

MoMA 2000: LA CAPITULACIÓN

I

Hace unos meses, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) presentó una gran exposición, titulada «modernstarts». Tan grande, de hecho, que no se expuso junto con la colección permanente, sino en lugar de la misma (ocupaba las tres plantas del museo). Dado que «modernstarts» era exactamente el comienzo del proyecto «MoMA2000», y que el propio Museo de Arte Moderno se trasladará a un nuevo edificio dentro de cuatro o cinco años, estaba claro a qué se refería la *Declaración del Director* cuando hablaba de «una oportunidad única para el Museo de reconfigurar literalmente muchas de sus salas»: estaban intentando imaginar un modernismo para el siglo XXI. ¿Cuál sería su aspecto?

II

La exposición «modernstarts» estaba dividida en tres partes («Personas», «Lugares» y «Cosas»), con secciones menores tituladas «Actores, bailarines, bañistas», «Guitarras», «Ciudad irreal» o «Mesas y objetos». Era una exposición temática, organizada alrededor de un asunto: estaciones de tren, árboles, cuerpos desnudos, etc. Nada prometedor, en general. Pero dado que todavía estamos buscando una explicación coherente al *big bang* modernista de hace noventa años, y uno nunca sabe de dónde puede provenir la solución, por qué no verla. Después de todo, si la colección de arte contemporáneo más rica del mundo baraja de nuevo todas sus cartas, y el resultado es un experimento estético de algún modo «agrupado» alrededor de dos o tres temas principales, sería fantástico. No una simple exposición, sino una verdadera ruptura intelectual: «Un experimento diseñado para ofrecer una visión diferente del arte moderno», como afirmó el director; mientras que la oficina de prensa la describió como algo «sin precedentes», «infrecuente», «sin paralelo», «provocativo», «fresco», e «innovador», todo ello en las dieciséis primeras líneas de su nota publicitaria. (Después se dieron cuenta de que habían olvidado «radical», «replanteador», sagaz» y «original», y los metieron todos en la primera nota de prensa.) Esto es injusto, dirán ustedes, las notas de prensa no son para creérselas. Es posible. Pero cuando solicité una breve entrevista con alguien —cualquiera— que hubiese participado en el proyecto, para que me explicasen lo que tenían en mente, me dijeron que primero tenía que leer la nota de prensa, y sólo después tal vez se pudiese concertar una entrevista. Yo contesté que no me interesaba la nota de prensa. Pero ellos insistieron. Así que la leí.

III

Temáticas y modernismo, en cualquier caso, hacen una pareja tan extraña, que uno acude al MoMA con optimismo. Y pronto nos damos cuenta de que «modernstars» marca realmente época, pero de una forma totalmente inesperada. Después de verla dos veces, y de leer el catálogo, la tesis temática —a saber, que los temas elegidos explican los principales «comienzos» modernistas— es claramente insostenible. Ciertamente, hablan del papel de las metrópolis y la guerra, pero eso ya es lugar común desde hace ochenta años; incluso es relativamente cierto: pero nuevo, no. Y cuando se hace la afirmación más directamente, es un desastre. Que la nota de prensa referida a «Lugares» afirme que «la cualidad única de la luz en el puerto de Saint-Tropez influyó en el use del puntillismo por Signac en *La bouée* [La boya]», pintado en 1894, ya es de por sí muy poco convincente, y se convierte en algo puramente irreal cuando, unas líneas más adelante, se afirma que la misma «técnica cuidadosa, el método “puntillista”» surgió cuatro años más tarde, en el extremo opuesto de Francia, con *Le canal à Gravelines, le soir* [El canal en Gravelines, una tarde], de Seurat. (El que el puntillismo no se origine en ninguno de los dos puntos, no resulta de mucha ayuda.)

IV

Pero si la disposición temática no nos ayuda a abrir los ojos, es bastante eficaz para cerrarlos. Fijémonos, por ejemplo, en las explicaciones que aparecen junto a cada cuadro en la sección «Composición con la figura»: hablando de la *Mujer con mandolina*, de Picasso, afirma que «debemos interpretar exactamente lo que representa», igual que otros cuadros, que «ofrecen similares rompecabezas para descifrar». A los espectadores se los invita (dos veces) a tratar la técnica modernista como una extraña disposición de piezas: implícitamente, tan pronto como se resuelve el rompecabezas, y conseguimos entresacar del mismo el objeto «real», aquél se puede sencillamente olvidar. «A buen seguro nunca sabríamos el aspecto real de una guitarra a partir de una de estas obras», afirma la reseña correspondiente a la sección de «Guitarras»: «Sin excepción, los pintores confían completamente en nuestro conocimiento del aspecto de una guitarra para descifrar la guitarra de entre los fragmentos». Aquí incluso la gramática (esa «guitarra» repetida tres veces en dos frases, para asegurarse completamente de que no la vamos a dejar de ver) revela que el MoMA desea que los espectadores vean «más allá» de la técnica (*collage*, cubismo, lo que sea), y se centren, por el contrario, en el objeto «real». Y de hecho, si uno consigue «olvidar» que es un *collage*, la guitarra de Picasso se hace mucho más visible. El *por qué* deberíamos hacer eso, sin embargo, es un misterio. Dado que la emancipación de la técnica es la mayor gesta del arte contemporáneo, el tratarla como un mero rompecabezas que hay que superar destruye todo el sentido de este arte. Para ver una guitarra, no es necesario ir al MoMA.

V

El punto álgido de la euforia temática se alcanza con cuatro obras de Kandinsky, en una sala titulada «Estaciones y momentos». Kandinsky las

pintó para el vestíbulo de Edwin R. Campbell, que se ha reproducido para la exposición, de forma que los cuatro paneles se pueden contemplar de nuevo en su posición original. Gran idea. Y resulta imponente; el vestíbulo es pequeño, quizás unos cuatro metros de ancho, con lo que el espectador está siempre demasiado cerca de los lienzos, todo se desdibuja y sangra; retirándose hacia atrás se acaba con dos o tres simultáneamente a la vista, en complicados ángulos. Es una fantástica experiencia de hiperestimulación y desorientación: «Demasiado para mi mente burguesa», como habría dicho Thomas Buddenbrook: el tipo de impacto que el modernismo debe de haber tenido entonces (y que tan difícil es imaginar ahora). Genial. Pero para el MoMA lo importante es que estas obras se conocen también como «Las cuatro estaciones» (que no es su título real: *Panel para Edwin R. Campbell números 1, 2, 3, 4*), y todo lo que la reseña de la pared tiene que decir es que «las denominadas *Cuatro Estaciones* contienen lo que parecen detalles simplificados de la naturaleza». De ahí una animada discusión entre tres estudiantes de secundaria que estaban a mi lado sobre si cierta forma se podría interpretar como una calabaza: lo que identificaría el lienzo como el «Otoño», y daría lugar a una secuencia completa de las cuatro estaciones. Podrían haber vivido la experiencia estética de su vida; pero en lugar de eso el Museo los envió a buscar calabazas.

VI

Un arte contemporáneo transparente, que hace énfasis en «la verdadera guitarra» a expensas de la técnica: algo estúpido, pero resultado inevitable de un modelo temático. ¿Pero cómo demonios se le ocurrió al MoMA elegir el despliegue temático? «¿Qué queríamos conseguir?», se pregunta Elderfield en «Making modernstarts» [Así se creó modernstarts]. Y responde humildemente: «Deseábamos ofrecer algo crítico y parcial, en lugar de algo que pretendiese ser definitivo y absoluto». Bueno. Pero tres páginas más adelante: «Se pensó que, al final del siglo, el examen hecho por el Museo de *toda* su colección, desde el principio al fin, se podría examinar temáticamente. De esa manera, todo el personal restaurador del museo se embarcó en un estudio de los grandes temas generales». Ahora bien, ¿en qué exactamente es ésta una idea «crítica» y «parcial»? Me suena muy definitivo, si no imperativo, entre eso de todo el personal embarcado, *toda* la colección en cursiva (como si alguien hubiese presentado una objeción), el examen que debe ser examinado... Es tan supersticioso este giro a la temática, tan irreflexivo... ¿Podría estar escondiendo algo? Al planear el tema de «Gentes», escribe Elderfield, habían ideado en un principio una sección sobre «abstracción/descomposición»; pero después «de bastante tiempo nos dimos cuenta de que, al tratar la abstracción por separado, nos estábamos creando enormes problemas a nosotros mismos, y muy probablemente al espectador». Fascinante. Para el MoMA la abstracción es un *problema* («enorme»). Y se comprende por qué: es una categoría formal que interrumpe el monolito temático de «modernstarts». Y, todavía peor, la abstracción es un símbolo del antiguo MoMA, que era un paladín de la misma en todas sus formas, desde el cubismo al expresionismo abstracto. Bien, esta «famosa (si no infame) forma en que el Museo de Arte Moderno había dispuesto sus narrativas» se ha terminado.

VII

¿Por qué temática? Porque resta importancia a la abstracción. Ya basta de extraño y difícil arte contemporáneo, unámonos en su lugar al renacimiento figurativo de las décadas posmodernas. Así, después de la literatura y la música (retorno al argumento, retorno a la melodía), la reacción contra-modernista está completa: la ciudadela del modernismo de las artes visuales ha izado la bandera blanca. Ésta es la única gesta «sin precedentes» del MoMA 2000. Mientras miraba paredes de guitarras y calabazas seguí pensando en un pasaje de *Harmonielehre*, escrito por Schönberg en 1922, en el que el autor, muy amablemente, como buen burgués que era, señala que es «la imperfección de nuestros sentidos la que nos conduce a esos compromisos mediante los que alcanzamos el orden. Dicho orden, sin embargo, no es una exigencia del objeto, sino del sujeto». Lo que Schönberg quiere decir aquí es algo un poco absurdo, a saber: que, debido a nuestra «imperfección», los seres humanos («nuestros sentidos») nos hemos convertido en obstáculos para la producción estética. Un tanto absurdo, la verdad: pero si se decide hacer una composición que no sea para nuestros sentidos, se hace entonces imaginable el más extraño de los mundos. Y, para bien o para mal, esto es lo que hizo el modernismo.

Desde 1922, sin embargo, nuestros sentidos (y nuestros sentidos comunes) se han vuelto a imponer, y el renacimiento figurativo es el último capítulo de la novela. Es una asombrosa restauración del orden, del mercado, como escribe Perry Anderson en su reciente libro *The Origins of Postmodernity*, el mercado que de alguna forma se había eludido en los años modernistas. Durante un breve tiempo, la puerta de la jaula de hierro se mantuvo abierta, y de ahí siguió una temporada de enorme libertad técnica. Después, el mercado recuperó lentamente el control de la producción estética (como de todo lo demás), y la puerta se cerró de nuevo. Ahora, el Museo de Arte Moderno de Nueva York la ha cerrado, y se ha congratulado de haberlo hecho.