

# EL MUSEO COMO REPRESENTACIÓN DE LOS CONFLICTOS CULTURALES

Artículo de reflexión

SECCIÓN  
TRANSVERSAL

## Jaime Cerón

Asesor de Artes Visuales del Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia / [jceron@mincultura.gov.co](mailto:jceron@mincultura.gov.co)

Es egresado de artes plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, donde también cursó la Maestría en Historia y Teoría del Arte. Su trabajo se ha centrado en cinco frentes: la docencia, la crítica, la curaduría, la investigación teórica y la gestión cultural, que ha desarrollado simultáneamente de forma continua, desde 1994 hasta el presente. Ha sido docente de las facultades de arte de las universidades Jorge Tadeo Lozano, Los Andes, Academia Superior de Artes de Bogotá, Javeriana y Nacional. En 1997 se vinculó al Instituto Distrital de Cultura y Turismo, donde se desempeñó como Gerente de Artes Plásticas hasta julio de 2007. Trabajó como crítico de arte y curador independiente hasta septiembre de 2010 y a partir de octubre del mismo año se desempeña como Asesor de Artes Visuales del Ministerio de Cultura.

## RESUMEN

El artículo busca elucidar la manera en que el contexto expositivo activa en el espectador la capacidad de proyectar sus propias construcciones como significado de las obras de arte. De la mano de Douglas Crimp, explora los principios lógicos que son leídos como la marca de coherencia del espacio museal y que entran en conflicto con los usos sociales que se proyectan sobre él. Mediante el análisis de proyectos realizados por Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers y Fred Wilson, indaga sobre la manera en que los conflictos culturales entrecruzados en el ámbito del museo constituyen el trasfondo de un importante segmento de las prácticas artísticas de los últimos cuarenta años. Finalmente, examina los fundamentos de los museos de arte moderno, para revisar su capacidad de enfrentarse al arte contemporáneo.

## PALABRAS CLAVES

museo, espectador, contexto, crítica, representación

## THE MUSEUM AS A REPRESENTATION OF CULTURAL CONFLICTS

### ABSTRACT

This article tries to elucidate the manner in which the expository context activates in the spectator the capacity of projecting her own elaborations as the meaning of the works of art. Following Douglas Crimp, it explores the logical principles that are read as the mark of coherence of the museum space and that are in conflict with the social uses that are projected on it. Through the analysis of projects carried out by Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers and Fred Wilson, it inquires in the manner in which cultural conflicts intertwined in the museum constitute the backdrop of an important segment of artistic practices of the last forty years. Finally, it examines the conceptual foundations of the museums of modern art, to check on their capacity to face contemporary art.

### KEY WORDS

museum, spectator, context, critique, representation

## LE MUSÉE COMME REPRÉSENTATION DES CONFLITS CULTURELS

### RÉSUMÉ

L'article cherche à élucider la façon dont le contexte d'exposition active chez le spectateur la capacité de projeter ses propres constructions comme sens de l'oeuvre d'art. À partir des idées de Douglas Crimp, on explore les principes logiques lus comme marque de cohérence de l'espace muséal et qui entrent en conflit avec les usages sociaux qui sont projetés sur lui. À partir de l'analyse des projets réalisés par Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers et Fred Wilson, on observe la façon dont les conflits culturels entrecroisés dans le contexte du musée constituent la toile de fond d'un segment important des pratiques artistiques des derniers quarante ans. Finalement, on examine les fondamentaux des musées d'art moderne, pour revisiter leur capacité à faire face à l'art contemporain.

## **MOTS CLÉS**

Musée, spectateur, contexte, critique, représentation

## **O MUSEU COMO REPRESENTAÇÃO DOS CONFLITOS CULTURAIS**

### **RESUMO**

O artigo busca elucidar a maneira em que o contexto expositivo ativa no espectador a capacidade de projetar suas próprias construções como significado das obras de arte. Da mão de Douglas Crimp, explora os princípios lógicos que são lidos como a marca de coerência do espaço do museu e que entram em conflito com os usos sociais que se projetam sobre ele. Mediante a análises de projetos realizados por Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers e Fred Wilson, indaga sobre a maneira em que os conflitos culturais entrecruzados no âmbito do museu constituem o transfundo de um importante segmento das práticas artísticas dos últimos quarenta anos. Finalmente, examina os fundamentos dos museus de arte modernos, para revisar sua capacidade de se confrontar à arte contemporânea.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Museu, espectador, contexto, crítica, representação

## **MUSEO ASIPAIASPA KAUACHI APINAKUGKUNATA, MAKANAKUGKUNATA**

### **PISIIYACHISKA**

Kai kilkaska maskakumi imasa rrunakuna kikimpa iuiiakunata kilkarrichukuna. Douglas Crimppa makimanda Kilkaska maskakumi sutipata mingapa amasami kai obra de Arteta sugkuna kauankuna chasallatata paikuna iuiai churrankuna. Douglas Crimp makimanda katichispa maskami imasa allilla kallariikuna kauachirrimi espacio musealua allilla kagta, piñachirrinakuuanta iaikunkuna kikinkunaua. Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers y Fred Wilson iuiaiua tapuchinkuna imasami kai tukuikunaua makachirrinakui iali kangapa practicas artisticaspa kai chuskuchunga uatakunapi. Tukuchingapa, kauami imasa sinchiiankuna museo de arte modernokuna, maskangapa imasami kauachirringapakankuna arte contemporaniupi.

### **RIMAYKUNA NIY**

Museo, kauangapa rrigkuna, contexto, artemanda rrimai, asipai



*Un museo es como el pulmón de una gran ciudad: la multitud fluye todos los domingos hacia el museo como la sangre y sale purificada y fresca. Los cuadros solo son superficies muertas y los juegos, los resplandores, las emanaciones de luz descritas técnicamente por los críticos autorizados se producen en la multitud.*

Georges Bataille, *Diccionario crítico*

La opinión de Bataille, acerca de los espectadores como el verdadero contenido de las prácticas del arte, y del museo como un dispositivo que posibilita esta situación solo fue compartida en su momento por Marcel Duchamp. Su más celebre obra, *La fuente*, que consistió en exhibir un urinario sobre un pedestal, funciona, según Thierry de Duve, como una ecuación para examinar el aspecto institucional de la idea de que el arte sea exhibido (Cfr. Duve, 1998). El proceso de creación de *La fuente* solo implicó la compra del urinario en un almacén de fontanería y su ubicación sobre el pedestal, con un giro de 90 grados respecto a su ubicación convencional. Por ese motivo, cualquier lectura o interpretación que se haga respecto a esta obra termina situándose en las preguntas que produce en un espectador sobre la propia noción del arte. Considerando lo dicho por el antropólogo James Clifford en su texto *Coleccionar arte y cultura*, se podría señalar que el campo del arte no se define a partir de su identidad sino de su diferencia. Lo que es arte se determina a partir de aquello que no lo es y *La fuente* es un claro ejemplo de la forma en que esto ocurre y de la manera en que la noción de exhibición se involucra en el mismo tipo de lógica. El conflicto simbólico y político que subyace al campo artístico proviene del hecho de que su continuo ejercicio de nombrar, valorar, clasificar y distinguir objetos o procesos como artísticos, da lugar a dinámicas sociales y culturales que movilizan relaciones de poder.

El museo como una de las instituciones inscritas dentro del campo del arte, participa de los conflictos sociales que caracterizan las disputas por la acumulación

de capital cultural de los diferentes sectores sociales que ven en el arte un terreno de negociación. Incluso podría decirse que son centrales dentro de él, al punto de que el museo es crucial para generar valores y formas de diferenciación social, sexual y cultural dentro y fuera del campo del arte. En ese sentido es que el museo funciona como un régimen discursivo según las coordenadas propuestas por Michel Foucault.<sup>1</sup> El museo no solo involucra un proceso continuo de resignificación de los objetos, discursos e instituciones que conforman el campo del arte, sino que moviliza prácticas sociales, culturales y políticas que dan origen a procesos de inclusión y exclusión.

En el artículo "En las ruinas del museo" de Douglas Crimp se plantea un análisis acerca de la manera como las prácticas artísticas posteriores al modernismo pusieron en duda la capacidad del museo para representar coherentemente el arte. Revisando la analogía entre museo y mausoleo propuesta por Adorno; y examinando como hecho anecdótico el montaje de la sala del siglo XIX en el Museo Metropolitano de Nueva York que incluyó artistas de la "alta" y "baja" cultura del dicho siglo, Crimp nos hace ver cómo la mortalidad asociable al museo es una consecuencia de sus propias contradicciones culturales y que por eso se extiende hacia los objetos que en él se han consignado. En relación con el montaje mencionado, el crítico Hilton Kramer no vinculó las condiciones de vida o muerte del arte al museo o a la historia del arte que este representa, sino que las situó en las obras mismas, dado que unas parecen más actuales que otras y culpó al posmodernismo de conducir a la inclusión de obras menores dentro del guión museográfico del Museo Metropolitano de Nueva York.<sup>2</sup>

1 Douglas Crimp (1993) propone una relación estructural entre el museo y las elaboraciones realizadas por Foucault sobre los regímenes discursivos en el artículo *On the museum ruins* compilado en el libro del mismo título.

2 Las valoraciones sobre el efecto del museo dentro del arte moderno que siguen en los siguientes párrafos están guiadas por el mencionado artículo de Crimp.

Por esa razón Crimp se dirigió hacia uno de los primeros usos del término posmodernismo, esbozado por Leo Steinberg en 1968, que tenía que ver con el replanteamiento de la superficie pictórica en la obra de Robert Rauschenberg, que según Steinberg tuvo el efecto de situar la visión “natural” del espectador dentro del campo cultural (Steinberg, 1972:55-91). Crimp nos recuerda que este desplazamiento es el resultado de la heterogeneidad de imágenes y artefactos que recibe la superficie pictórica, lo que trae consecuencias no solo en el campo del saber, sino también en el ámbito del poder. De ahí se deriva una de las frases más célebres de su artículo: “Foucault analizó las instituciones modernas de confinamiento —el asilo, la clínica y la prisión— y sus respectivas formaciones discursivas —la locura, la enfermedad y la criminalidad—. Hay otra institución de confinamiento esperando un análisis arqueológico —el museo— y otra disciplina —la historia del arte—. Ambas son las condiciones de posibilidad del discurso que hoy conocemos como arte moderno.”

Según Foucault, *Desayuno sobre la hierba* y *Olympia* de Manet, son las primeras obras relacionadas con la pintura misma dentro del museo y no con logros formales de los artistas precedentes. Por eso Foucault decía que “toda pintura pertenece a la gran superficie de la pintura y todo trabajo literario está confinado al murmullo indefinido de la escritura.” (Foucault citado por Crimp, 1993).

Continuando con el análisis de Crimp, el conjunto de objetos que despliega el museo se mantiene unido solo por la ficción que los constituye como un universo representacional coherente. Se trata de una ficción que le da sentido a cada uno de los fragmentos que reúne el museo según un hipotético universo. Tal ficción surge por la creencia de que el ordenamiento y la clasificación pueden producir una comprensión del mundo. Si desaparece la ficción, no quedan en el museo más que fragmentos de objetos sin sentido o valor. Para Crimp, el museo está fundado sobre las disciplinas de la arqueología y de la historia natural, ambas heredadas de la antigüedad clásica, “y la historia de la museología es una historia de los intentos diversos por negar la heterogeneidad del museo, de reducirlo a una serie o a un sistema homogéneo”.

El artículo de Crimp cierra con un análisis del proyecto *El museo sin muros* de André Malraux, al cual Crimp le cuestiona el uso de la noción de estilo como principio homogeneizante, producido mediante el uso de la fotografía como medio para armar dicho museo. La fotografía no solo asegura la admisión de los más

diversos objetos dentro del “museo sin muros”, sino que también garantiza que su heterogeneidad se reduzca “a una similitud singular perfecta.” Para Malraux, en este museo todo tipo de prácticas hacen parte de una misma categoría porque todas se han vuelto simplemente fotos a color, perdiendo sus cualidades como objetos, pero ganándolas como estilo. Pero Crimp hace la siguiente precisión: “Malraux comete un error fatal al final de su *Museo*: admite en sus páginas la cosa precisa que había constituido su homogeneidad; eso es, por supuesto, la fotografía. En tanto la fotografía sea considerada simplemente como un vehículo mediante el cual los objetos de arte entraban al museo imaginario, se obtiene coherencia. Pero una vez la fotografía misma entra, como un objeto entre otros, la heterogeneidad se restablece en el núcleo mismo del museo; sus pretensiones de conocimiento se arruinan. Pues aun la fotografía no puede hipostasiar el estilo a partir de una fotografía.”

## El contexto museal

El conjunto de la obra del artista francés Daniel Buren podría tomarse como una declaración acerca de la construcción del arte por acción del contexto institucional. Una de sus ideas más reconocidas y citadas al respecto tiene forma de parábola y es la que sigue:

“Colocar/exhibir una obra de arte en una panadería no cambiará la función de la panadería, la cual tampoco convertirá la obra de arte en un pedazo de pan. Colocar/exhibir un pedazo de pan en un Museo no cambiará en ningún caso la función del museo, pero el Museo sí convertirá el pedazo de pan en una obra de arte, por lo menos durante el tiempo que dure la exhibición. Exhibamos un pedazo de pan en una panadería, y será muy difícil, sino imposible, distinguirlo de otro pedazo de pan. Ahora, exhibamos una obra de arte de cualquier tipo en un Museo ¿podemos realmente distinguirla de otras obras de arte?”<sup>3</sup>

Desde la década de los setenta comenzó a evidenciarse con mayor claridad el papel protagónico de los museos como fundamentos de obras específicas. Una pieza seminal en este sentido fue *Dentro y fuera del marco* de Daniel Buren, que consistía en un conjunto de 19 pinturas a franjas blancas y grises sin marco que se exhibían tanto dentro como fuera de una prestigiosa galería de

<sup>3</sup> Esta cita es tomada de la referencia que hace José Roca en su texto *Curar el museo* que está recopilado en [esferapublica.org](http://esferapublica.org).



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz



arte,<sup>4</sup> señalando de qué forma el contexto transformaba la capacidad de leerlas como signos artísticos —auténticos, originales o únicos—, puesto que en un momento dado parecían dejar de ser pinturas y se emparentaban con objetos como banderas o sábanas secándose.

Hacia la misma época, mediados de los setenta, Hans Haacke adelantó su proyecto *Manet 74*. La circunstancia que originó esta obra fue la adquisición por parte del museo Wallraf-Richartz en Colonia de la obra *Manojo de espárragos* de Édouard Manet y se produjo con motivo de la celebración de la exposición *Projekt 74*, que tenía como slogan “el arte siempre será arte” y que se realizó en el mismo museo. La obra de Haacke intentaba reconstruir la historia del recorrido de esta obra desde el taller de Manet hasta el museo a través de breves biografías de cada uno de los dueños anteriores de este cuadro, que enfatizaran los aspectos sociales y económicos de cada uno de ellos. La finalidad era comenzar desde el propio Manet y llegar hasta Hermann Abs, miembro del comité ejecutivo del museo y quien avalaba las adquisiciones. La idea de la obra era exhibir las biografías enmarcadas, junto a la pintura misma de Manet. Sin embargo la biografía de este “último” dueño del cuadro dejaba ver que, más allá de su actual reconocimiento como benefactor del arte y la cultura, particularmente a través de su vinculación a este museo, tenía un pasado ensombrecido por la presencia del Tercer Reich (Krauss, 1989: 431).<sup>5</sup> Las directivas del museo le pidieron a Haacke que retirara la obra de la exposición pero Daniel Buren, que también participaba en la muestra, pegó fotocopias de ella sobre su propio trabajo, que finalmente fueron cubiertas por el personal del museo. Haacke terminó exhibiendo la obra paralelamente en una galería privada —usando una fotografía del cuadro en lugar del “original” — bajo el título *Manet-Projekt' 74* y Daniel Buren sugirió el slogan “el arte siempre será política”.

La obra de Marcel Broodthaers, que fue producida contemporáneamente al trabajo temprano de Buren y Haacke, ha sido señalada durante las dos décadas más recientes como una de las piezas claves para comprender la función contextual de los museos en relación con las prácticas artísticas. Broodthaers decidió ser

4 Esta obra se presentó en la Galería Leo Castelli en Nueva York y es analizada en la perspectiva que he mencionado por Rosalind Krauss (1989: 428).

5 La descripción de este proyecto está referida a la sección *Politics of Culture* del capítulo ya citado, tanto como de las propias palabras de Hans Haacke, recogidas dentro del catálogo “Obra Social” editado por la Fundación Antoni Tapies de Barcelona en 1995.

artista a sus 40 años de edad. Como no podía armar una colección de arte por falta de medios económicos, tuvo que satisfacer su deseo de otra manera y fue así como decidió ser un “creador”. Ante la evidente ironía de esta posición, que partió de la conexión del arte con la mercancía coleccionable, Broodthaers estaba listo para actuar como si su trabajo artístico fuera parte de una estratagema ficcional. Por eso se volvió no solo un “creador ficticio”, sino un creador de “ficciones museales”, que terminaron revelando las verdaderas condiciones históricas de la colección museal tal y como ella existe actualmente.<sup>6</sup>

Este proyecto de Broodthaers comienza con la fundación de la sección del siglo XIX del Departamento de las Águilas del Museo de Arte Moderno, bajo la presión de la percepción política de su tiempo, en conexión directa con los eventos de mayo del 68. Broodthaers participó en Bruselas de la toma del Palacio de Bellas Artes, junto con colegas y estudiantes, para responder al control oficial de la cultura por las instituciones del Estado y como una condena ante su proyección en términos del consumo capitalista. La inauguración de su hipotético museo tuvo lugar tres meses después, a través de una carta abierta, emitida por el Despacho del Ministro de Cultura, en la que se complacía de “anunciar a clientes y curiosos de la apertura del Departamento de las Águilas del Museo de Arte Moderno.”. Poco después aparecería la primera carta abierta emitida desde alguno de los departamentos del museo, en la que se advertía que no serían admitidos espectadores. A pesar de ello, sesenta personas, entre ellas Daniel Buren, asistirían una semana después a la apertura de su departamento/ estudio de la sección del siglo XIX, compuesta por 30 postales de pintura francesa del siglo XIX. Cada cuarto se identificaba por un número, como si fuera una sala, y las palabras *musée/museum* fueron inscritas en la ventana. Así mismo se proyectaron imágenes de Grandville mediante diapositivas. También había guacales de madera en el lugar.

En esta etapa del proyecto fue crucial su atención a las condiciones de enmarcación institucional y su fascinación con el siglo XIX. Al hacer notar los sistemas de transporte y embalaje así como al realizar la carta de invitación y el evento inaugural, al usar postales o al convertir el estudio en museo, estaba haciendo ver su comprensión de dicha enmarcación. Para Broodthaers

6 Para un análisis extenso del trabajo de Marcel Broodthaers, ver *A Voyage in the North Sea, Art in the Age of the Postmedium Condition*, de Rosalind Krauss.

la separación definitiva entre el espacio de producción —el estudio— y el espacio de recepción —el museo— pertenecía al siglo XIX, y era parte de la consolidación del sistema del arte. La resultante concepción idealista del arte, con su sistema intrínseco de valor, produce paulatinamente la sobrevaloración económica que convirtió el arte en mercancía. Es por eso que Broodthaers nos muestra de qué forma se anclaba en el siglo XIX el debate neovanguardista que intentaba romper el poder del museo y del mercado para aproximarse a las luchas políticas del momento.

Broodthaers continuó produciendo cartas abiertas que terminarían por considerarse la Sección Literaria del Departamento de las Águilas del Museo de Arte Moderno. Esas cartas, con su tono satírico e incluso contradictorio, tenían la función de impedir la manipulación externa de su trabajo por parte de la industria cultural. También podrían leerse como una crítica al carácter *naïve* de la crítica institucional a una cierta parte del arte conceptual. La noción de lo literario de la sección, arcaica y peyorativa, se contraponen al papel del arte como idea o del arte como lenguaje, que caracterizaron varias aproximaciones al conceptualismo (Cfr. Buchloh, 2004).

La Sección Financiera del Departamento de las Águilas del Museo de Arte Moderno, comenzó con el anuncio de vender el Museo de Arte Moderno por su bancarrota, lo cual se propuso dentro de la Feria de Arte de Colonia, en 1971. No se encontró un comprador, pero en esa misma Feria se presentó otra iniciativa que consistió en proponer una edición ilimitada de un lingote de oro de un kilogramo de peso, cuyo precio sería exactamente el doble de la cotización del oro al cambio del día. La mitad del costo representaba el valor de cambio del oro y la otra mitad, el valor del oro convertido en arte. Esta es una de las pocas obras cuyo valor significativo solo aparece mediante el intercambio comercial.

Al año siguiente, en 1972, comenzó la *Sección de Figuras del Departamento de las Águilas del Museo de Arte Moderno*, con la exhibición de 226 objetos en forma de águila, prestados por 43 museos y colecciones diversas. Del oligoceno hasta el presente fue el eslogan que la identificó. Cada uno de estos objetos llevaba la etiqueta de “Esto no es una obra de arte”, derivada a la vez de Duchamp y Magritte, recordando la imposibilidad de un orden dentro del museo y aproximándose, en parte, a la referencia que hace Foucault de la clasificación de los animales en una enciclopedia china según Jorge Luis Borges. Por la misma época, se dio inicio a la

*Sección Publicitaria* en V Documenta de Kassel del 72, legendaria por el trabajo curatorial de Harald Szeeman. En esa ocasión pintó un cuadrado negro sobre el suelo en donde escribió “propiedad privada” en tres idiomas. El cuadrado estaba limitado con cadenas forradas en terciopelo, como las empleadas en los museos y las palabras *museé/museum* fueron escritas en la ventana para ser leídas desde afuera. En septiembre cambió el nombre del proyecto llamándolo *Museo de Arte Antigua Departamento de las Águilas*, y repintó el cuadrado negro con nuevas palabras. Con esos tres gestos finales mostraba como las exposiciones se convierten en relaciones públicas, como el arte se reduce a la propiedad privada o como las estrategias artísticas evolucionan hasta alinearse enteramente con el poder.<sup>7</sup>

Un artista crucial para comprender las representaciones que se movilizan dentro de los dispositivos museológicos de los museos es el norteamericano Fred Wilson. Su trabajo como guía de varios museos le permitió identificar la ausencia de representación de los grupos sociales y poblacionales subalternos y marginales al campo social dominante. Este tipo de ausencia implicaba una nueva forma de exclusión para estos grupos; de esa forma eran marginados los relatos históricos que estructuraban los guiones museográficos e igualmente, las formas de dominación, opresión y explotación colonial de que estos grupos han sido objeto a lo largo de la historia occidental también se silenciaban.

Fred Wilson, que es afrodescendiente, comenzó a planear inserciones estratégicas dentro de espacios museales que repararan esos silenciamientos. Es así como ha planteado una suerte de mímica cultural respecto a los discursos museológico y museográfico para insertar, de forma oblicua dentro de los mismos museos, las historias de exclusión que ellos perpetúan. Sus obras simulan ser exhibiciones, que buscan horadar la estabilidad y homogeneidad del régimen discursivo del museo. Por esto sus estrategias de trabajo implican que en algunos casos actúe como curador, en otros como museógrafo, a veces como archivista e incluso como director.<sup>8</sup>

7 Un agudo análisis desde la perspectiva de la colección según Walter Benjamin y en relación con la crítica de la crítica institucional es elaborado por Douglas Crimp (1993) en el artículo “This is not a Museum of Art”.

8 Es muy pertinente para este enfoque sobre la obra de Fred Wilson el artículo “El museo y la invisibilidad del otro”, de Juan Martín Prada, quien aborda el museo desde una perspectiva posterior al posmodernismo.



Uno de los primeros proyectos donde alcanzó un alto nivel de complejidad fue el que realizó en la Sociedad Histórica de Maryland, titulado *Mining the Museum*, que en inglés involucra un juego lingüístico que alude tanto a la desmitificación del discurso museal como a su apropiación cultural.<sup>9</sup>

Al analizar las reservas de obras, el artista se percató de que en un museo lo que no se muestra es tan dicente de la orientación de la política cultural institucional como aquello que está expuesto. Tras identificar objetos que testimoniaban la presencia de las comunidades negra e indígena en la ciudad, procedió a confrontarlas con las piezas que ilustraban la historia “oficial”, creando con los objetos instalaciones que deconstruían la veracidad de tal historia y reivindicando con tal acción las comunidades afroamericana y nativa, literalmente borradas de la exposición permanente y por ende de la memoria colectiva por virtud de una decisión conceptual y de su ejecución museográfica.

## Los museos de arte moderno

El Museo de Arte Moderno de Nueva York, fundado en 1929, es la nave nodriza de la que han descendido los innumerables museos que llevan el mismo apelativo alrededor del mundo. De esa forma su concepción museológica ha estructurado la aproximación a las prácticas artísticas de los más diversos contextos durante al menos sesenta años. Esta particular concepción museológica se apoya en supuestos teóricos como la creencia en la evolución formal del arte a través de la historia —llamada habitualmente historicismo— o la compartimentación del arte de acuerdo a sus medios, que lleva a valorar las obras como objetos autónomos extraíbles de sus respectivas agendas y contextos.<sup>10</sup>

Claramente el modelo conceptual del MOMA y de todos sus hijos putativos es incapaz de lidiar con el arte de su tiempo, dado que privilegia el rol de acumulación —la colección y el acervo histórico— por encima de la exhibición de arte emergente. Adicionalmente, las transformaciones estructurales del arte posterior al

<sup>9</sup> La clarificación de este sentido dual del título de esta obra es desarrollada por José Roca en su texto “Curar el museo”, citado más arriba. En este ensayo Roca analiza varios proyectos de Fred Wilson muy pertinentes para este texto.

<sup>10</sup> Los análisis y referencias acerca de los orígenes históricos del Museo de Arte Moderno de Nueva York aquí presentes se sustentan en el texto “El MoMA ha muerto. ¿Larga vida al MoMA?” de Alberto López Cuenca.

modernismo, que en ningún modo apelan a circunscribirse dentro de un medio dado, ni propenden por situarse en un devenir histórico-artístico, han incidido en incrementar esa brecha. Al mismo tiempo, estas instituciones se muestran cada vez más distantes de sus contextos culturales de origen, que no parecían revelantes desde las perspectivas teóricas modernistas vigentes en los años treinta, y que por ese motivo no fueron consideradas por Alfred Barr dentro de su modelo fundacional. Esa distancia originaria entre el museo y el campo cultural (hay que recordar que el MOMA fue creado por la alta sociedad neoyorkina) ya le pasó factura a varios de los museos de arte moderno en América Latina, donde se tiene que lidiar con la indiferencia del público, que se suma al desinterés de los artistas emergentes e intermedios, que es la cosecha que sembraron estas mismas entidades con sus programas expositivos. ¿Qué futuro le espera a aquellos museos que no han construido empatía con los artistas de su tiempo, cuando las generaciones que crecieron (y envejecieron) a su lado ya no estén? Podría pronosticarse un futuro incierto, porque ya hay varias generaciones de artistas y curadores que, ante la indiferencia que han recibido de esas entidades, no querrán ser el objeto de sus futuros programas expositivos de revisión histórica del pasado.

Respecto al papel de la colección dentro de un museo de arte moderno, no hay que olvidar que cuando se fundó el MOMA se pensó que su colección sería transitoria para mantenerse en diálogo con el arte del presente. Cuando Alfred Barr trató de ser consecuente con este principio se vio enfrentado a la Junta Directiva del Museo, lo que implicó su salida luego de una década frente a la entidad.

## Referencias

Bataille, Georges (1969). “Diccionario crítico”, en *Documentos Ensayos*, Caracas: Editorial Monte Avila.

Buchloh, Benjamin (2004). “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración de la crítica a las instituciones”, en *Formalismo e historicidad modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Editorial Akal/Arte Contemporáneo.

Clifford, James (1995). “Coleccionar arte y cultura”, en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Crimp, Douglas (1993). "On the Museum Ruins", en *On the Museum Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Duve, Thierry de (1998). "Given the Richard Mutt", en *Kant alter Duchamp*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Krauss Rosalind (1989). "Postmodernism Within and Beyond the Frame", en *Art of the Western World*. London: Baxtree Limited.

\_\_\_\_\_ (1999). *A Voyage in the North Sea, Art in the Age of the Postmedium Condition*. Londres: Thames and Hudson.

López Cuenca, Alberto (2005). "El MoMA ha muerto. ¿Larga vida al MoMA?". Disponible en: <http://www.revis-tasculturales.com/articulos/96/revista-de-libros/396/1/el-moma-ha-muerto-larga-vida-al-moma.html>. Consultado en septiembre de 2011.

Prada, Juan Martín. "El museo y la invisibilidad del otro". Disponible en: <http://reddigital.cnice.mecd.es/5/arte/art4.html>. Consultado en septiembre de 2010.





OPEN THIS SIDE

KEEP DRY

G.G.S.  
NEW YORK  
NO. 1

MKC  
23  
4

FRAGILE

HANDLE WITH CARE

MKC 23

UTES  
CURT  
LOS ANGELES  
10

MKC 100



