

«Introducción» en La definición del arte moderno

Irving Sandler

Madrid, Alianza, 1989

Trad. de Gian Castelli

Good Old Modern: An Intimate Portrait of Modern Art

Russell Lynes

Nueva York, Atheneum, 1973

The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection

Sam Hunter

Nueva York, Harry N. Abrams/MoMA, 1984

Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art

Sybil Gordon Kantor

Boston, MIT Press, 2002

«The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: A Marxist Iconographical Analysis»

Carol Duncan, Alan Wallace

Marxist perspectives, invierno de 1978

El MoMA ha muerto. ¿Larga vida al MoMA?

Alberto López Cuenca

1 julio, 2005

El fallecimiento de Philip Johnson el pasado mes de enero significó mucho más que la desaparición de uno de los arquitectos más conocidos del siglo XX en Estados Unidos. Quien delineara junto a Mies van der Rohe el mítico rascacielos Seagram estuvo vinculado desde su fundación con el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ya fuera como director del departamento de arquitectura y diseño, como encargado de varias de las expansiones de su sede o como miembro del patronato. Johnson se implicó tanto en la definición del espacio físico del museo como en el establecimiento de sus directrices programáticas. No en balde, algunas de las obras emblemáticas de la segunda mitad del siglo XX con las que cuenta el MoMA, como *Flag* de Jasper Johns o *Girl with a Ball* de Roy Lichtenstein, fueron donaciones suyas. Sin embargo, la muerte de Johnson no representa sólo la pérdida de un importante sostén del museo: acaecida dos meses después de la inauguración de un remozado y flamante edificio y de una drástica reconsideración de su museografía, bien puede verse como indicadora del acabamiento del proyecto museístico señero del siglo XX.

DE CÓMO NUEVA YORK INVENTÓ EL MUSEO DE ARTE MODERNO

El Museo de Arte Moderno de Nueva York tuvo desde sus orígenes una actitud inusualmente aperturista y sensible a las prácticas artísticas de su tiempo. No ya porque apostara por esculturas o pinturas que el gran público estadounidense no estaba ni por asomo preparado para digerir, sino porque el museo dio cabida a expresiones como el cine, el diseño o la fotografía como registros artísticos en toda regla. Esta política inclusiva influiría enormemente en las estrategias museísticas de muchas otras instituciones dedicadas al arte moderno. Su presentación pública, ocupando una planta del edificio Heckscher en la Quinta Avenida, semanas después del *crack* de la bolsa en 1929, no parecía muy halagüeña. Sin embargo, el museo sortearía esa y otras adversidades gracias fundamentalmente, de una parte, al empeño filantrópico de la alta aristocracia neoyorquina por crear un espacio para el arte moderno, liderado por mujeres como las esposas de John D. Rockefeller Jr., Lillie P. Bliss, y de Cornelius J. Sullivan; y, de otra, a la visión y habilidad administrativa de quien fuera su director durante más de una década, Alfred H. Barr Jr. No cabe duda de que desde entonces hasta nuestros días ha sido la aportación económica de sus holgados patronos la que ha permitido que el museo subsista, pero para ello fue casi más importante el talento de Barr para dotar al MoMA de una misión social y para marcar clara y convincentemente su línea museográfica.

Entre 1927 y 1928, antes de ser nombrado director, Barr viajaría por Alemania, la Unión Soviética, Austria y Francia, donde entró en contacto directo y halló inspiración en la Bauhaus y el constructivismo. En cerrada afinidad con el ideario y la práctica de estos movimientos, que dictaminaban la disolución entre bellas artes y artes aplicadas, Barr buscaría posteriormente entretener la alta cultura y la cultura popular en el programa del museo. De ahí que promoviera exposiciones de diseño industrial como *Arte máquina* (1934) u *Objetos útiles de diseño norteamericano por menos de diez dólares* (1940), muestras de tinte primitivista como *Arte negro africano* (1935) o *Arte indio de los Estados Unidos* (1941), de arquitectura, como la crucial *Arquitectura moderna: una exposición internacional* (1932), o las más clásicas, caso de la retrospectiva de Matisse (1931) y *Cubismo y arte abstracto* (1936). El desleimiento de las lindes entre la alta cultura y la producción popular no era una pose antojadiza: para Barr era el rasgo distintivo de la modernidad y una directriz inapelable para sus exposiciones.

Precisamente, esa suscripción de un concepto de arte «expandido» condujo al MoMA a prestar una atención obsesiva por la producción cultural del presente. Como Barr ya hace notar en «Un nuevo museo de arte», un texto programático de 1929, el Museo de Arte Moderno pretendía acumular una de las mejores colecciones de arte moderno, pero, a su vez, debía mostrar los trabajos de los «maestros vivos», es decir, aquellos que aún no estaban consagrados por la historia. Hasta nuestros días, ésta ha sido la labor que ha ocupado al MoMA: ser un paradójico museo del presente. Lo que, por cierto, le ha acarreado más de un problema. No en balde, Barr fue despedido como director en 1943 por desavenencias respecto a cuál era la función prioritaria de la institución, si ser un centro de exhibición de arte actual (*Kunsthalle*) o un museo (*Kunstmuseum*). Barr abogaba por la primera opción. De hecho, la adquisición que Barr impulsó de obras contemporáneas de Giacometti o, posteriormente, de expresionistas abstractos tampoco fueron bien recibidas por el consejo de administración. Sin embargo, al dejar la dirección no se desvinculó del museo: en 1943 asumió el cargo de director de investigación en pintura y escultura, y en 1947 el de director de colecciones. Hasta que en 1967 se retira y es elegido miembro de la Junta de Administración. Unas «reubicaciones» impensables, dicho sea de paso, en un museo español.

La sombra de Barr sobre el MoMA es más que alargada, y no sólo por su vinculación administrativa sino, sobre todo, por la profundidad con la que arraigó su ideario en él. Barr es habitualmente presentado como un formalista que armó una historia lineal y evolutiva del arte moderno, como revelan sus esquemas de conexiones causales que veía en el desarrollo del arte del primer tercio del siglo XX o su conocida metáfora en la que el museo aparece no como una institución estática y receptora, sino como un activo partícipe del quehacer artístico, un torpedo que avanza engullendo el arte de su tiempo y expeliéndolo una vez superado. Sin embargo, la lectura de los textos de Barr los revelan cargados de sutilezas y precauciones ante una actitud reduccionista frente al arte de su tiempo. «Lo cierto –escribe en 1934–, es que el arte moderno no puede definirse de un modo determinante en ninguna medida y que cualquier intento por hacerlo indica una fe ciega, un conocimiento insuficiente o una académica carencia de realismo» (Barr, *La definición del arte moderno*, p. 89). Es notable esta profilaxis teórica para prevenirse contra una concepción simplificada del arte moderno, y es más que evidente su presencia en su política de exposiciones.

Llamativamente, estos principios no parecen alcanzar a la colección permanente de escultura y pintura. Ahí, Barr se revela como un pensador moderno, abogando por una presentación dialéctica del arte desde el postimpresionismo en adelante. En este sentido, la disposición de las obras de la colección permanente en las salas del museo presentaba, hasta su reciente remodelación, un decurso lineal y evolutivo del arte del siglo XX. Las salas que llevaban de las obras de Cézanne a las del cubismo y de éstas a las del futurismo y el suprematismo eran la incontestable materialización de los eslabones de una sólida cadena estilística y cronológica que el MoMA hacía incontestable y exitosamente visible. Como acertadamente ha comentado John Updike respecto al despliegue de las obras en los años cuarenta: «El MoMA tenía una colección relativamente íntima de trabajos a escala humana en salas en absoluto palaciegas... Uno podía recorrerla en una o dos horas, en un solo sentido» (John Updike, «Invisible Cathedral», *The New Yorker*, 15 de noviembre de 2004).

LA ARQUITECTURA COMO DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

En sintonía con esa definición expandida del arte que enarbolaba Barr, en 1931 el MoMA instauró un departamento de arquitectura y diseño, cuyo primer director fue Philip Johnson. Será justamente en el ámbito de la arquitectura donde el museo libre su primera y más sonada batalla proselitista. Bajo el auspicio de Barr, se planeó una exposición donde se reivindicaba la arquitectura moderna, que él dio en llamar «Estilo internacional». Frente a la hegemonía del *art déco*, el historiador Henry-Russell Hitchcock y Johnson coordinaron *Arquitectura moderna: una exposición internacional* (1932), donde se exhibían los trabajos de Le Corbusier, Mies van der Rohe y Walter Gropius. La muestra era un manifiesto en toda regla que itineró por Estados Unidos durante seis años y a la que acompañó un documentado catálogo y la publicación del libro *El estilo internacional: Arquitectura desde 1922*.

En 1939, siete años después de que el museo se trasladara a su sede actual en la calle 53 de Manhattan, hubo de acometerse la remodelación del edificio. En ese momento, Barr vio la oportunidad de hacer patente la apuesta del MoMA por el estilo internacional. El patronato aceptó la propuesta de una construcción racionalista pero, a pesar de su empeño, el director no logró que se aceptara ni a Gropius ni a Mies van der Rohe como arquitectos. La reforma corrió a cargo de un

patrono, Philip Goodwin, y Edgard Durrell. Las renovaciones posteriores de 1951 y 1964 fueron obra de Johnson, y la penúltima, de Cesar Pelli en 1984, para desmayo y decepción de aquél, que aún se veía con ímpetu para volver a renovar las instalaciones del museo.

Es sintomático de la política militante del museo que se apostara tan abiertamente en el terreno de la arquitectura por la renovación de discursos. ¿Cómo debe si no entenderse el atrevimiento del MoMA cuando la reciente reforma emprendida por Johnson en 1964, alineada aún con el estilo internacional, se vio seguida dos años después por la publicación del que se considera el texto inaugural del discurso posmoderno en arquitectura, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, de Robert Venturi? En él, Venturi se opone abiertamente al racionalismo moderno del estilo internacional y reclama como guías la ambigüedad y la redundancia en detrimento de la simplicidad y la depuración de formas. El mismo Johnson se alinearía tras estos principios y años más tarde, en 1984, construiría en Nueva York junto a John Burgee el edificio AT&T, una de las referencias de la arquitectura posmoderna. En suma, en lo que a arquitectura se refiere, el museo apostó fuertemente desde sus orígenes por desafiar las tendencias dominantes, cuando no por abrir directamente nuevas rutas para esta disciplina. Como el actual director, Glenn D. Lowry, señalara en 1997, anunciado la inminente reforma del MoMA: «A lo largo de su historia, el Museo de Arte Moderno ha utilizado la arquitectura como un vehículo de autorrenovación y regeneración, articulando y rearticulando su entendimiento evolutivo del arte moderno de un modo concreto. Sin embargo, en ningún momento desde su fundación ha gozado el museo de una oportunidad tal para acometer tan extensa redefinición de sí mismo» (*Imagining the Future of The Museum of Modern Art*, p. 26). Ante esta historia de arrojo, y dada la conciencia por parte de la dirección del museo de que acometía una tarea de gran calado, es más que llamativa la opinión generalizada entre los especialistas del ramo de que la reforma de 2004 es una clara proclama de que el MoMA ha dejado de desempeñar esa otrora característica tarea desestabilizadora. Como escribe Nicolai Ouroussoff en *The New York Times*: «Obviamente, sería imposible recuperar hoy el sentido programático [*the sense of mission*] que animó al viejo Museo de Arte Moderno. ¿Y por qué deberíamos recuperarlo? Johnson nació en un mundo que aún creía en las nociones de progreso revolucionario, estético o de otro tipo [...] Aun así, las mejores exposiciones de Johnson siempre lograron transmitir un sentido de urgente inmediatez. El MoMA ha perdido su orientación [...] El museo necesita encontrar una misión más ambiciosa que definir quién o qué conforma el *mainstream*» («Where MoMA has lost its edge», 4 de febrero de 2005). Pues bien, si todos parecen coincidir en que la arquitectura ha sido en la historia del MoMA una beligerante declaración de intenciones, ¿qué postula el nuevo espacio creado por Yoshio Taniguchi?

EL EDIFICIO DE TANIGUCHI

El actual Museo de Arte Moderno de Nueva York comienza en un terreno baldío a unos cien metros de la puerta de entrada. Se trata del primer edificio diseñado por Taniguchi fuera de su natal Japón. Esta más que remozada versión del MoMA abrió sus puertas en noviembre del año pasado, precisamente conmemorando su 75 aniversario. Uno de los argumentos de mayor peso para justificar la remodelación de su sede fue poder cobijar su colección cada vez mayor, que ya incluye alrededor de cien mil pinturas, esculturas, dibujos, fotografías y maquetas, casi veinte mil películas y cuatro

millones de fotografías documentales. El resultado del trabajo de Taniguchi es un espacio de casi sesenta mil metros cuadrados, de los cuales unos once mil seiscientos lo son de exhibición (lo que significa un aumento respecto al edificio anterior de más de tres mil quinientos metros cuadrados). El costo para la construcción del nuevo inmueble ha sido de 425 millones de dólares, dentro del presupuesto global del «nuevo MoMA», que es de 858 millones de dólares (de los que por el momento cuentan con quinientos del patronato y donaciones, sesenta y cinco del ayuntamiento y diez del Estado de Nueva York).

La elección de Taniguchi fue tan inesperada como polémica. Cuando en 1997 se anunció su selección, el mensaje que se transmitió al presentarse el proyecto ganador fue claro: el patronato descartaba el modelo de museo-monumento puesto en boga por Frank Gehry y otros arquitectos afines. Esto no quiere decir que el nuevo MoMA no sea una construcción monumental, que lo es, pero a su vez es tradicional y discreta en sus formas y materiales. Su estilo es deudor del racionalismo moderno, pero en una versión cálida donde predominan las líneas y las formas geométricas puras, pero combinando materiales como el acero y el cristal con madera y granito. El cubo blanco sigue imperando, pero excelentemente aclimatado con luz natural y una estupenda iluminación artificial. El edificio de Taniguchi se aparta por su sobriedad de los atrevimientos posmodernos de Jacques Herzog y Pierre de Meuron o Bernard Tschumi, con quienes compitió en la fase final del concurso. Los planes de éstos eran, especialmente los de Herzog y de Meuron, mucho más audaces. Sin embargo, el comité de selección optó por Taniguchi basándose en «la elegancia y claridad de sus conceptos de diseño al igual que su sensibilidad para la luz y el espacio» (*Imagining the Future of The Museum of Modern Art*, p. 17). Teniendo en cuenta que las otras dos propuestas eran consideradas como una «excitante reconsideración del lugar» o que mostraban una «aguda conciencia de la evolución de la arquitectura de museo», no es muy aventurado afirmar que se optó por la opción arquitectónica más conservadora, menos propositiva desde una perspectiva histórica.

Lowry escribía en 1997 en «La expansión del nuevo Museo de Arte Moderno: un proceso de descubrimiento» que «[El MoMA] es una institución muy compleja, y la historia del arte moderno es ahora demasiado extensa y variada para ser contada en los espacios y galerías íntimos, de escala doméstica, que actualmente caracterizan al museo» (*Imagining the Future of The Museum of Modern Art*, p. 23). Esta convicción ha hecho que en el nuevo edificio se transformen drásticamente las dimensiones de las salas (la de arte contemporáneo corre, prácticamente indivisa, a todo lo ancho del museo), y las de la colección permanente son más holgadas y con más distancia entre las obras. No obstante, lo más llamativo es el amplísimo vestíbulo y la joya de la corona, un atrio central de más de diez metros de altura que va desde el segundo al sexto piso. En términos de simbología arquitectónica, ¿cómo hay que entender el cambio de las salas de dimensiones «domésticas» a los inmensos espacios que ahora articulan el museo? Da la impresión de que el MoMA salta de las proporciones estéticas pequeñoburguesas (la sala de estar como lugar natural de la obra de arte) a las de las corporaciones empresariales (el hall prístino de la multinacional o la amplitud del centro comercial parecen ser los referentes de Taniguchi). De hecho, no son pocas las veces en que al asomarse al atrio central, el visitante tiene la impresión de estar en un *mall*, donde a lo lejos, minimizada por la colosal superficie, se adivinara una reproducción del antes enorme tríptico *Reflejos de las nubes en elestanque de nenúfares* de Monet. Esta intención paisajística de sorprender al espectador es uno de los rasgos distintivos de la construcción: los inesperados diálogos entre el atrio

y las salas y escaleras del museo, al igual que las transiciones entre el interior y el espacio urbano, ya sea con ventanales a su jardín de esculturas, con pequeñas sajaduras que abren las salas a un horizonte exterior de rascacielos o con la gran cubierta traslúcida que remata el atrio central y que lo ilumina delicadamente.

Sin embargo, a pesar de las bondades del nuevo inmueble, en general las críticas vertidas contra él han sido muchas y sin paliativos: el edificio de Taniguchi es «servil y de maneras elegantes» (Mark Wigley, «The 425 million steps from intimacy to elegance», *Artforum*, febrero de 2005), o «las estrictas formas geométricas de piedra y cristal son tan convencionales como una columnata dórica» (Paul Goldberger, «Outside the Box», *The New Yorker*, 15 de noviembre de 2004). En última instancia, la cuestión de fondo, si dejamos de lado la crucial pregunta de qué mensaje lanza el edificio al inscribirse en la historia del MoMA y de la arquitectura, es qué visión del arte moderno y contemporáneo hace posible el diseño de Taniguchi.

EL ARTE MODERNO, VERSIÓN HIPERTEXTUAL

La estrecha conexión entre la organización de las salas del museo y la idea que el MoMA quiere transmitir del arte moderno es patente en estas observaciones del director Glenn D. Lowry: «La capacidad para lograr una nueva configuración ha estado siempre limitada por la ubicación del museo en el centro de Manhattan: hasta hoy todas las posibilidades de expansión comportaban crecer hacia el este y el oeste de la calle 53 [i.e. de un extremo a otro de una apretada manzana], creando una configuración estrecha y lineal de salas que puede que fueran apropiadas para una cronología estrecha y lineal del arte moderno, pero que ofrece muy pocas posibilidades para responder a los altos objetivos de Barr y d'Harnoncourt de aclarar los amplios sentidos y la diversidad del arte moderno» (*Imagining the Future of The Museum of Modern Art*, p. 24).

Este cerrado nexo entre la planta del edificio y la narración del arte que encarna no es en absoluto un tema menor. Estamos hablando de cómo se distribuye la colección permanente del MoMA, la más vasta de arte moderno, una colección que ha fijado los cánones del relato sobre la modernidad artística, lo que dice mucho, por cierto, del poder de difusión y pedagógico del museo. Con su clásica división entre pintura y escultura, grabado, fotografía, diseño y arquitectura, los seis niveles del museo acogen una parte mínima pero representativa de los fondos del MoMA. Al dejar el vestíbulo y acceder a la segunda planta, se encuentra el gran atrio central y las inmensas salas dedicadas al arte contemporáneo. Junto a ellas, manteniendo aún el espíritu del edificio anterior, se dispone la colección de grabados y libros ilustrados. La tercera planta está dedicada a la fotografía, el diseño y la arquitectura. De nuevo, las galerías de fotografía son más acogedoras, con techos más bajos y una iluminación menos intensa. En cierto modo, se trata de un respiro frente a lo monumental del resto de espacios. En la cuarta y la quinta planta se encuentra la pintura y la escultura, en salas diáfanas y amplias magníficamente iluminadas.

En la sección de pintura y escultura, nos encontramos con una de las novedades de la singular distribución de las piezas: la cuarta planta está dedicada al arte desde la posguerra a la década de 1970, y la quinta del postimpresionismo al surrealismo. De tal modo que el visitante se encuentra antes con Pollock que con Picasso. ¿Se supone que hay que subir desde los ocultos ascensores junto

al atrio hasta la quinta planta e ir bajando? En absoluto. La entrada y la disposición de los accesos invitan al visitante a ascender por las escaleras mecánicas, que lo llevan a un recorrido invertido cronológicamente, desde las salas de arte contemporáneo hasta alcanzar las del postimpresionismo. No está muy claro qué es lo que debe deducirse de esto. Lo que sí lo está es que no quiere favorecerse una visión ni lineal ni evolutiva del arte moderno. En una interesante interpretación de la anterior distribución de las obras en el museo, Duncan y Wallach escribían que «la disposición de las galerías del Museo de Arte Moderno dirigían al espectador, cual estaciones de un vía crucis, hacia el altar principal del expresionismo abstracto» (citado en la introducción de Irving Sandler a *La definición del arte moderno*, p. 47). Ese vía crucis de un solo sentido, como escribía Updike, parece haber desaparecido pero, ¿qué lo ha sustituido?

Un contundente anuncio de lo que se avecinaba pudo verse en la serie de exposiciones con las que el museo cerró para acometer las obras de remodelación en 2001. Bajo el título *MoMA2000* se revisó gran parte de la colección en tres muestras que abarcaban desde 1880 hasta el presente. El rasgo más llamativo de la serie era que no estaba ordenada cronológica, sino temáticamente. El MoMA, que había abanderado una visión lineal y evolutiva del arte moderno, anunciaba ya un cambio de modelo expositivo. Ese cambio queda patente en la actual ordenación de la colección permanente. Las salas en que se halla cuentan con cuatro accesos (salvo las que están en las esquinas), lo que abre notablemente las posibilidades de deambular libremente por ellas. Esto se traduce en una sensación laberíntica, un ataque frontal a esa narración lineal y cronológica del arte moderno favorecido por Barr y el MoMA desde su fundación. Como acertadamente apunta Paul Goldberger en las páginas de *The New Yorker*, las salas, más que episodios lineales de una narración, son «vínculos hipertextuales» que ofrecen conexiones en múltiples direcciones. Aún más, la sensación es que uno ya no se encuentra frente a obras u objetos artísticos, carnales, sino delante de iconos de la narración moderna del arte. Como en una página *web*, donde el tránsito se articula mediante iconos que te transportan de un espacio a otro. Esa es la sensación que transmite la actual disposición de las obras. En ese sentido, la colección es ahora una cornucopia de estilos que conviven más o menos amistosamente. No es argumental ni propositiva. Esa laxitud en la narrativa comisarial parece querer huir de todo dictado imperativo, invitando al espectador a construir su propio recorrido. El museo ahora es un entretenimiento amparado en la falacia del libre deambular ciberespacial. Así, en una sala, frente al *Cartero* de Van Gogh puede verse a la vez *Las señoritas de Avignon* en una galería contigua; o plantarse delante de *Formas únicas de continuidad en el espacio* de Boccioni y no poder evitar que te salte encima, desde la distancia, *Muchacho llevando un caballo* de Picasso. El visitante se ve empujado a correr de una sala a otra, en una apabullante sensación de urgencia, de precipitación en el recorrido y, en última instancia, de hartazgo de delicias. La escultura sale especialmente malparada: las obras de Brancusi aparecen amontonadas en un lugar mínimo. *Pájaro en el espacio* y *Columna infinita, versión I* están tan juntas que no pueden apreciarse adecuadamente. En fin, uno no puede más que preguntarse: ¿cuál es el objetivo de esto? ¿Cuál es el catecismo que hoy abraza el MoMA? Sin duda posee la mejor colección de arte moderno del mundo, pero sin un Barr que se lo dé, el nuevo MoMA carece de pulso, de orientación intelectual.

A VUELTAS CON EL MUSEO

A pesar de sus proclamas, el Museo de Arte Moderno de Nueva York hace tiempo que ya no es la institución óptima para responder al arte de su tiempo, tal y como lo concibió Alfred H. Barr Jr. Es obvio que las prácticas artísticas se han transformado respondiendo a los modos de producción y consumo culturales de nuestros días, y en esa coyuntura el MoMA ha optado por una actitud más acomodaticia: velar por su colección y administrar los réditos del capital cultural que ha generado y genera. Esto se traduce en una notable ineptitud para lidiar con el arte de hoy. El modo de presentar las obras en las salas de arte contemporáneo es descorazonador. No entraña ningún riesgo y no asume ningún reto expositivo. Ahí se presentan las huellas de trabajos de Rem Koolhaas, Gordon Matta-Clark o Rachel Whiteread como si se trataran de pinturas de Matisse o de esculturas de Rodin. Es decir, subrayando su condición de objeto autónomo, como si fueran obras de arte moderno. El MoMA soslaya así rasgos fundamentales del arte actual, como su carácter documental, efímero o virtual. Lo que caracterizó al museo al confrontar el arte de su tiempo –crear un nuevo vocabulario para un arte nuevo y generar inéditas estrategias comisariales para presentarlo– en absoluto asoma en las salas de arte contemporáneo. En suma, lo que se desprende de la drástica rehabilitación arquitectónica y la reforma de sus estrategias expositivas es que el MoMA nada guarda del espíritu que originalmente le insufló vida. Ojo: no es esta una actitud nostálgica ante un pasado mítico perdido. Sencillamente, por lo que por el momento puede verse, el MoMA no es el lugar al que acudir para acercarse a las prácticas artísticas de nuestros días ni donde se nos ofrece una aproximación crítica y propositiva de la historia del arte moderno. En este sentido, el Museo de Arte Moderno ha muerto, y la propuesta que lo reemplaza no parece estar a la altura de la original.