

## Carta desde Nueva York. Nuevos y viejos museos

*May Lorenzo Alcalá*

Para el viajero no demasiado frecuente o advertido, la novedad neoyorquina en materia de artes plásticas continúa siendo, a casi dos años de su reapertura, el *Museo de Arte Moderno de Nueva York– MOMA*. Aunque, a decir verdad, esa novedad ofrece pocas sorpresas.

Las (no) sorpresas positivas son: una intervención no invasiva ni presuntuosa del edificio anterior, que tampoco era el original, sino que ya había sufrido una ampliación del arquitecto argentino César Pelli. A poco de recorrer sus galerías hace sentir al visitante que se trata del mismo MOMA de antes pero más amplio, en el que en un desafío casi lúdico, hay que redescubrir la ubicación de las obras predilectas.

Y ésa es la segunda cualidad, la exhibición de la incuestionable mejor colección de arte moderno acumulada en un solo museo. La gratificación frívolo-gastronómica es el funcionamiento del restaurante *The modern*, en la planta baja, con entrada independiente del Museo y vista al *Patio de las Esculturas*, caro pero riquísimo.

Las negativas: esa joya museológica de la modernidad adolece, cada vez más acentuadamente, de una enfermedad que tiene su origen en la propia estructura institucional del MOMA. La exhibición de las obras no tiene un criterio curatorial –sin sostener que ése debiera ser necesariamente historicista–. Las obras están expuestas, no relacionadas, en razón de la persona del donante o *sponsor*. Esa dependencia casi dictatorial de quienes sostienen el Museo es histórica desde la fundación de la institución y, en lugar de atenuarse, evidencia una absoluta sacralización.

La incorporación más o menos reciente de la norteamericana Patricia Phels, casada con el millonario venezolano Gustavo Cisneros, en la conducción del MOMA y su apadrinamiento como curador invitado –por un período ya concluido– del brasileño Paulo Herkenhoff, han dejado ya su huella. La aparición de algunos artistas de esos orígenes, como Gego o Ligia Clark, cuyos méritos artísticos no se cuestionan,

parece forzada frente a la omisión de otros creadores latinoamericanos más determinantes aún en las corrientes que esas artistas representan: por ejemplo, sin Tomás Maldonado, su obra y sus escritos teóricos sobre el concretismo, los maravillosos *bichos* de la brasileña Clark no hubiesen existido.

Pero lo más impresionante es que el Museo haya dedicado un piso al arte contemporáneo —lo que sí habría representado una novedad— y que sólo albergue las obras de seis o siete artistas norteamericanos de escaso interés, pertenecientes a la *Edward Broida Collection*. Afortunadamente esa exhibición es temporal, pero preanuncia que los *sponsors* coleccionistas norteamericanos, casi con seguridad, monopolizarán allí el ejercicio de imposición de la estética contemporánea.

El Estado norteamericano, tan omnipresente en las cuestiones de seguridad y tan ausente en las funciones para las que fue inventando —como dar equilibrio a los intereses sectoriales— o por lo menos la Comuna de Nueva York, deberían tener algún tipo de participación en la conducción de una institución responsable de la formación del gusto imperante en materia de arte y, por qué no, de un gran porcentaje del turismo que atrae la ciudad.

Al margen de esta (no) novedad, hay otras menos sonoras, casi subterráneas, que se van constituyendo en estructurales del movimiento plástico contemporáneo neoyorquino. El *Museo Guggenheim*, a partir de que se convirtió en una franquicia internacional, declina como institución removedora de los preconceptos estéticos: de ser el Balenciaga de los años cincuenta se convirtió en el Versace de los noventa —Peggy Guggenheim se estará revolviendo en su tumba. Por su parte, la *Bienal Whitney de Arte Norteamericano*, si es que debe ser tomada como patrón de la creatividad local, sugiere la necesidad inmediata de una fuerte inyección de vitamina tercermundista.

El atentado a las Torres Gemelas también ha modificado el panorama plástico de Manhattan: ante el abandono masivo de las zonas aledañas al complejo financiero que el atentado ha generado, la ciudad no sólo subvencionó la adquisición de propiedades sino que lo hizo a los que permanecían en ellas, para que los precios no se derrumbaran provocando un colapso financiero. Y la especulación se instaló en el *Down Town Manhattan*. Muchos de los artistas que vivían o tenían sus talleres en Tribeca, Soho, Chelsea, etc. vendieron *sus lofts* comprados en los sesenta por monedas, a precios astronómicos y se mudaron a luga-

res más apartados, pueblitos de Nueva Inglaterra, o menos hospitalarios en apariencia, como Brooklyn.

Las galerías de arte, que se aglutinaron en el Soho a partir de los setenta porque allí estaban sus artistas, habían comenzado a emigrar a principios de los noventa hacia Chelsea, a una interesante franja de enormes depósitos que fueron parte de los servicios portuarios, origen que era delatado porque muchas tenían enormes montacargas en lugar de ascensores. De ese desplazamiento tuvo una no evaluada responsabilidad el hecho de que la *Dia Foundation* –del griego *a través o entre*–, una entidad creada en 1974, que patrocinaba artistas surgidos en las décadas del 60 y 70, dejase varios pequeños espacios en el Soho a cambio de un edificio de altos en Chelsea.

Más tarde y de acuerdo a sus necesidades expositivas, la *Dia Foundation*, fue alquilando intermitentemente otros espacios en la misma zona, donde pudieron verse los primeros grandes volúmenes de Richard Serra o las instalaciones lumínicas de Dan Flavin. En el ángulo opuesto del MOMA, sus patronos sucesivos han mantenido las líneas trazadas en su fundación: seguir la trayectoria de un grupo de artistas que van desde la francesa Louise Bourgeois con sus creaciones orgánicas, hasta el sutil minimalismo de Fred Sandback; desde macroemprendimientos de *land art* de Robert Smithson en Utah, hasta las instalaciones encargadas a Joseph Beuys, que incluyeron *performances* desde que el artista salió de Alemania.

Como se sugirió, la instalación de la *Dia Foundation* en Chelsea fue determinante para que muchas galerías de arte del Soho y del Village se mudaran a esta zona. Pero, hace tres años, la mencionada institución dio un giro espectacular a su actividad: se mudó a una vieja fábrica de Nabisco reacondicionada, en Beacon, unos cien kilómetros al norte de la ciudad de Nueva York. Allí, en espacios amplísimos y con luz natural, ha instalado las obras de algunos de sus artistas que, por las enormes dimensiones, nunca habían podido ser vistas en su totalidad o más allá de una maqueta. Este es el caso de la instalación *North, East, South, West*, de Michael Heizer, proyectada en 1967.

La intensidad de la obra de Heizer no puede ser apreciada a menos que se solicite con anticipación un permiso especial y se realice la visita en grupos de menos de cinco personas. Es que normalmente lo que se ve, por detrás de una baranda, son cuatro enormes huecos labrados en el piso, que se adivinan profundos: dos bocas cuadradas y dos circulares.

Nosotros tuvimos el privilegio de poder ingresar en la zona prohibida acompañados de José Luis Blondet, un curador venezolano que ahora desarrolla su actividad en la *Dia Foundation* y a quien yo conocía de mi estadía en Caracas. La aventura incluyó acercarnos a la boca de aquellos enormes orificios que parecen extenderse hasta la profundidad de la tierra –en realidad llegan hasta los sótanos de la ex fábrica– con formatos internos diversos: el primer cuadrado se cierra con una figura igual pero más pequeña; el segundo es una esfera que se hunde como cono invertido; el tercero es un rectángulo que se proyecta hacia abajo en paralelepípedo y el cuarto un cono truncado.

La sensación que produce asomarse a sus bordes es verdaderamente aterradora: como si aquellos espacios vacíos, limitados por formas de hierro, fueran a tragarnos. Podría decirse que Heizer propone la experiencia inversa a las enormes estructuras de Richard Serra, de quien la *Dia Foundation* tiene en Beacon cuatro obras de maciza solidez. Además de los mencionados, conmueve una sutil instalación de Walter de María, muy alejada de sus habitaciones de tierra de los años ochenta.

Más allá de la belleza del paseo hasta Beacon por la ribera del río Hudson y de las encontradas sensaciones que las obras de los artistas allí expuestas pueden generarnos, es interesante llamar la atención sobre el desplazamiento de la *Dia Foundation* a zonas periféricas a Nueva York ya que esta institución viene, como se dijo, marcando tendencias. Después de todo, en el corazón de Manhattan y parafraseando a Rick de Casablanca, *siempre nos quedará la Frick Collection*.