una de las fundadoras del MoMA. Ella lega al museo, con algunas condiciones, la mayor parte de su colección, para el que supuso un acontecimiento de gran importancia. Según nos relata Alfred J. Barr en su *Chronicle* de la colección en el editorial de la revista *The Arts* (abril de 1931), Forbes Watson escribió:

"*The bequest is a nucleus round which to build; a magnet for other collections; a continuing living reply to the doubters; a passing on of the torch; a goodly heritage. It begins the transition of the museum from a temporary place of exhibitions to a permanent place of lasting activities and acquisition*" ("El legado es un núcleo, un imán para otras colecciones, una respuesta viva para los que dudan seguir, la transmisión de la antorcha, una herencia magnífica. Comienza la transición del museo de un lugar temporal de exposiciones a un lugar de actividades permanentes y duraderas"). La única condición era que su colección fuera dotada económicamente, como para convertirse en un auténtico museo. Durante tres años los trustees hicieron lo que se les pedía. La colección fue estudiada y como había dejado libertad para vender o ceder obras a cambio de otras necesarias para el museo (algunas obras sólo podrían cederse al Museo Metropolitano).

En marzo de 1931 se consigue el estatuto definitivo del museo, que no supone cambio alguno del conseguido en el estatuto provisional de 1929. De todas formas el museo continúa siendo más una galería de exposiciones que un auténtico museo con colección permanente. Las razones son varias, en primer lugar porque no tienen espacio para exponer las obras, y en segundo lugar, porque no pueden aceptar importantes donaciones ya que no es posible garantizar su correcta exposición. En abril del mismo año, Barr intenta responder a la pregunta que todos se hacían: "*What is Meant by Modern Art?*" ("*¿Qué se entiende por Arte Moderno?*"), él contesta que es un término relativamente elástico y sirve para designar la pintura, escultura, arquitectura y aquellas artes visuales originales y progresistas producidas especialmente en las últimas tres décadas, pero incluyendo también a los "*pioneer ancestors*" del siglo XIX. En 1932 el museo se traslada al N° 730 de la Quinta Avenida. Arriendan cuatro pisos del edificio y en 1933, en el tercer piso expone por primera vez su colección que constaba de doce pinturas y diez esculturas en total. Al mismo tiempo se expuso la colección Bliss en el segundo piso. Pero las donaciones no iban todo lo bien que los trustees se habían planteado, si en 1930 habían recibido doce obras, en los últimos tres años sólo habían conseguido nueve.

En 1931, Barr había propuesto a los trustees el siguiente planteamiento de la colección permanente: La colección permanente debe formarse durante los próximos años gracias a los legados y donaciones. Sólo algunos deberían ser aceptados con la condición de que pueden ser retirados de la exposición cuando los trustees lo estimen conveniente. De esta forma, algunas obras podrían ser vendidas o regaladas (intercambiadas) con otros museos de arte o historia de Nueva York o de los Estados Unidos.

"The Museum of Modern Art should be a feeder, primarily to the Metropolitan Museum, but also to museums generally throughout the country. There would always be retained for its own collection a reasonable representation of the great, but where yesterday we might have wanted twenty Cézannes, tomorrow five would suffice" ("*El Museo de Arte Moderno debe ser el proveedor principal del Museo Metropolitano, así también como de los museos en general de todo el país. Siempre conservando para su propia colección una representación razonable de los grandes artistas, pero donde ayer podríamos haber querido veinte Cézannes, mañana cinco bastarán*"), Barr comenta en su *Crónica del Museo* que la frase, considerada como ambigua, de *Colección Permanente*, se cambió por *Museum Collection*, ya que, tal como él tenía pensado, el museo debía fluir con agilidad y no encasillarse en una serie de obras que más tarde dejarían de ser "modernas".

Por otra parte, no podían tener previstas las obras que iban a engrosar la colección, pues dependían de los legados o las donaciones, y en ellas podría haber una inflación de un autor y faltar otros artistas para completar el repertorio cronológico. Por ello quiere dejar la puerta abierta a los posibles intercambios de obras o la venta de las mismas para adquirir algunas que, estando disponibles en el mercado, sean interesantes para el museo. Para Barr, la colección deberá incluir las siguientes divisiones:

- Los pioneros del arte moderno del siglo XIX, desde el Impresionismo, quienes deberán estar representados sólo con dos excelentes ejemplos.
- Los antecedentes inmediatos de la pintura contemporánea incluyendo pintores tales como Gauguin, Van Gogh, Toulouse Lautrec, Cézanne y Seurat; con cinco o seis obras cada uno.
- Pintura contemporánea que incluya una cuidada selección de trabajos de pintura y escultura de Francia, América, Alemania, México, Italia y otros países, en una proporción apropiada para el público en general.

A fines de 1931, el presidente Goodyear publica un artículo en *Creative Art* donde clarifica la política del museo que se le estaba demandando. La cuestión se basaba en la permanencia de la colección de Arte Moderno y su ubicación. En el memorando que Goodyear presenta al Comité ejecutivo del museo en septiembre de 1931, comenta las conversaciones que ha mantenido con el director del MET, William Sloane Coffin (elegido en 1931 por los trustees) proponiendo que algunas obras estén en el MoMA durante diez años y después pasen al MET o sean vendidas a otras instituciones. Esta propuesta no era definitiva y la ponía en consideración del Comité, pero comenta que era una propuesta muy interesante. Lo que en realidad se buscaba era un tipo de relación parecida a la del Louvre con el Luxemburgo en París. En, 1933, El Director del museo presenta un informe a los trustees de veintidós páginas que contenía tres diagramas sobre lo que debería ser el edificio del museo y su colección. Se debe tener en cuenta que los trustees del museo sólo pensaban en la colección como "coleccionistas" no como responsables de un museo y no tenían nociones de cómo se debía plantear la historia del arte moderno de una forma científica y didáctica al mismo tiempo. *"The Permanent Collection may be thought of graphically as a torpedo moving through time, its nose the ever advancing present, its tail the ever receding past of fifty to a hundred years ago. If painting is taken as an example, the bulk of the collection, as indicated in the diagram, will be concentrated in the early years of the 20th century, tapering off into the 19th with a propeller representing "background" collections"* ("La colección permanente puede ser considerada gráficamente como un torpedo en movimiento a través del tiempo, su nariz siempre avanzando al presente, su cola al pasado siempre en un retroceso de cincuenta a cien años atrás. Si la pintura se toma como un ejemplo, el grueso de la colección, como se indica en el diagrama, se concentrará en los primeros años del siglo de 20, disminuyendo en el 19 con una hélice que representa "a las colecciones de fondo"). Esta cita estaba incluida en el apartado III del Memorando *"Theory and Contents of an Ideal Permanent Collection"*.

Coffin, ya había comentado que el museo no había conseguido sus propósitos fundamentales en los primeros dos años, considerados como de rodaje. Por una parte se había conseguido interesar al público en el arte moderno, pero aún no habían conseguido proporcionar al público neoyorquino verdadero arte moderno, excepto en las exposiciones de verano. El museo estaba dedicado a la formación de la Colección Permanente, con tres puntos básicos: el primero, en sus relaciones con otras instituciones culturales; el segundo, en las adquisiciones para la

colección permanente; y el tercero sobre la exposición y conservación de la colección permanente.

La Galería de Arte Vivo y la Colección de Solomon Guggenheim deberían ser agrupadas. Sólo la Galería de Artistas Vivos serían fácilmente accesible al público, sin embargo, si se combinasen las tres colecciones, se podría formar la colección de arte de vanguardia europea más completa de EEUUy posiblemente del mundo. Por esta razón, las relaciones con las otras instituciones deberían ser amistosas y cultivadas por los trustees, el Advisory Comitee y el Staff, con el fin de inducirles a donar sus colecciones al Museo de Arte Moderno.

La colección del MET, concluía su recorrido cronológico en pintores Impresionistas, o sea, hacia unos cincuenta años, y Barr consideraba que comenzar la colección del MoMA con los post-impresionistas era una buena opción para comenzar a comprender la historia del arte moderno. Alfred H. Barr (Director fundador del MoMA), comenta que Cézanne podría ser la transición entre los dos museos: *"Nuestra colección europea podría comenzar con Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Redon, Rousseau, ya que ninguno de estos pintores está representado en el MET"*. Barr estimaba que era de gran importancia llegar pronto a algún tipo de acuerdo con el MET, para delimitar el ámbito cronológico de las dos colecciones, con vistas a ajustar las futuras donaciones a las instituciones: *"Si llegamos a un pacto y nuestro museo estará en una posición fuerte sólo si la colección de nuestros Trustees es considerada que tiene tanta importancia como la colección de los Trustees del MET"*.

La pintura de los tres museos (MET; Whitney y MoMA) era competente para adquirir obras de pintura norteamericana contemporánea. Por lo tanto, Barr propone que debería haber una colaboración inteligente y eficiente económicamente entre ellos. El MET, con la fundación Hearn y el Whitney podían gastar más de 25.000 dólares al año en trabajos de artistas norteamericanos vivos mientras que el MoMA no tenía fondos para estas adquisiciones desde 1933. Barr decide que la política del MoMA sobre la colección permanente de pintura y escultura americana debe ponerse en práctica inmediatamente. Tal vez la Fundación Hearn debería ponerse bajo el control del museo y la actividad del Whitney ser más restringida, entonces, la política del MoMA encontraría su lugar. Mientras tanto el trabajo del museo se concentraría en enfatizar la arquitectura norteamericana así como las artes industriales y comerciales.

Si, a pesar de todo y a como diese lugar, se decidía formar una colección norteamericana, la política del museo debería ser atrevida y exclusiva: *"En este momento no tenemos ni dinero ni tiempo para formar una colección representativa, por lo tanto esto debe ser dejado en manos de las otras dos instituciones"*. Basándose en el aprendizaje y la difusión de los nuevos artistas norteamericanos, se pensó que exponer en el mismo museo, incluso en la misma pared, obras de artistas europeos consagrados y norteamericanos podía ser una ventaja para ellos, ya que mucha gente, especialmente extranjeros, veían pintura inglesa contemporánea en la *Tate Gallery* y alemana en el Palacio *Kronprinzen*, porque en ambas galerías había expuesta pintura francesa.

En cuanto a las adquisiciones para la Colección Permanente, esta se podría concretar, según Barr, de tres formas: compras, donaciones o legados, para Barr, lo más recomendable era a través de compras ya que de esta manera el museo mantendría el control. El dinero para las compras se podría obtener a través de los siguientes canales: una renta fija de un fundador dejada para adquirir obra (como por ejemplo la fundación Hearn del MET); la llegada de una ocasional suma de dinero (como el donativo de Samuel Courtland, a la Tate Gallery en 1923) o, una suma de dinero entregada para una compra específica, procedente de uno o varios donantes. Las donaciones pueden ser el resultado accidental del poder de atracción del museo, por lo general, son el resultado de la generosidad de las personas ligadas a la vida del museo. Por su parte, los legados deben ser considerados como imprevistos, provienen de los *trustees* o de aquellos en los que se ha cultivado el interés por el Museo.

Las donaciones debían ser inducidas indirectamente haciendo énfasis en la colección permanente, recientemente formada. Para inducir las donaciones se recomendaba que la colección permanente estuviera siempre bien catalogada, se mostrara en las mejores salas y las obras más importantes debían estar siempre expuestas. Las nuevas donaciones debían ser tratadas con honor, ser publicitadas y exhibidas dentro de un razonable espacio de tiempo. Para aceptar una donación, esta debía realizarse bajo las siguientes condiciones: primero, las donaciones deben ser preferentemente incondicionales y segundo, los estándares de la colección permanente deben estar claramente expresados y delimitar entre lo que tiene que estar expuesto y lo que debe ser adquirido.

Es mejor afrontar, desde el principio, el hecho de que un compromiso con un donante pueda cuestionarse cuando el museo no tenga fondos para comprar, cuando lo decida el comité de adquisiciones. Había que tener en cuenta que en las donaciones muy extensas había piezas muy interesantes para el museo y otras que no lo eran tanto.

Finalmente, Barr reconoce que existen muy distintas opiniones relativas a la importancia de las obras de arte moderno. Pero debía existir una política de adquisiciones para mantener el alto estándar que se había planteado para la colección del MoMA. Las decisiones que se tomen a la hora de adquirir obras se pueden convertir en un *boomerang*; era mejor errar al comprar una obra que errar al no comprarla, ya que las obras maestras no adquiridas podrían estar perdidas para el museo definitivamente.

Exposición y Conservación de la Colección Permanente

El espacio en el que exponía la colección era considerado como completamente inadecuado para la exposición y conservación de la colección permanente y la colección que se ha depositado en él para su exposición. Desde el punto de vista

de Barr, el museo poseía grandes lagunas como para poder recrear la historia del arte moderno, pero este hecho no debía desanimar a los trustees, y debían ponerse a trabajar convenciendo a sus amistades, no tanto por el dinero que tenían como por las colecciones de arte moderno que poseían en sus casas. Barr consideraba que la colección Bliss y la actual colección permanente formaban un núcleo que podría ser complementado con cesiones de colecciones privadas que harían una colección muy representativa. Proponiendo que la colección provisional del museo fuera expuesta en su totalidad al menos durante cuatro meses al año (dos meses en invierno y otros dos en verano). Para concluir su informe, Barr señala que si se llega al quinto aniversario del museo (temporada 1934-1935) y no se han conseguido los propósitos antes expuestos, el museo debería dejar de llamarse de *Museum of Modern Art* y cambiar su denominación por *Exhibition Gallery*.

En 1934, se organiza la exposición en memoria de Lillie P. Bliss, año en que se escritura definitivamente su colección a nombre del museo, ya que se habían cumplido las condiciones que ésta había establecido en su testamento. El 21 de noviembre de ese mismo año se inaugura la exposición titulada "*Modern Works of Art: Fifth Anniversary Exhibition*". Se expuso como una afirmación de la persistencia del museo en el mundo artístico neoyorquino y como una declaración de intenciones de lo que el museo pretendía llegar a ser. La exposición comenzaba con grandes piezas post-impresionistas cedidas por los *Trustees* (las cuales, deseaba Barr, que más tarde fueran donadas al Museo) y terminaba con obras abstractas y surrealistas. Ambas se expusieron al mismo tiempo junto con las recientes adquisiciones de obras de Brancusi, Calder, Dalí, Grosz. También se encontraban obras que fueron posteriormente donadas al museo como algunas de Chirico, Duchamp, Mondrian, Pevsner y los "*Tres Músicos*" de Picasso que no fue adquirida hasta 1949. Después de cinco años la colección del museo constaba de unas 24 pinturas y 18 esculturas, donadas por ocho *trustees* y 8 donantes que no pertenecían a los *trustees*, estas obras unidas a las 49 del legado Bliss comprendía una colección de 91 obras de 17 donantes. La vanguardia de los últimos 45 años estaba bien representada: un Gauguin y un Seurat, 11 obras de Cézanne y unas doce acuarelas de Degas y Renoir, un pequeño Rousseau, tres excelentes obras tardías de Redon y una de las primeras obras de Vuillard. La mayoría de las pinturas del siglo XX estaban fechadas después de 1917 y eran bastante conservadoras, dos óleos de Matisse, un Modigliani, tres Derains y la "*Mujer de Blanco*" de Picasso, todas ellas pertenecientes al legado de L.P.Bliss. A estas obras se unieron dos pequeños Braque y dos obras alemanas de Grosz y Otto Dix. Los pintores norteamericanos estaban representados por Hopper, Burchfield y Sheeler. Las esculturas, también consideradas como "*conservadoras pero admirables*" por Barr, eran del siglo XX y sus autores Maillol, Lehmbbruck y Lachaise. Las obras tenidas por "*radical innovations of thwentieth century*", eran dos pinturas cubistas de Picasso (1909 y 1914), una de Brancusi, un móvil de Calder y un incipiente Dalí.

La figura de Abby Aldrich Rockefeller, se manifiesta como quien aporta un valor adicional del museo y de su director al darle en el verano de 1935 \$1.000 dólares para hacer compras para el museo en Europa. Así mismo, en un gesto de

confianza, cedió su colección de pinturas al museo que consistían en treinta y seis óleos y 105 acuarelas y pasteles, la mayoría de artistas americanos contemporáneos. Mrs. Rockefeller estableció que algunos podrían ser vendidos y cambiados por otras obras más interesantes para el museo. También, llega a Nueva York invitado por el museo, Le Corbusier, quien en su libro titulado *"Cuando las Catedrales eran Blancas"*, comenta con entusiasmo el ambiente artístico norteamericano, y ensalza la labor del MoMA al promover el arte francés, y comenta: *"Al desembarcar en Nueva York, encontré a Fernand Léger en medio de su propia exposición, la mejor que se haya realizado de su obra, junto con la de la Kunsthaus de Zúrich. Una exposición admirablemente presentada, sin aderezo ni lujo, con una decencia impresionante. Mi exposición de arquitectura sucedió a la de Léger. Inmediatamente después, se realizó la de Van Gogh. Un público asiduo sigue estas manifestaciones. A mi regreso, a bordo del La Fayette, un francés me decía: "Su exposición tuvo un millón de visitantes" "¡Atención! contesté: la Exposición de Van Gogh, éxito sin precedentes, sumó, en quince días, cincuenta mil visitantes. ¿Es formidable! Si la mía tuvo tres mil, me considero honrado. En París, estimado señor, Van Gogh habría conseguido dos mil y yo...¿quizá treinta y tres visitantes".* En ese mismo libro, Le Corbusier, elogia la labor didáctica de los catálogos del MoMA, haciendo especial referencia al de la exposición titulada *Cubism and Abstract Art*: *"el catálogo, un libro magnífico redactado por el director del museo, Mr. Barr, es la puntualización up to date de la documentación sobre el arte plástico de vanguardia de los últimos cuarenta años, documento que constituye la historia misma - no por los hechos intrínsecos, sino por su reacción sobre el usuario - del arte de este alto período revolucionario y creador"*

El 28 de mayo de 1936 fue aprobado por los trustees el documento sobre la política del museo en cuanto a la colección permanente. En este documento se establecía que la colección de obras de arte pertenecientes al MoMA, estará compuesta por obras producidas en los últimos cincuenta años, con un pequeño número de obras de los periodos anteriores para ilustrar las fuentes que inspiraron a los artistas contemporáneos y así ayudar al mejor entendimiento del arte contemporáneo. La colección será exhibida en galerías públicas destinadas a tal efecto. Por otra parte, las obras de la colección permanente serán distribuidas por otras instituciones públicas por medio de préstamos o intercambios, con la aprobación de los trustees. Las obras podrán ser vendidas siempre que dicha acción no fuera contraria a los términos en que fueron transferidas dichas obras al museo. En 1937, el museo se traslada al *Rockefeller Center* en el 14 West de la calle cuarenta y nueve, para permitir la construcción de un edificio nuevo y mucho mayor en el N°11 West de la calle cincuenta y tres. El edificio se concluyó en 1939.

En 1938, el comité de los trustees, presenta para su aprobación, unas recomendaciones para adquirir pintura norteamericana. El museo tomaba en consideración las políticas de otros museos de Nueva York partiendo de la base que el MoMA pretende tener un carácter nacional, dado que posee una fuerte colección de arte europeo. Sin querer ser dogmáticos, el museo, cuando sea posible, deberá comprar obra de artistas norteamericanos que vivan fuera de

Nueva York. Entre las obras que deben ser compradas siempre tendrán preferencia las auténticamente norteamericanas frente a las de influencia europea. Y, finalmente, se adquirirán antes obras de los artistas jóvenes que la de aquellos ya consagrados.

Los trustees daban a entender que estaban de acuerdo con la política general del museo, pero en el ámbito del arte norteamericano estaba un poco retrasado y debía ponerse al día, sobre todo teniendo en cuenta que se pretendía ser el museo más representativo del arte moderno de los Estados Unidos. Esta sugerencia se enfrenta a la ya comentada por Barr, que tenía para el museo un fin mucho más ambicioso, no ser el mejor de los Estados Unidos, sino del Mundo. Por ello, él consideraba que si ya existían otros museos dedicados al arte norteamericano, el MoMA no se debía preocupar mucho por el mismo.

En 1939, se inaugura el nuevo museo diseñado por Philip L. Goodwin y Edward D. Stone. Este nuevo edificio tenía casi tres veces el espacio expositivo que el edificio antiguo y además, un jardín de esculturas diseñado por John McAndrew. Por cuarta vez en una década, el museo abre sus puertas en un nuevo espacio. Al mismo tiempo que celebraba la apertura del museo en el lugar que sería el definitivo, organizaba la exposición titulada *Art in Our Time* con motivo de su décimo aniversario. En esta exposición estaban representados todos los departamentos: Pintura y Escultura, Dibujos y Grabados, Arquitectura, Diseño Industrial, Cine y Fotografía. En el banquete que precedió a la inauguración de la exposición, Paul J. Sachs, se dirigió a sus compañeros trustees animándolos a continuar arriesgándose en la consecución del fin primordial del museo, que era el de completar la colección de arte, evitando la timidez, tal vez corriendo el riesgo de comprar obra de artistas completamente desconocidos.

Barr rechazó la idea de exponer en el aniversario obras de artistas cubistas y abstractos norteamericanos que se encontraban representados en la corriente conocida como "geometría abstracta norteamericana" ya que Barr no consideraba dicho arte digno de ser expuesto y además, ya habían sido expuestos sólo un año antes en una exposición del *Whitney Museum* bajo el título de Pintura Abstracta Norteamericana, pero en la exposición del Whitney se contempló una pintura que no era totalmente abstracta, y los pintores más radicales, los geométricos, no fueron expuestos. Para Irving Sandler, crítico de arte y quien ha realizado numerosos estudios del arte norteamericano: "*los jóvenes norteamericanos se sentían doblemente rechazados- por el Whitney y por el Museo Moderno - y ello les hizo reunirse para considerar el modo de presentar sus obras y sus ideas ante el público. El resultado fue la organización de la asociación de Artistas Abstractos Americanos (AAA), que pronto llegó a contar con más de cincuenta miembros*".

Barr, al referirse a la exposición, señala que ésta fue destinada a un estudio histórico de un movimiento importante en el arte moderno. Esta fue la primera de cinco dedicados a los principales movimientos del arte moderno. La exposición incluía no sólo la pintura y la escultura, sino también ejemplos de la fotografía, la arquitectura, muebles, diseños para el teatro, tipografía, carteles y películas, para un total de cerca de 400 obras de arte. Un móvil de Alexander Calder (1936) fue colgado de un asta de bandera por encima de la entrada de la calle. La

inauguración de la exposición se retrasó por una semana mientras se aclaraba con la aduana la entrada de 19 esculturas abstractas a los Estados Unidos como objetos de arte prestadas para la exposición.

Tras la exposición celebrada en el MoMA, el grupo de artistas de la AAA la aplaudió pero, dicha exposición era considerada demasiado *exclusiva e histórica*, se exponían las tradiciones cubistas como ya terminadas y se consideraba al arte abstracto como desaparecido, al tiempo que se evidenciaba demasiado abiertamente su preferencia por los maestros europeos. Por ello, la reacción a la exposición se manifestó a través de la publicación de un folleto con tipografía de Ad. Reinhardt titulado *How Modern is the Museum of Modern Art*, acompañado por una manifestación frente al edificio del MoMA. En el folleto, montado a modo de *collage* y con una tipografía realmente original, se cuestionaba el título de la exposición, ¿Arte de nuestro tiempo? ¿El tiempo de quién? ¿De Sargent, Homer, La Farge y Harnett?, o, el museo de Picasso, Braque, Leger y Mondrian. ¿Qué pasa con los descendientes de Picasso y Mondrian?, ¿Qué pasa con el Arte Abstracto Norteamericano También se cuestionaban el significado de la palabra "Moderno": ¿Significa todo el gran arte de todos los tiempos?, ¿Significa el arte popular producido en nuestro tiempo?, ¿Significa el Metropolitano unido al Whitney? Entonces, ¿para qué hace falta el Museo de Arte Moderno? También cuestionaban si se consideraba el museo como un negocio, continuaban preguntándose el porqué de un museo que presenta el arte de hoy pero promociona el arte de ayer. Finalizaba preguntándose el porqué no se exponían en el museo obras de la abstracción inglesa, o los jóvenes artistas experimentales europeos, o los artistas "no objetivos" norteamericanos. El folleto estaba firmado por más de 40 artistas, entre los que encontramos a Josef Albers, Moholy-Nagy, Ad Reinhardt o David Smith.

En los años cuarenta, los artistas modernos que no formaban parte de la AAA, se aglutinaban en tres grupos: *The Ten*, que contaba entre sus fundadores a Rothko; otro grupo que giraba en torno a la figura de Hans Hofmann y el tercero, que se reunía en la zona de Greenwich Village, y entre sus miembros contaba con figuras como Davis, Gorky, De Kooning, John D. Graham y David Smith. El jardín de esculturas, se completó con la donación de Abby Aldrich Rockefeller de su colección de treinta y seis obras, razón por la cual este jardín lleva su nombre y que en la actualidad es la base de la colección de esculturas que se exponen en dicho espacio emblemático del MoMA. Poco antes de que se cerrara la exposición inaugural del nuevo MoMA: *Art in Our Time*, comenzó la Segunda Guerra Mundial.

El MoMA durante la Segunda Guerra Mundial

A los dos años de abrir el nuevo museo, los Estados Unidos se incorporan a la Segunda Guerra Mundial. Durante los años que duró la guerra, el museo modifica su programa trabajando para apoyar el esfuerzo de la guerra y preparando programas especiales, carteles, películas, exposiciones para el gobierno, las fuerzas armadas y los futuros veteranos.

El museo realizó treinta y ocho contratos con agencias gubernamentales, incluidas la *Office of War Information*, *The Library of Congress* y la *Office of the Coordinator of Inter-american Affairs*. Se realizaron 19 exposiciones organizadas por el Museo en el extranjero, el departamento de cine analizó las películas de propaganda enemigas. También se estableció un servicio a las fuerzas armadas enviando material y exposiciones a éstas. Se realizaron programas terapéuticos para veteranos que habían quedado discapacitados. En el jardín se instaló una cantina para soldados de servicio, llegando a ser el centro de recreo favorito de las fuerzas armadas.

Mientras tanto, Barr se propuso organizar exposiciones, talvez con el objetivo de atraer las vanguardias europeas a EEUU, prueba de ello son las exposiciones dedicadas a Paul Klee (1941) y Joan Miró(1941-42). Fue el primer museo en organizar muestras de arte primitivo fuera del contexto de los museos de antropología o etnografía, de esta manera se organizaron las exposiciones de Arte Indio de los Estados Unidos (1941), Arte Negro Africano (1935) o la primera de todas titulada "*Fuentes Norteamericanas de Arte Moderno*" (*aztecas, mayas, incas*) en 1933.

El Museo actúa como refugio de los artistas europeos perseguidos por el nazismo enviándoles pasajes de barco o avión e invitándoles a dar conferencias o a organizar exposiciones. Como consecuencia de la persecución nazi al "arte degenerado" y a la Segunda Guerra Mundial, Nueva York se convirtió en la "Capital Artística de Occidente", esta ciudad fue el lugar de encuentro de las principales figuras artísticas del momento, en 1939, llegaron Matta, Dalí y Tanguy, al año siguiente Breton, Chagall, Ernst, Wilfredo Lam, Lipchitz, Masson y Zadkine, y en marzo de 1942, la galería Pierre Matisse de Nueva York organiza una importante exposición titulada: *Artistas en el Exilio*. En 1943, la Federación de Pintores y Escultores Modernos, señaló el paralelo entre el nuevo papel político internacional de los Estados Unidos y su creciente poderío en las artes. "*Como nación, ahora nos vemos obligados a superar nuestra tendencia al aislamiento político. Ahora que Norteamérica está reconocida como el centro donde se encuentran el arte y los artistas, es hora de que aceptemos los valores culturales en un plano realmente global.*"

Los siete años transcurridos desde 1940 hasta 1946 fueron muy difíciles para el Museo de Arte Moderno. En 1941, Barr realiza un nuevo informe para el Comité Consultivo de la Colección. En él manifiesta la necesidad de adquirir trabajos de verdadera importancia histórica: "*Probablemente sólo la mitad de nuestra colección de óleos pudieran ser expuestos si hubiera espacio suficiente, y quizás, sólo una octava parte pueden ser considerados como dignos de una colección ideal. Aún quedan muchos vacíos que llenar*". Continuaba diciendo que no existía en el mundo una colección de arte moderno como la que se había ideado para el museo, y que otras colecciones tenían mejores obras o trabajos más numerosos de alguna escuela determinada o de algunos países, pero, ningún otro museo poseía, en ese momento, una colección tan extensa en la que se pudiera combinar, recreación, educación y una desafiante aventura estética. El museo tenía una

oportunidad única, además de la responsabilidad, a la que se había obligado desde su creación, en el ámbito del arte moderno.

Entre abril y septiembre de 1941, el Comité de Adquisiciones (*Advisory Committee Report of the Museum Collections*) sugiere que el término *Permanent Collection* sea reemplazado por el de *Museum Collection* y realiza una serie de recomendaciones respecto a la colección y los departamentos del museo. La sección norteamericana, debería cubrir la mayoría del territorio norteamericano y ser más representativa de los avances de la su pintura y escultura. La sección francesa necesitaba mejores trabajos y algunos de las generaciones más jóvenes ya que el siglo XIX estaba sobre-representado. Se debían llenar los vacíos en la representación de ciertas escuelas de arte moderno. El Futurismo, el Expresionismo Alemán, el Fauvismo y el Cubismo Analítico eran las últimas escuelas representadas adecuadamente. La Colección debería ser convenientemente catalogada. Sólo conociendo, en realidad las obras de las que disponía el museo, se podría hacer una valoración de las obras que se necesitaban. En el Comité de Adquisiciones, debían de estar representados más puntos de vista que en el presente.

El Comité sugiere que deberían conocerse con más profundidad tanto el mercado del arte como el trabajo que están realizando los artistas en sus talleres, que la relación del museo con los artistas debería realizarse con más tacto y cuidado pues se pretendía comprar obra de artistas vivos para el museo, ya que ésta era la única relación que se mantenía mientras se realizaban las exposiciones y las conferencias que impartían en el museo a invitación del mismo. En 1942, se edita el primer Catálogo General de la Colección de Pintura y Escultura. Por primera vez se utiliza la palabra *Caleidoscopio* para definir el programa del museo en sus exposiciones temporales e itinerantes: *"Even though the collection may seem transitory in comparison with those of other museums it takes on a certain air of permanence in relation to the Museum's kaleidoscopic program of temporary and circulating exhibitions. It is one of the functions of the Museum Collection to give a core, a spine, a background for study and comparison, a sense of relative stability and continuity to an institution dedicated to the changing art of our unstable world"* ("A pesar de que la colección puede parecer transitoria en comparación con las de otros museos, ésta adquiere un cierto aire de permanencia en relación con el programa de exposiciones temporales: "caleidoscópico". Es una de las funciones de la Colección del Museo la de brindar un núcleo, una columna, un fondo para el estudio y comparación, una sentimiento de relativa estabilidad y continuidad a una institución dedicada al arte de nuestro mundo inestable").

Al presentar la colección de pintura y escultura, se quería dar a conocer la línea de adquisiciones y exposiciones del museo como también su programa "mesiánico" que tenía por objeto mostrar el arte moderno al público menos especializado. La Colección debía ser el centro, la espina dorsal y la base para el estudio, dando una continuidad al arte moderno a través de una institución, que si bien su colección podía cambiar, la institución permanecía tal cual. Como consecuencia de ciertas desavenencias personales entre Barr y el entonces presidente del Moma Stephen Clark, en 1943, Barr fue apartado de la dirección del Museo. Se le encargó la

redacción de un libro sobre el arte moderno y continuó con la dirección de la colección de Pintura y Escultura. El problema principal no se encontraba en el sistema de gestión de la colección del museo, sino en las exposiciones temporales que Barr organizaba.

En 1943, James Johnson Sweeney, presidente del subcomité de la Colección del museo, realiza un informe en el que señala la importancia de elaborar una definición de los intereses del museo en cuanto a las adquisiciones sugiriendo que dichas adquisiciones fuesen destinadas a la educación más que a la aventura de las novedades artísticas: "*A museum has its duty toward a wide public and the general education of that public*". Las razones que el subcomité encontraba en la descompensación de la Colección eran las siguientes:

- La ausencia de fondos provenientes de etapas anteriores, ya que era un museo de muy reciente creación.
- La ausencia por parte del Comité de Adquisiciones de hacer ciertas compras a causa de antipatías personales hacia ciertas formas de expresiones artísticas contemporáneas, las cuales, sin embargo, tienen un lugar en la historia.
- La sensación de, que a pesar de todo, el vacío de la colección era muy serio, y las obras susceptibles de ser compradas, aún no eran ejemplares.
- La sensación de que los precios de las obras eran desproporcionados.
- La impotencia al saber que un artículo atractivo y deseable para el museo estaba disponible, pero la ausencia de conocimiento del mercado del arte, por parte de los miembros del Comité, hacía que se perdiera así como también la falta de tiempo para realizar el estudio del mercado y la ausencia de especialistas en el personal del museo.

En el año 1944, Alfred H. Barr Jr. realiza un breve informe sobre las que deberían ser las auténticas funciones del museo. En el informe recuerda cuál era el fin primordial del museo en el momento de su fundación: "*to encourage and develop the study of the modern arts and the application of such arts to manufacture and practical life*". Barr señalaba en su informe, que el propósito principal del museo era ayudar al público a disfrutar, entender y usarlas artes visuales de su tiempo. Él definía cada uno de estos conceptos: disfrutar era el placer y la recreación que ofrecía la experiencia directa con la obra de arte; ayudar a entender era ayudar a responder las interrogantes que surgían al contemplar una obra de arte: ¿por qué?, ¿cómo?, ¿quién?, ¿dónde?, ¿para qué? Finalmente, el hecho de ayudar a utilizar el arte moderno, para Barr significaba el enseñar cómo las artes visuales tienen cada vez más importancia en la vida cotidiana desde el punto de vista material y espiritual.

El segundo propósito del museo, además de la enseñanza, consistía en valorar la colección. En su informe, Barr señalaba que el valor de la Colección del museo se podía entender con más claridad si se comparaba con las obras cedidas para las

exposiciones temporales, que el museo organizaba durante el periodo de guerra. Las condiciones que exigía a la colección del museo eran las siguientes: calidad, concentración, extensión, continuidad, autoridad, valor educativo e interés público. En este mismo documento, Barr planteó un punto que se venía discutiendo afanosamente en las reuniones de los trustees y este era la disyuntiva entre si la colección del museo debía ser un conjunto de las mejores obras de arte o una muestra histórica sobre el arte moderno. A esto Barr se contesta, que no existe ningún problema en intentar compaginar ambas, que es posible mostrar la evolución del arte moderno desde el punto de vista histórico, mostrando como ejemplos las mejores obras producidas por los artistas y no obras mediocres, porque *"the excellence of the works of art contributes not only to the public's enjoyment but also to the educational effectiveness of the Museum"* (*"La excelencia de las obras de arte no sólo contribuye al disfrute del público, sino también a la eficacia educativa del Museo"*).

En mayo de 1944, los trustees del museo deciden realizar una subasta, en la Galería Parke-Bernet de Nueva York, de algunas de sus obras pertenecientes al siglo XIX con el objeto de proveer fondos para adquirir obras del siglo XX. Con el fin de que los donantes de las obras que iban a ser subastadas no se sintieran molestos por la decisión, el museo se comprometió a destacar sus nombres para de esta forma perduraran en el tiempo y se comprometió a adquirir obras del siglo XX tan importantes como las del XIX que habían sido donadas. Se subastaron cuatro oleos y cuatro acuarelas de Cézanne, dos dibujos de Seurat y un Matisse, todos ellos provenientes del legado de Lillie P. Bliss. El desarrollo futuro de la Colección pudo ser financiado casi en su totalidad mediante la venta de estas obras, gran parte de ellas de Cézanne del siglo XIX.

Poco después de la subasta el museo recibe una carta de Sam A. Lewisohn, antiguo trustee del museo que poseía una vasta colección, en dicha carta se queja de la venta de obras del siglo XIX, sobre todo de las impresionistas, y a cambio, el museo se dedica a comprar obras de Pollock, Motherwell o Matta. Además, se plantea una seria discusión sobre la función del museo como centro de estudio y educación o lugar de contemplación: *"El museo no debe ser solamente un aula, debe ser también un santuario donde la gente pueda tener un placer místico o sensual. La apreciación del arte se crea, me parece, al partir exponiendo a la gente lo mejor del arte más que los ejemplos de éste arte para el aprendizaje de los estudiosos"*. Poco después de recibirse este escrito, Barr propone a los trustees la compra de las siguientes obras:

CONSIDERATION BY THE DEPARTMENTAL COMMITTEE ON PAINTING AND SCULPTURE				
Artist	Work	Owner	Insurance valuation	Price
Brancusi	<i>The Miracle (Seal)</i> (1938)	Artist	\$ 6,000	\$ 7,000 (1939)
Braque	<i>L'Homme à la guitare</i> (1911)	Collec- tor	6,732	?
Chagall	<i>I and the Village</i> (1911)			
	\$1,500 (1936)	Coll.		2,500 (1939)
Duchamp	<i>The Large Glass</i> (1915-23)	Coll.	20,000	?
La Fresnaye	<i>The Conquest of the Air</i> (1913)			
	\$6,000 (1936)	Coll.		16,666 (1939)
Lipchitz	<i>Mother and Child</i> (1941)			
	\$3,600 (1941)	Artist		4,500 (1944)
Matisse	<i>Women at the Spring</i> (1917?)	Dealer		6,000 (1940)
Modigliani	<i>Portrait of Jean Cocteau</i> (1917)	Coll.	7,500	7,500
Picasso	<i>Woman Ironing</i> (1904)	Dealer	25,000	?
Picasso	<i>Girl with a Mandolin</i> (1910)	Coll.	5,000	12,000 (1940)
Picasso	<i>"Ma Jolie"</i> (1912?)	Coll.	8,976	?
Picasso	<i>The Race</i> (1922)	Artist	5,000	?
Picasso	<i>Three Dancers</i> (1925)	Artist	20,000	?
Picasso	<i>Guernica</i> and at least 20 drawings and studies (1937)	Artist	25,000	?

Documento original enviado a los trustees.

- Brancusi, "The Miracle (Seal)" 1938)
- Braque, "L'Homme a la guitare" (1911)
- Chagall, "I and the Village" (1911).
- Duchamp, "The Large Glass" (1915-1923)
- La Fresnaye, "The Conquest of the air" (1913)
- Lipchitz, "Mother and Child" (1941)
- Matisse, "Women at the spring" (1917)
- Modigliani, "Portrait of Jean Cocteau" (1917)
- Picasso, "Woman Ironing" (1904)
- Picasso, "Girl with a Mandolin" (1910)
- Picasso, "Ma Jolie" (1912)
- Picasso, "The Race" (1912)
- Picasso, "Three Dancers" (1925)
- Picasso, "Guernica" y por lo menos 20 dibujos y estudios hechos para la realización de esa obra (1937)

Es paradójico ver que en el último lugar de importancia se encuentra "Guernica". Obra que es un icono no sólo de Picasso sino también del arte del siglo XX y las vanguardias. Dicha obra permanece allí en el MoMA desde su adquisición hasta el año 1981, año en que MoMA finalmente cede al pedido Español de retorno de la pieza que originalmente es expuesta en un pequeño recinto a las espaldas del Prado, no es sino hasta 1992, que el cuadro fue trasladado desde el Museo del Prado al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ambos en Madrid, junto con cerca de dos docenas de trabajos preparatorios antes mencionados en la lista. Esta es una lista de obras que se recomendaba adquirir. Según Barr, algunas de ellas eran obras maestras pero otras no; de todas formas eran las mejores que se podían adquirir en el mercado en este momento, y estaban a buen precio. Algunas de ellas había tenido en mente por muchos años, otras estaban depositadas en el museo por sus propietarios y no habían podido ser adquiridas a causa de la guerra. Los precios debían ser revisados, pues la Guerra había cambiado el mercado, pero a pesar de todo, creía que era el momento oportuno de adquirir las piezas.

En octubre de 1944, se presenta al Consejo de Trustees un informe realizado por el Comité de Política, el que lleva la firma de Henry Allen Moe, presidente del comité. En dicho informe se cuestiona la política de adquisiciones del museo y plantea la divergencia que existe entre el hecho de adquirir sólo obras maestras y la finalidad didáctica del museo, que debe contar también con obras de menor importancia pero que forman parte de la historia del arte moderno. Por lo tanto, el Consejo de Trustees debe decidir qué tipo de museo desea y actuar en consecuencia. En 1945, T. Soby dimite como Director de Pintura y Escultura, éste fue sustituido por James Johnson Sweeney. Poco después de su dimisión, Soby escribe su respuesta al Comité de Política (*Report to the Trustees in Connection with a Review of the Museum Collection*), a esta se une otra de Barr con el nombre de *Notes on Museum Collection Policy*. Ambos, junto con Sweeney firman en enero de 1945, una carta dirigida al Consejo de Trustees, en la que exponen cual es su concepto de calidad: "La calidad de las obras es primordial, pero esta calidad puede encontrarse en una gran variedad de trabajos, grandes y pequeños, a través de diferentes medios y en escuelas diametralmente opuestas. La calidad es el principal factor que hace que una obra sea de importancia histórica o valiosa para la educación".

Es importante reseñar el *Report to the Trustees in Connection with a Review of the Museum Collection* de enero de 1945 firmado por Soby, en que en el capítulo titulado *The Collector and Museum Acquisition* explica muy gráficamente la diferencia existente entre los puntos de vista para adquirir obras de arte de un coleccionista privado y de un *curator* de la colección y a su vez expone contrastes entre estos puntos de vista. En este interesante documento, podemos observar la intención de Soby por intentar limar las asperezas que se habían producido entre el Comité de Política y los trustees del museo, con los *curators* a la cabeza. Intentaba que observaran la diferencia que existía entre coleccionar por "amor al arte" y coleccionar para otros con criterios didácticos. El coleccionismo de una institución pública debe ser responsable y no dejarse llevar por los gustos personales de los responsables de las colecciones. Se debe tener en cuenta que el

dinero que se gasta en la adquisición de las obras no es dinero propio, como en el caso de los coleccionistas, sino dinero dado a la institución con buena fe y confianza en dicha institución. El coleccionista puede cambiar en cualquier momento el contenido de su colección pero, el curator tiene una responsabilidad profesional, sabe que las obras expuestas en un museo pueden cambiar el "gusto", y no debe eliminar una obra con prisas, no puede romper la continuidad de una colección pública que está destinada a ilustrar los cambios del gusto en la sociedad moderna. Finalmente, el coleccionista no tiene las presiones y las responsabilidades hacia los artistas más jóvenes que tiene el responsable del museo. La responsabilidad moral del curator hacia los artistas más jóvenes, sus decisiones pueden hacer cambiar la vida de estos artistas, por ello deben comprenderse las cautelas de un *curator* hacia la colección permanente del museo.

Durante el periodo 1940-1946, además del problema de las adquisiciones, se plantea el de qué hacer con los artistas jóvenes. Como se ha planteado anteriormente, éstos no dejan de protesta(protestar) por la política de adquisiciones del MoMA y el abandono hacia los artistas norteamericanos. Por ello en el Boletín del Museo del año 1949 se realiza un esquema en el que se muestra las obras existentes de cada una de las nacionalidades o escuelas: 274 pinturas estadounidenses frente a 181 de la escuela de París. En el catálogo de Pintura y Escultura de 1942, se muestra que estaban representados 142 artistas norteamericanos frente a 79 artistas de la Escuela de París. Por ello los *trustees* consideraban, que no era cierto que los artistas norteamericanos hubiesen sido abandonados por el museo. Por su parte, James T. Soby, *consejero* del Comité de la Colección del Museo y director del Departamento de Pintura y Escultura, escribe un artículo para la revista *Museum News* en dicho artículo, defiende la política del museo y recuerda que no es misión del museo el mecenazgo de jóvenes artistas, y si se pudiera contabilizaren dólares, el museo había hecho muchas inversiones para el sustento de los artistas jóvenes, pintores y escultores, a través del programa educativo, mucho más importante que lo que se podría haber hecho mediante un patronazgo directo.

En 1944, para el decimoquinto aniversario del museo, Soby organiza una exposición titulada *Art in Progress*. Esta consistía en mostrar la actividad de cada uno de los departamentos del museo, de esta forma se exhiben durante todo el año: *Painting and Sculpture; Design for Use, Built in USA; Dance and Theater Design; Posters, Photography, Circulating Exhibitions, Educational Sevices y Film Library*. Aunque la figura de Soby (1906 - 1979) ha sido eclipsada por la personalidad de Barr, su trabajo en el museo fue de gran importancia en los momentos más difíciles de la Segunda Guerra Mundial y continuó estando ligado al museo hasta su muerte al cual legó una importantísima colección de arte y su autobiografía está siendo publicada por el MoMA.

La Colección de Peggy Guggenheim - "Art of this Century"

Durante la Segunda Guerra Mundial se instaló en Nueva York Peggy Guggenheim, rica heredera norteamericana, que estaba viviendo en París cuando se desató la

contienda. Desde el otoño de 1942 a la primavera de 1947, dirigirá en Manhattan la galería de arte conocida como *Art of this Century*, lugar que funcionaría al mismo tiempo como museo y galería.

Antes de llegar a Nueva York, había conseguido una interesante colección de pintura y escultura adquirida a los artistas contemporáneos que conoció tanto Paris en como en Londres, donde había fundado sendas galerías de arte. Casada con Max Ernst y como consecuencia de la guerra, viajó a Nueva York llevándose consigo la mayor parte de su colección. Una de las primeras actividades que realizó al llegar fue la de visitar el Museo de Arte Moderno anotando lo siguiente: "*Cuando llegamos a Nueva York, en el Museo de Arte Moderno había una exposición de Picasso. Penrose había mandado todos sus cuadros a Nueva York para la exposición, y reconocí enseguida los que mejor conocía. El museo poseía muchos cuadros y collages de Max (Ernst) porque Alfred Barr le había comprado catorce. Pero siguiendo la costumbre del Museo de Arte Moderno, muchos de ellos estaban en los sótanos. Recuerdo haber bajado a las profundidades y ver una escultura de Brancusi, "The Miracle", encontrarla allí fue eso exactamente, un milagro. En el piso superior tenían expuesto uno de sus Pájaros en el espacio, muy similar al mío aunque Brancusi lo hubiera hecho veinte años antes. La colección del museo era muy buena. Tenía obras espléndidas de Picasso, Braque, Léger, Dalí Rousseau, Arp, Tanguy y Calder, pero ningún Kandinsky. En el jardín estaban expuestas algunas esculturas. La atmósfera de aquel lugar, me recordaba la de las universidades para chicas de mi juventud, aunque también podía haber sido un club náutico para millonarios - a Humphrey Jennings le hubiera entusiasmado". La idea que ella tenía para una galería de arte era bien diferente, y por ello decidió mostrar su propio concepto del arte moderno a través de su galería, en especial le interesaba la forma de exponer las obras. En 1939, su tío Salomón R. Guggenheim había inaugurado el *Museum of Non Objective Painting*, pero la colección de Peggy estaba basada en obras principalmente abstractas y surrealistas. El local que eligió Peggy para su galería estaba situado en el séptimo piso del N° 30 de la calle 50th West, entre las galerías comerciales. La galería abrió sus puertas el 20 de octubre de 1942, consiguiendo gran afluencia de público. La exposición inaugural estaba acompañada por un catálogo muy bien documentado, con comentarios de los artistas y sus manifiestos. En esta publicación estaban reseñados 68 artistas y 171 trabajos.*

El catálogo de la galería era una idea que ya había madurado en Inglaterra, pero no se llegó a realizar, Peggy pensaba hacer una historia del arte moderno desde 1910 a 1939 con el que deseaba acompañar una exposición que fuera síntesis del arte moderno. Esta exposición fue con la que finalmente inauguraría su galería neoyorkina. La colección se presentó en tres salas: una consagrada al arte cubista y abstracto y las otras dos dedicadas al arte surrealista y cinético. Una cuarta sala estaba dedicada a exposiciones temporales en constante renovación. Para realizar el diseño de la exposición, Peggy contó con el asesoramiento del arquitecto-diseñador vienés Frederick Kiesler "*el cual concibió un entorno surrealista con paredes curvas de madera, falsos techos iluminación dirigida sobre cada una de las obras que se presentaban liberadas de sus marcos y montadas en brazos de madera ajustables". Las exposiciones organizadas por la galería de Peggy*

Guggenheim tuvieron mucho eco en la prensa neoyorkina, pero lo más destacable de esta galería, fue el hecho de haber dado una oportunidad a los artistas norteamericanos menores de 35 años, que luchaban por abrirse paso entre la prominencia de la Escuela de París. De esta forma, en 1943, la galería dejó de ser exclusivamente el lugar donde se reunían los artistas europeos exiliados y emigrados. En el *Spring Salon for Young Artists*, organizado por P. Guggenheim en 1943, y con un jurado del que formaban parte, A.H. Barr, P. Mondrian, H. Putzel, J. Thrall Soby y J.J. Sweeney, 43 artistas fueron seleccionados entre los que se encontraban: R. Motherwell, Baziottes, Ad Reinhardt y Pollock. Peggy se convertiría en la "galerista" de Pollock y quien organizó su primera exposición individual. La galería cerró en 1947 con una exposición del pintor holandés Theo van Doesburg. Más tarde, Peggy Guggenheim volvería a Europa y terminaría instalándose en Venecia donde finalmente muere. En este lugar, ejerció las veces de Comisaria de la Bienal en el pabellón norteamericano. En 1947, fue invitada a exhibir su colección en la Bienal de Venecia en el pabellón griego ya que los griegos estaban aún en guerra y no lo usarían. Este hecho supuso una gran satisfacción para Peggy ya que según sus propias palabras, fue la primera vez que se reconocía públicamente su aporte al arte moderno.

El MoMA: Un referente universal

En 1941, se realiza una exposición sobre Arte Indio de los Estados Unidos, organizada por Rene D'Harnoncourt, entonces miembro del *Government's Arts and Crafts Board*, supuso una gran novedad, ocupó casi la totalidad del espacio museístico y tuvo una gran aceptación, se intentaba descubrir el arte de los primitivos norteamericanos. Tal fue el éxito, que en 1944, Nelson Rockefeller, sugiere que se contrate a D'Harnoncourt como Director del Departamento de Arte, no ejercidos en su edificio desde 1939. Se vendieron colecciones que ya no calzaban dentro de los criterios curatoriales o que bien no eran del gusto de Barr, esta venta les reportó 17.000.000 de dólares.

La crisis ruso-norteamericana surgida en los años de la post-guerra, la llamada *Guerra Fría*, induce a que Estados Unidos y sus aliados se sientan amenazados por la expansión de la Unión Soviética y de la ideología marxista. La reacción de los Estados Unidos, fue la de organizar un Programa de Recuperación Europea y a su vez, se crea en los Estados Unidos, el "*House Un-American Activities Committee (HUAC)*", dirigido por J.Parnell Thomas, con el fin proteger a la sociedad norteamericana de la amenaza del comunismo. Ambas iniciativas repercutieron en la actividad de los artistas norteamericanos y por lo tanto en el Museo de Arte Moderno. La primera señal de alarma para el mundo del arte, fue la intrusión del gobierno norteamericano en la elección de los artistas que debían ser enviados al extranjero como ejemplos de arte norteamericano, fruto del intercambio cultural.

Eva Cockcroft, en su libro: "*Abstract Expressionism - Weapon of the Cold War*", considera que el fin primordial de esta colección era: "*mostrar a los Rusos que EEUU era una nación culturalmente en crecimiento, pero sobre todo, imponer su influencia a los europeos, y a los demás países bajo su influencia, la idea que Nueva York era el nuevo centro del arte. De esta forma se lanzaron, a nivel,*

mundial una serie de exposiciones internacionales, en París, Londres, Sao Paulo, Tokio, en las que se pretendía demostrar que el expresionismo abstracto era el único movimiento artístico de importancia nacido después de la Guerra"

A partir de 1945, el museo continúa con una ferviente actividad expositiva, se consolidan los distintos departamentos y se trabaja arduamente en la proyección exterior del Museo. El MoMA presenta una serie de exposiciones de pintura y escultura contemporánea de los Estados Unidos, cada una de ellas se tituló según el número de artistas que participaran. En 1947, el Secretario de Estado George C. Marshall, presionado por el congresista George A. Dondero, retira de Praga y Puerto Príncipe dos secciones de la exposición titulada "*Advancing American Art*". La exposición había sido seleccionada por el Departamento de Estado para las Artes Visuales, y fue organizada en 1946, para ser contemplada en Europa y Latino América, con el fin de dar una imagen conceptual de los Estados Unidos como: "*una nación de humanistas sin prejuicios y personas de una fuerte personalidad*". Cuando la exposición se mostró en el MET, antes de salir al extranjero, hubo una queja sobre la filiación política de los artistas, ya que se consideraba que más de la mitad de ellos eran de izquierda, Frank Busbey, republicano de Illinois, aseguraba que: "*more than twenty of the forty-five artists were "new deal" in various shades of communism*" ("*Más de veinte de los cuarenta y cinco artistas formaron parte del "new deal" en distintas gamas de comunismo*"). Las reacciones de la prensa fueron tan violentas, que después de la cancelación del *tour*, Marshall anunció que no habría más dinero para el arte moderno.

En 1949, Dondero intensifica los ataques hacia el arte moderno en una serie de discursos que dio ante el *House Committee of Foreign Affairs*. En el discurso del 16 de agosto, titulado *Modern Art Shackled to Communism*, manifestaba que el arte moderno destruye los principios de la tradición y del arte académico, enumerando una lista de los "ismos" usados por el comunismo: "*Cubismo, intenta destruir por el desorden; Futurismo, destruye a través del "mito de la máquina; Dadaísmo, destruye a través del ridículo; Expresionismo, destruye a través de lo primitivo y lo insano; Abstracción (Abstractionism), intenta destruir a través de la creación de tormentas cerebrales (brainstorms), y finalmente, el Surrealismo, que intenta destruir a través de la negación de la razón*". La reacción del MoMA, el Whitney y el *Contemporary Art* de Boston, no se hizo esperar, y en marzo de 1950, emitieron conjuntamente un *Statement on Modern Art*, en el que afirmaban que ellos creían en la continuidad de la validez de lo que comúnmente se conocía como arte moderno, y que aquello que se llamaba *ininteligible* en el arte, no era otra cosa que el inevitable resultado de la exploración de nuevas fronteras. A pesar de ello, Dondero comienza a hacer listas negras de artistas que no deben ser subvencionados por el gobierno, ni a los que deben realizarse encargos.

El Board of Trustees del Museo de Arte Moderno decide, en abril de 1952, la creación del *International Program and Council*. El Presidente, Nelson A. Rockefeller, anunció que contarían durante cinco años con 125.000 dólares para que el museo aplicara un programa de exposiciones itinerantes en el extranjero. Dicho programa fue dirigido por Porter A. McCray, que desde 1947 era el Director

del Departamento de Exposiciones. El programa se diseñó con el fin de presentar en el extranjero y en los Estados Unidos, las realizaciones del Arte Moderno más significativo, con la intención de "*promocionar el entendimiento y el respeto mutuo*". De esta forma se organizan no sólo exposiciones de arte norteamericano en el extranjero, sino también exposiciones sobre otros países, en colaboración con sus museos nacionales en el MoMA.

El International Program and Council, fue el encargado en 1954, de gestionar la compra del Pabellón de los Estados Unidos en la Bienal de Venecia, dicho pabellón fue construido en 1930 por la Gran Central de Galerías de Arte quien estuvo a cargo de su administración hasta cuando fue vendido al Museo de Arte Moderno. Esta compra fue el fruto de una gestión realizada entre Antonio Maraini, secretario de la Bienal y la Asociación de Artistas *Gran Central de Galerías de Arte*, que financió la construcción del pabellón. El edificio, diseñado por Delano y Aldrich, es de estilo neoclásico colonial, ellos manifestaron: "*El pabellón tenía que ir en armonía con los jardines y casonas que se construirán en el estilo de los colonos americanos del siglo XVIII, de estilo clásico, sencillo y aerodinámico, multicolor obtenido por la alternancia de ladrillo y piedra*". El MoMA, , presentó en él a los artistas que consideraba más interesantes, llegando, incluso, a cederlo en alguna ocasión a otra institución cultural de su país, como lo hizo en el año 1956, que se lo cedió al *Chicago Art Institute*.

Las muestras entre los años 1950 y 1960 fueron organizados (organizadas) por el MoMA, el Instituto de Arte de Chicago - el cual presentó una exposición titulada "Los pintores norteamericanos y la ciudad" - y el Museo de Arte de Baltimore. El MOMA se retiró de la Bienal en 1964, y la Agencia de Información de los Estados Unidos se ocupó del pabellón hasta que fue vendido al Museo Guggenheim, y pagado con fondos provenientes de la Colección Peggy Guggenheim. El desarrollo de estas exposiciones coincide con el nacimiento del Expresionismo Abstracto, y los pintores y escultores de la llamada Escuela de Nueva York que juegan un importante papel en éstas. En realidad, no se tuvo conciencia de la importancia del movimiento surgido en Nueva York hasta 1958, una década después de que cada artista optara por un estilo diferenciado pero con un nexo común : originalidad y rebeldía.

La exposición "The New American Painting as shown in 8 European Countries 1958-1959", no fue, como las anteriores, proyectada para el público norteamericano, sino que fue concebida por Barr y Miller para un *tour* internacional. La exposición contaba con trabajos de la primera generación de la Escuela de Nueva York que habían sido expuestos en la serie "*Americans*", entre los que se encontraban: Baziotes, Brooks, Gorky, Guston, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Still, y Tomlin junto a Kooning, Gottlieb, Barnett Newman y Jack Tworkov, y los jóvenes Francis, Hartigan y Theodoros Statmos.

Las opiniones, sobre la *New American Painting*, se mostraron muy divergentes. Unos consideraban que el MoMA utilizaba el Expresionismo Abstracto como una herramienta de imperialismo cultural durante la Guerra Fría. Mientras tanto, otros afirmaban que el Museo se mostraba por primera vez sensible al arte moderno

norteamericano, y este tipo de exposiciones garantizaban su importancia mundial. Pero para Jean Clair, curador e historiador francés, en el mundo occidental el Expresionismo Abstracto se asimiló intencionalmente, marcando la diferencia entre el arte realista de los países totalitarios y el abstracto del "mundo libre". Así, la abstracción se convierte en el arte oficial de los Estados Unidos y el mundo libre. De este modo, artistas como Hopper o Dickinson, fueron silenciados y enviados al exilio interior, como en su momento lo fueron Otto Dix en Alemania o Morandi en Italia. En cuanto a los artistas europeos, se les consideró como artistas *negligentes* y en los comienzos de los años sesenta, se afirmaba que nada nuevo se había hecho en Europa desde Picasso o Dubuffet.

La exposición de esta *New American Painting*, organizada bajo los auspicios del Consejo Internacional del MoMA, presentaba un total de 81 obras. Esta exposición fue llevada a Basel-Kunsthalle en Milán, a la Galería Cívica de Arte Contemporáneo, en Madrid, al Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Berlín, a la Hochschule für Bildene Künste en Amsterdam, al *Stedelijk Museum de Bruselas*, al *Palais des Beaux Arts en París* y al Museo Nacional Británico de Arte Moderno más conocido como el Tate Modern. Según la *curadora* y profesora de la Universidad Complutense de Madrid, *Lola Jiménez Blanco*: "*Cuando la exposición llega a Madrid, además de ser considerada como el respaldo de una de las más prestigiosas instituciones internacionales de arte contemporáneo en un momento de auténtico apogeo del arte español, se constituyó en el mayor acontecimiento de la temporada artística española, ofreciendo la oportunidad de conocer la obra de muchos artistas hasta entonces inéditos en España y causando un hondo impacto en los pintores jóvenes españoles. La importancia y la calidad de esta exposición, permitía pensar en un futuro con excelentes perspectivas para el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, en el terreno del intercambio internacional. Sin embargo, la posterior fortuna del museo no parecía responder a tan altas predicciones*"

En 1959, Rene D'Harconcourt anuncia la creación del *Lillie P. Bliss International Study Center*, que sería inaugurado formalmente el 27 de mayo de 1968. Este centro tiene la finalidad de proporcionar a los escolares, estudiantes y artistas, una combinación de recursos relacionados con las artes visuales. Más de 25.000 obras originales de la colección, que incluye pintura, escultura, fotografía, dibujos, grabados, películas, proyectos arquitectónicos y objetos de diseño. También incluye todo el material conseguido a lo largo de las exposiciones organizadas por el museo, catálogos y bibliografía del siglo XX. La finalidad del Centro Internacional de Estudios, es la de proporcionar todas las facilidades de estudio de la colección del museo y del arte moderno, en general, a los investigadores y los artistas. Posee más de 25.000 libros en 16 idiomas, también fotocopias de otros libros no disponibles que existen en bibliotecas de otros países, ediciones facsímil y libros pertenecientes a artistas, escritos por ellos mismos.

En realidad, no se puede demostrar, tan fácilmente que, además del modo de vida norteamericano y su cultura, el MoMA se sintiera tentado a exportar su modelo de museo, no obstante, se puede asegurar que el museo se consideraba como el mejor del mundo, y la presencia de sus exposiciones en todos los continentes,

hizo que los países que visitaba, se sintieran tentados a crear museos de arte moderno con un esquema organizativo similar al del museo neoyorquino. El prototipo del museo a fines de la década de los sesenta, lo encontramos en el informe a los trustees del Comité de Planificación del museo, creado *ad hoc* en septiembre de 1969, en este documento se explica el contexto del Programa de Planificación en el que comprobamos las características que distinguen al MoMA de los demás museos de su momento. Estas consistían básicamente en las siguientes:

- *"Combinamos las características de un Kunstmuseum y las de una Kunsthalle"*
- *"Coleccionamos y exhibimos en un solo lugar todas las artes visuales de la tradición moderna"*
- *"Utilizamos la iniciativa del sector privado para avanzar programas y puntos de vista que finalmente afectan al sector público"*
- *"En el museo combinamos sectores de uso público, privado y semiprivado. La zona pública es el jardín a la que cualquiera tiene acceso libremente. El semiprivado, lo componen el teatro y las galerías las que a su vez se dividen en espacios donde se expone la colección, galerías para exposiciones temporales, galerías para talleres y galerías privadas reservadas para socios del museo"*.

Cuando en 1979, se celebra el 50º aniversario de la fundación del Museo de Arte Moderno, se escoge como lema las palabras que Barr utilizó para la inauguración de la muestra de 1939: *"The Museum of Modern Art is a laboratory: in its experiments the public is invited to participate"*.

Para clausurar el quincuagésimo aniversario del MoMA, se organiza la mayor exposición dedicada a Pablo Picasso en el mundo, esta exposición inaugurada en mayo de 1980, fue dirigida por William Rubin, director del Departamento de Pintura y Escultura del MoMA y Dominique Bozo, Director del futuro Museo Picasso de París. La exposición contaba con 923 obras ejecutadas en todos los materiales y técnicas; de las obras expuestas, 126 pertenecían a la colección del MoMA. Durante las seis semanas que duró la exposición, ésta fue visitada por casi 375.000 personas y se recaudaron 2.100.000 de dólares, aproximadamente el cuarenta por ciento de los ingresos anuales del museo. Aprovechando el éxito de esta exposición, en 1980, el MoMA decide emitir bonos con el objeto de conseguir más financiamiento.

El MoMA se ha convertido, tanto dentro como fuera de los Estados Unidos, en un auténtico embajador del arte moderno, dictando lo que es aceptado como arte contemporáneo y sus nuevos lenguajes y técnicas. En su rol como defensor del arte moderno, ha creado toda una red internacional de contactos con gobiernos,

museos, instituciones culturales y medios de comunicación, transformándose de esta forma, en un referente universal y modelo a seguir.

Kirk Vardenoe, Director del Departamento de Pintura y Escultura del MoMA hasta el 2003, reflexiona sobre la característica principal, a su modo de ver, del MoMA, ésta consiste en que cualquiera, tras la visita a las salas del museo, puede llevarse una visión sinóptica de la historia del arte moderno desde 1880 hasta nuestros días, por lo tanto, se sienten obligados a cubrir todas las manifestaciones artísticas del siglo XX. Por consiguiente, el modelo que exporta el Museo de Arte Moderno de Nueva York se circunscribe a tres aspectos:

- **Modelo arquitectónico:** el primer edificio fue construido con materiales modernos y en "estilo internacional", con áreas bien definidas, zonas públicas, tienda, jardín y cafetería además de zonas semi-privadas y zonas privadas para los socios. El nuevo edificio terminado en el 2003 y abierto al público en el 2004, diseñado por el arquitecto japonés Yoshio Taniguchi, es un 66 por ciento mayor en su espacio de exhibición y logra un nuevo recorrido porque sus salas se interconectan de un modo mucho más flexible. Además, cuenta con vistas cruzadas, ventanales que incorporan la arquitectura exterior al espacio de exhibición y un parque de esculturas.
- **Modelo de colección:** la colección del museo presenta un recorrido histórico por arte del siglo XX en todas sus manifestaciones: pintura, escultura, grabado, fotografía, arquitectura, cine, diseño; algunas de ellas, obras maestras. Se destacan en esta colección obras de la Escuela de París y de la Escuela de Nueva York. La colección contiene valiosas obras, cultura visual de cada período y así cronológicamente hasta el presente, ésta incluye técnicas modernas tan diferentes como cine, video experimental y tecnologías digitales de vanguardia, diseño industrial, además de otras técnicas más tradicionales. En la actualidad el MoMA cuenta con cerca de 150,000 objetos y la colección permanente, cuyas piezas en exhibición son cambiadas cada cierto periodo de tiempo, ofrece una visión general del arte moderno y contemporáneo sin comparación
- **Modelo de exposiciones en formato "white cubes":** Varnedoe destacó que se había alejado de las salas de exposiciones todo aquello que pudiera distraer la mirada del visitante, los muros se pintaron de blanco, se optó por un piso de madera pulida, se retiró todo tipo de decoración para lograr la purificación o simplificación del espacio y así lograr que "las obras hablaran por sí solas", Lo anterior, da origen al formato "white cubes", un aspecto más bien estético, que influye a la hora de presentar las colecciones tanto dentro como fuera de los Estados Unidos.

El Modelo MoMA en Occidente

La guerra creó, especialmente en Europa, condiciones excepcionales de renovación de los museos y nuevas experiencias museográficas y de actualización. El problema de los museos, es considerado como un problema de orden.

La concepción del orden por el que se deben diferenciar los museos según el tipo de colección y según la cultura de los países. Los museos de arte, han conservado un sentido histórico y de conservación de obras maestras, mientras que los museos científicos y técnicos han conservado un carácter didáctico. Franco Albini, arquitecto y diseñador italiano representante del neo-racionalismo, creía que el éxito de los museos norteamericanos, en comparación con los europeos, se encuentra en que, en general, el museo europeo al ser una institución de veneración, dedicada a conservar colecciones históricas de arte antiguo y documentos para la cultura artística, ha mantenido un carácter humanista, mientras que los museos norteamericanos, han asumido un carácter principalmente divulgativo, abiertos al gran público, y que tal vez por ello son tan frecuentados.

Ya en 1947, la revista *Les Arts Plastiques*, dedicaba una especial atención al MoMA, y lo comparaba con los "cementerios de obras de arte" que eran los museos europeos. Destaca la exposición de los últimos inventos de nuestro siglo y comenta que, estos objetos utilitarios están allí para recordarnos que entramos en un lugar no dedicado al *culto de los muertos, sino dedicado al hombre vivo*.

El artículo continúa diciendo que el museo, no se limita a la actividad interior, por el contrario, es la actividad la que entra en él. También destaca el hecho que el terreno fuera cedido por los Rockefeller, y la construcción costeada por ellos, haciéndose la pregunta sobre si en Europa existe algún caso parecido de mecenazgo. Explica el recorrido del museo, sus departamentos y señala que, en quince años ha organizado exposiciones en más de 750 ciudades, editado libros y realizado reproducciones de obras que se han distribuido por colegios y museos de diferentes Estados para permitir a los estudiantes y los especialistas conocer los diversos aspectos del arte moderno. Finalmente, propone una reflexión sobre la vitalidad de los museos europeos en comparación con los norteamericanos. Este es sólo el comienzo del reconocimiento internacional que encontramos hacia el MoMA.

En 1949, Quentiy Keynes, en la *Magazine of the Future* londinense, escribe que tanto en EEUU como el resto del mundo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York es único y debería convertirse en un referente. Además de realizar un breve recorrido por la historia del museo, su colección y los departamentos, se plantea si podría ser un modelo para el Reino Unido: "*There is no evidence that people in this country are any more indifferent to modernart than were the New Yorkers in 1929-30. As for the pioneer imagination and intellectual honesty of the Museum staff, surely these qualities are not exclusively American*".

Pero el reconocimiento por excelencia para el MoMA, le llegó en 1956 al recibir el Compaso d'Oro, galardón instituido por la *Rinascence* de Milán. El premio le fue

otorgado por la importante labor del MoMA hacia la cultura contemporánea y, en particular, por la elevación del nivel estético de la producción industrial. El mérito del MoMA, consiste en el hecho de haber conseguido musealizar la Bauhaus, al incluir entre los departamentos de su museo otras manifestaciones artísticas del siglo XX, además de la pintura y la escultura. De esta forma, en los talleres de la Bauhaus se comienza a considerar obra de arte la arquitectura y el diseño, junto a la fotografía y el cine. Según Hans-Wingler, fundador del Bauhaus Archives de Berlín, la toma de la Bauhaus por la policía el 11 de abril de 1933, en donde 32 estudiantes fueron detenidos, y el último mensaje de Mies van der Rohe a los estudiantes el 10 de agosto en el que anunciaba el cierre de la escuela por la Gestapo, fue lo que provocó la diáspora. Sus miembros fueron perseguidos y se vieron en la obligación de emigrar, lo que provocó que la Escuela adquiriera fama y reconocimiento mundial

El MoMA organiza a fines de 1938 una exposición titulada Bauhaus 1919-1928, donde se daba una visión exhaustiva de la Era Gropius - arquitecto alemán fundador de la Escuela Bauhaus en Weimar. El MoMA, contaba con la mayoría de departamentos que ya poseía la Bauhaus en Dessau. De todos, es conocida la predilección de Barr hacia la Bauhaus, el Constructivismo ruso y el De Stijl holandés. Entre 1933 y 1949, uno de los más fuertes pilares de la enseñanza de la Bauhaus se encontraba en Black Mountain College en North Carolina. Gropius trabajó en la Universidad de Harvard, cerca de los 250 graduados que habían estudiado con Gropius fueron posteriormente profesores en las universidades de todo el mundo. Finalmente, se fundó la *New Bauhaus* en Chicago en 1937.

Posiblemente, por ser un símbolo de doble significado - resistencia y modernidad - algunos de los Museos de Arte Moderno o Contemporáneo y las Kunsthalle que se construyen tras la Segunda Guerra Mundial en Alemania, lo hacen basándose en el estilo Bauhaus-Internacional, tomando como base teórica y organizativa, el prototipo MoMA, un museo moderno para un arte moderno. Este hecho estará condicionado por las bases museológicas alemanas de la especialización de las colecciones y de los ambientes expositivos. Como novedad, en Alemania se incluirá si es posible una sección de música. Durante la reconstrucción de Alemania, en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, se priorizó la de los edificios públicos. Por importancia, se comenzó por las escuelas, hospitales y edificios administrativos, como las municipalidades y los edificios religiosos. Entre 1950 y 1960 se reconstruyeron y se realizaron de nueva planta varios teatros: el Teatro del Estado de Kassel, la Liederhall de Stuttgart o el Teatro Municipal de Münster. En cuanto a los museos, se comenzó con la restauración de los ya existentes como la Alte Pinakothek de Munich, obra de Leo von Kleenze (1826-1836), reconstruida por Hans Döllgast entre 1952 y 1957. Se reconstruyó la Glyptotek de Munich, también obra de von Kleenze (1816-1830), cuya restauración estuvo a cargo de Josef Wiedemann, quien realizó la obra entre 1967 y 1972.

Para el Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y autor de numerosos artículos, J.P. Lorente: *"el museo-tipo de arte moderno que exporta el MoMA, se erige basándose en una arquitectura funcional, de aluminio, cristal,*

hierro y hormigón. Estos museos proliferaron en toda Europa Occidental, América del Sur, Japón y Estados Unidos. En el interior de las llamadas por Tuchman: "Cathedrals of Modernism", es imposible distinguir en qué museo, país o continente nos encontramos. Los artistas canonizados por Barr, son imprescindibles en cualquier museo de arte moderno que se precie de tal".

Tan crítica era la situación para los museos, que en 1967, la Asociación Alemana de Museos, llamó la atención sobre el asunto, económicamente ya se había salido de la crisis y se debía comenzar a pensar en la consolidación de los museos que ya existían y en la creación de nuevos. En la década de los 60 se construyeron más de 200 museos nuevos, todos enfocados a brindar una visión de una Alemania moderna, libre y con visión de futuro. De esta forma, el modelo MoMA se traslada casi exclusivamente para las colecciones de pintura y escultura, pero las nuevas dependencias, como biblioteca, tienda, cafetería, jardín de esculturas, salas de exposiciones temporales y organización de exposiciones itinerantes, es ampliamente aceptado en la mayoría de los espacios de nueva creación. Durante el nacional-socialismo, muchos museos alemanes se vaciaron, las causas fueron múltiples, en algunos casos, las obras fueron destruidas, vendidas en subastas o tomadas como botín de guerra. Por esta circunstancia, muchas colecciones de los nuevos museos alemanes, parten de las obras de artistas de mediados del siglo XX a la actualidad.

Las Exposiciones

El III Reich, interrumpió la gran tradición alemana de organizar exposiciones de arte de vanguardia y, en palabras de Heinrich Hoffmann, escritor y amigo de Hitler, se reclamaba explícitamente la reparación de los daños efectuados al arte moderno por la exposición organizada en 1937 titulada (arte degenerado). En esta exposición, se reunieron alrededor de 650 obras de 112 artistas, escogidas entre los artistas de la, conocida actualmente, vanguardia histórica, con el fin de que el público pudiera condenar este "arte degenerado". De los artistas escogidos figuraban en lugares preferentes varios artistas alemanes o de origen judío, entre ellos se encontraban, Beckman, Grosz, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kokochka, Nolde o Pechstein. Al mismo tiempo, se inaugura en la Haus der Kunst de Munich, la "Gran exposición del Arte Alemán", esta exposición mostraba la clase de arte aprobada por el Estado nazi, mientras la exposición de Arte Degenerado, el tipo de arte prohibido. Las exposiciones eran parte de una campaña para poner el arte bajo el control del Estado. La Gran Exposición del Arte Alemán, se inició con un discurso de Hitler y un desfile con gente vestida como dioses y diosas griegos. La exposición ocupó lo que los nazis proclamaron como "el mejor arte de la Alemania nazi", de esta forma pretendían demostrar que el Tercer Reich podría producir arte que rivalizara con los antiguos griegos clásicos, considerado un arte fácil de entender, fácil de manipular y complaciente a las masas y que además, resaltando los valores de sangre y suelo (blut und boden), pureza racial, mito ario, nordicismo, eugenesia, militarismo y obediencia.

A unos metros de allí, los nazis exhibían una segunda exposición de arte en un pequeño edificio. En nueve habitaciones, dispusieron hacinadas al público, cerca

de 700 pinturas y esculturas creadas por artistas alemanes. En las paredes, se podían leer palabras insultantes, ridiculizando las obras expuestas. Esta exposición de lo que llamaron el "arte degenerado", era catalogado como dañino y repugnante por los nazis. La exposición fue pensada para mostrar al arte moderno como un arte ridículo al público.

En resumen, los nazis colocaron los dos exposiciones cerca una de la otra, con el claro objetivo de manipular la opinión de la gente para que esta valorara el Gran Arte Alemán y ridiculizara el arte de vanguardia. En este contexto, se proclamaba así, el "día del arte alemán" con celebración festiva anual y en ese mismo año se funda la revista oficial de arte en el tercer Reich "Die Kunst im Deutschen Reich", la revista fue lanzada en gran formato, publicada por la Editorial Central del Partido Nazi en papel de calidad muy fina, impresa con las mejores tintas disponibles, páginas completas a todo color y fotografías en blanco y negro, además contaba entre sus editores con el arquitecto alemán, Albert Speer, quien más tarde se convertiría en uno de los ministros de Hitler.

Documenta Kassel

Por los motivos anteriormente expuestos, la Documenta de Kassel, organizada del 15 de julio al 18 de septiembre de 1955, respondía a una necesidad, únicamente alemana, de reparación de la afrenta del pasado hacia las vanguardias. Esta necesidad de reivindicar el arte moderno llamado "clásico", se puso también al servicio del arte contemporáneo, especialmente del abstracto, que como se menciona anteriormente, era el considerado auténticamente libre y símbolo de la creación artística occidental.



Este fenómeno nació de una mezcla de suerte y azar de elementos fortuitos y de dificultades notorias. La ciudad de Kassel, fue casi totalmente destruida en la Guerra, ya que era un centro de administración militar y de producción de

armamento. Durante la reconstrucción de Alemania, Kassel había quedado un poco olvidada, y es entonces cuando Hermann Mattern, profesor de jardinería de la academia municipal propone, con el fin de revitalizar la ciudad, hacer un gran jardín público junto a una exposición de arte en la Friedrichplatz. Su colega, el profesor de pintura Arnold Bode, cambia el plan de Mattern y propone realizar la exposición en las ruinas. *Documenta*, se convierte de este modo, en una exposición de arte moderno y contemporáneo que se celebra cada cinco años en Kassel, fundada por Bode como un intento de llevar a Alemania al día con el arte moderno, tanto desterrando la oscuridad y la represión cultural del nazismo. Todo el evento se limita a 100 días de exposición, por lo que se le llama a menudo como el "museo de los 100 días". A su vez, *Documenta* a menudo coincide con otros tres grandes eventos del mundo del arte: la Bienal de Venecia, Art Basel y Skulptur Projekte Münster.

De esta manera, Bode sugiere una exposición independiente de pintura. Tanto la puesta en escena, como la ideología general que presidirán este evento, hicieron pronto olvidar su origen. Para llevar a cabo su idea, contó con la colaboración de Werner Haftmann, historiador del arte, que había publicado en 1954 una historia de la pintura del siglo XX. Ambos concibieron la exposición, Bode ideó los espacios expositivos y Haftmann escogió los pintores que debían estar representados. La primera *Documenta* fue una exposición de Arte del siglo XX, en ella se podían ver obras de Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lehmbrock, Morandi, Mario Marini, Hermann Blumenthal, Hans Uhlmann. Había una sala dedicada a los héroes de la modernidad como Chirico y Lyonel Feininger. Otra *Documenta* se dedica a los maestros de la modernidad, como Max Beckmann o Marc Chagall y otra dedicada al expresionismo alemán, al cubismo y al arte abstracto y la arquitectura moderna internacional, recayendo el lugar predominante en los arquitectos de la Bauhaus. En realidad, esta exposición tenía un carácter histórico, hecho que ya no se produjo en la siguiente edición de 1959, pero en esa primera ocasión era absolutamente necesario.

La exposición tuvo una enorme afluencia de público, a veces se tenía que cerrar hasta que se vaciara un poco, antes de dejar entrar más visitantes. Pero la crítica fue severa en algunos casos, para John Anthony Thwaites, crítico de arte alemán, escribe que: "Lamenta el estado de sufrimiento del arte alemán producto de la sensación de inferioridad. Dejó en claro que los que determinan la curatoria de las Artes Visuales en Alemania occidental deliberadamente apoyan la abstracción por haber sido ellos quienes descubrieron el arte abstracto, cincuenta años atrás, y no quieren avanzar. El *Deutsche Zeitung* escribe que la nueva objetividad estaba poco representada y los pintores académicos sobrevalorados; lamentaba que no estuvieran representados Lipchitz, Archipenko o Giacometti. Muchos consideraron que se utilizó a la ciudad fronteriza de Kassel y a la *Documenta 1* como límite cultural frente al otro bloque político, ya que fue la apoteosis de la abstracción como arte del Occidente libre en el clima de la guerra fría. Independientemente de las obras elegidas para la exposición, la auténtica novedad fue el criterio expositivo, el deseo de que el público participara y que fuera una experiencia didáctica. A partir de este momento, la *Documenta* se transforma y será una propuesta, un concepto, una toma de posiciones hacia los problemas del arte y los

artistas contemporáneos, creando debates y reacciones que nunca caerían en el vacío.

La Kunsthalle

Como se ha mencionado anteriormente, el MoMA, en su fundación quiere ser la unión de las Kunsthalle y los Kunst Museum, la promoción del arte y la conservación del mismo. Las Kunsthalle, no pretenden ser exclusivamente Documenta I o un lugar donde se expone el arte más reciente sino también, crear debates y encuentros sobre el arte actual. Al principio, no poseían colección propia, pero poco a poco se han convertido en centros de arte contemporáneo, con colección propia de manifestaciones artísticas ejecutadas principalmente a partir de los años sesenta. En palabras de José Pantoja, en cierta medida, las *Kunsthalle*, surgen como una necesidad y una superación al mismo tiempo. Una necesidad, pues, con la que intentaban suplir la falta de espacios existentes para exponer un arte conceptual, un arte efímero, en el que se valoraba más el concepto que se intentaba transmitir que el objeto en sí. Y una superación, ya que se intentaba romper definitivamente con el concepto tradicional de museo, que en estos momentos, sobre todo a partir de mayo del 68, atraviesa una crisis funcional y conceptual.

La *Kunsthalle* de Frankfurt, forma parte de un gran centro cultural llamado Schirn, donde se encuentra una escuela de música joven, la Filarmónica Joven Alemana, y grupos teatrales. En la *Kunsthalle*, se producen numerosas exposiciones relacionadas con los artistas o los movimientos estéticos de nuestro siglo. Posee cinco espacios expositivos, uno de 2.000 metros cuadrados y otros cuatro más pequeños. La exposición inaugural, sobre el artista y el teatro, se realizó en 1983, pero el fenómeno de las *Kunsthalle*, tiene su origen en las Kunstvereine, que eran un tipo de círculos de bellas artes dedicados principalmente a la enseñanza y exposición de artistas locales. Como ejemplo de la especialización que se produce entre un lugar y otro, encontramos el de la Colonia de Artistas de Matildenhöle, precedente inmediato de las *Kunsthalle*. En 1899, bajo el patrocinio del Gran Duque de Hessen, Ernst Ludwig, se creó la Darmstädter Künstler-Kolonie, colonia de artistas de Darmstadt. El objetivo primordial era el de renovar el ambiente artístico, atrayendo artesanos y artistas de toda Alemania con el fin de mejorar la artesanía, las artes menores, la decoración o el mobiliario. Entre los siete artistas llamados por el Gran Duque a Darmstadt, se encontraban Peter Behrens (1868-1940) y Olbrich (1867-1908).

A través de la exposición organizada en 1901 en la colonia de artistas de Matildenhöhe, el Jugendstil de Darmstadt se conocería en toda Europa. Durante las primeras décadas del siglo XX, el Kunstverein, será incapaz de asumir e integrar en sus paredes los movimientos artísticos alemanes de vanguardia como Der Blaue Reiter, Die Brücke o Der Sturm. En los años veinte, se organizaron en la colonia de artistas numerosas exposiciones en las que participaron, Kandinsky y Schlemmer. Los artistas de vanguardia preferían exponer en el ambiente más abierto y relajado de la colonia que en la apegaminada Kunstverein. Poco a poco, la *Kunsthalle* de Matildenhöhe se convertiría en un centro de exposiciones y el

Kunstverein sería su administrador, gestor y programador. Las obras realizadas en Darmstadt por Josef Olbrich por encargo del Gran Duque Ernst Ludwig von Hesse, suscita en la cultura alemana un vasto interés y reacciones vivaces. Francesco Dal Co, relata el punto de vista de Henry van de Velde, que proyecta el Museo Folkwang de Hagen, inaugurado en 1902, por Karl Ernst Osthaus, fue el primer museo de arte contemporáneo en Europa, este museo apareció como un contraltar de la colonia de los artistas en Darmstadt. Después posteriormente mueve sus obras más importantes de Hagen a la ciudad de Essen, esto en 1922, intentando de este modo hacer de él, en oposición al primero de Von Hesse en Darmstadt, un segundo documento del arte alemán. Van de Velde considera al hombre como fruto y con ello quiere demostrar que reunir arte e industria es sinónimo de "fundir ideal y realidad".

La Kunsthalle de Berna

La *Kunsthalle* de Berna, creada en 1918, nace como una fundación de artistas. Fue el propio Hodler quien ofreció un cuadro a la venta, para la construcción y después hubo una asociación de artistas y aficionados para sustentarla. Todo ello fue fruto de la necesidad de los artistas, que no tenían suficientes lugares para exponer ya que el museo local no había dejado sitio para que expusieran. Pero el problema fue que sólo exponían paisajistas locales resignados. Huggler, segundo director que ocupó el puesto desde 1945 a 1955, comenzó haciendo retrospectivas en colaboración con artistas como Kirchner, Munch, Klee y Beckmann. Tras la guerra Arnold Rüdinger, organizó exposiciones desde los Nabis a Pollock. En la primera exposición del Expresionismo Abstracto norteamericano estuvieron representados Pollock, Kline, Sam Francis y Tobey, dentro de un programa de exposiciones titulado "Tendences Actuelles", que comenzó con la Escuela de París, siguió con Hartung y la tercera dedicada al Expresionismo Abstracto.

Cuando Harald Szeemann entra a trabajar en la Kunsthalle de Berna, el programa debía cambiar, el museo no sólo debía ser un lugar de exposición sino un lugar donde atraer a los artistas para que trabajaran allí y tuvieran contacto directo con el público, debía ser un laboratorio. Una de las exposiciones más singulares es la organizada en 1969 titulada: "Quand les Attitudes Devinent Forme" (œuvres, concepts, événements, situations, informations), exposición que en palabras de su organizador, fue un escándalo para los locales y un modelo en el plano internacional.

La exposición toma la ciudad, se hacen agujeros en la calle, empapela kioscos, se escucha una cinta sonora de Beuys que repetía un solo sonido. En la exposición trabajaron 69 artistas venidos de todo el mundo, Nueva York, Londres, Roma, Turín, Dusseldorf, Colonia, París, y cada uno eligió una forma diferente de expresarse y un lugar, dentro o fuera de la Kunsthalle. En esta exposición se pretendió mostrar lo acontecido en el arte tras el minimalismo y el pop, las orientaciones sociales del arte. Para Müller, la ideología subyacente era que buscaba la unión de todas aquellas voces que levantaban sus gritos contra las concepciones tradicionales de museos, galerías y obras de arte. La exposición viajó al Museum Haus Lange de Krefeld y al Institute of Contemporary Art de

Londres. La protesta de los medios de comunicación fue tal, que obligó a Szeemann a abandonar la Kunsthalle, pero en Harald Szeemann: "Pequeña Historia de un Gran Museo", crónica de un seminario, revela con sus propias palabras: "Ahora no se puede repetir algo igual, es el momento de irse. Entonces decidí que nunca más volvería a una Kunsthalle, y, antes de hacer exposiciones que me interesasen menos, haría realmente lo que me interesase, lo que yo quisiese hacer, y a fines de septiembre abandoné la Kunsthalle". El aporte a los museos de arte contemporáneo del trabajo de Szeemann significó que a finales de los años sesenta, se comenzaría a contar con los artistas para intervenir directamente en los museos y sus espacios. Organizar debates y crear espacios de discusión, aunque fuera prácticamente crucificado por organizar una exposición no convencional. Con el tiempo se ha demostrado que fue un precursor, y que su trabajo ha incidido en los nuevos centros de arte contemporáneo creados a partir de los años ochenta. Para Maurice Besset, entre 1955 y 1965, la aparición tumultuosa de movimientos artísticos sin ninguna relación aparente entre sí, marca el final de una época, la del arte llamado moderno; ya antes de esta fecha se habían dado signos precursores de ese fin, pero habían pasado desapercibidos. Los artistas se inventan nuevas estrategias ya que no pueden dominar la situación, de esta forma surgen movimientos como los del Nuevo Realismo,

Fluxus, el Pop, el Minimalismo, Fotorrealismo o el Arte Conceptual. La ruptura con el pasado moderno provoca una gran diversidad de procedimientos y dispositivos mediante los cuales se manifestarán en la práctica desestabilizando el espacio-museo. Teóricamente, dice Besset, las cosas son bastante sencillas pero la realidad es infinitamente más compleja. Más tarde, en 1973, Szeemann fundó el *Bureau du Travail d'Accueil Spirituel* al servicio del Museo de las Obsesiones. Dirigió la Documenta 5 en 1972 y participó en la Bienal de Venecia, siendo el inventor del Aperto, para dar a conocer las obras de los artistas más jóvenes, Szeemann fue también colaborador independiente de la Kunsthaus de Zurich, considerada por muchos desconcertante. El objeto ha dejado de funcionar como un sistema estático autónomo, independiente del lugar en el que lo han situado las circunstancias. Es únicamente la relación entre el objeto y el espacio la que provoca (o no) que el espectador "se haga consciente de una situación" que en adelante constituirá la esencia de la experiencia estética. Esta toma de consciencia viste de formas diversas, unos lo tomarán como una concentración espiritual próxima al zen, esto supone una estabilidad absoluta con el espacio donde se representa la obra. Para otros, lo que debe suscitar es una actitud crítica o la protesta, el rechazo a la autoridad del espacio.

Es a partir de estas premisas que se establece un nuevo modelo de lugar para el arte; una forma radicalizada o sublimada, del espacio museístico: el *white cube* de las galerías neoyorquinas, que debe contarse entre los aportes decisivos del arte de los años sesenta. Al hacerse absoluta, en cierto sentido la relación objeto espacio, y al otorgar al espectador un papel activo en esta relación, la forma del *white cube* modificó profundamente la mirada contemporánea. Por otra parte, se encuentran los artistas que decidieron abandonar el espacio museo para realizar sus obras en lugares abiertos, como el *land art* y dio lugar al estereotipo del trabajo in-situ.

MUSEOS DE ARTE MODERNO

Desde el punto de vista arquitectónico, los edificios más influenciados por el MoMA fueron la *Kunsthalle* de Bielefeld encargada a Philip Johnson en 1966, y la *Neue Nationalgalerie* de Berlín realizada por Mies van der Rohe entre 1965 y 1968. Como se ha señalado anteriormente, la actividad de las *Kunsthalle* y las exposiciones que daban a conocer el arte más reciente, se hizo eco en las realizaciones de nuevos museos. El fin de la influencia del arte norteamericano y del MoMA en Europa, está condicionado por el declive de las vanguardias históricas. Con el fin de las vanguardias, se cierra un capítulo de la Historia del Arte y comienza el que estamos escribiendo en estos momentos. En los museos de arte contemporáneo que se comenzaron a construir en la década de los setenta y ochenta, en vez de excluir a los artistas emergentes, se les incluían, de esta forma se produjo el fenómeno del *todo vale*, que en estos momentos está siendo revisado en la mayoría de los museos europeos.

1.- Neue Nationalgalerie - Berlín

En 1957, es nombrado Director General de los Museos del Sector Occidental de Berlín, Leopold Reidemeister, también nombrado director de la Neue Nationalgalerie. Él fue el encargado de restablecer la colección dañada por el nazismo y mermada por la división de las colecciones tras la división de Berlín. La colección fue mostrada en la *Grosse Orangerie* del Palacio Charlottenburg.

El museo adquiere obras de los clásicos modernos y de arte contemporáneo, ayudado por el *Freunde der Nationalgalerie*, un grupo de personas que apoyaban al museo y que fue fundado en 1927 por Ludwig Justi, disuelto en 1937 y restablecido en 1977. En la actualidad, tiene más de 500 miembros y actúa al estilo de "los amigos del museo". La colección comenzaba en 1790 con Gottlieb Schick (1776-1812), Overbeck (1789-1869), para terminar con Frank Stella y Francis Bacon. Pero el hecho trascendental en el caso de la Neue Nationalgalerie de Berlín, es el de haber escogido en 1965 a Mies van der Rohe, como su arquitecto. En 1969, año de la muerte de Mies, se inaugura el museo, que es concebido como una perfecta variación de la gran sala aislada, proyectada en otras ocasiones para el teatro de Mannheim y el Convention Hall de Chicago, que a su vez es el desarrollo del Pabellón Mies de Alemania, en la Exposición de Barcelona de 1929. Según Benévolo: "*la Galería Nacional forma parte de un nuevo centro cultural en curso de realización en Berlín Oeste, muy cerca del muro fronterizo y, por tanto, con una intención propagandística; allí cerca se ha terminado ya la Filarmónica de Hans Scharoun, un centro artístico y otro museológico*".

El museo tenía dos cometidos básicos, el primero, conservación y el segundo, presentación de las obras. El primero exige zonas cerradas e independientes; mientras que el segundo, pedía un recorrido limpio y sin obstáculos. Según Benévolo, Mies resuelve el problema distinguiendo dos zonas. La primera, en el

subterráneo, que sobresale muy poco del primer nivel en donde se encuentra el museo tradicional con servicios e instalaciones. La ventilación y la iluminación son artificiales, pero en una de sus fachadas se abre a un jardín de esculturas, que sirve de zona de descanso. El segundo cometido lo consigue en la planta que se eleva sobre el subterráneo. Un espacio libre de obstáculos donde se exponen los objetos más importantes.

El edificio de cubierta plana, se cierra con ventanales que invitan a entrar en él. Este edificio, que no buscaba la monumentalidad en absoluto, es uno de los más importantes del funcionalismo de los años sesenta. La planta del edificio no sugiere ningún eje de simetría y deja absoluta libertad para la visita. Sin embargo, la Nueva Galería Nacional de Berlín, está muy lejana de la idea de simplicidad deseada por Mies, según Peter Tange, su forma clásica, construida como un templo, realizada sobre un podio, recuerda fuertemente un proyecto de Schinkel para la residencia estival del Zar en Orianda, Crimea, en 1938.

2.- Kunsthalle de Bielefeld

Cuando a principios de los setenta, y al igual que otras ciudades alemanas con fuertes relaciones con la tradición artística del siglo XX, se decide construir un nuevo museo, se escoge como modelo el Museum of Modern Art de Nueva York. Este museo no sólo representaba el modelo historiográfico con el que se ha redefinido el arte de la primera mitad del siglo XX, sino que también representaba un concepto nuevo en el sentido de atender la cultura desde diversas facetas consideradas, ya plenamente artísticas (pintura, escultura, fotografía, diseño, arquitectura). Y es en esta dirección que se proyecta la nueva Kunsthalle que abarque el conjunto de las manifestaciones artísticas de la época.

El proyecto se le encarga a Philip Johnson por su larga vinculación al MoMA, su amistad con Barr y Philip Goodwin. Próximo a Mies y admirador de Schinkel. Así es que se diseña la Kunsthalle, pensando en todas estas coincidencias que deberían hacer del nuevo museo un lugar de comunicación de las diferentes artes. Junto a la colección permanente, se articulan salas orientadas a las exposiciones temporales, atentas a la presentación de nuevas tendencias y de aquellos artistas de mayor interés en el panorama contemporáneo. Asimismo, cuenta con espacios reservados a centro de documentación y biblioteca, salas de conferencias y otras actividades. En suma, un proyecto que hiciera posible una actividad plural centrada en la cultura artística de nuestro siglo.

Philip Johnson, alumno de Mies, absorbe la tradición de Schinkel y, en la *Kunsthalle* de Bielefeld construye *un museo que no es arquitectónico ni revolucionario por su proyecto espacial*. Por el exterior, este edificio aparenta ser del estilo neomonumental norteamericano, con pilastras y dispuestos es forma rítmica con un cubo realzado, cerrado y parecido a la *Boite aux Miracles* de Le Corbusier. Johnson había heredado de su maestro la admiración por Schinkel, el museo debía ser más que un simple contenedor para las obras de arte, debía tener una dignidad representativa, retomando las ideas neoclásicas. La *Kunsthalle* es un edificio introvertido aislado del exterior donde sobrevive la austeridad de Schinkel y el

museo sin ventanas de la revolución francesa. Al interior se accede por un atrio cubierto donde se encuentra un gran vestíbulo a escala monumental. Johnson asociaba la monumentalidad con la grandeza del espíritu humano. El hecho que la ciudad de Bielefeld eligiera a Philip Johnson como el arquitecto de su museo no es casual, Bielefeld es una ciudad con una gran tradición cultural y artística, sobre todo ligada a los nombres más representativos de las vanguardias históricas, Emil Nolde, Franz Marc, August Macke, Edward Munch, etc.

Después de una fase en Alemania, en la que el museo era un simple contenedor, Mies van der Rohe y Philip Johnson, inauguran con estas dos obras un nuevo periodo en la construcción de museos, tanto en Alemania como en el resto de Europa. Ambos habían trabajado en Estados Unidos, y la posibilidad de introducirse en el paisaje alemán de los museos les llegó al mismo tiempo, con las obras de la *Neue Nationalgalerie* de Berlín y la *Kunsthalle* de Bielefeld.

3.- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen - Dusseldorf

La historia de la colección de arte Rhein-Westphalia del norte comenzó, cuando el gobierno federal del Estado adquirió una colección de 88 obras del pintor Paul Klee que se encontraban en posesión del coleccionista norteamericano David Thompson de Pittsburgh en el año 1960. El programa del museo que cubre el arte del siglo XX, posee obras de Beuys, la colección se amplía con obras creadas a partir de 1945, también posee obras de Picasso, Braque, Miró, Kandinsky, Pollock. En 1975 se proyectó un nuevo museo para la colección del siglo XX, los ganadores fueron Hans Dissing y Otto Weitling. Según el arquitecto José María Montaner: *"el hecho predominante en este edificio es el de su ubicación urbana, integrándose al contexto y creando un pasaje público que atraviesa suplantando la antigua biblioteca, allí donde confluyen los barrios históricos del norte y el nuevo centro de la ciudad. Está, además, situado entre grandes espacios ajardinados: la plaza Grabbe y otro gran parque"*. El espacio interior se concibe de forma abierta, los tabiques móviles suspendidos en una estructura metálica del techo, permite modular los espacios y crear plataformas según lo necesite la exposición.

4.- Wallraf-Richartz Museum-Ludwig Museum - Colonia

El primer edificio de museo que se construye completamente después de la guerra fue el Wallraf-Richartz en Colonia, inaugurado en 1957. Se construye en el mismo lugar donde se encontraba su antecesor que se remontaba a 1861, obra de August Stüler, Julius Raschdorf y Joseph Felten, construido según la tradición alemana del "museo de la ciudad". La nueva construcción obra de Schwarz, toma por las presiones de la municipalidad, en un principio, las reminiscencias neogóticas de su antecesor en el exterior. Schwarz, consigue imponer su criterio para utilizar al menos, materiales y técnicas modernas para su construcción. Finalmente, el edificio se construye con iluminación cenital, varios pisos y una arquitectura que raya en lo fabril.

Pero el cambio radical de este museo que poseía en su colección obras desde el siglo XIII al XIX, y cuyo origen se encuentra en las donaciones a la ciudad de las colecciones del profesor Franz Ferdinand Wallraf (1748-1824) y la del comerciante, Johan-Heirich Richartz (1795-1861), lo provoca una nueva donación, la realizada en 1976 por el matrimonio formado por el profesor Peter Ludwig y su esposa Irene. Previamente el Doctor Josef Hubrich había donado una importante colección de expresionistas alemanes. Hacia 1960, se crea el departamento del siglo XX. Así nace la idea de juntar ambas colecciones en un mismo edificio, pero bajo el amparo de dos Museos y nace el *Wallraf-Richartz Museum-Ludwig Museum de Colonia*

La donación Ludwig contaba con más de 360 obras del siglo XX, compuesta básicamente por obras de arte Popy Minimal, ésta se hizo con la condición de que se construyera un nuevo museo, de esta forma surgió el Museo Ludwig que actualmente conocemos. Por ello en 1975, se organizó un concurso internacional de arquitectura que fue ganado por el equipo de arquitectos de Colonia de Peter Bussmann y Godfried Haberer. El lugar elegido se encontraba entre la catedral y el Rhin, en el corazón de la ciudad. En dicho lugar no sólo se debían construir los dos museos (el Wallraf-Richartz y el Ludwig) sino también una filmoteca y un lugar con espacio para 2.000 espectadores para la Filarmónica.

La colección del Wallraf-Richartz, termina en los impresionistas, simbolistas como Ensor o Munch y finaliza con van Gogh, Gaugin y Bonnard. Mientras que la colección del Ludwig, dedicada exclusivamente al arte del siglo XX, comienza con el grupo Die Brücke y el Expresionismo. Posee trabajos de Picasso, Braque, Gris, Cubismo y Futurismo, pintura metafísica, Vanguardia Rusa, Bauhaus. La colección posterior a la Segunda Guerra Mundial incluye como es natural, pintura alemana y francesa pero, además, una colección muy interesante de Expresionismo Abstracto y de Action Painting Norteamericano. Continúa por obras de Rothko, Newman, Stella, Noland, Arte Minimalista Norteamericano. También la reacción inglesa de los años sesenta al arte abstracto en forma de Arte Pop y Foto Realismo, el Nuevo Realismo, Grupo Zero, Beuys y Fluxus. A la colección se le agregan obras recientes continuamente.

El nuevo edificio del Wallraf-Richartz Museum para el gran complejo cultural, se inauguró en 1986, los arquitectos quisieron reunificar el centro histórico situado junto a la catedral y la estación ferroviaria que se encontraba junto al Rhin. El desnivel entre una y otra se soluciona con una serie de terrazas y escaleras asegurando, de esta forma un acercamiento sinuoso hacia el río. La orientación del edificio, su volumetría y la cantidad de metal empleado inscriben al edificio en el lugar como si de un homenaje a las construcciones ferroviarias e industriales cercanas, y se cuestiona la posición dominante de la catedral.

El edificio, que comparten ambos museos, es un verdadero *iceberg*, en el subsuelo es dos veces más grande que lo que aparece sobre la vereda y que se observa desde el exterior. En el subsuelo se sitúa la colección Norteamericana después de 1960, la colección de video y fotografía. El museo Wallraf-Richartz está situado en la primera planta y el museo Ludwig la segunda. De esta forma, aunque sean dos

museos diferentes, se puede realizar un recorrido cronológico por la evolución de la historia del arte en un mismo edificio, para algunos, este hecho va en detrimento de la presentación de ciertas obras. Las salas están fuertemente marcadas por la iluminación natural, la volumetría está muy sistematizada y el hecho de ser todas las salas del mismo color acentúa la sensación de uniformidad.

El Wallraf-Richartz Museum-Ludwig Museum, junto a la *Neuegalerie* de Stuttgart, es uno de los ejemplos más importantes en Alemania del uso dado a los Centros Culturales para revitalizar zonas urbanas arrasadas por la guerra. El edificio ocupa 19.000 m² y está completamente recubierto de láminas de zinc, además de la filarmónica, posee restaurantes, locales pedagógicos, biblioteca y oficinas para la gestión de los museos y las asociaciones, salas de exposiciones temporales, tienda. Los alrededores del edificio han sido diseñados por Dani Karavan a partir de un uso equilibrado de motivos geométricos en los pavimentos, para José María Montaner: *"en el paisaje urbano de la ciudad, la gigantesca cubierta en forma retranqueada y recubrimiento metálico, se plantea como contrapunto contemporáneo a las torres, pináculos, contrafuertes y arbotantes de la catedral gótica"*.

5.- Stedelijk Museum - Amsterdam

La ruptura con las vanguardias, de forma casi violenta, que se produce en la década de los años sesenta y comienzos de los setenta, se hace visible tanto en las exposiciones que organizan las *Kunsthalle* como los museos más atrevidos. Uno de los casos paradigmáticos es la exposición titulada *"Dylaby, un Laberinto Dinámico"*, que se organizó en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1962. En ella participaron artistas como Rauschenberg, Spoerri, Jasper Johns, Niki de Saint Phalle, Ultvet y Tinguely, estos artistas tuvieron toda la libertad para trabajar en el museo, que por otra parte era un hecho habitual en esos años. La exposición, invitaba al público asistente a participar, tocar los objetos, que eran objetos de recicle, que venían de una chatarrería, de una carpintería, encontrados en la calle complementados con determinados artículos de playa y baño. La mayoría de los objetos fueron tirados al vertedero después de la exposición. El antecedente inmediato de esta exposición fue la titulada *"Bewogen Beweging"*, sobre arte cinético, organizada en el año 1961. Esta exposición fue organizada por Pontus Hulten, William Sandberg, Daniel Spoerri y Jean Tinguely, y entre los artistas que participaron de ella se encuentran Tinguely, Vasarely y Duchamp. En el contexto museístico del momento, *Dylaby*, era un hecho extremo. Se trataba de la colaboración entre los artistas y un museo considerado único en su género, que se había propuesto agrandar las fronteras del arte y aproximarla vida al arte, de incitar al público a participar. Pocos acontecimientos han tenido tanta repercusión en el desarrollo de los museos como el de esta exposición. A comienzos de los años sesenta, las innovaciones más radicales del arte se producían a ambos lados del océano; los *Happenings*, Fluxus, el Pop Art o el Grupo Zero, fueron unos de sus ejemplos, seguidos muy cerca por el Arte Minimalista, el Arte Póvera, el Conceptual, las *performances* o el Art Video. El lenguaje artístico se enriquece notablemente y el campo de trabajo del artista, el taller, la galería o el museo, se quedan pequeños. El fenómeno de *Dylaby* no podrá nunca repetirse. Pero para

comprender cómo fue posible que se produjera esta exposición es necesario aproximarnos a la historia del Stedelik. William Sandberg, que había sido nombrado director en 1945, contaba con un historial de resistencia a la ocupación nazi y ayudó a numerosos artistas a huir falsificando pasaportes. En el grupo de la resistencia de Sandberg, compuesto por numerosos artistas, éste pudo percibir el idealismo de ellos y que estaban dispuestos a arriesgar sus vidas por sus ideales. Tras la guerra, Sandberg, tenía una concepción ideal de los artistas modernos y los apoyó ciegamente.

No era sólo el arte el que le interesaba a Sandberg, sino también su función catalizadora de la vida cultural. Poco después de la guerra fue nombrado director del Stedelijk, y desde entonces no cesa de organizar exposiciones, tanto de maestros modernos, como de artistas contemporáneos. Para Ad Petersen, su modelo fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York de Alfred H. Barr, y organiza exposiciones de Arquitectura, cine, artes aplicadas y diseño, arte popular y dibujos infantiles. Sandberg nunca había visitado Nueva York, pero estaba interesado ya desde antes de la guerra. El museo se iría expandiendo para buscar un lugar donde la sociedad y el arte pudieran reencontrarse. El modelo elegido fue el MoMA de Nueva York, y por ello en su colección cuenta con obras que van desde 1860 a obras de nuestros días como las de Appel, De Kooning, Newman, Ryman, Judd, Warhol, Dibbets, Van Elk, Baselitz, Polke, Nauman o Merz. Cuenta con secciones de pintura y escultura, fotografía, diseño gráfico, arte aplicado al diseño. Posee una colección única de Malevich que junto a los trabajos de Mondrian, van Doesburg y Kandinsky, dan una visión muy amplia del arte abstracto. El museo organiza numerosas exposiciones entre las que destacan las dedicadas a los artistas más jóvenes.

En 1954, Sandberg, reorganiza las salas del museo, con el fin de que la visita sea más fácil y organizada, la nueva ala es el resultado de reflexiones, estudios, investigaciones y discusiones, pero sobre todo de un programa para abrir el museo a la calle. Se pretendía que el visitante se percatara inmediatamente en qué lugar se encontraba, de la organización de la colección o de la exposición utilizando muros móviles, cogidos al techo o sobre el suelo. Sandberg decía: *"nuestras ciudades sólo reclaman posibilidades de espacios de encuentros para cantar, danzar, trabajar, discutir, para los happenings. La sociedad se lanza a toda prisa, la vista cambia a cada instante, el sol nos ciega (...) si queremos ser nosotros mismos, es necesario cambiar sin cesar, el futuro nace hoy, partamos con él"*. Pero en un artículo publicado en 1996, por Rudi Fuchs, director del Stedelijk, éste da la voz de alarma, hacia el nuevo concepto de museo que se está imponiendo. Por una parte cree positivo contar con los artistas pero sin dejarse llevar por ellos, y por otra, está absolutamente en contra de la invasión del marketing en el museo. Fuchs considera que si los museos se dejan llevar por el mercado del arte y la necesidad de autofinanciarse a través de sus "productos", el museo terminará extinguiéndose para finalmente formar parte del "mercado cultural", lejos de sus verdaderas funciones. Precisamente, Richard Oldenburg, director del MoMA de Nueva York, en un artículo dedicado al financiamiento de los museos norteamericanos, envidia el tipo de financiamiento de los europeos, ya

que no dependen de las modas y el mercado, pudiendo ser, de esta forma, mucho más libres en sus elecciones alejándose de las tendencias del mercado.

6.- Städtisches Museum, Abteirberg Mönchengladbach

El Museo municipal de Mönchengladbach, fue diseñado por Hans Hollein en 1972, pero se concluyó en 1981. Su característica principal es que rompe con el concepto tradicional de tipología y atmósfera de museo. El museo se distribuye en diferentes edificios interrelacionados a través de una plaza peatonal. El arquitecto ha utilizado el desnivel de la colina para organizar, en dos o tres niveles en forma de gradas, las salas, los espacios didácticos y los talleres de pintura. La administración, la biblioteca, las reservas y los locales anexos, están reunidos en una torre. Todos los edificios son diferentes entre sí, en forma y materiales. El edificio debía adaptarse a las colecciones de expresionistas, arte minimalista y permitir a los artistas crear obras en el seno del mismo museo. El museo posee una buena colección de arte de los años sesenta y posteriores, entre las tendencias que encontramos en ella podemos distinguir: Grupo Zero, Nuevo Realismo, Arte Pop y Conceptual. El arte de vanguardia fue potenciado y éste hecho permitió admitir donaciones como las de Etzold, Onnasch y Marx. También el concepto de museo cambia en Mönchengladbach. Su director, Johannes Cladders, piensa que el museo se ha convertido en un centro recreativo que ha asumido muchas responsabilidades que en otros periodos de la historia le han correspondido a otros centros. En el momento de crearse el museo, Cladders consideró que no sólo el propio museo debía de albergar obras de arte, sino que él mismo debía ser una obra de arte, por eso, eligió a Hollein como su arquitecto. El museo se convertiría a lo más parecido a una *obra de arte total* del siglo XX. Nos encontramos ante un "*museo faro alemán*", en el que el proyecto arquitectónico se considera como un arte que, a su vez, se pone a disposición de las obras de arte que van a representarse en su interior. Los espacios deben participar de la puesta en escena y el objeto representado, se debe acomodar, a su vez, a la arquitectura. El contenedor, no sólo sirve para mantener, guardar y custodiar las obras de arte, sino también para darles más fuerza.

Ante la cuestión planteada por Thomas West sobre cuál es el papel de la Historia del Arte en el museo, Cladders responde que: "*la instalación del museo no es cronológica. La cronología es la cosa más simple de la historia, todo el mundo la conoce o la puede aprender. Existe multitud de recursos. La cronología es sólo un principio organizador para un museo. Para mí es más importante demostrar que existen puentes entre las obras, puentes de carácter, de mentalidad o de color. Por ejemplo hay una sala dedicada al blanco con artistas como Fontana, Sol LeWitt entre otros*"

El arquitecto vienés Hans Hollein y el director del museo Cladders Dr. Johannes son los exponentes de un nuevo concepto de museo. Si el museo es el punto de concentración de las más variadas formas de experiencias visuales, a fines del siglo XX el museo debía ser algo más que un contenedor neutro. La obra de arte individual, se introduce en un escenario tan amplio como sea posible, dentro de la *obra de arte total* que el museo representa. El escenario estético es básico para

contemplar la obra, como el altar es inseparable de la catedral, el objeto de culto de la caverna o la galería de pinturas del palacio. Una de las voces que surgieron en contra de la figura del arquitecto-artista, es la de Markus Lüpertz, éste dijo: *"el arquitecto quiere ser artista, el artista el arquitecto, el curator del museo quiere ser el arquitecto, y el curator y el arquitecto quieren ser el artista"*. Cladders, está en contra del museo exclusivamente didáctico, por ello el arquitecto diseña el espacio interior, de tal manera, que el visitante pueda ir donde quiera, que el visitante se pueda perder, investigar, descubrir. *"El arquitecto ha construido una jungla o laberinto donde cada uno puede perderse y además"* añade Cladders, *"es deseable que se pierda"*. Nada es más aburrido en el mundo que una serie de espacios normalizados, como si fuera un conjunto de oficinas. En el mejor de los casos, después de tres oficinas, podemos adivinar todo lo que las otras nos pueden ofrecer y, entonces, no desearemos acercarnos. Por eso Holleim, ha creado espacios muy diferenciados, grandes, pequeños, bajos, altos, iluminados o en penumbra. El Museo de Mönchegladbach, marca el inicio de la nueva museología, junto al *Centre Georges Pompidou* y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, forman los puntos de referencia museística para la creación de nuevos museos en la década de los noventa, tanto desde el punto de vista arquitectónico como museológico.

7.- Neue Staatsgalerie y Kammertheater - Stuttgart

Diseñada por una firma británica en gran parte acreditada únicamente a arquitecto James Stirling y construido en la década de los setenta, se abrió al público recién en 1984. El edificio ha sido declarado como el epítome de la post-modernidad. Su concepción arquitectónica es diametralmente opuesta a la del museo de Mönchengladbach, que es mucho más convencional. El museo está deliberadamente adaptado al concepto de museo del siglo XIX, pero con conceptos arquitectónicos y técnicos del siglo XX. El edificio del museo sorprende por su eclecticismo arquitectónico y la gran libertad para desplegar los diversos estilos arquitectónicos como si se tratara de una puesta en escena teatral. Los objetivos para la ampliación de la galería eran:

- Crear una secuencia de salas bien definidas y proporcionadas para la galería, evitando el espacio ilimitadamente flexible o las secciones acrobáticas del techo.
- Realizar un viaje cronológico a través de la historia de la pintura y la escultura, del presente al pasado, si se comenzaba en el nuevo edificio, o del pasado al presente, si se comenzaba el recorrido en la antigua galería.
- Permitir que el público pueda circular libremente, sin restricciones materiales ni psicológicas entre el nuevo y el viejo edificio, realizando la conexión en el subsuelo para evitar que tuvieran que atravesar un puente.
- Debería de tener patio interior de esculturas entorno a un muro, considerado este como un elemento específico del proyecto, ya que el público podría, como sucede, utilizar esta terraza en los días de buen

tiempo y a su vez, poder verlo desde el interior en los días de mal tiempo a través de los ventanales.

- El bar, que debería de conectar la galería y el teatro, podría ser utilizado por ambos a la vez y debería de servir de comunicación entre los espacios. El bar en el museo hoy, es un poco más grande de lo originalmente especificado, y se encuentra en una zona desde donde el público puede acceder desde el de las esculturas para que pueda ser utilizado durante los “*happenings*” o las exposiciones temporales.
- Las oficinas administrativas están situadas en la parte superior del edificio, sobre la Urbanstrasse, y tienen una entrada diferente al museo para el personal. En la parte inferior de este bloque se sitúa la biblioteca, a la que se puede acceder desde la entrada de la galería a través de un recorrido de rampas que se puede ver desde el patio de las esculturas. El museo se concibe como una pequeña ciudad fortificada los arquitectos han aportado al edificio una dimensión urbana, sin olvidarse de provocar el efecto sorpresa que también se buscaba en el Mönchengladbach.

Los recorridos no son lineales, ni dirigidos, como buscaba Mies en la galería de Berlín, sino que existen numerosas posibilidades de recorrerlo. El museo tiene varios niveles y algunos de ellos se pueden visitar libremente incluso por la noche, esta zona de libre acceso ha sido tratada como parte del museo. En ella encontramos la cafetería y la entrada al teatro, que así mismo se ha incluido en la zona del museo como si fuera una extensión del mismo. Otro posible recorrido está compuesto por la entrada al museo desde una rotonda central y alrededor de la misma se disponen las salas de exposiciones temporales y permanentes, que tienen forma de U como la antigua *Staatsgalerie*. El patio de esculturas —en vez de jardín— se encuentra al descubierto. La disposición de las salas donde se expone la colección permanente es clásica, una serie de salas puestas linealmente dan paso a una de accesos monumentales en cuya entrada se ve el número de la sala que se está visitando. Las salas se distribuyen alrededor de una rotonda que sirve de eje central, inspirada esta disposición en la similar que se encuentra en el *Altes Museum* de Schinkel en Berlín.

Contrastando con este concepto tan clásico, Stirling introduce, color, y con esto la nota original y sorprendente del museo en sala 30 de exposición permanente en la *Staatsgalerie*, el verde para los muros ondulados de los ventanales, el rojo para la entrada o las rampas pintadas en rosa, hacen que el visitante se relaje ante una visita que se propone informal, el lenguaje arquitectónico responde al que Heinrich Klotz llama “*modernismo tecnológico*” inspirado en el plano clásico de Schinkel, Stirling utiliza la oportunidad que le ofrecía la extensión del museo para hacer un nuevo tipo de experiencia visual urbana.

Para Alan Colquhoun, arquitecto, educador y crítico Inglés, en la década de los años setenta, se había producido una ruptura radical en la construcción de los museos respecto a la idea de vanguardia y su interpretación de la cultura del pasado. La gran síntesis entre tradición y modernidad buscada por Le Corbusier

ejemplificada en sus proyectos de museos, no parecía posible. Por una parte el arquitecto de los años ochenta se encuentra con "el síndrome del supermercado" —aquel que produce vértigo al caminar por sus pasillos, y por otra, el deseo de volver a la tipología tradicional. Siguiendo esta última tendencia, es imposible imaginar la conservación de los valores tradicionales, pasando por alto la manera que estos valores han llegado a nosotros. Este problema se refleja en la Staatsgalerie de Stirling y Wilford. Una planta de acceso libre, con las implicaciones que tiene sobre la cultura de masas, pero sin entrar en tensión dialéctica con la idea platónica de la forma pura. El edificio se convierte en el testigo de la confrontación entre los paradigmas contradictorios. Ningún arquitecto contemporáneo, que no fuera Stirling, podía haber dado una dimensión cultural tan dramática y tanto espíritu. El haber proyectado en este tiempo una galería en la que es un placer contemplar tanto la pintura como la escultura es una empresa notable.

8.- Museum für Moderne Kunst - Frankfurt am Main

En el proceso de recuperación de los museos de Frankfurt comienza en los años setenta, cuando Peter Behrens diseña el conocido *Museumsufer*, destinada a mejorar los museos existentes a lo largo de la ribera sur del Main. Heinrich Klotz y Peter Iden también formaron parte del equipo a fines de los setenta. De esta forma, en el año 1984, se inauguran los museos del cine y el de arquitectura, ambos situados en grandes mansiones burguesas de finales del siglo XIX. La inauguración más importante, se realizó en 1985 con el Museo de Artes Decorativas diseñado por Richard Meier. Estos, juntos a otros de menor tamaño, dieron en la década de los ochenta gran prestigio cultural a la ciudad.

En 1981, se convoca el concurso internacional para construir el museo de arte moderno, esta vez situado en el centro de la ciudad, cercano a la catedral y en un solar de forma triangular. Finalmente el trabajo lo realizó Hans Hollein, quien diseñó el espacio a partir de su experiencia con en el museo Mönchengladbach. Hollein reconoce que ya había tomado contacto con la colección básica en los años sesenta, cuando por iniciativa de Joseph Beuys, desarrolló un proyecto para la colección Sammlung Ströheren Darmstadt. Cuando se convocó el concurso dicha colección formaba parte de la colección inicial del museo de Frankfurt, sabía que había obras de Jasper Johns, Rauschenberg, pop, minimalista. A lo largo de la construcción del museo, asume como director del mismo Jean-Christophe Ammann, que tenía un nuevo concepto sobre la colección que debía exhibirse y cómo debía ser expuesta. Hollein había diseñado espacios específicos para ciertas obras y había planteado diálogos entre obras de distintos autores. Ammann, se especializa en el arte de los sesenta y sobre todo en la actualidad, "*cambio, alteración, dinamismo son los imperativos de la exposición*". El interés de Ammann por la colección no se centra en obras sueltas sino en grupos de obras que den a conocer un periodo, indistintamente si es grande, mediano o pequeño. Cree en el concepto de puente y busca las raíces del arte actual en artistas de los años sesenta. El director no pretende comprar obras maestras sino compraren el presente pensando en el futuro, para él la obra de arte además de tener interés en sí misma también posee un "efecto síntoma", algo que remite más allá de sí

misma. Tampoco pretende coleccionar obras de artistas que ya están suficientemente representados en otros museos ya que las condiciones de la vida burguesa han cambiado y casi todo el mundo dispone de medios para trasladarse de un lugar a otro. Su pretensión es hacer un museo que se diferencie de los demás, que produzca sensaciones y esto lo consigue con instalaciones de video o proyecciones encargadas a artistas como Dan Flavin o James Turrell.

9.- Tate Gallery- Londres

La celebración del centenario de la creación de la *Tate Gallery* se realizó con la exposición de las 100 obras que se consideran "maestras" de la colección y lo más interesante, una serie de documentos internos y recortes de prensa, que hacen referencia a estas obras, dadas las reacciones contra los artistas no británicos, de la dificultad que tuvo el museo para implantarse en el paisaje londinense a comienzos del siglo XX.

Para entender la magnitud de este Museo, es necesario remontarse a sus orígenes. La *National Gallery of British Art* (Galería Nacional de Arte Británico), fue solo conocida como la Tate Gallery a partir de 1932, en honor de su creador, no fue muy apoyada como se podría pensar, por el Estado británico. Aunque en 1937, la *Tate* continuó ampliándose con la donación de obras por parte de un grupo de galerías una colección de esculturas hechas por Joseph Duveen. Al principio fue una colección que contó sólo con arte británico de la época victoriana. Situada en Millbank, Pimlico, Londres, en el terreno de la antigua prisión de Millbank. La idea de la *Galería Nacional de Arte Británico* fue propuesta por primera vez en la década de 1820 por Sir John Leicester, Baron de Tabley. Se dio un paso más cerca cuando Robert Vernon cedió su colección en 1847 a la *Galería Nacional*. Una década más tarde John Sheepshanks también cedió su colección al Museo de South Kensington (más tarde el Museo Victoria & Albert), conocido durante años como la Galería Nacional de Arte —el mismo título que la Tate Gallery tenía. Cuarenta años más tarde, Sir Henry Tate, un magnate del azúcar y un gran coleccionista de arte victoriano, se ofreció a financiar la construcción de la galería de arte británico con la condición de que el Estado pagase por el terreno y se comprometiera a que la entrada a la Galería fue liberada siempre. Henry Tate también donó su colección privada al proyecto. La Tate fue administrada por la Galería Nacional hasta 1954 y no fue hasta finales de los años ochenta cuando se percataron que la gran colección de arte que poseían necesitaba un nuevo espacio. De esta forma en 1987, se inauguró la Clore Gallery para albergar la colección donada por Turner. Los arquitectos encargados de esta ampliación fueron James Stirling, Michael Wilford and Associates.

Las ampliaciones de la Tate se realizan con donaciones privadas, recientemente es la British Petroleum quien auspicia muchas de sus actividades. En 1988, se abre una sucursal en Liverpool y en 1989, en St. Ives. Sin embargo, el anuncio más importante e inesperado vino cuando el actual director del Museo, Nicholas Sereta, convenció a los fideicomisarios del museo de que era indispensable dividir en dos la galería, para dedicar un edificio al arte británico y otro al arte moderno internacional.

El cambio de la Galería Tate hacia el arte moderno le llegó gracias al estatuto que le concedía autonomía de la *National Gallery*, firmado en 1955. De esta forma consiguió hacerse un espacio en el mundo del arte. Cabe señalar, que al fundarse el MoMA, Barr comenta que la relación de éste con el MET deberá ser parecida a la del Luxemburgo con el Louvre o la de la Tate con la Galería Nacional, pero en los años cincuenta, ésta última debe independizarse ya que la Tate Gallery había perdido innumerables oportunidades de adquirir obras como las de Picasso o Matisse. Entre las adquisiciones continuaban predominando las de los artistas británicos. En los años sesenta los criterios que guiaron la curatoria de las salas fueron básicamente dos: el primero, considerar que a lo largo del siglo XX se había producido una ruptura definitiva con la tradición artística de los siglos anteriores; y el segundo, basado en el criterio de que el arte británico moderno se había desarrollado en oposición a la evolución artística de París o Nueva York. De esta forma, la colección de arte británico se dividió en dos secciones: *Historic British* y *The Twentieth Century*. Sólo con la llegada de Sir Alan Bowness al museo en los años ochenta, se logró dar un impulso auténticamente internacional al museo. La consolidación profunda llegó sin embargo con la incorporación de la colección en 1990 y que fue llamada: "*Past, Present and Future*", donde se intentó romper con los estereotipos de dividir el arte histórico y el moderno o británico y continental. Se pretendía romper con el tradicional recorrido por escuelas, periodos o artistas a través de "*Cross Currents Exhibitions*", donde se examina las distintas versiones de un mismo tema realizadas por artistas de distintas épocas a través de "exposiciones temáticas". Se establecieron conexiones entre el pasado y el presente, o entre artistas británicos y el internacional. Cada doce meses se rotarían las obras expuestas. Sir Nicholas Andrew Serota, director de La Tate Gallery desde 1988 explica que: "*La Tate ha dado un paso importante hacia una forma renovadora de entender la organización y la labor cultural de un museo, y con ello ha acercado sin duda el arte moderno al público, que no puede responder con una visita rutinaria o una mirada indiferente*". Sin embargo, hacer compañeros de viaje al arte pop y al minimalismo, como en la sala 27, donde bajo el título de "*Two realisms; pop and minimal art*", plantea el problema de si es correcta la visión subjetiva del arte moderno, al ser movimientos enfrentados o al menos opuestos. El díptico de entrada justifica el propósito de la sala, las formas geométricas, los procedimientos y los materiales que han utilizado los minimalistas son los del mundo industrial y arquitectónico de su tiempo. Si se observan las obras presentadas, el matrimonio es convincente. Un gran díptico de Warhol con cincuenta veces el mismo retrato de Marilyn enfrentado a una escultura en el suelo de Carl Andre compuesta por 144 placas idénticas de metal.

Es preferible provocar sensaciones que reproducir la historia ya suficientemente conocida. En su edificio actual, situado en Milbank, la Tate sólo puede exponer el 40 % de su colección dado el volumen de esta. Por ello ha decidido dividirla, finalmente se va a conseguir la antigua aspiración de Tate, crear un museo sólo de arte británico. Pero, ¿cómo lo van a hacer sin descontextualizar los británicos de sus contemporáneos del siglo XX? La galería Tate ha consultado con historiadores del arte y artistas sobre cómo hacerlo, de modo que el futuro museo (Tate Gallery de Arte Moderno) tenga su propio sello, sin seguir las tendencias

tradicionales, exponiendo de forma dinámica, con distintas versiones de la misma temática, o dirigida a una década en particular o bien, centrada en un artista individual. Idealmente, implicar a los propios artistas para que hicieran obra nueva inspirada en la colección de la galería o para que determinaran la disposición de sus piezas.

Serota y los responsables del museo consideran además que el carácter industrial del edificio es un valor positivo, señalando que los museos construidos expresamente —como el MoMA o el Pompidou— no gustan a los artistas, por muy populares que sean entre el público. Los creadores prefieren ver sus obras en almacenes y edificios industriales transformados, que no sólo les recuerdan los estudios donde las pintaron y las galerías donde se mostraron por primera vez, sino que, debido al aspecto de descarnada provisionalidad de este tipo de espacios, las piezas parecen estar vivas, en contraste con el aura de mausoleo de los museos de nueva construcción.

10.- La Tate Gallery of Modern Art en Bankside

Tate Modern se abrió al público el 12 de mayo de año 2000. En 1980, se hizo evidente que la Tate había sobrepasado su espacio en Millbank por lo que, en diciembre de 1992, el Consejo de Fiduciarios de la Tate anuncia su intención de crear una galería de arte independiente moderno, contemporáneo e internacional en Londres. Para ello, Tate organizó un concurso internacional que atrajo a 148 participantes para buscar el mejor diseño para edificio. Luego de un proceso de preselección, el proyecto se le adjudicó a la firma suiza Herzog & de Meuron, ampliamente conocidos por diseñar una serie de edificios, entre ellos la Galería Goetz en Munich (1991-19922). El proyecto consistía en la transformación de la Bankside Power Station, una antigua planta de energía eléctrica en la orilla sur del río Támesis, en el área de Bankside en Londres la que generó electricidad para Londres desde 1952 hasta 1981 pero que luego fue cerrada por razones ambientales. Es allí, donde desde el año 2000 se ha albergado a la Tate Gallery of Modern Art, convirtiéndose en un ícono al transformar una central eléctrica en una Galería de Arte Contemporáneo, esto hace recordar el cambio de uso de un edificio como el ocurrido al edificio siglo XIX transformado en el Museo de Orsay en París, que al igual que en el caso de la Tate Modern, en el Orsay, se reunieron durante casi seis meses teóricos, historiadores, historiadores del arte, artistas y técnicos, para estudiar los criterios de exposición y las obras que debían estar presentarse según la historia del siglo XX y la por escribirse en el siglo XXI y que se quería contar en una forma que no excluyese a artistas sino que los contextualizara con sus contemporáneos a pesar de no ser vanguardia. Tal como ocurre con los impresionistas o realistas y el arte Pompier en la Gare d'Orsay, en Paris, la estación ferroviaria transformada en museo. La Tate Modern se ha transformado en la galería más visitada de arte moderno del mundo, con alrededor de 4,7 millones de visitantes al año frente a los 3 que recibe el MoMA.

EL EFECTO BEAUBOURG Y EL NACIMIENTO DE LOS CENTROS DE CULTURA CONTEMPORÁNEA.

1.- El Museo Nacional de Arte Moderno en el Palais Tokio de París

Descrito en su página web como: "un lugar de intercambios entre artistas, hogar de reflexión sobre las prácticas y puestas del arte de hoy. Es también un lugar de inserción inmediata al campo del arte".

A dos pasos del Trocadero, en el distrito 16 de París, el Palais de Tokio es un lugar dedicado hoy al arte moderno y contemporáneo. Está situado en lo que fue una fábrica de alfombras. El ala este del edificio pertenece a la ciudad de París y alberga a el Musée d'Art Moderne de la Ville de París (el Museo del Arte Moderna de la ciudad de París). El ala occidental pertenece al Estado francés y recibe desde el 2002, al Palais. El Palais de Tokio abrió sus puertas al público en el año 2002, acogiendo cada año más de 200.000 visitantes. Su función consiste en exponer y valorar el arte en cualquiera de sus formas de expresión ya sean estas pintura, escultura, diseño, moda, cine, vídeo, etc.

El Palais de Tokio fue inaugurado por el presidente Lebrun el 24 de mayo de 1937, en el momento de la Exposición Internacional de Artes y Tecnología de 1937. El nombre original del edificio era *Palais des Musées d'art moderne* ('el Palacio de los Museos del arte moderna'). Superada la Segunda Guerra Mundial, en 1947, se abre finalmente el *Museo Nacional de Arte Moderno* en el Palacio Tokio, el cual fue utilizado durante la ocupación nazi como sala de exposiciones. Hasta esa fecha, el museo estaba en funcionamiento, pero su actividad era mínima. En 1941, Hautecoeur, Secretario General de Bellas Artes propone a Jean Cassou para el cargo de Conservador Jefe del futuro Museo de Arte Moderno, puesto del que será destituido a los pocos días, por considerar lo *comunista y aliado del Frente Nacional*. El museo reabre en 1943, pero esta vez bajo la administración de P. Ladoue. Entre la finalización de la Guerra y la inauguración oficial del museo, Jean Cassou, responsable nuevamente de la colección, realiza una magnífica política de adquisiciones avalada por Georges Salles, director de los museos de Francia, que le adjudica un presupuesto especial para las compras. Visitaban a los artistas en sus talleres y realizaron importantes compras con la ayuda de los artistas, que no pusieron precios excesivos, tal vez por el "honor" de su presentación en el nuevo museo, la primera visita fue a Matisse y más tarde a Brancussi. Este hecho anima a que se realicen numerosas donaciones con las que realmente comienza la colección de arte del siglo XX. El museo poseía un indudable retraso al compararlo con los museos extranjeros tales como el *Art Institute de Chicago, MoMA,*

Guggenheim, o *Tate Gallery*, lugares en los que las obras de Kandinsky, Brancusi, Braque, Matisse, Picasso, estaban expuestas, junto con otras obras muy importantes. Pero, además, el retraso en la colección, según Dominique Bozo, se debía a causas del divorcio histórico en las colecciones francesas entre *le génie et l'État*. Entre 1945, año en que asume Jean Cassou, y 1947, año en que se inaugura el Museo Nacional de Arte Moderno, se efectuaron las compras para formar la colección del museo. Éstas se hicieron mediante dos medios: el primero, por créditos oficiales de la *Dirección de los Museos de Francia*, y el segundo a través de la movilización de los medios de la *Dirección de las Artes Plásticas*, dirigida por Robert Rey, del que dependía el *Bureau* de Compras del Estado, representado por los inspectores de Bellas Artes. De esta forma, al museo se le concedió permiso para comprar obras de artistas vivos. A pesar de los esfuerzos, las adquisiciones son insuficientes para conseguir un recorrido histórico completo, por ello se solicitan préstamos a las galerías. También es importante el capítulo de las donaciones, que aumentaron notablemente la colección, cuatro de Léger, donadas por Paul Rosenberg, así también como obras de Miró, Matisse y Chagall, donadas por los mismos artistas. La libertad con que se habían adquirido las obras en el periodo 1945-1947, no se traslada al siguiente, según Jeanne Laurent, el responsable del museo en ese mismo periodo de dos años, estuvo en "libertad condicional". Finalmente, el 9 de junio de 1947, se abre el museo, Jean Cassou, define sus novedades y sus criterios, los contenidos y la presentación que se había elegido para el mismo. En el primer *catálogo*-*Guía* del Museo Nacional de Arte Moderno - publicado en 1947, se explican las decisiones tomadas con la colección de escuelas extranjeras que han sido asumidas por este museo y la colección de impresionistas que se destinan al Jeu de Paume.

En el prefacio leemos, que la ambición del museo es la de ofrecer una representación de los grandes artistas y movimientos artísticos desde cincuenta años atrás hasta nuestros días, en la que se quiere dar testimonio del Arte Moderno. No se han establecido diferencias entre artistas nacidos o no en Francia, se ha abolido el término *Écoles étrangères* y se ha enviado al Jeu de Paume la escuela impresionista. Se exponen junto a la pintura y escultura, obras de artes decorativas, mobiliarios, vidrios y cristales, cerámica. Se exponen en vitrinas, documentos sobre los artistas y su época, la moda y el clima en que han creado su obra. Con Jean Cassou, comienza una febril colaboración de este museo francés con los del resto de Europa y América, parece que se quisiera recuperar el tiempo perdido y ponerse a la altura de otros museos como el MoMA de Nueva York, el Guggenheim o el Stedelijk, abiertos hacía más de una década.

A pesar del esfuerzo, en el museo no estaban representados el arte abstracto ni el surrealismo; de esta forma se organiza, en 1947, el Festival de Avignon, en el palacio de los Papas, bajo la tutela de Cristian e Yvonne Zervos, con el fin de descentralizar el arte y dar la oportunidad a los nuevos creadores. El festival tuvo su origen en la exhibición celebrada en el mismo lugar algunos años antes (1937), con el fin de mostrar el arte moderno y su diversidad, allí se mostraron obras de Max Ernst, Masson, Klee, Picasso, Braque, Brancusi, Arp, "*artistas que abren la ventana del futuro*" Entre 1947 y 1964, se producen las grandes donaciones, hay que tener en cuenta que en estas fechas se había terminado la

libertad para realizar adquisiciones por parte de los responsables del museo, se imponían unas dificultades burocráticas que hacían peligrar la continuidad de la colección. Las adquisiciones se consiguen gracias a los créditos de la *Réunion des Musées Nationaux* (10%), de los *Services de la Création Artistique* (30%) y de las donaciones y legados de coleccionistas o *merchants* (60%), como los de Paul Rosenberg, Raoul La Roche, la Baronesa Gourgaud, André Lefèvre. Entre 1952 y 1957 entran las primeras obras cubistas por medio de André Lefèvre. En los años sesenta, gracias a la presencia de Maurice Besset, experto en arte alemán y como nuevo responsable de la colección, se agregan obras del Expresionismo Alemán y la Nueva Objetividad.

Por otra parte, la colección de *ateliers*, donados por los artistas, es única en su género, estos conjuntos de obras de un mismo artista se presentan en un mismo espacio. La mayor parte de las donaciones fueron sugeridas por André Malraux, con una serie de condiciones. Condiciones como la de que se le dedicara una sala exclusiva a los talleres. Las instalaciones de los talleres, iban a dar al museo una característica que ningún otro museo de arte moderno tenía. Estas donaciones constituyen hoy en día un patrimonio único y significativo de la Escuela de París - Laurens, Rouault, Pevsner, Kupka, Kandinski, Delaunay.

En los años sesenta, el museo busca una nueva presentación de las obras, se compran obras de artistas franceses exiliados y de artistas contemporáneos. Fernand Dorival, que dirigirá el museo desde 1966, advierte que el museo debe estar abierto a las corrientes contemporáneas, se pregunta el porqué de la ausencia de obras de artistas extranjeros contemporáneos, y en cuanto a los franceses, señala que se estaba privilegiando la obra de la Escuela de París. Dorival concluye que: *"Es simplemente porque todo museo sólo refleja el gusto de su público, y el público francés es indiferente a las producciones artísticas extranjeras y ha sido enemigo del arte de los artistas vivos."*

Jean Clair, coleccionista, historiador de arte y director del Museo Picasso en París, insinúa que en este momento no se reivindica una auténtica cultura francesa, como sí lo estaban haciendo los alemanes, italianos o ingleses. Considera que tal vez fuera pereza o rechazo a crear su propia historia. *"La leyenda de una modernidad que discurre de Cézanne a Picasso, de Picasso a Kandinsky, de Kandinsky a Pollock a la aparición de una escuela de Nueva York a partir de 1945, una leyenda nacida de rudimentarios análisis de Greenberg y luego mantenida complacientemente, había tenido la ventaja de situar a Francia en el origen de la vanguardia. Tiene el inconveniente de eliminarla a mitad de carrera"*.

Ciertamente, la colección que estaba creando Cassou para el museo, se estaba especializando en las vanguardias históricas, pero se debe considerar que no se encontraban obras de estos artistas en las colecciones nacionales y se debía recuperar el tiempo perdido. Sin embargo, la resistencia de Francia hacia el arte moderno no dejará de existir al menos hasta la fundación del Centro Georges Pompidou, hasta entonces, se consideraba únicamente como francés, el Fauvismo o el Cubismo, ignorando el Dadaísmo, el Arte Abstracto o el Surrealismo por considerarlos movimientos extranjeros ajenos a los sentimientos y tradiciones

nacionales. André Malraux es nombrado Ministro de Cultura en 1959, cargo que ocupará hasta 1969, por lo tanto, en la década de los sesenta, la política cultural estará fundamentalmente orientada a los museos. Los museos de arte son una nueva categoría para Malraux, nunca existe una última obra, cada obra nueva transforma a las demás, una institución como el Museo debe reescribir la historia del arte. Todos somos destinatarios de todo lo que ocurre en él, el conocimiento no está limitado a unos pocos, frecuenten o no el museo. Por ello Malraux le da tanto valor a la reproducción de las obras de arte, el museo es el lugar de la reproducción de las obras, de las técnicas de reproducción, sin tener que ser una degradación para la obra sino una nueva creación sobre la misma.

André Malraux, quiere cambiar el papel de los museos, hacerlos sin barreras, que todos puedan acercarse a él, la obra de arte ha creado durante siglos un universo imaginario. El museo debe contribuir a transformar los sueños en pintura, como los dioses se transforman en estatuas. *«Le rôle des musées dans notre relation avec les œuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en existe pas, qu'il n'exista jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnue; et qu'elle existe chez nous depuis moins de deux siècles. Le XIX siècle a vécu d'eux; nous en vivons encore, et oublions que ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art ».*

Malraux proponía que el museo es el universo del arte al tiempo que la libertad de la historia. Fundamentalmente, el museo es tiempo y en el museo cada obra puede ser admirada por sí misma, aunque haya sido descontextualizada. El museo es el *Mundaneum* proyectado por Le Corbusier en 1928, es el templo de todas las civilizaciones, de todas las historias y finalmente, es el lugar que da la más alta imagen del ser humano. *Mundaneum*, es el centro mundial, científico, documental y educativo al servicio de las asociaciones internacionales que se propone establecer en Ginebra, es el proyecto que Le Corbusier presentó en 1928 a la Sociedad de Naciones, ya que iba a conmemorar en 1930 los diez años de esfuerzos hacia la paz y la colaboración. El *Mundaneum*, tendría las siguientes secciones:

- **Asociaciones internacionales:** el lugar común y la colaboración, dedicado a congresos, conferencias, oficinas y despachos.
- **Museo Mundial:** El museo debe tener por objeto una demostración del estado actual del mundo, de su complejo mecanismo, de la vida solidaria. El vasto contenido del mundo se expondrá y explicará según las categorías: lugar, tiempo y espacio. Una cuarta para la organización, la quinta para las artes y la sexta dedicada a la educación.
- **Biblioteca Mundial, Instituto Internacional de Bibliografía:** un espacio para la información y la documentación.
- **La Universidad Mundial:** un lugar para la enseñanza y la difusión.

- **El Instituto Mundial:** lugar para la investigación científica.
- **Instituciones e Instalaciones complementarias:** *Naturalia, Stadium* y las Artes.

Pero para comprender la tesis de Malraux sobre cómo debía ser el museo del siglo XX, es necesario adentrarse en la explicación que dan Paul Ollet y Le Corbusier al significado de museo: "*Habrá allí objetos y conjuntos materiales, pero el motivo esencial será visualizar las ideas, los sentimientos, las intenciones que hay detrás de las cosas y las explican. Será un Idearium. Se coleccionará y se conservarán los objetos, pero éstos no deberán ser necesariamente raros o preciosos, las copias o las reproducciones serán suficientes para dar apoyo a las ideas*". Continúan con la importancia que supone la investigación y el material didáctico, debiendo estar los documentos siempre a disposición de la crítica. Su puesta al día será constante, este será el museo.

Respecto al método museográfico, éste consistía esencialmente en exponer los objetos en un orden lo suficientemente interesante, pero no necesariamente siguiendo una pauta estética o cronológica, esto con la intención de que su lectura e interpretación corriera a cargo del espectador, con tal fin la experiencia sería complementada por las explicaciones y los comentarios orales. Es un hecho que en todo el mundo hay miles de museos que están más preocupados por conservar las obras que hoy les pertenecen, que de explicar su contenido, abriéndose al espectador de una manera que este pueda entenderlas en su respectivo contexto y procesar la información. Apelaban a que el museo fuera un instrumento para la ciencia, la educación, el estudio y cultura, para motivarnos a hacer nacer y desarrollar en nosotros mismos esas inquietudes.

Hacia fines de 1959, el Consejo de Europa encarga a Jean Cassou, la organización de la exposición "*Les Sources du 20e siècle, les Arts en Europe de 1884 à 1914*", que sería el resumen de las fuentes del arte que se desarrollara en la primera mitad del siglo XX. Cassou se asesora, para llevar a cabo este proyecto, por los mejores especialistas europeos. El museo da lugar en su totalidad a las obras maestras que cambiaron el arte del siglo XX, y como es natural, se vieron las limitaciones del espacio museístico. La definición de un museo ha evolucionado, de acuerdo con el desarrollo en la sociedad. Desde su creación en 1946, ICOM actualiza esta definición de acuerdo con la realidad de la comunidad de museo global.

En 1961, André Malraux encarga un estudio museológico del programa del museo del siglo XX, que redactará Maurice Besset, quien por su parte, toma contacto con Le Corbusier para que fuera el autor del nuevo Museo de Arte Moderno que tenía en proyecto. El lugar elegido era *La Défense*, un barrio para el que se esperaba un gran desarrollo y del que el museo sería el centro. La maqueta presentaba un museo maleable, extensible según las necesidades de los organizadores de Museo y de sus exposiciones. Las salas se agrandaban o se reducían a través de paneles móviles. Por fin se iba a conseguir construir su museo ideal, *la cité de la*

méditation que, desafortunadamente allí, y de esa forma, sólo se quedó en proyecto. Esto porque el museo no se llegó a construir ya que Charles-Édouard Jeanneret, más conocido como Le Corbusier moriría el 27 de Agosto de 1965. Maurice Besset, conservador del museo desde 1960 a 1965, conseguirá acrecentar la colección de obras extranjeras con una compra importante del primer expresionismo alemán. La gestión del museo se complica pero la independencia del órgano es impensable, y este hecho crea numerosas tensiones con la dirección de los museos franceses. Para contrarrestar el gusto "clásico" de la Dirección de los Museos Nacionales, el equipo del Tokio, organiza durante los años cincuenta, una serie de exposiciones que suplen de alguna manera la colección, algunas fueron: *Arte Cubano Contemporáneo, Arte Mexicano, Arte Israelita Contemporáneo, Arte Argentino Actual*. Mientras que por parte de la Dirección les imponían exposiciones tales como: Pevsner, Pollock, Max Ernst o Arte Suizo de Hodler a Klee.

Durante el periodo Malraux, es indudable que la colección crece y que adquiere una serie importante de obras modernas, pero pronto se percibe una falta de agilidad a la hora de hacer adquisiciones a los artistas más jóvenes, sobre todo si se compara con la agilidad de los museos norteamericanos. Este hecho se justifica por el protocolo que exige la Dirección de los Museos Franceses para adquirir obras que, además, distinguía entre la adquisición de obra de artistas ya fallecidos de la de autores aún vivos. Para la obra de artistas muertos, la adquisición se sometía al comité de conservadores y al Consejo de los Museos de Francia. En el seno de esta estructura, que dependía de la Dirección de Artes y Letras y que se aplicaba como regla general se sometían las nuevas adquisiciones al criterio de aprobación de a todo el conjunto de los museos nacionales, aprobación en la que los conservadores del Museo Nacional de Arte Moderno no tenían poder de entrar a votar en las decisiones. En cuanto a los artistas vivos, la compra de sus obras dependía directamente de la Dirección de Artes y Letras, y el museo, el más interesado, no tenía derecho a pronunciarse sobre las decisiones tomadas, salvo en casos puntuales fuera de los órganos de decisión mediante conversaciones privadas no exentas de protocolo. Sólo consiguiendo la autonomía del museo, se conseguía la libertad para adquirir y reformar la colección. En el transcurso de un coloquio internacional del ICOM, organizado en 1964, sobre la definición del museo de arte moderno en el que participan los principales directores de museos de arte moderno del mundo, se comienzan a establecer las bases de lo que en un futuro sería el Centro Georges Pompidou.

Cassou expone ante el comité del ICOM destacando que: *"La función del museo de arte moderno es la de hacernos conscientes de nuestra existencia. La existencia común orientada hacia el futuro, esto debe ser claro en los museos de arte moderno. Este objetivo difiere radicalmente de los objetivos de otros museos de arte que, por el contrario, se dedican a mostrar estrictamente un determinado conocimiento. Son depositarios de posesiones valiosas, dedicadas, objetos adquiridos que siempre traen mensajes de civilizaciones pasadas. Se trata también del conocimiento que pertenece a la mayoría de los museos históricos y museos de ciencia y tecnología, al menos aquellos que no agregan a su*

departamento de colecciones de investigación, los inventos y las producciones de noticias".

Durante la conferencia antes citada, Cassou señala que el objetivo de los museos de arte moderno era similar al de los museos históricos tradicionales, que un museo de arte moderno está orientado a mostrar las producciones más significativas del genio creador en su condición de "vanguardia" pero se debían distinguir dos partes: la primera, la historicista, que como en los museos tradicionales se aplica a los últimos cincuenta o sesenta años, periodo en el cual se desarrolla el arte moderno dicha exposición histórica se debe presentar desde un aspecto más científico y metódico; y la segunda, la concerniente a la actualidad, en lo que todo "está por hacerse", que al ser una parte experimental, debe ser fluida y ágil, renovando permanentemente las exposiciones.

A continuación, Cassou señalaba que el museo de nuestro tiempo no puede aislarse de los acontecimientos culturales, científicos, sociales, técnicos o políticos que estaban ocurriendo; el museo debe mostrar todos estos junto a las obras de arte que se exponen, porque si no, serían mal percibidas por el espectador: "*Les producteurs plastiques de notre temps doivent être présentés en concordance avec des documents et des témoignages relatifs aux créations de la littérature et de la philosophie, aux théories renouvelant l'explication du monde, bref à toutes les manifestations de la pensée de notre temps*". Pero la situación del museo a fines de los años sesenta es dramática, mientras que en 1947 se habían comprado 34 obras, en 1955, 11 obras, tres en 1961 y 1969, durante el año 1970, sólo se adquirió una. Por otra parte, el 23 de octubre de 1967, se crea el *Centre National d'Art Contemporain* (CNAC), intentando imitar la división existente en Alemania y Suiza entre las Kunsthalle y los Kunstmuseum, o los Institute of Contemporary Art norteamericanos y británicos, y al mismo tiempo se intentaba salvar la barrera burocrática de la dirección de los museos nacionales, El nuevo centro es definido como "*une tête chercheuse*" encargada de prospectar y de experimentar, destinado a mantener y activar el medio artístico en Francia. El museo será el encargado de organizar exposiciones con el fin de desarrollar la promoción del arte contemporáneo. La puesta en marcha del CNAC hace posible comprar las primeras obras de artistas como Bacon o Rothko por los Servicios de la Creación Artística. Pero esta separación de las dos instituciones, volvía a repetir el modelo de artistas vivos versus artistas muertos, y los fondos se disolvían entre las dos instituciones. En dos años el CNAC adquirió casi 400 obras, pintura, esculturas o *assemblages* y más de 2000 grabados. En 1970, expuso una selección de las adquisiciones para dar a conocer públicamente el destino que se le había dado al dinero estatal. Allí se mostraban obras de artistas que ya tenían notoriedad como Albers, Bacon, Balthus, Bazine, Dubuffet, Tapies; junto a otras de artistas aún no tan conocidos como Dewasne, Lam, Poliakoff, Soulages, Rothko, Tobey, Yves Klein, Camargo, Tomasello, Millares. El comentario a la exposición del crítico del Carrefour, era el siguiente: "*En todo caso, más vale correr riesgos que cometer el error de la abstención, Francia ha cometido demasiados errores con los artistas vivos como para continuar con esa política*". Por su parte, el museo realizaba en 1971 algunas adquisiciones como Pollock y Gorky, en 1972, dos cuadros de Derain. Gracias al usufructo de la donación Cuttoli-Laugier, se reformarán las

salas cubistas de Braque y Picasso, ya que se agregaron 14 obras de estos pintores.

La definición de un museo ha evolucionado, de acuerdo con el desarrollo en la sociedad. Desde su creación en 1946, ICOM actualiza esta definición de acuerdo con la realidad de la comunidad de museo global. Según los Estatutos ICOM, adoptados durante la 21 Conferencia General en Viena, Austria, en 2007: Un museo es una institución no lucrativa, permanente en el servicio de sociedad y su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone la herencia tangible e intangible de la humanidad y su ambiente para los objetivos de educación, estudio y placer. Esta definición es una referencia en la comunidad internacional.

2.- El Centro de Cultura Contemporánea Georges Pompidou

El 15 de diciembre de 1969, el Presidente de Francia, Georges Pompidou, quien había definido personalmente las funciones del futuro centro que llevaría su nombre, escribe una carta al secretario de Estado para los Asuntos Culturales, Edmon Michelet, en la que explicaba su proyecto para el *Plateau Beaubourg*. Mientras se hacían los preparativos para hacer realidad el sueño de Pompidou, entre 1969 y 1970, la UNESCO reúne en París a un grupo de expertos en museos de arte contemporáneo y museólogos, con el fin de que hicieran un intercambio de experiencias y de puntos de vista sobre los museos de arte contemporáneo en occidente. Este debate teórico, fue asumido por Pierre Gaudibert, Pontus Hulten, Michaels Kustov, Jean Leymarie, Francois Mathey, Georges Henri Rivière, Harald Szeemann y Edouard de Wilde. Los participantes estaban obligados a producir un texto teórico tan difícil como las circunstancias que rodeaban las reuniones. Por una parte, muchos países, como Japón, la URSS, USA, no fueron invitados a participar, y por otro lado, siete de los ocho representantes tenían responsabilidades en museos y dada la complejidad de la situación de estos museos, no tenían demasiado tiempo para elaborar teorías. La mayor parte de ellos dijeron que el tipo de actividad que llevaban a cabo, no dejaba demasiado tiempo para reflexiones teóricas, ya que era necesario evitar poner ejemplos locales, y éstos sólo eran admitidos en el caso que sirvieran para ilustrar el conjunto.

En las reuniones se estudiaron los aspectos que influían en el funcionamiento del nuevo museo de arte contemporáneo que se abriría antes de la década de los setenta, estos fueron:

- La significación ética y la función del museo.
- Las nuevas formas del arte y la fragmentación del museo.
- El museo como centro de información; el museo y el artista.
- El museo y el público; el museo y el comercio.
- El museo y las autoridades; el director y su equipo; la colección.
- El edificio mismo.

Entre las conclusiones a las que se llegó cabe destacar las siguientes:

- El problema capital del museo actual es cómo evitar dar la impresión de ser una cultura autoritaria difundida por el museo a través de la decisión de una sola persona. Es necesario reemplazar la dirección de un hombre por la de un equipo. Por lo tanto para acabar de liberar el museo de las estructuras heredadas del siglo XVIII y XIX, es necesario, igualmente, reemplazar el equipo por la participación del público.
- El arte de los años sesenta es un arte espectacular que se manifiesta por una sucesión acelerada de movimientos innovadores. Éstos ponen en cuestión técnicas, materias y soportes tradicionales. Tienden al gran formato y descubren nuevos motivos en el nuevo dominio de la realidad. Sobrepasan la dimensión plástica de la imagen e introducen el movimiento y la luz y, para experimentarla nueva relación espacio temporal que ha conquistado, introduce materiales nuevos. El descubrimiento del suelo y el techo como elementos integrantes de la obra en detrimento de las paredes y el pedestal, finalmente la creación en espacios completos nos indican las consecuencias del cambio necesario en la presentación en los museos. El museo mismo es considerado objeto para los artistas y en los años sesenta era imposible, en muchas ocasiones, inaugurar una exposición sin la presencia física del artista.
- En los años sesenta, el museo se ha convertido en casa de las musas en general, allí, en un solo lugar, se ha presentado cine, teatro, música además de pintura, escultura y otras muchas manifestaciones de las artes del siglo XX. Por lo tanto, el museo se ha convertido en un centro de información paralela.
- El museo no debe ser solamente un centro de recepción de información ya sacralizada, sino también de emisión, se debe convertir en un laboratorio de experiencias, permitiendo reproducir y poner a prueba todas esas experiencias, el museo se ha de convertir en un centro de información como si se tratara de una estación televisiva.
- El museo actual, tiene la obligación de transformar la relación con el artista, partiendo de las formas de mediación, que deben abstenerse del principio de rendición, es necesario dar apoyo a toda iniciativa individual. La colaboración entre los artistas y el museo ha tomado formas diversas, ahora además de participaren las exposiciones, también trabaja como guía, participa en debates públicos, es educador, en resumen el museo debe ser más un lugar de trabajo, un *atelier*.
- Respecto a la relación del público y el museo, los expertos recomiendan abolir las fronteras sociales. Buscan una plataforma que pueda permitir una cooperación activa y fomentar el diálogo. Esto se puede conseguir a partir de encuestas, cuestionarios, buzón de sugerencias a disposición de los usuarios, o la invitación directa a participar en alguna actividad. El grupo de trabajo llegó a sugerir que se debe estimular al público, antes de entrar en el museo, representando obras de teatro en el exterior, circos, escuelas, ir a los trabajos o a las fábricas. Hacer un museo móvil que se pudiera trasladar

y acercarse al público. Reducir el precio de las entradas, hacer ofertas a grupos o escolares, llegar a grupos sociales determinados y organizar conferencias o coloquios.

- El museo debe defender su autonomía frente a las autoridades políticas, pero tanto la institución como quién la dirige están financiados por dichas autoridades, ésta es una contradicción cuya solución es ciertamente difícil de encontrar, se intenta aproximar más a la relación de la política y las instituciones científicas, un apoyo ligado a la actividad en ella misma y no a su rendimiento para el prestigio cultural para el que financia la institución. Los sabios pueden trabajar durante años para finalmente conseguir un resultado, pero los directores de los museos, casi no les dejan tiempo para conseguir los resultados que se habían planteado a la hora de aceptar la responsabilidad.
- Finalmente, respecto a la arquitectura del museo, se dice que un museo de nueva creación no puede renunciar a los espacios de información, de actividades, y mucho menos a la colección, como la colección está compuesta por originales; y es imposible renunciar al concepto de cámara del tesoro. Pero el museo no debe convertirse en un museo-monumento, debe ser una envoltura poco costosa con una estructura espacial flexible que permita la realización de los proyectos artísticos y de otras colaboraciones. Las actividades se deberán extender hacia el exterior del edificio. La construcción de un museo, en los años setenta, debe estar volcada hacia el programa artístico más que el arquitectónico.

Para Jean Clair, historiador de arte y director del *Museo Picasso*, señala que los años sesenta y setenta, fueron un periodo de glaciación, en el que *"los viejos maestros habían desaparecido, y ninguna gran figura parecía emerger en el panorama de las artes, la monotonía y la indiferencia invadía a la sociedad. La creación parece sucumbir al vértigo de las teorías igualitarias, un solo arte para todos y por todos. A la falta de creación, se exalta la creatividad, a falta de genios, se exalta la invalidez, la impotencia y lo ingenuo; los departamentos pedagógicos y los consagrados al arte de los psicópatas, se convertirán en anexos obligados de todo museo de arte moderno, y por consiguiente los más visitados"*. Sin embargo, el mismo Clair reconoce que en estos años un pequeño grupo de artistas, que habían participado en las vanguardias del momento, unos abstractos, otros "pop" o conceptuales, probarán *romper el maleficio*. La fórmula a la que recurrirán será, la de reconquistar pacientemente un oficio y la naturaleza. La recuperación del dibujo como un medio modesto, pero seguro de reanudar poco a poco, el diálogo que se había roto con la pintura y la escultura.

2.1.- El proyecto museológico. La Colección inicial

En el momento en que es concebido por Pompidou, el centro pretendía responder a tres objetivos:

1. Debía ser un lugar abierto al pensamiento y al arte contemporáneo, donde la investigación tuviera un lugar destacado.
2. Todas las disciplinas del arte debían estar contenidas.
3. El centro debía estar abierto al público durante mucho tiempo y de ser posible, gratuitamente.

En el folleto oficial del Centro, se pueden leer las declaraciones del Presidente Georges Pompidou quien tenía como deseo fundamental que París contara con un centro cultural que pudiera al mismo tiempo ser: un museo, un centro para la creatividad, un lugar donde las artes plásticas, la música, el cine, la literatura y las obras audiovisuales expuestas, se entendieran como un todo, entendiéndose estas expresiones como generadas por una raíz común para el visitante. Este proyecto haría posible cristalizar las necesidades de la sensibilidad moderna y eliminaría las divisiones que separan el medio cultural con el museo-conservador.

También expresaba el deseo de reafirmar el papel cultural de París frente a las influencias norteamericanas y nórdicas. La vocación del Centro Georges Pompidou es la de ser el instrumento de un nuevo Renacimiento, reinstaurando el arte y la cultura en la vida cotidiana, y redescubriendo los aspectos comunes que se encuentran en todos los ámbitos de las manifestaciones artísticas.

Durante el periodo de reflexión y de concepción del futuro Centro Nacional de Arte y de Cultura, los directivos del Centro Georges Pompidou, su futuro y deciden disminuir su colección: los post-impresionistas, los Nabis y todas las obras anteriores al fauvismo —alrededor de 735 pinturas y 226 esculturas— son enviadas a las reservas del Louvre, se almacenan en el Pabellón de Tokio en donde permanecerán hasta la inauguración del Museo de Orsay. 1377 dibujos se enviarán al *Cabinet des Dessins* del Louvre, ya que el Orsay no poseía ese departamento. La nueva colección se completa con las obras provenientes de los Fondos Nacionales Franceses para el Arte Contemporáneo.

En 1974, la colección del Museo Nacional de Arte Moderno, se distribuía de la siguiente forma: 60% proveniente de donativos, legados y cesiones, 10% comprados por los museos de Francia, 30% comprados por el Servicio de la Creación Artística (Fondos Nacionales de Arte Contemporáneo). Una vez reunidas las colecciones, se apreciaron inmediatamente sus lagunas, el surrealismo o el Dada no estaban casi representados, así como el futurismo y las diferentes corrientes de la Escuela Alemana. Así es como Schwitters, Duchamp, Miró, Giacometti, Ernst, Dubuffet, Fautrier figuran con una o dos obras de carácter menor o poco significativas. Pero la peor de las ausencias, es la de la Escuela Americana, ya que las nuevas generaciones necesitaban su referencia para la reflexión sobre el arte contemporáneo del siglo XX.

En 1974, Pontus Hulten, ex director del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, es nombrado responsable del Departamento de las Artes Plásticas con el fin de diseñar el contenido artístico del centro, que une el Museo Nacional de Arte

Moderno y el CNAC, para ello obtiene un presupuesto autónomo. Hulten se rodeó de un equipo integrado por las siguientes personas: François Cachim, Isabelle Monod-Fontaine, Jean-Hubert Matin, Dominique Bozo, Nicole Barbier, Christian Derouet, Pierre Georgel, Hélène Seckel, Germain Viatte, Gérard Régnier. En 1975, la lista de compras es muy grande, por ejemplo, el *Portrait Prémonitoire de Guillaume Apollinaire* de Chirico, *Le Violiniste à la fenêtre* de Matisse, la *Composition N° 2* de Mondrian, *A rebours* de Hélion, y obras de Klein, Herbin, Miró, Saint-Phalle.

Hulten sería designado Director del Museo Nacional de Arte Moderno y en una entrevista concedida a la revista *Art Press*, dice que el *Beaubourg*, como se le conocerá a partir de entonces popularmente, en su concepción y su arquitectura, es un esfuerzo único y original para reunir los diferentes elementos de la cultura moderna y para hacerlos accesibles al público en un solo edificio. Por estas razones, el *Beaubourg* ofrecerá más oportunidades de explorar que si estuvieran en lugares diferentes y dará oportunidades de colaboración entre los diferentes proyectos. Colaboración, por otra parte, más intensa que la que las instituciones culturales solían realizar hasta ese entonces. Según Hulten, si se quiere que las instituciones cambien, es necesario, no sólo cuestionarlas periódicamente, sino tomar iniciativas colectivas constructivas. Se debe intentar crear instituciones nuevas que puedan responder a las necesidades presentes y las de mañana. A algunos museos se les comienza a denominar anti-museos y funcionan como instituciones piloto. Hulten realizó experiencias piloto cuando era director del *Moderna Museet de Estocolmo*, como por ejemplo, reducir el precio de la entrada a los escolares y a sus familias o acompañantes, de esta forma consiguió que un 30% de las entradas distribuidas fueran utilizadas y acudieran al museo personas que no hubieran pisado el museo jamás. Los talleres infantiles y las actividades entorno al museo son otras de las actividades puestas en marcha en Estocolmo que dieron un buen resultado para la motivación. Respecto a la compra de obras, Hulten dio a conocer públicamente en el *Moderna Museet*, que no compraría en las galerías sino directamente a los artistas, los artistas estaban invitados a hacer propuestas económicas y en principio, el museo las admitía. La reacción de las galerías fue violenta. El "museo ideal" de Hulten no estaba concebido sólo para conservar las obras que por otra parte habían perdido su función individual o social, religiosa o pública, sino un lugar donde los artistas se reencuentren con el público y donde el mismo público se convierta en creador. Este Centro permitiría emprender proyectos de colaboración más vastos que a aquellos que las instituciones tradicionales nos tienen habituados. Pontus Hulten y su equipo realizarán a partir del año 1975, algunas adquisiciones esenciales para la comprensión del arte moderno. Ese mismo año se adquiere el primer Mondrian, *Composition II* los primeros Malevich, *Croix Noire* y un conjunto único de *Architectones*, donados por Nina Kandinsky, compuesto por 15 acuarelas y 15 pinturas, obra que será completada por ella misma, luego de su muerte por el que pone a disposición toda la obra de pintura y grabados que poseía.

El museo continúa llenando lagunas históricas que ya se han reseñado anteriormente. En cuanto a la adquisición de obras de artistas de los años setenta, el museo estaba abierto a todas las tendencias. Se compran obras de On Kawara,

Anselmo, Grahon, Beuys. También consigue obras de la década de los cuarenta y cincuenta, Giacometti, Dubuffet, André Masson, Wilfredo Lam, Matta, Balthus, Duchamp, Miró, que completaban el conjunto.

Respecto al programa museográfico presentado por Hulten, estaba presidido por las siguientes palabras clave: *flexibilidad, movilidad, transparencia, libertad de circulación, apertura a la ciudad*, ideas que ya había presentado ante la UNESCO y había intentado poner en práctica en el *Moderna Museet*. El recorrido se basaba en dos principios, el cronológico y las escuelas o bien por autores. A lo largo de un pasillo longitudinal que hacía de distribuidor, jalonado por obras maestras desde 1905 a nuestros días, se abrían salas complementarias donde se podían encontrar ya sea obras de artistas, escuelas o temas específicos: *"précisant, par exemple, pour le cubisme, une situation historique (les cubistes autour d'Apollinaire), une technique (les papiers collés cubistes) ou un ensemble (l'œuvre de Gaudier-Brzeska), sculptures, peintures et dessins étant présentés dans les mêmes espaces selon leurs affinités stylistiques ou historiques"*. El esquema museológico era el conocido como *museografía evolutiva* en que se le daba al visitante la oportunidad de elegir, en la parte central de la exposición se mostraban las piezas fundamentales de la colección y si se quería profundizar, se entraba en las salas anexas. La innovación consistía en poner a disposición del público las reservas del museo, que estaban guardadas en paneles no expuestos. En tercer piso se podía visitar el fauvismo, expresionismo, cubismo futurismo, abstracción anterior a 1914-1918. Autores como Marquet, Rouault, Matisse, Picasso, Braque, Kandinsky, Delaunay, Léger, Duchamp-Villon, Lipchitz, Chagall. Mientras que en el segundo piso, se exponían Chagall y Chirico, las obras que siguieron al cubismo (Picasso, Braque, Gris, Laurens); a la abstracción (Pevsner, Kandinsky, Kupka, Mondrian, Delaunay); al fauvismo (Matisse, Bonnard, Marquet, Derain, Rouault, Dufy); la Escuela de París, Dadá y el surrealismo y las grandes obras que siguieron a la Segunda Guerra Mundial de autores como Matisse, Léger, Picasso, Arp, que contribuyeron al cambio del arte de los años cincuenta. Separado por un muro corta-fuegos, aparecía el arte contemporáneo francés e internacional más reciente.

Para Catherine Lawless, la exposición daba la imagen de un *"pueblo africano"*: *"La blancura de su arquitectura llena de la luz, salpicada por pequeños cubos de techos bajos ubicadas en un circuito, se asoció con el deseo de dar un paseo, y con un concepto de familiaridad al visitar las colecciones"*. Paradójicamente, dice Lawless, este tipo de exposición estaba destinada a sugerir al visitante la imagen de una historia del arte jalonada de múltiples acontecimientos históricos que la han condicionado, pero no se exponía ninguna documentación al respecto. El tipo de exposiciones la que encontramos en los museos de los años sesenta y setenta, influenciados por el modelo *White Cube* del Museo de Arte Moderno de Nueva York. La instalación de la colección, aparecía en palabras de André Fermigier, *"labyrinthica"*, donde no se puede apreciar la obra, decía por ejemplo que Picasso estaba castigado y Matisse esparcido por todo el museo, y que lo esencial no se encontraba bien expuesto.

2.2.- El proyecto arquitectónico

El proyecto arquitectónico del Centro Georges Pompidou, fue objeto de un concurso internacional preparado en julio de 1969 y al que se presentaron diversos proyectos, de los cuales 186, eran de arquitectos franceses, y 49 extranjeros provenientes de distintos países. El objeto del concurso consistía en la realización de un conjunto de arte contemporáneo cuya implantación estaba prevista en la zona este de la zona de renovación del barrio de *Les Halles* sobre el conocido *Plateau Beaubourg* de París. El proyecto consistía en la creación de un centro consagrado a la lectura pública, al arte y a la creación contemporánea. La originalidad de este proyecto reside en la construcción en un mismo lugar de espacios para la lectura, las artes plásticas, cine y creación industrial. Localizado en un barrio histórico en vías de restauración y renovación, debía permitir la unión entre el pasado histórico y la época contemporánea marcados por la investigación incesante de nuevas expresiones. Al visitante se le propondrán múltiples actividades, que reactiven la integración del centro en la trama urbana.

La superficie total del proyecto no debía sobrepasar los 70.000m², otros 25.000m², estarían destinados a los accesos de los autos, buses, camiones y estacionamiento. De esta forma el proyecto que se presentase al concurso debía constar al menos de:

- Una zona de acogida.
- Una biblioteca pública.
- Un museo de arte moderno y contemporáneo.
- Un museo del diseño.
- Un centro de arte contemporáneo.
- Un centro de creación industrial.
- Salas polivalentes para teatro, música y cine.
- Salas de exposiciones temporales.
- Equipamientos que permitan la investigación y la documentación para especialistas

El 15 de julio de 1971, el jurado designa ganadores del concurso a los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers, por 8 votos sobre 9 como. Los principios arquitectónicos y las líneas generales que guiaban el proyecto se fundamentaban en el deseo que el *Plateau Beaubourg*, se convirtiera en un centro de información en directo para París y para el mundo entero y se transformara en un lugar de encuentro a escala local (*meeting point*). Los arquitectos dan como referencia la conjunción entre dos espacios míticos de la cultura contemporánea: *Times Square* en Nueva York y el *British Museum* en Londres. El centro de información del *Plateau Beaubourg*, estará unido a otros centros, distribuyendo información en toda Francia y en el extranjero. El público tendrá acceso a la información tanto en el interior como en el exterior del edificio. En el interior se ofrecerán libros, obras de arte, proyectos, maquetas de arquitectura, películas, creación industrial etc. Y en el exterior, sobre las dos fachadas, aparecerán paneles electrónicos en tres dimensiones que darían las noticias ocurridas en el mundo, los acontecimientos en París, las exposiciones, los espectáculos y otros. Finalmente, en la plaza,

concebida como un espacio abierto, será la continuación horizontal de la fachada y servirá para acontecimientos culturales, exposiciones temporales, representaciones teatrales, conciertos, juegos, ferias, desfiles, concursos, etc.

La plaza estará rodeada de cafés, centros de acogida para niños, salas de actualidad, información, centro de diseño, la zona será peatonal y con pasajes subterráneos. El proyecto, se ejecutaría casi en su totalidad, conservando los accesos y los paneles de la fachada que se convertiría en el famoso reloj que cuenta los segundos que faltaban para llegar al final del milenio. Respecto a la flexibilidad potencial del Centro, los arquitectos plantean un programa de gran elasticidad en su utilización, ya que todos los servicios de circulación y las estructuras verticales se instalan en el exterior, obteniéndose de esta manera un espacio totalmente libre sin interrupciones. Las paredes tridimensionales, los suelos y los tabiques pueden quedar como están, modificarse o agrandarse según las necesidades. Se pueden instalar oficinas donde se prefiera, los servicios más importantes se instalarán hacia el exterior, con el fin de facilitar la comunicación y la circulación vertical. Las zonas que requieren luz natural o una vista sobre la ciudad y espacio al aire libre, como el restaurante o las exposiciones temporales, se ubicarán en la terraza con vistas al Sena. El techo se podrá utilizar y podrá servir de lugar de reunión o exposición.

2.3.- Los primeros años del Centro Pompidou

El 31 de enero de 1977, el Presidente de la República, Valéry Giscard d'Estaing inaugura el *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, con una exposición de Marcel Duchamp, primera gran exposición sobre el artista, programada por el Museo Nacional de Arte Moderno. Esta exposición fue posible gracias a Pontus Hulten, quien llevaba años insistiendo que Duchamp era uno de los artistas más importantes del siglo XX. Como director del *Moderna Museet*, llevó a Ulf Linde a interesarse por la reproducción del *Gran Vidrio*. Cuando llegó a ser director del Beaubourg, hizo cuanto pudo por adquirir otros ejemplos de la obra de Duchamp, pero para entonces ya era demasiado tarde. La mayoría de los originales estaban en los museos norteamericanos, así los franceses tuvieron que conformarse con copias de obras como: *Boîte-en valisse* y otras copias de trabajos de los últimos años de Duchamp. A Duchamp le parecía bien, pues nunca se había arrepentido de su decisión de adquirir la ciudadanía norteamericana y vivir en Nueva York.

El responsable de la exposición fue Jean Clair. André Chastel escribiría sobre ella: "*Podemos llenar con la mitad del número de obras el nuevo Centro; Pero, sin Marcel Duchamp, Calder, Tinguely o Cesar...nada atraerá la mirada del visitante*". Chastel sugería en este mismo artículo que los siguientes trabajos del Beaubourg tendrían que profundizar en la cultura, remarcando las diferencias entre el ritmo y las necesidades, particularidades y características del pueblo norteamericano y lo que se produce en Francia. La elección de Duchamp cumplía varios requisitos que contentaban a Hulten y a los franceses, por una parte era el artista-modelo, tanto en su vida como en sus obras, y por otra era nacido en Francia, por lo tanto cumplía las exigencias nacionales e internacionales. Su obra suscita una pluralidad

de lecturas y de interpretaciones que hacen de él que lo sea todo al mismo tiempo, iconoclasta, favorito del movimiento Dada, él abrió la vía al arte de la vanguardia, y al mismo tiempo es el inteligente continuador de una tradición artística que trabaja contra la pintura, buscando la modernidad.

La exposición la centró Clair en el *Grand Verre* (1915-1923) y a su alrededor se expusieron más de 200 obras prestadas por el MoMA, la Universidad de Yale y sobre todo el *Philadelphia Museum of Art*. Hulten quería que la impresión que dejara el museo en el visitante no fuera sólo el hecho de haber contemplado una obra maestra o una exposición, sino la experiencia, la reflexión y las contradicciones, al pasar de las obras recientes, que para muchos eran difícilmente comprensibles, a las obras más antiguas, más conocidas. Pontus Hulten quería que se mirase al pasado con los ojos del presente, y para ello era necesario contemplar las grandes invenciones del siglo XX para comprender el presente: *"Si bien es cierto que toda la historia es la actual interpretación del pasado, el conocimiento del arte contemporáneo es la base de la historia del arte. (...) A menudo hablamos de una crisis, o una crisis de los museos de arte. Estas crisis no son evidencia de una disminución del conocimiento público, más bien son una expresión de insatisfacción. Hasta ahora, sólo una elite podría estar interesada en los procesos de creación del arte. Hoy, una gran parte de la población ya no lucha a diario para sobrevivir. Por lo que es y será cada día más importante brindar una visión de la vida a través del Museo. El museo debe de responder a estas expectativas"*

Para la inauguración del Museo, Hulten consiguió disimular los vacíos de la colección con préstamos del MoMA y de la colección Ludwig. El museo se enriquece con una colección personal que bajo el nombre de *Fonds DBC*, se desarrollan regularmente a gusto del donante y su relación con el museo, reagrupa obras de Michaux, Stankiewicz, Le Garc, Fahlström, etc. Constituye una iniciativa original, si bien su lugar no estaba suficientemente definido, pero resultaba una iniciativa original como contrapunto crítico al punto de vista del museo. Durante los cuatro años que siguen a la inauguración del Centro, Hulten continúa comprando obras de referencia. Era necesario reforzar ciertos movimientos artísticos, pero sobre todo abrir el museo a la generación surgida tras la Segunda Guerra Mundial, teniendo en cuenta su diversidad.

El arte internacional y nacional de los años 60 se afirma cada vez más. Leo Castelli dona en 1977, *To Donna*, 1971, de Dan Flavin; la Fundación Scaler dona *In Lovely blueness*, 1955-1957, de San Francis y *Shining Forth (to George)*, 1961, de Barnett Newman, que junto a *The Moon-Woman cuts the circle*, 1943, de Jackson Pollock, donada al museo por M. Frank Lloyd, contribuyeron a situar la escuela norteamericana en el lugar que se merecía. Otro conjunto coherente se constituye paralelamente en torno al Nuevo Realismo: Jean-Pierre Raynaud, *Les Béquilles*, 1965; Martial Raysse, *America-America*, 1964; Daniel Spoerri, *Le Marché aux Puces*, 1961; Takis, *Mur Magnétique Rouge*, 1961; Arman, *Chopin's Waterloo*, 1962. Estas adquisiciones permitieron abrir espacios propios en el museo. También se realizaron adquisiciones de otras corrientes como *La Viedure*, 1946 de De Staël, obras de Mario Merz como *Cocodilus Fibonacci*, 1972, de

Richter, Carl Andre, Ryman, Rückreim, Richard Long, Buren, Viallan, Le Gac, Boltanski. Tras cinco años de adquisiciones, los cimientos de la colección internacional ya estaban consolidados, pero los fondos económicos para sostenerla no habían aumentado desde 1977.

El Centro Pompidou (1972-1977) es considerado como el último gran edificio construido por la Escuela Moderna del siglo XX - "la última gran catedral de la modernidad". Ubicado junto a una plaza desde donde el público accede elevándose por una escalera hacia el "sancta sanctorum", "altar de la cultura" donde las más venerables reliquias de Matisse, Picasso y sus seguidores están cuidadosamente preservadas controlando seguridad y condiciones de exhibición que aseguran la preservación de las obras.

Con motivo del décimo aniversario del Centro, Piano y Rogers, colaboradores en la construcción de este, concedieron una larga entrevista a Antoine Picon, Profesor de la Historia de Arquitectura y Tecnología en la Universidad de Harvard, entrevista publicada en el libro "Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou" en la que explican paso a paso las dificultades y las reticencias que se presentaron mientras se realizaba el proyecto. Poco después de la inauguración, Paul Chemetov calificaba el Centro Pompidou como "fanfarria machista realizada por un grupo pop". Dejando de lado el aspecto "patriotero" de la inauguración, respecto a la comparación con una orquesta pop, los autores, responden que algunos de sus procesos tienen algo que ver con el espíritu de la música pop. Para Mayo del 1968, época de gran efervescencia política en Francia, tenían en la cabeza este proyecto, de partida voluntariamente provocador, que era tan serio como los Beatles. El Centro Pompidou no se integra en el paisaje parisiense de forma ordinaria, su función es completamente nueva, y su arquitectura no podía conducir a otro lugar.

Como en todas las decisiones tomadas contra la tradición, concediendo el premio a Piano y Rogers, se creó un estado de opinión contradictorio. Por una parte los que estaban completamente a favor del proyecto ganador, como el Presidente Pompidou, y por otra los que querían conservar el ambiente del barrio medieval y levantar un museo clásico. Durante la primera rueda de prensa numerosos arquitectos, escandalizados por la elección, llegaron a insultar a Piano y Rogers, denominaban el edificio como: *Refinería, La Torre Eiffel del siglo XX, Pompidolueum, Opera Pompidou, arquitectos hippies*. También, se les reprochaba el no asociarse con arquitectos franceses. En realidad, la polémica consiste en repetir en el último tercio del siglo XX, todo lo que estábamos acostumbrados a presenciar durante el siglo XIX, no a las nuevas corrientes de arte, no a los artistas extranjeros, no a la innovación. Pero, a pesar de las protestas, el proyecto definitivo fue aprobado por el presidente Pompidou en 1973.

El tema de la flexibilidad es esencial para comprender el Centro Pompidou. El proyecto inicial era mucho más transparente, pero cuando se realizó el proyecto definitivo, era necesario introducir medidas de seguridad, oficinas, etc., que hicieron que tuviera que cambiarse. Los arquitectos reconocen que debe cambiarse la localización de las oficinas, los empleados se quejan de ruidos y falta

de concentración, pero Piano y Rogers, explican que en el proyecto, las oficinas estaban situadas en un edificio aparte. El proyecto se traduce finalmente en cinco pisos idénticos, en los que se podía realizar todo tipo de actividades, hasta los baños se podían cambiar de lugar. Pero después de la inauguración, las críticas no se hicieron esperar, sobre todo la de Alan Colquhoun, antiguo profesor de Rogers, que lamentaba la interpretación superficial de la noción de flexibilidad, al no contemplar el edificio las actividades que se iban a desarrollar en el interior; la responsabilidad de la distribución interior se dejó en manos de los gestores del centro. Desde el punto de vista urbanístico, la presencia del *Centre Pompidou* en el barrio medieval del *Plateau Beaubourg*, supuso la reanimación de la zona, hasta el punto que en su área de influencia se han instalado numerosos comercios, cafeterías y equipamientos, que han conseguido que esta zona, que se encontraba casi en ruinas a comienzos de los setenta, en los años ochenta fuera una de las más frecuentadas de la ciudad, sobre todo por un público joven.

En 1978, se publica el ensayo de Jean Baudrillard titulado: *"El Efecto Beaubourg"*, en el que plantea la repercusión cultural de este gran centro productor de cultura, se cuestiona que el Centro se ha construido para atraer a las masas y finalmente se ha conseguido acabar con la *cultura de masas*. *"Beaubourg es un monumento de disuasión cultural. Es un escenario museístico que sólo sirve para salvar la ficción humanista de la cultura, se lleva a cabo un verdadero asesinato de ésta, y a los que en realidad son convidadas las masas es al cortejo fúnebre de la cultura.* Se refiere al Centro como supermercado de la cultura, *"Mucho más allá de las instituciones tradicionales del capital, el hipermercado, o Beaubourg hipermercado de la cultura, es ya el modelo de toda forma futura de socialización controlada: nueva totalización en un espacio-tiempo homogéneo de todas las funciones dispersas del cuerpo y de la vida social (...)* Lo que se percibe en un hipermercado es la hiperrealidad de la mercancía y lo que se percibe en Beaubourg es la hiperrealidad de la cultura" Un año antes, el sociólogo francés Pierre Bordieu, señala que no se le debe atribuir a la oferta del *Beaubourg* todas las consecuencias de la gran afluencia de público, sino a un aumento de la demanda, derivado de un mayor grado de instrucción, en realidad, lo que Bordieu le confiere es el *efecto oferta*. La imagen que sugiere el Centro es la de un producto promocional, atrae al visitante sólo con mirarlo, posee un gran significado icónico, que puede restar importancia al contenido, prevaleciendo el continente por su poder de atracción. Para el diseñador suizo Paolo Fumagalli, el Centro Pompidou se ha convertido en el modelo, sin olvidar el Guggenheim de Nueva York, de Frank Lloyd Wright, del Museo Contemporáneo, en el que el prestigio reside en su propia imagen, que ha sido diseñada para atraer a los visitantes.

Pero la potencia del edificio, y su indudable agresión al medio urbano, provocó una etapa de reflexión arquitectónica y urbanística en los círculos especializados, con él se anuncia la reacción estética que se tradujo en la arquitectura post-moderna, podemos decir que fue el edificio que acabó con el *"movimiento moderno"* en la arquitectura, que tanto había defendido la Bauhaus y Le Corbusier, para dar paso al *"remordimiento"*. Para Brennan, Le Corbusier nunca pudo hacer grandes progresos en sus infatigables proyectos para destruir París *"pero muchas de sus visiones más grotescas fueron ejecutadas en la época de*

Pompidou, cuando autopistas elevadas dividieron la Orilla Derecha, los grandes mercados de Les Halles fueron entregados a "les promoteurs" y eliminados sin dejar huella".

Santos Zunzunegui, profesor de cine en la Universidad del País Vasco, explica que el Beaubourg está construido sobre la idea de la negación: no-tradicional y no-moderno: *"nos encontramos ante la negación de la categoría semántica entera. Es decir, el proyecto perfilaba los rasgos de lo que denominaremos anti-museo, entendiendo por tal otra categoría en la que pretende superar, de manera utópica, la oposición entre lo cotidiano y lo espectacular"*.

El Centro Pompidou alberga el Museo Nacional de Arte Moderno, que es el museo más grande de Europa para el arte moderno. También contiene la Bibliothèque publique d'information, una gran biblioteca pública y un centro para la música y la investigación acústica conocido como el IRCAM. El sitio abierto y el plano en el que se encuentra es un lugar exterior para constantes eventos urbanos. En el pasado reciente, el Centro Pompidou ha tratado de extenderse en el extranjero. En una propuesta conjunta con el Museo de Solomon R. Guggenheim de Nueva York que fue presentada en el año 2005, el museo planeó construir un museo de arte moderna y contemporáneo en China, al Oeste de Hong Kong en el distrito Cultural. También en el año 2007, se anunciaron proyectos de abrir un museo que llevara el nombre de Pompidou en Shanghai - China, con una programación de exhibiciones y curatoria a cargo del Pompidou. La ubicación elegida para el nuevo museo fue antiguo parque de bomberos de Huaihai en el distrito Luwan. Sin embargo, esto nunca se materializó, según se informó debido a la carencia de un marco legal para una institución extranjera no lucrativa para funcionar en China.

En los 33 años que lleva operando, se ha convertido en uno de los edificios más visitados de Europa, manteniendo un flujo de alrededor de 7 millones de visitas anuales (más que el Louvre y la torre Eiffel juntas). La plaza colindante no solo atrae a los turistas y a los parisinos por igual, también a quienes van para pasar solo un rato en medio de la espectacular escena urbana.

2.4.- La renovación y ampliación de la colección del MNAM

En 1981 Jack Lang, Ministro de Cultura de Francia, presenta un plan de relanzamiento y apoyo a las artes plásticas, nombra a Dominique Bozo nuevo Director del MNAM (*Museo Nacional de Arte Moderno de París*). La política cultural de Lang, formulando por primera vez una ley en la que se contempla la posibilidad de pagar los impuestos de sucesión con obras de arte, hace que entren numerosas obras en el museo. Numerosas cesiones de obras, negociadas con los herederos pudieron ser arregladas y contribuyeron al gran desarrollo de la colección. El Comité de Adquisiciones decidía la política de adquisiciones a corto y largo plazo, y como Barr en el MoMA, se buscaban obras de referencia con el fin de intentar conseguir su adquisición. Jack Lang sostenía que: *"Hemos decidido concentrar nuestros esfuerzos en varias obras icónicas que aún faltan en la colección para potenciar las fortalezas de la misma colección, concentrándonos entre los tres momentos de la historia del siglo XX: los años de la posguerra hasta los años*

sesenta y los nuevos contemporáneos francesa e internacionales. Sin desdeñar ninguna expresión artística, reservando una parte del presupuesto también por su puesto para obras cuyo lenguaje es el dibujo, la fotografía o el video"; Por lo tanto, Bozo se planteaba en primer lugar ampliar el número de especialistas responsables de la colección, curadores y por otra parte reforzar la colección en tres direcciones: vanguardias históricas, el arte ejecutado en la postguerra y el arte contemporáneo nacional e internacional; también se fijaba como meta completar la colección de diseño, fotografía y video-arte.

Entre las donaciones más importantes de los años 1981-1986 se encuentran: la donación de unas *gouaches*, donación hecha por la esposa de Matisse para la Chapelle de Vence y la donación de la colección de arte primitivo de Alberto Magnelli. Con los derechos sucesorios de Apollinaire, se adquirieron obras de Archipenko y Larionov; la esposa de Chagall dona cinco obras importantes de su marido. La nueva política de donaciones, préstamos, legados etc., cambia la fisonomía del MNAM ya parecen obras de Picasso, Braque, Laurens, Léger, Masson, Derain, Klee, etc. Después de estas nuevas adquisiciones, no había ninguna sala del museo que no se hubiera visto modificada. Se consigue, por fin crear la sala de la Escuela Americana, con la entrada de cuatro obras de Pollock, De Kooning, Barnett Newman, Jasper Johns, Frank Stella, Richard Serra, Andy Warhol, Oldenburg, Robert Rauschenberg, Robert Ryman, Robert Rauschenberg, Eva Hesse. Pero quedaba por completar la obra de Bacon, Beuys y Fontana.

Al tiempo que se enriquecía la colección, se modificaba su perfil y este hecho hacía necesario su redistribución arquitectónica para concentrar las obras entorno a movimientos o artistas. El ministro de Cultura, Jack Lang, aprueba el programa museográfico presentado por Bozo que, a su vez, había diseñado la arquitecta Gae Aulenti. El proyecto consistía principalmente en redistribuir la colección entre el tercer y cuarto piso; en el cuarto nivel se imponía un recorrido histórico, este es el espacio donde trabaja Aulenti, mientras que en el tercer nivel se contemplará el arte del presente, la colección de arte contemporáneo.

Para Aulenti, el problema del edificio es su gran flexibilidad, no la de su utilización sino la de la estructura, en sentido literal, no es un edificio duro. Es necesario hacer paredes pero deberán estar suspendidas del techo. Respecto a la iluminación, se dispuso una luz uniforme, que no diera directamente sobre los cuadros, pero que no produjera zonas de sombra, de esta forma se pueden cambiar los cuadros de sitio, sin preocuparse de su iluminación. Para las esculturas se elige una iluminación diferente según sus materiales, mármol, madera, hierro, bronce, o bien, según sus colores.

El fin primordial de la remodelación del museo, fue diferenciar el espacio del arte moderno y el contemporáneo. Se crearon espacios en las terrazas exteriores para las esculturas, una de las terrazas fue diseñada por Gae Aulenti y la otra por Renzo Piano la nueva presentación de las obras se opone a la exposición permanente de las obras, incluso las maestras, estas rotarán y así se podrá tomar conciencia de los distintos puntos de vista que los artistas tienen sobre la cultura

de su tiempo, y los visitantes se percatarán de la crisis continúa en la que se mueve el mundo de la creación.

En el tercer nivel se creó un sector experimental para el arte de factura más reciente que se renovaría constantemente: "Se trata de un concepto apasionante y delicado, ya que el proceso de sucesión de las exposiciones contemporáneas es tributario de decisiones y de limitaciones materiales: un espacio de 3.000 m² para unas aproximadamente 8.000 obras ejecutadas a partir de 1960, y que además comprenden grandes formatos y construcciones", Aulenti agrega: "Es allí donde se exponen obras conceptuales muy contemporáneas tales como objetos empaquetados o comprimidos de Cesar, Christo o Spoerri, el espíritu *anti-arte* de Fluxus, con obras importantes de Beuys, obras de los norteamericanos, PopArt, con obras de Rauschenberg como *Oracle*; *La Batería Fantasma* de Oldenburg; *Ten Lizes* de Warhol. Nueva Abstracción Americana, con obras de Newman, el Minimalismo con obras de Judd obras conceptuales y minimalistas. Las obras de Buren nos demuestran la relación de la obra con su soporte, la pared. La escenificación del proceso creador con obras de Serra o Ryman. La reacción figurativa de los años setenta al arte Minimalista y Conceptual. El equipo del museo trató durante los últimos treinta años de recoger todas las manifestaciones artísticas que consideraron dignas de estar representadas allí. El cuestionamiento permanente de qué obras deben exponerse en el Museo Nacional de Arte Moderno, viene desde su fundación, cuando Dominique Bozo es entrevistado sobre si la colección debiese comenzar con el movimiento Dada, éste contesta que, se podría comenzar por el Dada, el surrealismo y mandar al Orsay, los Post-impresionistas hasta Bonnard, pero se pregunta si el Orsay, entonces, no debería redistribuir su colección y mandar al Louvre algunas obras. Continúa considerando que se podría soñar con un museo que abandonase el sentido estricto de la historia para llegar a uno temático, por ejemplo "*La apoteosis de la modernidad Parisiense, de Manet a Picasso*". De un *Déjeuner sur l'herbe à l'autre*", pero esta opción pondría demasiados temas en cuestión.

Bozo cree que el tema deberá tomarse en serio dentro de veinte años, ya que la creación de los museos de arte moderno es muy reciente y aún no se ha encontrado su auténtico destino. Es necesario reflexionar sobre las ideas del contenido, la temática, la coherencia, la afinidad, los movimientos, pero nunca estar pendientes exclusivamente de la cronología. Predice que se va a asistir a la revisión de la historia del arte del siglo XX, tanto en el plano histórico como en el de las ideas, es por ello que se niega a hablar del MNAM, como un museo del siglo XX sino como un museo que habla del Siglo XX.

2.5.- Las exposiciones

En los años ochenta, las exposiciones organizadas por los museos no se limitan a mostrar la obra de un autor o un movimiento artístico de vanguardia; a partir de esta década el museo intentará escribir la historia del arte desde distintas ópticas. La inauguración del Centro Pompidou, da la primera oportunidad a este tipo de empresas; Pontus Hulten decidió reivindicar la figura de París como centro de cultura y programó un *tríptico* de exposiciones que giraran en torno al mundo

artístico de esta ciudad. Las exposiciones organizadas se llamaron: *Paris/New York, 1905-1968*, en 1977, segunda exposición tras la inaugural de Marcel Duchamp; *Paris/Berlin Rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*, en 1978 y *Paris/Moscú, 1900-1930*, en 1979. Para finalizar, en 1981 se realizó la exposición titulada *Paris/Paris, Créations en France 1937-1957*. Con estas exposiciones se quería "devolver a París un papel importante en el mundo de la vida artística", papel, que tardó tiempo en darse cuenta de que había perdido; su *escuela* ya no tenía el prestigio de los años anteriores a la guerra y la pintura norteamericana había triunfado en toda Europa y, sobre todo, en la Bienal de Venecia. Esta pérdida de peso cultural se percibía no sólo en los artistas, sino también en cuestiones como la importancia de los museos norteamericanos, la influencia de sus críticos o la riqueza de sus coleccionistas. Varios críticos franceses y un número creciente de pintores parisienses manifestaron desde los años sesenta un interés creciente por la radicalidad de la Escuela de Nueva York. La idea de que París había ignorado a New York (y viceversa) hasta la década de los sesenta, es bien evidente. Pierre Restany, crítico de arte y filósofo cultural francés, en el catálogo de la exposición Paris-New York, habla de 15 años de guerra fría entre *marchands* parisienses y *marchands* neoyorquinos y señala la ruptura entre los expresionistas abstractos norteamericanos y sus homólogos franceses, pero en los años sesenta cambia y París descubre la generación de 1945 que fue la que le robó la capitalidad del arte contemporáneo.

Las exposiciones se organizaban en colaboración con las instituciones culturales de los países y pretendían hacer revivir las relaciones artísticas privilegiadas que la ciudad de París había mantenido con las distintas ciudades, relaciones, por otra parte que marcaron profundamente el desarrollo de la *modernidad*. Juegos de influencias recíprocas, similitudes y paralelismos que hacían rebrotar la intensidad del intercambio entre las naciones. En la exposición dedicada a Moscú, se pudieron apreciar no sólo las artes plásticas, sino también, urbanismo, objetos industriales, literatura, música, fotografía, teatro, ballet, cine, carteles. Todos ellos se confrontaban para dar la imagen de la fusión de las fuerzas creativas. La exposición la organizaron equipos del Ministerio de Cultura de la URSS, museos soviéticos y del Centro Nacional de Arte y de Cultura Georges Pompidou. La exposición contaba con más de 2.500 obras y documentos, pretendía hacer reflexionar y comparar al visitante sobre la evolución de las artes plásticas, teatro, literatura, música y arquitectura en Francia y Rusia. También se podían ver obras de artistas franceses en las colecciones del museo *Pouchkine* de Moscú. Se comparaba la revolución de Octubre con la revolución francesa y el espacio dedicado a Lenin, formaba una sección especial de la exposición.

El mismo año que se presentaba en el *Beaubourg* la exposición *Paris/Paris Créations en France 1937-1957*, el *Stedelijk Museum* de Amsterdam hacía su propia lectura del arte occidental del siglo XX, como si de una contramanifestación se tratara. La exposición del *Stedelijk* se tituló *60/80 "Attitudes, Concepts, Images"*, en esta exposición no se trataba de hacer una descripción gráfica de la evolución de las artes, sino que intentaba hacer revivir el recuerdo de estas dos décadas, tal vez las más tumultuosas del arte del siglo XX, se trataba de presentar la imagen del arte de estas dos décadas al futuro. Lo que se intentaba demostrar,

con la exposición del *Stedelijk*, era que el artista había ampliado el campo de acción y, por fin, había roto con las limitaciones del espacio, el artista puede elegir la forma de expresión, el medio y el estilo que le convenga para expresar sus ideas a través de la fotografía, el teatro, el video, las *performances* o la danza. La exposición *Paris-Paris*, tenía como objeto mostrar la literatura, la música, el diseño, el entorno con las particularidades del debate artístico del momento. Para hacerlo posible se ofrecían distintas formas de exposición donde se alternaban documentos, fotos de acontecimientos históricos con las obras, la concepción *historicista* dominaba esta exposición, intentaba dar la misma importancia a la difusión del cine, a los muebles de cocina o a la obra del artista. Jean-Marc Poinot, distingue entre dos tipos de exposiciones *historicistas*: "la primera consiste en poner las obras de arte en el mismo plano que otros objetos, documentos o hechos históricos bajo el pretexto de una pertenencia común a la historia; y la segunda, el *historicismo*, que en una presentación estructurada por la dimensión histórica pone todas las obras en el mismo plano, en el ámbito de igualdad las unas y las otras, para evocar una representación completa de la situación artística en un momento dado de la historia. El *historicismo* impuesto bajo el sólo criterio histórico confundiendo los hechos o los objetos de naturaleza diferente, *historicismo* en el ámbito de calidades recíprocas de obras para distinguirlas de los objetos no-artísticos". La historia, en este momento importaba más que el arte, en las exposiciones del *Beaubourg*.

En el periodo en el que Bozo fue director del MNAM, prevalecieron las exposiciones sobre artistas a las históricas: *Man Ray, Jackson Pollock, Braque, Paul Éluard y sus amigos pintores, Chirico, Yves Klein, Kandinsky, Bonnard, Klee et la Musique*; sólo la exposición *Vienne, 1880-1938, Naissance d'un Siècle* o *Japon Des Avant-gardes*, incumplieron su norma. Además de en el espacio de la *Grande Galerie*, en el 5º piso, se han organizado exposiciones en *Las Galeries contemporaines en el Mezzanino, Sala d'Art Graphique*, en el tercer piso, en las salas de la colección permanente, en el *Forum*, sala de *Animation* o el *Salon Photo*.

En conmemoración del décimo aniversario del Centro Pompidou, se organizó una exposición titulada: "*L'Époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui 1977-1987*", en ella se representaba la pintura, escultura, instalaciones, videos, cine, de los últimos 10 años y una serie de textos críticos editados en esa década sobre el arte, textos de Braudillard, Virilio, Habermas, Rosalind Krauss o Douglas Crimp, todo editado posteriormente en un grueso catálogo de más de 600 páginas, el *Beaubourg*, tras la dimisión de Bozo, continuaba con las grandes exposiciones prácticamente inabarcables.

En 1992, se celebró el vigésimo aniversario de la creación del Centro con una exposición titulada *Manifeste*; ocupó 7.000 m², y se pudieron ver manifestaciones artísticas de los últimos treinta años pertenecientes a la colección del museo, del Centro de Creación Industrial y de la colección de diseño y arquitectura. Paralelamente se organizaron coloquios, conferencias, encuentros, visitas y talleres para abordar las nuevas tecnologías con una revista virtual, programar un ciclo de cine, conciertos. Se podía ver íntegramente la acción de Pierre Matisse y ochenta obras que iban a ser depositadas por el MNAM en el futuro museo de arte

moderno y contemporáneo de Estrasburgo que se iba a construir en 1996. Pero la exposición además de su lado tangible, que eran las obras y actos propuestos, tenía un lado intangible, que prepararon sus responsables, Germain Viatte, director del museo y Dominique Bozo, comisario de la muestra, en el texto que acompañaba a la exposición se explicaba el título elegido para la exposición *Manifeste*, las intenciones de la exposición incluían la afirmación de las intenciones que habían presidido la concepción del Centro Georges Pompidou en los años setenta, atención al mundo contemporáneo, interdisciplinariedad, sensibilización del público y el cambio en los años noventa, dando a conocer que las colecciones del museo y del Centro de Creación Industrial, no son simples inventarios y el Centro Pompidou no es una gran máquina programadora de acontecimientos culturales, se pretendía reflexionar sobre la actualidad del Centro, seguir en la misma línea o marcar una diferente y sobre todo rendir cuentas al público.

Como señalaba Viatte en una entrevista, se imponía la necesidad de reconsiderar con detenimiento el contenido y los objetivos del Centro, se intentaba dar a conocer el estado de la cuestión, desde 1960 a 1990, redefinir su identidad ya que había sido acusado de envejecimiento y situarlo en el conjunto de los museos de arte moderno. Esta exposición de carácter fundamentalmente introspectivo es criticada por el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Rennes, Jean-Marc Poinot, quien considera que se ha perdido una oportunidad única para hacer un esfuerzo didáctico del arte de los últimos treinta años, la compara con las dos exposiciones organizadas en 1936 por el MoMa: "*Cubism and Abstract Art*" y "*Fantastic Art, Dada and Surrealism*", mientras que Barr en estas exposiciones quería hacer historia del arte, explicar la diferencia de los movimientos artísticos que coexistían en un mismo momento histórico, *Manifeste* se mostraba como un inventario o un muestrario, un repertorio didáctico destinado al gran público. Se pregunta por qué el museo ha renunciado a hacer una exposición más científica. Sin embargo para otros críticos, la exposición se encuadraba en las corrientes de los criterios expositivos que se desarrollaron a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta. Los museos se alejan del criterio didáctico impuesto por el MoMA, sacrifican las reglas sagradas del recorrido cronológico y los agrupamientos estilísticos o monográficos para sugerir conexiones que las mismas obras están demandando, diálogos que parecen buscar, los museos se hacen eco de estas interferencias.

Esta reescritura de la historia consiste en la revisión de las jerarquías y reconsiderar las filiaciones, los grupos, la genealogía de las obras. Este es el trabajo, que realizó el Centro Pompidou con la exposición *Manifeste*, a pesar de su magnitud, la exposición no pretenderá examinar, ni valorar arte o artistas, ni mostrar una evolución del arte del siglo XX, en palabras de Dominique Bozo solo pretende "*cartographier le contemporain plutôt que d'en faire la généalogie*"

2.6.- Los departamentos

El Centro Nacional de Arte y Cultura Contemporáneo, Georges Pompidou, está integrado por los siguientes organismos: El *Musée National d'Art Moderne (MNAM)*, el *Centre de Création Industrielle (CCI)*, el *Institut de Recherche et de*

Coordination Acustique/Musique (IRCAM), la *Bibliothèque Publique d'Information (BPI)* y *L'Atelier des Enfants* (El taller de los niños).

- **Le Centre de Création Industrielle:** El CCI, fue fundado por Francisco Mathey y Francisco Barré por iniciativa de *la Union Centrale des Arts Décoratifs* (UCAD), en 1972 fue integrado al Centro Georges Pompidou, transformándose posteriormente en uno de sus departamentos. En 1992, se fusionó con el Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM), formando ambos un nuevo departamento dentro del Centro Pompidou (MNAM / CCI). Entre las actividades de CCI, está la de ser el editor de la revista *Atravesas* y en la actualidad trabaja en cuatro materias, el diseño, la arquitectura, las nuevas tecnologías, innovación social, que permiten aproximarse a la *cultura de lo cotidiano*, considerada como la más significativa de nuestra sociedad altamente industrializada. Ejerce por una parte, un papel mediador entre los creadores, los productores y el gran público y por otra, media entre dos concepciones de la cultura moderna, la cultura tecnológica-industrial y la cultura artística, identificada por la literatura, la música y las artes plásticas.

La política del CCI se apoya en la observación de los hechos culturales que marcan la evolución de la sociedad contemporánea y sobre la investigación de las experiencias que llevan a la innovación. El Centro dispone de un espacio polivalente de información al público, servicio de documentación. Edita audiovisuales y vídeos, catálogos, libros y la revista *Traverses*. Por lo tanto, utiliza tres medios para llegar a sus objetivos: la exposición, la edición y la formación.

A través de las exposiciones llegan al público, a los creadores y a los promotores. Éstas se dividen en: *les observatoires*, pequeñas exposiciones temáticas sobre el presente, *puntos de vista*, una aproximación a la actualidad del diseño y las *retrospectivas de arquitectos o diseñadores*, que dan ocasión a iniciar al público no especializado en las disciplinas de la creación. No podemos olvidar *Les expositions thématiques*, que comenzaron con *Le temps des Gares* (1978), *L'objet industriel* (1980), *Les réalismes* (exposición multidisciplinaria 1980-1981), *Architecture et industrie* (1983-1984), *Images et Imaginaires d'Architecture* (1984), *L'image des mots* (1985). Además de estas actividades, en el quinto nivel se presentaban *Les Immateriaux*, lugar destinado a partir de 1985 a la reflexión sobre la evolución de nuestra civilización a través de los desarrollos tecnológicos que modifican nuestra percepción del espacio y del tiempo. *A table* (1986), *Lieux de travail* (1986), *Nouvelles tendances: les avant-gardes de la fin du 20^e siècle* (1987), *Culture de l'objet* (1989), *Les années 50* (1988).

Respecto a la edición, publica diversos materiales, *Monographie*, *Inventaire* y *Albums*, que prolongan las exposiciones. En cuanto a la formación, desde 1988, organiza seminarios para docentes, donde se ofrece la oportunidad de confrontar el diseño realizado en los distintos países o regiones,

Alemania, Italia, Inglaterra y Francia. En estos seminarios, cinco expertos extranjeros presentan sus trabajos. El CCI, tiene un servicio de documentación, con más de 40.000 fotografías, 500 publicaciones editadas en todo el mundo, 14.000 obras, archivos de exposiciones y dossiers de prensa sobre temas de actualidad.

- **La Bibliothèque publique d'Information:** Originalmente, el espacio donde se ubica actualmente el Centro Pompidou iba a ser destinado a crear una gran biblioteca pública. En 1967 el Ministro de Educación acepta la ubicación, y en 1969, Georges Pompidou sugiere la idea de ubicarla en el mismo lugar que el Centro que él pensaba que se debía ubicar allí. En 1972, fue ratificada la instalación de la biblioteca pública de información. La BPI, tenía en 1990, 15.000 m² de estanterías, y una sala de lectura con 1.800 plazas, en ese año acudieron 4.000.000 de personas, tiene casi 400.000 libros, es una biblioteca enorme, con acceso libre a sus estanterías, en donde se puede investigar sobre el arte moderno en Europa. Parte de su éxito se debe al amplio horario de atención: todos los días (excepto martes) desde las 11am a las 10pm. Sólo cierra para el feriado del 1º de Mayo.

Los servicios específicos de la BPI, se inscriben en su vocación socio-pedagógica, así encontramos *La salle d'actualité*, con alrededor de 600 periódicos franceses y extranjeros y discos; *Le laboratoire des Langues*, con más de 110 idiomas o dialectos; *L'espace musique*, equipado con puestos audio y vídeo, especializado en música contemporánea, clásica, jazz, rock, folklore; el *Service des Handicapés Visuels*, con equipamiento Braille, reproductores de audio y un lector automático de libros por voz sintetizada; *Bibliothèque des Enfants*, con más de 10.000 libros. También organiza exposiciones de carácter documental o técnico y un festival de cine *Cinéma du Réel* que trabaja asociado al CNRS y al *Comité des films ethnographiques*.

- **L'Institut de Recherche et de coordination Acoustique-Musique:** Está dirigido por Pierre Boulez, situado en el subterráneo, bajo la fuente de Tinguely y la plaza que separa el Centro Pompidou de la iglesia de Saint-Merri, el IRCAM, suele pasar desapercibido al público, se ha ampliado con una nueva torre construida por Renzo Piano que se sitúa discretamente con la antigua escuela Jules Ferry. No se trata de un museo, no se puede visitar sino es solicitándolo antes por escrito. En 3.500 m² se sitúan siete estudios, una cámara insonorizada, un centro de cálculo, tres laboratorios y una sala experimental donde se puede cambiar la acústica por medios informáticos.

Cuando Boulez diseña los objetivos del IRCAM afirma que la música desde siempre ha pertenecido al arte y a la ciencia, y esta es la función del departamento, crear e investigar, pero en vez de hacerlo individualmente, se hace en equipo: "*Cet échange, cette provocation constante de l'individuel au collectif feront tout le prix de l'Ircam*". El IRCAM es una comunidad de científicos y músicos que reflexionan sobre los mismos problemas, la *sinergia* que resulta de este hecho multiplica las posibilidades de invención. La originalidad del departamento, en palabras de su director, consiste en

haber llegado a reunir talentos musicales y científicos que han conseguido dominar la evolución de la música contemporánea.

Sus actividades se dan a conocer a través las publicaciones, los conciertos, las *tournées* de *L'Ensemble Inter Contemporain*, y los cursos internacionales que organiza. Los contactos con el resto de departamentos del Centro Pompidou, en palabras de Boulez, no son fáciles, pues no puede obligar a un músico a trabajar con un artista plástico, los contactos se hacen eventualmente cuando se organiza alguna gran exposición pluridisciplinar, recuerda sus contactos con Pontus Hulten para hacer composiciones que animasen la vida de algunos cuadros, o poner imágenes a algunas piezas musicales.

- **L'Atelier des enfants en el Centro Georges-Pompidou:** El Taller de los Niños ha estado en funcionamiento por más de 30 años, siendo su objetivo primordial estimular y desarrollar en niños de entre 6 a 12 años su sensibilidad artística, y también en otros más pequeños a través de talleres, exposiciones y encuentros con los artistas. Su paso por el taller, expone a los niños y a los padres al entendimiento del proceso de creación. Son incitados a descubrir, a experimentar, a hacer juntos, según reglas del juego que sirven de trampolín para el desarrollo de su imaginario.

Este taller es visitado anualmente por 25.000 niños, normalmente en grupos organizados por sus colegios. Una de las actividades más interesantes consiste en un ciclo semanal, de una hora y media de duración, en el que propone una reflexión sobre el diseño, la música, arquitectura y pintura, los niños se inician en las técnicas informáticas y audiovisuales, en este programa se refleja la vocación multidisciplinaria del Centro. El taller dispone de *maletas pedagógicas* que se envían a aquellos niños que no se pueden desplazar al Centro.

2.7.- El Centro Pompidou en el siglo XXI

En las proyecciones que se hicieron cuando se inauguró el edificio, se calculaba una afluencia de público de entre 8.500 y 15.000 visitantes diarios, para llegar a dos millones y medio a cuatro millones y medio al año. Las cifras pronto fueron superadas, llegando a 25.000 diarios en 1989. Las exposiciones más visitadas han sido: Dalí (1979-1980) con 840.662 visitantes en 104 días y Matisse (1993) con 734.896 visitantes en 100 días. Entre noviembre del 2012 a marzo del 2013, el Centro Pompidou exhibe la segunda gran retrospectiva de Salvador Dalí, la que se planea llevar luego al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. Sin embargo, esta nueva exhibición no ha podido superar los números de la anterior, siendo la exposición de Dalí de los años 1979-1980 todavía la más visitada en la historia de la institución.)

Entre 1981 y 1991, se multiplicó por dos la colección y el dinero aportado para compras, pasó de 8 millones de francos en 1981 a 27 millones en 1991 (más de 6 millones de Euros actuales), por ello el espacio se hizo cada vez más escaso. Ante

el cuestionamiento general de este hecho, ya en 1991 el museo sólo exponía una décima parte de la colección, Jack Lang, Ministro de Cultura, manifiesta que en cuanto a superficie, es el segundo museo de arte moderno del mundo, después del MoMA. A su vez, destaca que para 28.000 obras, el museo dispone de 22.000 m² además de los 15.000 m² de espacios para uso público, mientras que el MOMA, para 87.000 obras, dispone de 34.000 m² y cuenta con 10.800m² públicos. Pero el Beaubourg sólo expone entre el 5 y el 10% de su colección, lo que demuestra que el espacio expositivo es insuficiente. Como consecuencia de esta crisis de espacio, que continuará a pesar de la remodelación de 1985, el Centro de Cultura Contemporánea Georges Pompidou cerró sus puertas en 1997 para sufrir una profunda remodelación, teniendo previsto abrir en el año 2000. La colección comprende hoy unas 40.000 obras de 3.500 artistas diferentes, más de la cuarta parte de dichas obras, 4.815 están fechadas a partir del año 1975. Una cantidad equivalente, fue adquirida después de la creación del Centro y corresponden a los años 1955-1974, o sea que la mitad de las compras del museo, entre 1975-1990, son obras que están fechadas en la primera mitad del siglo XX. Con estos datos se puede comprobar el intento de los responsables del museo de equilibrar la colección.

En el año 1990, el museo poseía 6.787 obras realizadas entre 1890 y 1922, pero durante este periodo sólo adquirió o recibió 265, de las que muy pocas son destacables. Esto nos demuestra que la apreciación del arte de su tiempo de los conservadores del museo del primer tercio del siglo era mínima. Las obras de este periodo, que son los focos de atracción del actual museo, se adquirieron mucho después de que las obras fueran ejecutadas. El riesgo de cometer estos errores a finales del siglo XX es menor, ya que los responsables de los museos son independientes, ya no dependen de las Academias ni los poderes políticos y están menos presionados. Desde 1977, fecha de su inauguración hasta 1997, el Centro Georges Pompidou ha sufrido las siguientes intervenciones: instalación de la fuente de Tinguely y Niki de Saint-Phalle en 1983; ampliación de las galerías contemporáneas por Renzo Piano y Gae Aulenti en 1985; inauguración los trabajos de Renzo Piano para el IRCAM en 1990; inicio de los trabajos de reacondicionamiento del Centro en 1995; inauguración de la segunda fase de los trabajos en el IRCAM en 1996 y la inauguración del nuevo *Atelier* Brancusi proyectado por Renzo Piano en 1997.

Desde la restauración-reestructuración del Centro Pompidou efectuada entre septiembre de 1997 y enero de 2000, se redefinieron el uso del cuarto y quinto nivel. Con esta remodelación se ganaron 4.000 m². En el cuarto nivel se instaló la colección contemporánea fusionada con las artes gráficas, fotografía, películas de artistas, arquitectura y diseño. El quinto nivel, se reservó para los conjuntos históricos de obras como son los grandes movimientos artísticos y legados monográficos. Las terrazas se reservan para las obras de carácter monumental, que se instalan sobre pequeños piletas donde se reflejará el cielo de Paris, su presencia ilustra la escultura del siglo XX con obras como la de Henri Laurens, para el cubismo; Max Ernst y Joan Miró para el Surrealismo o Alexandre Calder para la Abstracción. Jean-Jacques Aillagon, presidente del Centro en 1997, reflexiono ante su cierre temporal, que éste no sólo debía servir para renovar

físicamente el lugar sino también para lograr su *refundación cultural*, para que le permita reafirmar y desarrollar sus objetivos: difusión, llegar a un público más variado, integrar todas las referencias de la cultura moderna, exploración de las formas contemporáneas de creación, desarrollo de las especialidades y aproximarlas en un proyecto multidisciplinario.

Entre las novedades que se plantean, se encuentra crear dos macro-departamentos: el primero integrado por la BPI y el IRCAM, y el segundo por el MNAM y el Centro de Cultura Contemporánea, que es de nueva creación. El segundo, sería el encargado de la exploración de todos los fenómenos intelectuales y culturales. El museo, dirigido por Werner Spies, no se escindirá en dos entidades, como se había previsto, pero dispone ya de dos directores adjuntos: Isabelle Monod-Fontaine para la colección y Bernard Blisténes para *"la acción contemporánea"*. La programación prevé alternar los grandes balances de los movimientos artísticos (PopArt en el año 2000, cubismo, Surrealismo, Abstracción, etc.) y las monografías de hitos del siglo XX: Picasso escultor, Dubuffet, Beckmann, Mondrian, Miró. Para Calvo Serraller, el Pompidou abrió el camino al modelo de museo-espectacular, un museo en el que cobra mayor importancia social el continente que el contenido: *"Ha conseguido en veinte años una colección de arte equiparable a la del MoMA, incluso mejor. Ha multiplicado sus departamentos y posee un programa de exposiciones monumentales, acompañadas por catálogos de enorme tamaño, estudios exhaustivos y miles de reproducciones. Modelo universalmente imitado, los errores del Pompidou han provocado y provocarán repercusiones. Entre ellas, el diseño tecnológico, con sus elevados costos de mantenimiento, y la enorme burocratización, con más de dos mil empleados, ha demostrado que las cifras de visitantes millonarias no rentan casi nada desde el punto de vista cultural, porque la gente acude masivamente a ver el fenómeno, pero al margen del museo. Esto no significa que el saldo, en el caso del Pompidou, desde luego, mucho más que en el de los precarios imitadores provincianos, no sea positivo"*.

El arquitecto Charles Jenks dijo en relación con el Centro Pompidou: *"El Beaubourg nos presenta el espectáculo de un público que se aglutina en masa a través de los tubos de la fachada a la vista, empujado por el deseo fetichista de tocar las reliquias de una cultura nacida, en cambio, al amparo del secretismo de la transgresión"*. Este edificio es el primero que se exhibe por sí mismo, mostrando la arquitectura como un espectáculo lúdico y divertido, algo similar a lo que ocurre con el diseño del Museo Guggenheim de Nueva York, que hace sombra en muchas ocasiones a las obras de arte que alberga.

2.8.- Apoyo institucional a los Centros de Arte Contemporáneo

A partir de 1981, en Francia se asiste a la multiplicación de las estructuras públicas para el desarrollo del arte contemporáneo. Jack Lang, además de relanzar el apoyo a las artes plásticas con sus *"72 medidas para la creación artística"*, crea en 1982, *la Délégation aux Arts Plastiques (DAP)*, ligada al *Centre National des Arts Plastiques (CNAP)*. En ese mismo año se crean los *Fonds d'incitation à la création (FIACRE)*, los *Fonds Nationaux d'art contemporain (FNAC)*, *Fonds*

Régionaux d'art contemporain (FRAC), y los *Fonds Régionaux d'acquisition des musées* (FRAM). La descentralización se acentúa con las nuevas responsabilidades que les corresponde a las colectividades regionales: *Directions régionales des Affaires Culturelles* (DRAC), los *Fonds Régionaux d'art contemporain* y así como con la creación de nuevos centros de arte.

Entre 1981-1991, se vive en Francia una auténtica fiebre museística, la iniciativa tomada por el ministerio de Cultura para el desarrollo de los museos, es asumida por la *Direction des Musées de France*. La política *des chantiers nationaux et des Grands Travaux*, afectaría tanto a París como al resto de las regiones. Esta acción tiene como misión cuatro objetivos prioritarios: la renovación de las instalaciones; el enriquecimiento y la conservación de las colecciones; conseguir llegar a un público más diverso y el mejoramiento de los servicios. Esta política es asumida en las Regiones, que descubren sus museos y comienzan a valorarlos. En la mayor parte de los casos, esta política encontró apoyo absoluto en los equipos de conservadores de los museos que elaboraron el programa museológico. En 1991, había más de doscientos museos en construcción que se beneficiaban de la ayuda financiera del Estado, un tercio de las obras eran de gran envergadura y afectaban: a la renovación de los edificios antiguos y, a veces, sus ampliaciones; la construcción de nuevos museos; la creación de museos de *site* (ecomuseos y museos industriales), arqueológicos y etnográficos. Se reutilizan edificios antiguos, tanto de carácter palaciego, rural o industrial, los que son restaurados y utilizados como museos. Por ejemplo el *Musée Picasso* en el Hôtel Salé, en París, el *Musée National de la Coopération Francoaméricaine* en el Château de Blérancourt; el *Musée Matisse* en Niza; La *Gare d'Orsay* en París, *Musée des Beaux Arts* de Lyon; *CAPC Musée d'Art Contemporain* en Burdeos. Se amplían museos como el de Grenoble o el Louvre y se reacondiciona la *Galerie Nationale du Jeu de Paume*. Entre los de nueva creación destacan los Museos de Arte Moderno de Dunkerke, Villeneuve-d'Ascq, Saint-Etienne o Nice, *Le Carré d'Art-Musée d'Art Contemporain* de Nîmes, y el *Musée d'Art Moderne* de Strasbourg.

La vocación del museo francés después de la Segunda Guerra, deja de ser enciclopédica para pasar a ser especializada y se centra en la búsqueda de una cierta complementariedad que permite reforzar la calidad de las colecciones. Esta especialización consigue valorar las diferentes colecciones y gana en variedad. En cuanto al incremento de las colecciones se consigue, en esta década, con los créditos consagrados por el estado para éstas y a las obras que llegan a través de las daciones en pago de los derechos de sucesión. El estado adquiere obras a través de los FRAM, el FNAC y los *Fonds du Patrimoine*, para después depositar las adquisiciones en los distintos museos nacionales, el *Fond National d'art Contemporain* (FNAC), adquiere obra de artistas vivos y refuerza las colecciones de los museos a través de depósitos o préstamos. Para Jack Lang, los museos franceses, en la década de los ochenta pasaron de ser : "*simples conservatoires d'œuvres d'art et de documents historique ou scientifiques, que bien souvent ils se contentaient d'être depuis le XIXe siècle. Les musées de France tendent à devenir des lieux d'accueil où s'exprime de plus en plus, de mieux en mieux, à travers la distribution des espaces, la muséographie, la programmation des activités temporaires, le souci du public*". Jacques Sallois, Director de los Museos de Francia

en 1991, al hablar sobre las necesidades que tiene un establecimiento museal de los años 90, considera que además de las cafeterías, tiendas, un hall grande, talleres pedagógicos o un auditorio, es también un lugar donde se expresa la mutación de la sociedad que no se reduce al simple diseño pedagógico. El museo responde a la evolución de las prácticas sociales y urbanas, al redescubrimiento de la arquitectura y a la convivencia entre las obras y su contenedor.

Influenciado por la euforia de público conseguida tras la inauguración del Centre Georges Pompidou, llega por fin el apoyo institucional al arte contemporáneo, este apoyo abarcará a los artistas, al mercado y al coleccionismo. La política a seguir tiende a la descentralización y a la democratización cultural, de esta forma nacen los *Fonds Régionaux d'art Contemporain* (FRAC) basados en el modelo de las Kunsthalle alemanas. El antecedente de los FRAC en Francia, lo encontramos en los *Fonds Nationaux d'art Contemporain* (FNAC) creados en 1875, a comienzos de la III República.

Los FRAC, tienen como finalidad coleccionar arte contemporáneo en las regiones donde el arte del siglo XX sólo había penetrado simbólicamente y difundirlo donde faltaban infraestructuras. Se mencionan tres objetivos en el texto fundacional:

- Constituir colecciones que permitan difundir todas las disciplinas de la creación artística *"Les fonds régionaux sont destinés à la constitution de collections de peintures, sculptures, photographies, œuvres d'art graphique, œuvres d'art décoratif, objets d'artisanat d'art, sans aucune exclusive. Les comités d'achats devront veiller à ce que la photographie, l'art graphique et les métiers d'art soient bien représentés"*.
- Definir una política de adquisición original en el ámbito regional :*"elle pourra faire appel à des artistes de la région, des artistes d'autres régions ou des artistes étrangers. Une concentration des achats sur les artistes d'une seule région serait excessive."*
- La sensibilización del público hacia las formas de las artes plásticas contemporáneas, asegurando una difusión lo más amplia posible organizando *"expositions itinéraires, prêts à des collectivités locales, animation ayant ces œuvres pour support, mises en dépôt dans les musées, des espaces publics, des lieux culturels..."*.

La apuesta de los FRAC fue la de crear un sistema completamente nuevo y arriesgarse a adquirir arte sin consagrar frente al sistema de los museos de arte tradicionales, que apenas tienen dificultades para definir sus colecciones y las obras que deben entrar en ellas. Los FRAC no se limitan a adquirir obra de los artistas contemporáneos, sino que también intervienen en la formación del público y facilitan el acceso a la cultura. Su política de adquisiciones difiere de la del mercado en que esta busca una rentabilidad inmediata y la de los FRAC es a largo plazo, éstos se distinguen por poseer una doble responsabilidad, organizar

exposiciones temporales que permitan la difusión cultural y una política de formación y de pedagogía activa, pero para el futuro deben conseguir una colección pública digna.

Entre los FRAC más destacados se encuentran: *Poitou-Charentes*, en Angoulême; *Aquitaine*, en Bordeaux; *Basse-Normandie*, en Caen; *Auvergne*, en Clermont Ferrand; *Nord-Pas-de-Calais*, en Dunkerque; *Limousin*, en Limoges; *Provence-Alpes-Côte d'Azur*, en Marseille; *Centre*, en Orléans; *Pays de la Loire*, en Nantes. Si en el momento de su nacimiento los FRAC, eran absolutamente necesarios, en los años noventa, una vez conseguidos sus objetivos, parece que están duplicándose las fuerzas de implantación del arte contemporáneo en las Regiones de Francia. En la época de su fundación los museos locales tenían una gran resistencia hacia el arte contemporáneo, hoy dichos museos trabajan en forma mancomunada con los FRAC. En 1998 se produjo en la Región Rhône-Alpes la fusión de dos centros culturales que eran complementarios, y talvez, este sea el fin de varios de los *Fonds Régionaux*, ya que en la mayoría de los casos conviven con otras instituciones culturales de carácter municipal, o regional, dedicadas al arte contemporáneo. El actual *Institut d'art Contemporain, Frac Rhône-Alpes/Nouveau Musée de Villeurbanne*, es el ejemplo. El Nouveau Musée, es uno de los primeros centros de arte contemporáneo franceses, junto al CAPC de Burdeos y el *Consortium* de Dijon. Fue creado en 1978 y se instala en Villeurbanne en 1982. En veinte años ha organizado numerosas exposiciones y actividades de sensibilización y formación, ciclos de conferencias y coloquios y trabajos con los artistas, está dotado de un Centro de Documentación y archivos particularmente ricos en arte desde los años sesenta a nuestros días. Colabora con instituciones de todo el país y también extranjeras como el *Castello di Rivoli* en Turin, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, *Kunstvereinde* Munich, *Kunsthalle* de Viena.

Por su parte el FRAC *Rhône-Alpes*, que nació en 1982, posee una colección de más de 1200 obras, principalmente de pintura figurativa y narrativa, escultura inglesa, Arte Povera, posee un importante conjunto de obras sobre el tema del cuerpo y obras significativas de artistas de los años noventa. Habiendo realizado numerosas operaciones conjuntas, el *Nouveau Musée* y el FRAC en los años ochenta, en 1993, en una convención entre las dos instituciones, firman un convenio de colaboración traspasando la colección del FRAC al museo, y entre 1997 y 1998, se llega al acuerdo de fusionarse con el nombre de *Institut d'art contemporain*.

3.- El Museo de Grenoble

Fundado en 1796, tres años después del Museo del Louvre, la colección de Grenoble comenzó modesta y en muy pequeña escala con adquisiciones provenientes de las instituciones religiosas de la región alpina del este de Francia. Sin embargo, el museo se expandió rápidamente en el siglo XIX, y un nuevo edificio fue inaugurado en 1876 para albergar muchas nuevas adquisiciones, muchas de las cuales fueron donadas. Así fue como éste terminó siendo el primer museo de arte moderno en Francia en 1919. La sección del siglo XX es particularmente rica y razón por la que el museo es considerado el más antiguo

museo de arte contemporáneo en Francia. Parte importante de la colección proviene de Agutte y su legado Sambat. Presentes están importantes obras de Henri Matisse, Pablo Picasso Georges, Braque, entre otros. Matisse donó su *Interior Berenjena*, Pablo Picasso su "Cabeza de Mujer" - a partir de su lectura de la mujer en 1921 - y la esquina Claude Monet *El Estanque de Giverny* en 1923. Tal como se menciona anteriormente, es otro de los museos que se decide trasladar a una nueva ubicación en la década de los ochenta. En 1982, François Miterand anuncia la creación de un gran museo en Grenoble y Jack Lang en 1985, propone el financiamiento estatal en un 50%, ese mismo año se lanza un concurso de arquitectura pero no es hasta 1987, tras un nuevo concurso, que se designa al equipo ganador, éste fue el compuesto por los arquitectos Olivier Félix Faure con el Groupe 6, Antoine Félix-Faure y Philippe Macary. El nuevo edificio de 18.270 m² fue finalmente inaugurado en 1995, las oficinas se ubican en el piso superior y cuenta con un auditorio con 275 asientos, que se mantiene en sociedad con el Museo del Louvre, y una biblioteca que proporciona un lugar de consulta especializada en la historia de arte con más de 55,000 títulos.

El Nuevo Museo de Grenoble cuenta con obras que datan del siglo XVI al XX, desde la creación de la colección de arte moderno, ha llevado una política de adquisiciones ejemplar, con obras de todas las tendencias artísticas. En 1987, el museo agrega 22 obras donadas por la *Fundation Abstraction et Carré*, todas ellas de la Abstracción Geométrica y dos años más tarde, el atelier de Jean Gorindona. A juicio de sus conservadores y el equipo científico del museo, la construcción de un nuevo edificio era necesaria para poder admirar el conjunto de la colección de forma ordenada cronológicamente, con luz adecuada y las salas dispuestas en el mismo nivel, con espacios neutros, tomando una vez más el modelo de los *white cubes* del MoMA.

La ciudad de Grenoble complementa la oferta de arte del siglo XX con la creación en 1986 del *Magasin Centre National d'art Contemporain*, instalado en un antiguo almacén construido en el 1900 por el taller de Gustave Eiffel. Tras la restauración realizada por Patrick Bouchain en colaboración con el responsable del centro, Jacques Guillot, ofrece un amplio lugar de exposiciones que se sub divide en dos espacios autónomos, la *Gallerie* y la *Rue*. Para José María Montaner, esta recuperación del espacio industrial para el arte contemporáneo, es una iniciativa ejemplar, "*la intervención arquitectónica se basa en una somera restauración e introducción de instalaciones para definir un amplio espacio para exposiciones temporales y toda una serie de espacios anexos*".

En Febrero de 1994, los columnistas del New York Times, Elisabeth Hopkins and Barry James, se refieren al museo en estos términos: "*La colección es una grata aventura, que se extiende a las obras de vanguardia como estantes inclinados de Tony Cragg de botellas y Bertrand Lavier rollo de papel de regalo en la parte superior de un archivador. Algunos pueden quejarse, pero tan divertido funciona encaja muy bien con una colección ecléctica que abarca más de todas las edades, comenzando por los etruscos y los griegos y los egipcios. La colección incluye un hermoso pequeño "Noli me tangere" de Veronese, vistas de Venecia de Canaletto y Guardi, algunos excelentes ejemplos del flamenco, una vista de ensueño de*

Tivoli de Claude Lorrain, y una hermosa vista de Montmartre por Sisley. Como reflejo del paisaje de la zona, también hay una sala llena de romántico alpino, paisajes, muy imitada por la escuela de pintura por números. El nuevo edificio diseñado por Olivier Félix-Faure y Macary Philippe, corre a lo largo del muelle del río Isère. Concebido por Carignon y el ex ministro de Cultura Jack Lang, el museo ha estado en construcción desde 1988. En el exterior, el museo se ve limpio. Por dentro se aprecia que está limpio, bien ventilado y espacioso. A diferencia de las antiguas colecciones del siglo XIX, cuando las pinturas fueron mezclados juntos en las paredes, las obras que aquí tienen un montón de espacio para respirar”.

Según Manet Clot, *“el proyecto inicial contemplaba la creación de un centro con vocación internacional en el que mostrar obras por medio de exposiciones temporales, en las que diversas etapas de la actividad artística contemporánea pudieran presentarse interrelacionadas y en el que la recuperación de la arquitectura preexistente aportar nuevos alicientes creando así un espacio que no tuviera ni dentro ni fuera”.* La cualidad de este centro consiste en primer lugar en el hecho de estar abierto a todos los artistas, nacionales o internacionales y en segundo, en los talleres que organiza entre artistas y estudiantes, entroncados con los cursos de formación práctica, que incluyen desde concebir y montar una exposición hasta buscar financiamiento para poder exponerla y realizar los catálogos. En 1996, el director de aquella época Yves Aupetit, experimentó con la relación que existe entre el arte y la ciudad, en un contexto de integración en el lugar: *hors de murs*”. En la *Gallerie* se programan exposiciones trimestrales dedicadas a temas o artistas mientras que la *Rue* se confía cada semestre a un arquitecto o a un artista; otra pequeña sala denominada *“des projets”* se destina a la exposición de artistas jóvenes.

4.- El Museo Stedelijk de Amsterdam

Cabe destacar, como parte de las últimas renovaciones museísticas, aquellos edificios agregados posteriormente a las estructuras de edificios históricos pre-existentes que han decidido entregarse al arte contemporáneo o que han causado en sí mismos la atención del visitante. Inclusive podríamos especular que —como es el caso del Guggenheim Bilbao— han causado tal impresión, ya sea esta buena o mala, que compite con lo que se encuentra en su interior. Aquí hay que distinguir dos factores, uno es el edificio y el otro en cómo se han dispuesto las salas interiores y los conceptos que hay detrás de la exhibición de las obras y la definición curatorial de la colección. De acuerdo a lo anterior y considerando la influencia del “cubo blanco” llevado a su máxima expresión, no sólo en los espacios interiores sino que también en la forma metodológica que se usa en armar las colecciones del Museo de Arte Moderno de Amsterdam.

El Museo Stedelijk es un museo orientado al arte contemporáneo, al menos como se observa en su más reciente expansión. Diseñado para mostrar desde el exterior su vanguardia, cuenta exteriormente con la forma de una bañera. El museo está hoy dividido entre dos edificios: el Edificio *Weissman* y el ala *Bentham Crouwel*. Esta unión de edificios es un ejemplo de unión entre el pasado y el futuro, con una

arquitectura que intenta ser rupturista para la colección y exhibición de las colecciones de arte contemporáneo.

El Edificio Weissman, el antiguo edificio fundado en 1874 y diseñado por Adriaan Willem Weissman, abrió sus puertas al público general en 1895. Este museo comenzó a incrementar su colección de arte en 1909 cuando P.A. Regnault, coleccionista de arte y comerciante acaudalado, dona varias obras de artistas renombrados modernos, entre ellos Georges Braque, Marc Chagall, Wassily Kandinsky y Pablo Picasso. En 1934, el Museo de las Artes Aplicadas Modernas, también es ubicado en el mismo edificio. Hoy, el Stedelijk tiene una de las colecciones del mundo más exquisitas de arte y objetos de diseño, con diseñadores tan innovadores como Marcel Wanders y Ettore Sottsass, entre otros.

Entre 1945 y 1954, el museo fue renovado y se duplicó el espacio siempre bajo los conceptos museísticos que poco tenían que ver con los para entonces el MoMA estaba desarrollando en Norteamérica. Las excepcionales obras de Ernst, Ludwig, Kirchner y Henri Matisse fueron agregadas a la colección al final de los años cuarenta y los años cincuenta. Durante este tiempo, el Stedelijk también adquirió ilustraciones de De Stijl y relacionó movimientos internacionales como el Constructivismo ruso y Bauhaus, denotando la influencia curatorial del MoMA de Nueva York en aquella época. En 1954 se construye el anexo conocido como el ala de Sandberg, aun bajo una estética muy clásica de las post guerra, para albergar obras de arte experimentales; sin embargo, este edificio anexo fue demolido en el año 2006. La decisión de esta demolición tiene su inicio en la crisis generada por un hecho simbólico de denuncia en contra del anquilosamiento de la dirección del Museo que en ese momento no parece estar abierta a las nuevas adquisiciones de obras. Es así como un miembro del grupo, Carolien Gehrels, lanza una piedra a una de las ventanas del edificio, este hecho simbólico de repudio a la dirección en la que está siendo llevado el museo desata una verdadera tormenta de protesta en la prensa local. La colección del museo no se había incrementado sustancialmente y se había quedado estancada en el arte de los años cincuenta. De hecho, una de las últimas adquisiciones fue en 1958, en que se adquirió un grupo de trabajos del artista ruso Kazimir Malevich.

En los años sesenta, Nueva York es ya indiscutiblemente el centro internacional más influyente de arte. Los museos comenzaron a exponer el trabajo de Expresionistas Abstractos como Willem de Kooning, Barnett Newman o del artista minimalista Carl Andre, en tanto que el Pop Art se consagra con artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein y Andy Warhol. Asimismo, el vídeo-arte ya tiene un lugar protagónico en Nueva York, el MoMA lo viene coleccionando desde sus inicios en 1959, aunque es recién a principios de los años setenta que el museo hace sus primeras tímidas adquisiciones de vídeos de artistas europeos. Actualmente el Museo Stedelijk, cuenta con una colección que contiene alrededor de 900 videos-arte y registros de instalaciones de artistas tales como Nam June Paik, Bill Viola y Bruce Nauman, entre otros; comparativamente, el MoMA posee hoy más de tres mil videos y registros para los que ya había creado un departamento especial en la década de los sesenta. En los ochenta y noventa, se privilegian obras de artistas de Sudamérica y, con la caída del Muro

de Berlín, obras de artistas de Europa del Este y la Unión Soviética. Cabe señalar que esta apertura del Museo al video-arte se debe a que después de los años setenta varios artistas en Europa y en los EEUU comparten el concepto del video-arte como una forma autónoma más que como un instrumento de documentación o una fuente de imágenes abstractas. Este hecho estético evolucionó asociado al arte conceptual, que estuvo preocupado por las ideas así como las imágenes y que fue caracterizado por el uso del circuito cerrado con múltiples monitores.

Años más tarde, el museo es remodelado y se le agrega una nueva ala, a la que se le conoce como Benthem Crouwel, o "*la bañera*", su moderna arquitectura podría fácilmente opacar al Guggenheim de Bilbao y al nuevo edificio del MoMA de Nueva York a pesar de que esta remodelación no recibió buenas críticas. Para Christopher Hawthorne, crítico de arquitectura para Los Angeles Times, el museo está diseñado sin humor: *"Si hubiera algún humor en el diseño, algún destello de ligereza o de conexión directa con un brillo, sería cegador. Crouwel y sus colegas de la compañía Benthem Crouwel Arquitectos podrían por lo menos haber logrado ganar respeto con el diseño de esta ampliación, que estaba sustentada en la colección de Arte Moderno del Stedelijk pero no hay nada en el espíritu del edificio, en el producto final, ninguna toalla de baño gigantesca que cuelgue seca de la fachada con el logotipo de Stedelijk.*

El 23 de septiembre de 2012, el museo se reabre al público con su nueva cara en una superficie de casi 40.000 m² que asemeja una tina de baño. Los gestores del proyecto ambicionaron, con esta nueva edificación, no sólo construir una obra de arte en sí misma sino que esta sirviera para dar actualidad al viejo edificio y añadiera a su vez espacio de exposición, contando además con un restaurante y una tienda en el primer piso, ambos conceptos exitosos, probados en el museo norteamericano, y una terraza que sobresale como un dosel enorme que se proyecta en la plaza colindante. Para los visitantes, desde el interior es difícil distinguir en que parte del edificio se encuentran debido a que se ha empleado en todas las salas de exhibición el esquema de *cubo blanco*, siendo todas las salas muy parecidas. El despliegue de la colección permanente y temporal es muy similar al seguido por MoMA.

5.- El New Museum de Nueva York

Lo que comenzó como una idea de un museo muy particular, engendrada en la mente de su fundadora y posterior Directora, Marcia Tucker, no sólo es una realidad, sino que además se ha transformado en uno de los lugares de exhibición y fomento de arte contemporáneo más arriesgado, destino de los amantes de este fragmento del arte en Nueva York y directa competencia del MoMA. Su fundadora, al momento de concebirlo, trabajaba como curadora del Museo Whitney, allí observó la falta de apoyo que el trabajo de los artistas jóvenes vivos tenía y que no era fácilmente asimilado ni acogido por los curadores ya que apostaban a una estructura más convencional.

El New Museum, fundado en 1977 y diseñado por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, es una estructura de siete pisos con ocho niveles, de lejos parecen

siete cajas rectangulares montadas una sobre otra, el museo está ubicado en el 235 de la calle Bowery entre Stanton y Rivington en Nueva York. Este museo fue creado con el objeto de ser una casa para el arte contemporáneo y una incubadora para nuevas ideas, además de una contribución arquitectónica al paisaje urbano de la ciudad. Sejima y Nishizawa, describen el edificio como una respuesta a la historia y personalidades poderosas, tanto el Bowery como el New Museum son reconocidos por ser muy acogedores y abiertos a las rarezas. Cuando nos interiorizamos con la historia de este museo, quedamos pasmados por su actitud, muy política, muy enfocada a ideas nuevas y atrevidas, a su vez es una combinación de lo elegante y lo urbano. El New Museum, en principio, se ubicó en una pequeña galería en la Nueva Escuela para la Investigación Social, este espacio fue donado al museo por el fideicomisario Vera List con el objeto de proporcionar un lugar temporal hasta que el museo pudiese encontrar un espacio permanente, el museo permaneció allí hasta 1983, luego se cambió al Soho. Este es el único museo en Nueva York exclusivamente dedicado a la presentación de arte contemporáneo proveniente de todo el mundo.

Las primeras exposiciones fueron organizadas por los curadores Allan Schwartzman, Susan Logan y Marcia Tucker. A través de los años ochenta, el programa de exposiciones abarcó exhibiciones monográficas de artistas emergentes y performances grupales sobre temas sociales y políticos coyunturales. Las exposiciones de artistas emergentes recayeron en artistas tales como: Joan Jonas (1984), Martin Puryear (1984), Leon Golub (1984), Linda Montano (1984), Allen Ruppersberg (1985), Kim Jones (1986), Hans Haacke (1987), Bruce Nauman (1987), Christian Boltanski (1988), Ana Mendieta (1988), Nancy Spero (1989) y Mary Kelly (1990). Otras muestras como la exposición multiartista "Arte e Ideología (1984)", "Diferencia: En Representación y Sexualidad" (1984) y "Bienes Dañados: el Deseo y la Economía del Objeto" (1986) establecieron la reputación del museo para engranar con postmodernismo y teoría crítica. En 1983, el presidente del museo Henry Luce III negoció un arriendo a largo plazo para el New Museum en el edificio Astor en el Soho, en este lugar el museo tenía un espacio de galería más amplio y oficinas, a lo que luego de una remodelación en 1887 se agregó una biblioteca. El año 2001, el museo arrendó un espacio de más de 2.000 m² el primer nivel del Museo de Arte Chelsea. Finalmente, el 1 de diciembre de 2007, el New Museum abrió sus puertas en su actual ubicación de la calle Bowery, un edificio de 50 millones de dólares diseñado por Sejima y Nishizawa Asociados que cuenta con más de 18.000 m² distribuidos en siete pisos., de ellos cinco pisos de galerías, destacando su cuarto piso desde donde se puede apreciar Lower Manhattan, dentro de sus instalaciones cuenta además con un teatro, un centro de eventos y una biblioteca con libros y computadores con acceso a archivos digitales. En abril de 2008, el edificio del New Museum fue nombrado como una de las siete nuevas maravillas arquitectónicas del mundo. La exposición inaugural —curada por Richard Flood en su cargo de Coordinador Principal, Laura Hoptman como Coordinadora en Jefe y Massimiliano Gioni como Director de Exposiciones Especiales— fue llamada "No monumental", que se trataba de una muestra grupal de artistas internacionales la cual fue exhibida en cuatro partes y contemplaba también las diversas técnicas de escultura actualmente en prácticas en el arte contemporáneo.

Carol Vogel, crítico de arte para el New York Times, en su artículo titulado "En Bowery, casa nueva para arte nuevo" señala: "Más allá de hormigón y acero, el New Museum se muestra como una institución que acoge nuevos lenguajes de expresión y proporciona una amplia oferta de actividades educativas, combinando su misión de nuevo museo con el de ser también una vitrina del arte más contingente obteniendo como resultado una institución que plantea un desafío valiente a los museos establecidos. Con un mercado de arte contemporáneo que se caracteriza por coleccionistas ricos que compiten en ferias, subastas y galerías, el New Museum se plantea ser un lugar de encuentro e intercambio para comerciantes de arte, clientes y que incluye por cierto a los artistas que pueden exponer allí buscando un reconocimiento más rápido para su trabajo y a la vez precios probablemente superiores".

Cuando Tucker oficialmente fundó el *Nuevo Museo* el 1 de enero de 1977, este era el primer museo dedicado al arte contemporáneo establecido en Nueva York desde la Segunda Guerra Mundial. Posicionado entre un museo tradicional y un espacio alternativo, la misión indicada del *New Museum* era ser un catalizador para un amplio diálogo entre artistas y el público estableciendo "una exposición, información, y centro de documentación para el arte contemporáneo hecha dentro de un período de aproximadamente diez años antes del presente". La primera exposición del *New Museum*: "Memoria" autorizada" reflexionó sobre las uniones entre la memoria personal y colectiva, una meditación en la función del museo y la fabricación de la historia cultural. A fines de los ochenta, con exposiciones organizadas por curadores como Guillermo Olander y Laura Trippi, el *New Museum* abarcó las áreas de pintura y escultura además de presentar películas, vídeos, trabajos de televisión, fotografía, performances, etc todo esto como parte regular de su programación de exposiciones. Cuando Dan Cameron y Gerardo Mosquera se integraron al departamento curatorial en 1996, esta programación comenzó a centrarse cada vez más en exposiciones individuales de artistas internacionales aún no consagrados en los EEUU, entre ellos: Mona Hatoum (1998), Doris Salcedo (1998), Xu Bing (1998), Cildo Meireles (2000), Guillermo Kentridge (2001), Marlene Dumas (2002), y Hélio Oiticica (2002). Esta programación también siguió incluyendo a artistas más influyentes y reconocidos como Carolee Schneemann (1996), Martha Rosler (2000), Paul McCarthy (2001), y Carroll Dunham (2003). La misión del Museo de mostrar a artistas vivos también fue oficialmente enmendada de modo que las obras de artistas muertos recientemente pudieran ser mostradas y conmemoradas.

Al igual que el MoMA y su PS1, el *New Museum* cuenta con el *Estudio 21*, que funciona en una propiedad adyacente al edificio principal y que fue inaugurado en octubre de 2011 con una serie de eventos que dieron paso a la difusión de nuevas instalaciones y performances de Spartacus Chetwynd, seguido de exposiciones de Enrico David, Nathalie Djurberg y Hans Berg. Este nuevo espacio-iniciativa brinda a artistas internacionales, emergentes, la oportunidad de realizar nuevos y ambiciosos trabajos concebidos para ser realizados allí ya que una de las condiciones es precisamente esa, la elaboración de los trabajos para *Estudio 21*. Con la sustentación y apoyo de estos proyectos, el Museo quiere fomentar una

nueva relación entre los artistas y el público permitiendo a artistas crear el trabajo fuera de los límites del edificio del museo principal y con una proximidad e interacción más cercana con la energía de la calle y haciendo de ese espacio creativo el estudio del artista.

Marcia Tucker decidió que el sistema que emplearía para la colección sería el de comprar trabajos de artistas emergentes para venderlos 10 años más tarde, de este modo su colección siempre sería fresca y novedosa y además habría una ganancia con la venta de las obras debido al paso del tiempo y al prestigio adquirido por el artista en este periodo, sin embargo, este plan innovador nunca fue puesto en práctica. En el año 2000, el museo aceptó su primera donación corporativa que fue de ilustraciones, que sumada a lo ya existente, lo que hizo contar al museo con una modesta colección de aproximadamente 1.000 trabajos en diversas técnicas. En el 2004, se estableció una alianza con el *Museo de Arte Contemporáneo* de Chicago y el *Museo Hammer* de Los Angeles, este último tiene como particularidad tratar de unir su colección de obras clásicas con una vanguardista, de este modo logra mostrar una gran variedad de colecciones específicas dentro de su gran colección logrando y montar exposiciones y programas que tienen como principal característica ser provocativas. Esta alianza contó con un fondo común de 110.000 dólares provenientes de dos fundaciones - 50,000 dólares de la Fundación Centro Americana y 60.000 dólares de la Fundación de la Familia Peter Norton, con el fin de financiar la puesta en servicio, compra, y exposición de trabajos de artistas jóvenes.

Así como el MoMA fue en su minuto el primer museo de arte contemporáneo, el *New Museum* en tanto, se perfila como el fundador de una nueva tendencia, en cuya esencia está la de presentar con dignidad a artistas no necesariamente consagrados, apostando con esto a un desarrollo más acelerado posterior a la exhibición en el museo y al mismo tiempo brindando con esto no sólo un nuevo espacio a los artistas vivos, sino también apostando con nuevos criterios curatoriales.

1.- El Museo, de un lugar de exhibición a un lugar de educación

Cuando a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX la educación masifica a la clase media trabajadora, tanto en Europa como los Estados Unidos, y eleva los niveles de acceso a la educación radicalmente, los museos en general no hicieron una reflexión adecuándose a las nuevas necesidades y su rol dentro de estas nuevas sociedades industrializadas, de este modo, quedaron como lugares permanentes de exposición de objetos preciosos que, si bien contaban parte de la historia, no tenían un contenido de reflexión del presente para poder imaginar el futuro.

Eran museos de arte histórico, cuyo relato de la historia se hacía mediante la capacidad inherente de los objetos de arte expuestos de hablar por sí mismos. Se pensaba que la sola exposición de las colecciones induciría a entender el sentido y trascendencia histórica de las mismas. El interés público menguó en los museos, si bien por las guerras que se desarrollaron en Europa, también como por su incapacidad de adaptarse a los nuevos tiempos. Antes del año 1930, había ya una necesidad de proporcionar a los museos un papel más activo en la educación pública. La nueva generación de curadores de museos se enfoca en las colecciones, no en la educación. La educación fue la encargada de reinventar a los museos como una nueva fuente de difusión del nuevo conocimiento, y su incidencia se hizo presente cada vez más al brindar programas paralelos de educación. En este sentido, el Museo de Arte Moderno no siendo el primero, ha sostenido con continuidad un liderazgo en la oferta paralela de cursos, talleres, conferencias, etc., actualmente usando los recursos on-line como una creciente manera de penetración al mercado educacional. Recordemos que desde su inicio en 1929, el Museo del Arte Moderno redefiniría la idea del museo en la cultura occidental contemporánea.

El museo se replantea hoy como un ente muy cercano a la universidad tradicional, donde se imparten cursos especializados de Teoría e Historia del Arte. De allí el éxito de los museos que son parte de las grandes universidades como es el caso de la Universidad de Yale, en el Estado de Connecticut en los Estados Unidos.

2.- El reciclaje de edificios en desuso para nuevos espacios museísticos

El museo se ha convertido en el gran edificio urbano de finales de nuestro siglo, un lugar donde el prestigio social y político se ve reflejado, ya no se trata del lugar visionario de las primeras décadas de nuestro siglo, en él se ven reflejadas las

pautas y los criterios estéticos de la cultura de hoy y a seguir. Asimismo, se utiliza para atraer el poder cultural y se manejan códigos de poder con cada una de las elecciones que se hace. Así es el caso, por ejemplo, de la utilización de viejos edificios en Londres, París o Nueva York para mostrar como las ciudades son capaces de reinventarse cultural y económicamente, enfrentando los desafíos que constituyen las nuevas tecnologías y hoy, la globalización cultural y económica.

Claro ejemplo de esto lo vemos en el MoMA que es reconocido como el museo más influyente del arte moderno en el mundo, esencialmente por la que es quizás la mejor colección de obras maestras modernas que se ha convertido en uno de los atractivos principales en su actual edificio. Un laberinto de pasajes peatonales de cristal que meten a la ciudad dentro del museo y permite la inspección del arte allí expuesto desde muchos ángulos. El edificio, con un costo de 425 millones de dólares, aumentó el espacio de exposición en casi un 50%, esto sin considerar que, para poder permanecer abierto, el museo compro una propiedad en la isla colindante de Queens —parte de la ciudad de Nueva York— y allí estableció el actual: MoMA PS1, originalmente llamado P.S.1 —fundado en 1971 por Alanna Heiss su primera directora— como un Instituto bajo el nombre de *Art and Urban Resources Inc*, una organización cuya misión era identificar y volver a la vida edificios abandonados o en desuso en Nueva York y transformarlos en estudios de artistas y espacios de exposición, que funcione parcialmente como el museo principal de arte contemporáneo y posteriormente fue dejado abierto para colecciones más experimentales de este mismo arte.

En la actualidad, además de sus exposiciones, la institución también organiza una serie de proyectos internacionales y ha establecido un Programa para Arquitectos Jóvenes con la apertura de algo singular y casi único, la WPS1, fundada el año 2004 es una emisora de radio tradicional y de internet, cuyo énfasis está en la difusión de programas orientados al arte contemporáneo siendo la única en su género. El PS1 es en Nueva York la institución visible de un espacio reinventado dando paso a un nuevo espacio destinado al arte contemporáneo vivo, donde el museo se permite arriesgar más que en su gran y principal edificio.

3.- Nuevos conceptos curatoriales

El proceso de apreciación, circulación, consumo y reapropiación de las colecciones permanentes de los museos de arte contemporáneo en el mundo, ya no se limita a lo estético y delectable —lo “bello” — sino que este proceso se abre hoy a los enfoques temáticos más que sólo cronológicos, a alternativos y esquemas de presentación de las colecciones, a las relaciones entre los sujetos, política, historia contemporánea, nuevas tecnologías y sus capacidades de interpretación que se legitiman en formas individuales de acuerdo con ciertas variantes en cada museo.

La curatoria contemporánea ya no se basa en el objeto como tal, sino más bien en el contexto del cual forma parte, de la trama social en la que está inmerso el artista y su creación, al momento de ser creadas las obras y en la lectura de las mismas versus el presente, si es el caso de encontrarse descontextualizadas.

En gran medida existe transversalmente, entre los grandes museos y galerías de arte contemporáneo, la preocupación por ganar el interés público que se refleje en una gran maquinaria mediática en funcionamiento, teniendo como resultado suscitar el interés de los medios de comunicación y de paso, la curiosidad del visitante. Entendiendo que la clave del éxito es, sin duda, la capacidad que tengan en adaptarse a nuevas ideas y estéticas contemporáneas, no sólo por sus exhibiciones más destacadas, sino por la colección como un todo.

Los nuevos conceptos curatoriales deben preocuparse de explorar en sus exhibiciones, ya sean éstas permanentes, transitorias, o itinerantes en colaboración con otras entidades, los contextos que pueden gatillar nuevas interpretaciones sobre antiguas obras, iniciando una relectura de los mismos en un contexto tiempo-espacio diferente, y definir los métodos externos de intervención en las estructuras del museo para de esta forma hacer más dinámica el recorrido al visitante. En vista de este objetivo, las colecciones necesitan tener estrategias agresivas y dispuestas al riesgo para la adquisición y exposición. La democratización de estos procesos antes mencionados, ha llevado a conceptos curatoriales que se orientan a crear un diálogo entre lo contemporáneo y lo histórico. Lo imprevisible del arte contemporáneo obliga a los museos a crecer o a instalarse en espacios más versátiles.

Actualmente, la necesidad es "ir más allá de la fabricación de exposiciones", teniendo que incurrir en una muy sofisticada justificación no sólo del trabajo del artista, sino también del concepto detrás de la curatoria misma, siendo casi tan importante la documentación escrita como el trabajo visual a exponer, con esto a veces se corre el riesgo de ignorar al mismo artista, quien se ve relegado a ser un producto una vez que entra al museo adquiriendo así una dimensión que lo sobrepasa. En este sentido, rescato lo que el MoMA-PS1 hace, dando una oportunidad al curador innovador y al experimental. De este modo es como el museo ha presentado los trabajos de artistas como Janet Cardiff, Robert Grosvenor David Hammons, Hilma Klint, Donald Lipski, John McCracken, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto, Alan Saret, Katharina Sieverding, Keith Sonnier, Michael Tracy, John Wesley Franz West, y Peter Young, entre otros.

En un documento firmado en el año 2001 por la *Asociación de Curadores de Museos de los Estados Unidos*, se establecen claramente las funciones y responsabilidades de los curadores de museos, quedando claro que ellos deben de actuar con el permiso del director del museo y en coordinación con el departamento de marketing del mismo, siendo estos la cara visible ante los medios.

Un problema que se plantea en este comienzo de siglo para los museos y sus curadores es su financiamiento. En el Whitney en Nueva York, se han descartado proyectos al no contar con *los* recursos proporcionados única y exclusivamente por privados, ya que es un tema que se aleja de lo político y de lo cual el gobierno en Estados Unidos no se hace cargo. Por otra parte, encontramos que los museos reciben una buena parte de sus ingresos gracias a las membresías, ya que forzosamente, al no tener ingresos que provengan del gobierno, tiene que

sobrevivir con dineros privados y de allí el riesgo es ser demasiado complacientes con sus miembros al desarrollar criterios curatoriales que no necesariamente acordes a los pensamientos y principios de sus fundadores. El museo está, de cierta forma, concebido como un negocio que debe ser capaz de sobrevivir por sí mismo y crear sus propias fuentes de ingreso. En realidad, las tendencias actuales se dirigen a la auto-financiamiento como es el modelo norteamericano, cuyos críticos asumen que podría llegar el momento en que sólo se exhibirá arte comercial y se apostará nuevamente por los *maestros antiguos* y posiblemente surgirá una nueva tipología la del museo de "arte y ensayo".

4.- La infraestructura provista en los espacios expositivos

Las características principales que, en general, están mostrando los museos de arte contemporáneo alrededor del mundo son las siguientes:

- Han sido construidos en los centros neurálgicos de las ciudades, no en las afueras. Muchos de los edificios han sido remodelados a partir de edificios abandonados o en desuso, construidos con otros fines, los que han sido transformados diametralmente para luego convertirse en estructuras modernistas en algunos casos.
- Sean estas construcciones nuevas o preexistentes, los edificios están provistos de grandes ventanales que traen a la ciudad al interior durante el día y llevan el museo a la ciudad durante la noche, gracias a la transparencia que éstos ofrecen.
- Integración y conexión del paisaje urbano colindante.
- Grandes áreas de acceso en donde el museo se abre al visitante.
- Grandes salas multimedia.
- Grandes espacios dedicados a exposiciones temporales y otras alas o pisos destinados a la colección permanente del museo, colección que además no se presenta en su totalidad y que siempre tiene una característica de rotación, dando espacio a nuevas adquisiciones.

El MoMA no ha sido el primer museo en instalar una iluminación especial que acentúa y crea espacios expositivos de una manera diferente a la iluminación plana tradicional, sin embargo, este museo desarrolló una iluminación de las obras que ha sido estudiada por muchos otros museos de arte contemporáneo. Este sistema combina diferentes métodos de iluminación de acuerdo a la sala y al tipo de obra que se exponen en ella, dejando la iluminación plana para áreas comunes y creando espacios de atención en otras áreas. En estos espacios la atención del visitante es inducida mediante ya sea la intensidad o la temperatura de la luz, con el objeto de destacar unas obras más que otras, crear más o menos bidimensionalidad, todo de acuerdo además a lo expuesto y en la mayoría de los casos de artistas vivos, con la anuencia y aprobación del artista y como este

imaginó que su obra fuese expuesta. El Museo Metropolitano de Nueva York es un claro ejemplo de aquello, allí en donde se puede apreciar los diferentes tipos de iluminación de acuerdo a las salas y lo que en ella se expone. Las salas no son blancas a excepción de las que contienen obra contemporánea. Al ser este un Museo histórico, se han escogido diversos tipos de colores que hacen resaltar las obras expuestas, así también de acuerdo a ellas va la iluminación de las piezas. El ala contemporánea, sigue la estética MoMA, salas siempre blancas con iluminación que va de acuerdo a lo expuesto. Teniendo en consideración que cada museo es una entidad con vida propia, que se renueva y cambia según las tendencias artísticas o las necesidades sociales. El MoMA planteó su museo sobre bases didácticas e historicistas con vocación ilustrada y enciclopédica pero la aparición del Centro Pompidou cambió el concepto de museo de arte moderno, ya no se trata de educar al visitante sino que éste también participe de la actividad cultural. De esta forma, por unos pocos años, conviven en los años 80, el modelo "ilustrado" como el del MoMA y el modelo "revolucionario" como el del Beaubourg, pero la selección natural del museo hizo que el modelo a seguir a partir de los años 80 fuera el del Beaubourg, es allí que el MoMA ve como alternativa su apéndice PS 1, esto da origen a los museos-apéndice los que asumen el papel de hitos urbanos influenciados por el efecto Beaubourg, en donde llega a ser tan importante la obra expuesta en su interior como en el exterior.

5.- Los recorridos dentro del museo y los intereses del visitante

Los recorridos de los museos creados después de la Segunda Guerra, dejaron de ser enciclopédicas para convertirse en recorridos especializados. Del museo diacrónico de los años setenta se pasó al sincrónico de los noventa, es así como en la segunda parte de esa década se invita a los artistas vivos al museo para mucho más que elegir el color de las paredes de la salas donde van a exponer sus obras. Para las exposiciones transitorias entonces, se crean entre el curador y el artista los recorridos de las exhibiciones, respetando los conceptos detrás de la obra, expresados por los mismos artistas.

En cuanto a la exposición permanente, esta tiene más que ver con el mercado publicitario del arte, ya que hay obras que son iconos de la cultura contemporánea y a ellas se debe acceder fácilmente; así es como las primeras salas de las colecciones siempre están dedicadas a la colección permanente privilegiando aquellas obras-icono. Como ejemplo, podemos mencionar la sala del tercer piso del MOMA, la cual se abre inmediatamente al espectador con obras de Picasso y Van Gogh; así, aunque el espectador haga una visita muy corta, quedará satisfecho al haber visto aquellas obras famosas que esperaba encontrar en el museo y que motivaron su visita. Tanto en el MoMA como en otros museos, los pisos superiores, contra más arriba se tornan más especializados y requieren un visitante más informado.

Recordemos las declaraciones de Jean-Christophe Amman, director del Museo de Arte Moderno, Frankfurt, cuando se plantea la colección de Frankfurt, no le interesa genera un recorrido a través de obras aisladas para recrear la historia del arte, sino más bien, exponerla obra de un artista desde sus comienzos y mostrar

su evolución. Es probable que los pequeños museos de reciente creación se hayan convertido en una vitrina para mostrar la evolución estilística de unos cuantos artistas. Froment nos trae otra versión de los museos de los noventa en Burdeos, éste se enfrenta a la vulgarización del arte, a la producción contra la creación por ello opta por el museo anti-exposición y señala: "*Ante la vulgarización del arte hay que hacer un museo de opinión, no enciclopédico, un museo de oposición a la vulgaridad*".

6.- La relación entre los artistas vivos y el Museo como institución.

Con el nacimiento en los años ochenta de la corriente teórica de la *nouvelle muséologie* - movimiento formado por un grupo de museólogos franceses en la que se cuestiona si un museo debe ser sólo para el deleite o por el contrario, debe de ser un instrumento didáctico -se comienza a aceptar más y más la idea de que el museo no es autónomo ni debe mirarse a sí mismo, se acepta que universalmente el museo debe abrirse al entorno en el que se ubica, al público que lo va a visitar y estudiar la colección que expone, a la vez que se replantea periódicamente su relación con otros centros culturales cercanos. En ese sentido, los artistas visuales vivos se benefician enormemente cuando los museos adquieren y agregan sus obras a las colecciones de los museos. El artista vivo que cuenta con obras en museos y exhibiciones, tiene un estatus superior habiendo adquirido el reconocimiento de su obra, en especial para los artistas jóvenes o emergentes que, al no ser muy conocidos por los coleccionistas de arte, este hecho les da seguridad en la inversión. Tener una obra en un museo da validación inmediata y mejora la reputación del artista, lo que a menudo se traduce en éxito financiero. Sobre la base de este concepto es que más y más museos de arte contemporáneo reservan una sección de los mismos a artistas vivos; cuando se realizan estas exposiciones individuales o grupales, el artista o los artistas vivos se transforman en el centro de atención, incluso algunas veces compitiendo no siempre a favor de las obras.

Las retrospectivas del trabajo de un artista vivo pueden ser instrumentales en el establecimiento de su reputación y prestigio en el mundo del arte, asegurándole así, su paso a la historia del arte mediante publicaciones asociadas a estas retrospectivas, cada una de estas publicaciones es producto de una investigación académica y estudio de las obras incluidos en estas exhibiciones que de este modo ubican la obra del artista en el mapa del arte contemporáneo relevante.

7.- ¿Qué hace del MoMA un paradigma a seguir?

Lo que atrae a 1.6 millones de visitantes a este museo cada año y lo hace el paradigma de otros museos de arte contemporáneo del mundo, no tiene una sola respuesta, es un conjunto de factores que valen la pena explicar.

El MoMA no es sólo un museo de arte contemporáneo con una colección permanente exquisita que se complementa con una serie de exposiciones temporales, tampoco es solamente la historia de creación que ha generado el mito del museo o su evolución en los últimos 84 años, tampoco lo son sus múltiples

actividades asociadas a muchas de sus exhibiciones temporales o para insistir en la importancia de la colección permanente, tampoco el contacto con la comunidad, ni la sección de salas del museo dedicada al diseño como una de las columnas vertebrales de su carácter. ¿Qué es el MoMA entonces? Es el conjunto de todos esos múltiples aspectos que sostienen su prestigio, apoyados sin lugar a dudas por un excelente marketing que promociona la extensa variedad de actividades que el museo realiza y que son diseñadas por diversos comités.

Paradigma a seguir es sin duda su financiamiento privado con el que ha existido desde su creación y durante 84 años, periodo en el cual no ha cedido a la presión del mercado del arte sino que se ha involucrado en el juego para prolongar su existencia, escribiendo de primera mano la historia del arte del siglo XX. En los Estados Unidos, es impensable la existencia de un museo que sea parte del Estado o que subsista del dinero generado por los impuestos.

El MoMA ha formado no sólo una colección incomparable del arte del siglo XX que se afina siempre con nuevas adquisiciones, sino también se ha hecho de una reputación sólida aceptada, reconocida y admirada tanto nacional como internacionalmente. Alrededor de la imagen del museo, catedral del arte contemporáneo universal, circulan para los ciudadanos de la ciudad de Nueva York, la imagen del Museo como una parte viva de su ciudad, que a ellos también les pertenece. A su vez, quien es miembro del museo está feliz en adoptar al museo como parte del paisaje rutinario de sus actividades, sintiéndose parte de él. Esto lo ha logrado con la creación de programas para la familia, llevando el museo hasta el visitante, y en la actualidad, ya no sólo el museo como espacio físico sino también virtual a través de internet y una serie de revistas que son enviadas por correo a sus miembros y donantes, además de *e-mails* masivos a la comunidad que quiere sentirse informada de lo que sucede en este Museo. Casi todas las actividades del Museo son respaldadas con videos y podcasts de las mismas y pueden ser vistas en su mayoría de forma gratuita. Así, los miembros —como es mi caso en particular— que no podemos asistir a una conferencia de interés, podemos mediante nuestra membresía acceder a la web y asistir a esos eventos a muchos kilómetros de distancia, en otras palabras, es el museo quien viene a nosotros. Pero esta multiplicidad de eventos van de la mano también con múltiples alianzas con instituciones relacionadas con la cultura u otras de diversas índoles, todas aceptadas como parte del engranaje social que proporciona la cadena de contactos que MoMA necesita para ser aceptado y reconocido como un elemento social dinámico, inserto en la sociedad contemporánea y mirando al futuro con soluciones que serán inspiradoras de nuevas soluciones, siempre desde la perspectiva de las artes visuales principalmente pero ya no exclusivamente, ya que han sido incorporadas otras muchas manifestaciones como poesía, danza, música, entre otras.

Las nuevas adquisiciones son expuestas en forma rotativa, en salas especiales, y con eventos alrededor de ellas que aseguran su relevancia y protagonismo como piezas excepcionales, cada una de las adquisiciones ha sido estudiada cuidadosamente así como su presentación y explicación de importancia histórica para el público visitante. El mismo tratamiento recibe la mayoría de las piezas o

colecciones adquiridas. Esta tendencia, en parte educacional y en parte estrategia de marketing, ha sido adoptada por muchos otros museos.

La colección permanente expuesta en los niveles tres y cuatro del edificio, tiene un esquema de presentación muy sencillo pero que asegura capturar al visitante desde su entrada y tiene su punto de partida dando una vista sinóptica del arte en el siglo XX. Comienza con trabajos post-impresionistas de los grandes y famosos: Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Seurat, con piezas claves y muy reproducidas en los medios, cada una de las cuales garantiza un impacto en el espectador. No obstante, estos autores con los que comienza la colección, no constituyeron una escuela pero estuvieron ligados por un estilo común que hacen de esas salas un lugar coherente y fácil de digerir, en donde se explica que cada uno, después de una breve fase impresionista, esculpió una dirección que se hizo crucial al desarrollo de arte en el siglo XX. Los pisos superiores están reservados a las exhibiciones temporales al igual que las salas laterales del segundo piso, mezzanine y las zonas aledañas dedicadas a las salas de multimedia, biblioteca e investigaciones. La complejidad de la estructura del edificio refleja no sólo las prioridades del mismo, sino también la estructura y lógica bajo las que el Museo funciona y que se abre al público.

8.- Desafíos a futuro de los museos de arte contemporáneo

En lo personal, creo que la clave del éxito a futuro de los museos de arte contemporáneo dependerá, en gran medida, de cómo sean éstos capaces de adaptarse a los nuevos tiempos, en cuanto a cambios socio-económicos, o tecnológicos, que necesariamente implicarán nuevas lecturas de la realidad y sus correspondientes productos, traducidos en lenguajes visuales y en una crítica revisión histórica de sus nuevos lenguajes.

Si revisamos las recomendaciones del *Instituto de Bibliotecas y Museos* de los Estados Unidos sobre cómo enfrentar el siglo XXI, habría que reparar en una serie de evaluaciones y reformulaciones de la función del museo en los nuevos tiempos. Los tópicos que sugiere reevaluar son los siguientes:

- cómo la misión y objetivos bajo los cuales ha sido fundado cada museo se compaginan en función de ayudar a otros frente a los desafíos del siglo XXI.
- si la institución se encuentra hoy en día apoyando el desarrollo de habilidades de su audiencia.
- cómo integrarse a la comunidad con el fin de crear vínculos duraderos con las necesidades de su audiencia en el siglo XXI.
- el diseño de nuevos programas y estrategias para ayudar a los individuos frente a los nuevos y más exigentes desafíos de la vida en el siglo XXI.

- La influencia de las redes sociales para fomentar el museo como un lugar de aprendizaje lúdico.

El museo de arte contemporáneo, como cualquier otro museo, debe adaptarse a la movilidad demográfica, como por ejemplo en Chile, los museos tendrán que estar abiertos a los aportes de las nuevas comunidades que en gran número han llegado a asentarse en el país en los últimos veinte años. Esas comunidades serán capaces de dejar una huella que deberá de ser recogida por estas instituciones, de la misma manera que se hizo con la inmigración de españoles durante la Guerra Civil de ese país (periodo en el cual el Winnipeg trajo a más de 2.200 refugiados que arribaron a Chile el 3 de septiembre de 1939. Los museos deberán esencialmente examinar estos cambios profundos en el contexto de la nueva complejidad social arraigada a la nueva realidad política, la situación económica, origen étnico, la condición de inmigrante, ingresos, educación, edad, trabajo y aspiraciones sociales, entre otros factores. Si bien, todas estas cuestiones son importantes, este documento considera sólo dos cuestiones en particular: la raza (o etnicidad) como una categoría ineludible para el examen de los cambios demográficos y la edad (o generación) como un indicador de otros cambios sociales que pueden generar un mayor impacto sobre la aproximación y experiencia de la gente hacia los museos. La capacidad de desarrollarse en sintonía con las nuevas generaciones será un factor muy importante también.

Por su parte, los nuevos cambios en la educación señalan ya la ruta de desarrollo y estimulación de un pensamiento crítico en los alumnos y es allí donde el museo de arte en general —y en particular el de arte contemporáneo por excelencia— deberá influir en el desarrollo de este pensamiento y diseñar nuevas estrategias con el objeto de atraer a un público joven. La capacidad de los museos de transformar vidas y encender la llama de aprendizaje auto-dirigido está vinculada a un concepto de educación continua, en donde el adulto va auto educándose, asistiendo a exhibiciones, conferencias, etc.

Históricamente las barreras culturales y sociales han hecho que los museos se perciban intimidantes y excluyentes para muchos. Un museo debe de plantearse como una institución menos formal, en el sentido que debe mostrarse más cercano, menos “el palacio” y más la casa de todos, en donde existen espacios de diversión que van de la mano con la educación y la cultura. Los museos deben transformarse en un panorama familiar, un lugar cálido y acogedor, ese es el museo que será visitado aquel que deje atrás la imagen de un ente frío, inactivo y lejos de cualquier forma de auto-identificación. El museo de arte contemporáneo, gracias a los nuevos lenguajes visuales cargados de movimiento y programas interactivos, tienen allí una buena oportunidad de encantar a los jóvenes y seducirlos para llevarlos al mundo del pensamiento más elaborado y cuestionador.

El museo de arte contemporáneo debe hacerse cada vez más atractivo a las minorías de los países, pues son un instrumento de aglutinamiento socio-cultural. El MoMA, en ese sentido, ha ayudado a formar un orgullo nacional en los Estados Unidos y a validar la Escuela de Nueva York. Si bien es cierto, el MoMA percibe a

la sociedad desde la perspectiva de las artes visuales y de alguna forma esta visión influye sobre el espectador, el Moma también cumple una función más profunda al insertar valores que cruzan verticalmente a las diversas capas sociales de una sociedad tan compleja y tan poco homogénea como lo es la de la costa Este de los Estados Unidos.

Para enfrentar el desafío que implica el cambio de las nuevas sociedades y sus paradigmas y cómo el museo puede y debe de formar parte de esto, en los Estados Unidos se ha creado EL CENTRO PARA EL FUTURO DE LOS MUSEOS, una iniciativa de la Asociación Americana que estudia las motivaciones de los visitantes a los Museos basadas en los grupos que varían según sus diferentes tradiciones culturales, experiencias y expectativas. Los estudios de estas dos instituciones mencionadas anteriormente sirven de referencia a muchos museos del mundo, incluyendo evidentemente al MoMA.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERS, J.**, *How Modern is the Museum of Modern Art*, American Abstract Artist, New York, 1940.
(MoMA archives 3.N47 A63)
- ALDEN JEWEL, E.**, The New Museum of Modern Art en *New York Times*, 10-11-1929.
- ALONSO, L.**, *Museología. Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*, Fundamentos Maior, Itsmo, Madrid, 1993.
- ASHTON, D.**, *La escuela de Nueva York*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.
- BARR, A.H.**, *La definición del arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1989.
- BARR, A.H.**, *Why The Museum of Modern Art was founded?* 1936. MoMA Archives, Barr papers, N47 M86.
- BEAUMELLE, A. y POUILLON, N. (dir)**, *La Collection du MNAM. Acquisitions 1986-1996*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.
- BODE, A.**, *Documenta Kassel, Essays*, Stadtsparkasse Kassel, Kassel, 1987.
- BROWN, M.**, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton University Press, 1955. R editado en *L'Art de L'Exposition, une documentation sur trente exposition exemplaires du XX siècle*, Editions du Regard, París, 1998, pp 91-105.
- CALVO SERRALLER, F.**, Historia real de un museo imaginario. Pasado y presente del Centro de Arte Reina Sofía, en *Claves de la razón práctica*, nº 22, mayo 1992.
- COCKROFT, E.**, Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War en *Artforum*, vol.15, nº10, junio 1974.
- COMPTON, M.**, *The role of the Museum of Modern Art*. Informe sobre los Museos de Arte Moderno, enviado al MoMA por Michael Compton de la Tate Gallery, MoMA Archives.
- CROW, T.E.**, *Pintura y Sociedad en el París del Siglo XVIII*. Ed. Nerea, Madrid, 1989.
- DAVIS, D.**, *The Museum transformed: design and culture in the post-Pompidou age*, Cross River Press, New York, 1990.
- DE SANTIAGO RESTOY, CARIDAD-IRENE**, Tesis Doctoral: Los museos de arte moderno y contemporáneo; Historia, Programas y Desarrollos actuales, Universidad de Murcia, 1999.
- DREXLER, A.**, Architecture and Design en *The Museum of Modern Art New York. The history and the Collection*, Harry Abrams Inc/MoMA, New York, 1991.
- FILLER, M.**, Retorno a la caja. El Guggenheim remodelado, en *Arquitectura Viva*, nº 27, nov-dic, 1992.
- FRASCINA FRANCIS**, *Pollock and After: The Critical Debate* (2000).

GOLDFARB, H.T., *The Isabella Stewart Gardner Museum. A companion guide and history*, The Isabella Stewart Gardner Museum, Yale University Press, New Haven and London, 1995.

GOODYEAR, A.C., *The Museum of Modern Art: The First 10 Years*, MoMA, New York, 1943.

GUGGENHEIM, P., Introduction in *The Peggy Guggenheim Collection*, Arts Council, at the Tate Gallery, London, 1964.

HEIN, H., *The Exploratorium: The Museum as Laboratory*. Smithsonian Institution Press, Washington, 1990.

HUNTER, S., *The Museum of Modern Art, New York. History and the Collection*, The Museum of Modern Art, New York, 1991.

HUNTER, S., *The Museum Of Modern Art New York (Introduction)*, New York, 1984.

KLOTZ, H., y **KRASE, W.**, *New Museum Buildings in The Federal Republic of Germany*, Academy editions, London, 1986.

LADER, M. P., Peggy Guggenheim's "Art of This Century" in *Peggy Guggenheim's Other Legacy*, catálogo de la exposición organizada por el Salomon R. Guggenheim Museum Nueva York, Marzo-Mayo, 1987, Venecia, Octubre 1987-enero 1988.

LE CORBUSIER, *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, Colección Arquitectura, nº 7, COAAT, Madrid, 1983.

LLEDÓ, E., Tate Gallery de Londres reordena su espacio, en *Kalías*, Año II, Nº ¾, oct. 1990.

LORENTE J. PEDRO., The Museums of Contemporary Arts (2011) Product Details

MONTANER, J.M., *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

MONTANER, J.M., *Museos para el nuevo siglo*, Gustavo Gili, Barcelona 1995.

MUSCHAMP, H., El futuro moderno. Concurso para la ampliación del MoMA, en *Arquitectura Viva* nº 54, mayo-junio 1997.

PEARCE, S.M., *Museums, Objects and Collections. A cultural Study*, Leicester University Press, 1992.

RODRIGUEZ, D., Claude Nicolás Ledoux, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol .I, Ed. Visor, Madrid, 1996.

RYKWERT, J., El Museo in *Museos y Arquitectura; nuevas perspectivas*. Serie Monografías, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1994

SANDLER, I., *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Ed. Alianza Forma, Madrid 1996.

SCHAPIRO, M., *El Arte Moderno*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.

SEROTA, N., y **NITTVE, L.**, Bankside, entrevista realizada por Philip Jodidio, in *Connaissance des Arts*, nº559, marzo, 1999.

SZEEMANN, H., Pequeña Historia de un Gran Museo. Crónica de un seminario, en *Kalías*, nº 8, 1992.

TAFURI, M. y **DAL CO, F.**, *Arquitectura Contemporánea T/1 y T. 2*, Ed. Aguilar/Asuri, Madrid, 1989.

Tate Gallery, Reports and Catalogues of Acquisitions. HMSO (1954-1967), Tate Gallery, London, 1968.

TOMKINS, C., *Duchamp*, Ed. Alfaguara, Barcelona, 1999.

VARDENOE, K., Philip Johnson as donor to de Museum Collections: An Overview en *Studies y Modern Art* nº 6 TheMuseum of Modern Art, New York, 1998.

VARGAS LLOSA, A., La Tate Gallery de Londres celebra su primer centenario. Privada pero Pública en *ABC de las Artes*, 18 de julio de 1997.

WATKIN, D. y MELLINHOFFT., *German Architecture and the Clasical Ideal (1740-1840)*, Thames and Hudson, London 1987.

WILSON, S., *Tate Gallery. An Illustrated Companion*, Tate Gallery, London, 1990.

WALTHER L. BERNECKER., *La Historiografía Alemana reciente*. Tesis doctoral Universidad de Berna, 2011.

SITIOS WEB CONSULTADOS PARA ESTA INVESTIGACION:

- guggenheim.org
- museoreinasofia.mcu.es
- cnac-gp.fr/ George Pompidou
- moma.org
- webmuseen.de/Museen/Kunst.html
- kunsthalle-bielefeld.de/kunsthalle/index.html
- deutsche-guggenheim-Berlin.de/english/info/index.htm
- staatsgalerie.de/
- museenkoeln.de/museenkoeln.de/ludwig/index.html
- whitney.artmuseum.net/
- louvre.edu/
- musee-orsay.fr/
- british-museum.ac.uk/
- tate.org.uk/
- newmuseum.org/
- tate.org.uk/visit/tate-modern
- stedelobjk.nl/nl
- metmuseum.org
- moca.org
- centrepompidou.fr
- hammer.ucla.edu