

# MOMA Highlights

# **375 obras de The Museum of Modern Art, Nueva York**

**The Museum of Modern Art**  
New York

# MOMA Highlights

Aalto, Alvar . . . . .	111	Cahun, Claude (Lucy Schwob), y Marcel Moore (Suzanne Malherbe) . . . . .	79
Adkins, Terry . . . . .	334	Calder, Alexander . . . . .	126
Adnan, Etel. . . . .	245	Callahan, Harry . . . . .	161
Akomfrah, John. . . . .	388	Cameron, Julia Margaret . . . . .	18
Albers, Anni . . . . .	91	Cardiff, Janet. . . . .	359
Albers, Josef . . . . .	108	Carrington, Leonora . . . . .	144
Albisola, Tullio d' (Tullio Spartaco Mazzotti) . . . . .	114	Cartier-Bresson, Henri. . . . .	121
Allora, Jennifer, y Guillermo Calzadilla . . . . .	375	Catlett, Elizabeth . . . . .	173
Altschul, Gertrudes. . . . .	172	Celmins, Vija . . . . .	221
Álvarez Bravo, Manuel . . . . .	120	Cezanne, Paul . . . . .	23
Anatsui, El . . . . .	370	Chagall, Marc. . . . .	53
Andre, Carl. . . . .	236	Chaplin, Charles . . . . .	92
Arbus, Diane . . . . .	239	Chelishchev, Pável . . . . .	138
Arp, Jean (Hans) . . . . .	68	Chen Zhen . . . . .	354-355
Atget, Eugène . . . . .	56	Cheng, Ian . . . . .	397
Atlas, Charles . . . . .	309	Chirico, Giorgio de . . . . .	63
Atlas Group, The/ Walid Raad . . . . .	342	Clark, Lygia . . . . .	214
Bacon, Francis. . . . .	179	Coen, Joel, y Ethan Coen. . . . .	338
Baker, Gilbert. . . . .	290	Colombo, Joe . . . . .	260
Baldessari, John, y Shunk-Kender (Harry Shunk y János Kender) . . . . .	264	Cook, Peter . . . . .	222
Barney, Matthew . . . . .	330	Coppola, Francis Ford . . . . .	277
Bartlett, Jennifer. . . . .	283	Cordeiro, Waldemar . . . . .	266
Bearden, Romare . . . . .	223	Cornell, Joseph. . . . .	133
Becher, Bernd, y Hilla Becher . . . . .	237	Dalí, Salvador. . . . .	113
Beckmann, Max. . . . .	119	Dash, Julie . . . . .	321
Benglis, Lynda . . . . .	256	De Sica, Vittorio . . . . .	156
Beuys, Joseph . . . . .	234	Dean, Tacita . . . . .	362
Bigelow, Kathryn. . . . .	380	DeCarava, Roy . . . . .	174
Binet, Hélène, y Peter Zumthor. . . . .	381	Degas, Hilaire-Germain-Edgar . . . . .	22
Birnbaum, Dara . . . . .	299	Delaney, Beauford . . . . .	240
Boccioni, Umberto . . . . .	59	Delaunay-Terk, Sonia . . . . .	58
Bontecou, Lee . . . . .	198	Deren, Maya. . . . .	143
Boom, Irma . . . . .	337	Diaz, Lav. . . . .	392
Bourgeois, Louise . . . . .	153, 361	Dienes, Sari . . . . .	181
Bradford, Mark . . . . .	402	Dijkstra, Rineke . . . . .	329
Brakhage, Stan . . . . .	276	Disney, Walt . . . . .	103
Brancusi, Constantin . . . . .	52	Dobravec-Lajovic, Majda . . . . .	224
Brandt, Marianne . . . . .	89	Doesburg, Theo van, y Cornelis van Eesteren . . . . .	87
Braque, Georges . . . . .	55	Doig, Peter . . . . .	374
Breuer, Marcel . . . . .	101	Donnelly, Trisha. . . . .	371
Broodthaers, Marcel. . . . .	220	Downey, Juan . . . . .	285
Bruguera, Tania . . . . .	353	Dresser, Christopher . . . . .	20
Burle Marx, Roberto, y Oscar Niemeyer . . . . .	180	Dreyer, Carl Theodor . . . . .	105
Burnett, Charles . . . . .	291	Dubuffet, Jean. . . . .	154
Cage, John. . . . .	175	Duchamp, Marcel . . . . .	60
		Dumas, Marlene . . . . .	366
		Eames, Charles, y Ray Eames . . . . .	155
		Eastwood, Clint. . . . .	325
		Edwards, Melvin . . . . .	231

Eggleston, William	261	Hesse, Eva	247
Eisenman, Nicole	348	Hitchcock, Alfred	147
Eisenstein, Sergei	93	Höch, Hannah	109
El-Salahi, Ibrahim	225	Hoffmann, Josef	44
Ensor, James	34	Holzer, Jenny	295
Ernst, Max	72	Hopper, Edward	94
Evans, Walker	128	Hubley, John, y Faith Hubley	216
EXPORT, VALIE	254	Hunter, T. Hayes, y Edwin Middleton	61
Fellini, Federico	217	Huyghe, Pierre	390
Flaherty, Robert	84	Isozaki, Arata	250–251
Flavin, Dan	246	Ive, Jonathan, y Apple Industrial Design Group	360
Fontana, Lucio	186	Iveković, Sanja	287
Ford, John	151	Iwerks, Ub	103
Forti, Simone	199	Jia Zhangke	347
Fosso, Samuel	376	JODI (Joan Heemskerck y Dirk Paesmans)	363
Frank, Robert	184	Johns, Jasper	182
Frankenthaler, Helen	187	Johnson, William H.	139
Frazier, LaToya Ruby	385	Johnston, Frances Benjamin	36
Friedlander, Lee	296	Jonas, Joan	391
Fritsch, Katharina	369	Jongerius, Hella	333
Fuller, R. Buckminster	149	Judd, Donald	238
Gallagher, Ellen	365	Kahlo, Frida	136
Gauguin, Paul	29, 39	Kahn, Louis I.	190
Gego (Gertrud Goldschmidt)	307	Kandinsky, Vasily	50
General Idea	313	Katz, Alex	213
Genzken, Isa	372	Keaton, Buster, y Clyde Bruckman	99
Giacometti, Alberto	115	Kelley, Mike	308
Giacosa, Dante	188	Kelly, Ellsworth	170
Gilliam, Sam	257	Khalili, Bouchra	378–379
Gober, Robert	322	Kippenberger, Martin	297
Godard, Jean-Luc	314	Kirchner, Ernst Ludwig	49
Gogh, Vincent van	25	Klee, Paul	80
Goldin, Nan	301	Klein, Yves	200
Gonzalez-Torres, Felix	317	Klimt, Gustav	48
Gorky, Arshile	148	Knight, Margaret E., y Charles B. Stilwell	21
Gray, Eileen	81	Kollwitz, Käthe	42
Griffith, D. W.	66	Koolhaas, Rem, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, y Zoe Zenghelis	265
Gris, Juan	62	Kooning, Willem de	168
Grosz, George	73	Koons, Jeff	298
Guimard, Hector	37	Korot, Beryl	288
Gursky, Andreas	367	Kubin, Alfred	38
Guston, Philip	255	Kubrick, Stanley	249
Ha Chong-Hyun	278	Kudo, Tetsumi	272
Hadid, Zaha	302		
Hammons, David	315		
Harrison, Charles	203		
Harrison, Rachel	373		
Hassani, Massoud	386		
Hawks, Howard	134		
Heckel, Erich	71		
Heilmann, Mary	286		

Kulik, Zofia . . . . .	343	Modersohn-Becker, Paula . . . . .	46
Kurgan, Laura, Eric Cadora, David Reinfurt, Sarah Williams, Spatial Information Design Lab, y Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation . . . . .	368	Moholy-Nagy, László . . . . .	88
Kurita, Shigetaka, y NTT DOCOMO, Inc. . . . .	349	Mondrian, Piet . . . . .	142
Kurosawa, Akira . . . . .	162	Monet, Claude . . . . .	65
Kusama, Yayoi . . . . .	204	Mukherjee, Mrinalini . . . . .	304
Lam, Wifredo . . . . .	145	Munch, Edvard . . . . .	32
Lamelas, David . . . . .	248	Murakami, Takashi . . . . .	341
Lange, Dorothea . . . . .	129	Murnau, F. W. . . . .	90
Lawler, Louise . . . . .	401	Murray, Elizabeth . . . . .	316
Lawrence, Jacob . . . . .	137	Nauman, Bruce . . . . .	305
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret) . . . . .	202	Neel, Alice . . . . .	125
Lee Ufan . . . . .	280	Nengudi, Senga . . . . .	289
Léger, Fernand . . . . .	77	Nevelson, Louise . . . . .	191
Leonard, Zoe . . . . .	377	Newman, Barnett . . . . .	166-167
Levitt, Helen . . . . .	132	Nilsson, Gladys . . . . .	241
LeWitt, Sol . . . . .	235	Noland, Cady . . . . .	312
Lichtenstein, Roy . . . . .	215	O'Grady, Lorraine . . . . .	300
Ligon, Glenn . . . . .	323	O'Keeffe, Georgia . . . . .	100
Lihotzky, Grete . . . . .	102	Ofilli, Chris . . . . .	340
Lissitzky, El . . . . .	98	Oiticica, Hélio . . . . .	192
Lockhart, Sharon . . . . .	344	Oldenburg, Claes . . . . .	206
Lubitsch, Ernst . . . . .	85	Opie, Catherine . . . . .	331
Lupino, Ida . . . . .	163	Oppenheim, Meret . . . . .	127
Macdonald, Frances y Margaret, y J. Herbert McNair . . . . .	31	Otero, Alejandro . . . . .	185
Magritte, René . . . . .	106	Owens, Laura . . . . .	394
Malévich, Kazimir . . . . .	70	Oxman, Neri, Mediated Matter Group, Massachusetts Institute of Technology, W. Craig Carter, y MIT Materials Science and Engineering . . . . .	389
Man Ray (Emmanuel Radnitzky) . . . . .	83	Ozu, Yasujiro . . . . .	177
Marclay, Christian . . . . .	383	Paik, Nam June . . . . .	218
Marden, Brice . . . . .	356-357	Penn, Irving . . . . .	169
Marshall, Kerry James . . . . .	396	Perriand, Charlotte . . . . .	193
Martin, Agnes . . . . .	219	Picabia, Francis . . . . .	64
Matisse, Henri . . . . .	51, 178	Picasso, Pablo . . . . .	47, 117, 130
Matta-Clark, Gordon . . . . .	279	Piper, Adrian . . . . .	310
McCarey, Leo . . . . .	122	Pippin, Horace . . . . .	141
McQueen, Steve . . . . .	345	Polke, Sigmar . . . . .	242
Mehretu, Julie . . . . .	364	Pollock, Jackson . . . . .	164-165
Meireles, Cildo . . . . .	319	Pope, L. William . . . . .	326
Méliès, Georges . . . . .	40	Popova, Lyubov . . . . .	69
Mendieta, Ana . . . . .	268	Porter, Edwin S. . . . .	41
Mies van der Rohe, Ludwig . . . . .	76	Puryear, Martin . . . . .	306
Minnelli, Vincente . . . . .	146	Radić, Smiljan . . . . .	384
Miró, Joan . . . . .	95	Rainer, Yvonne . . . . .	292-293
Mitchell, Joan . . . . .	189	Rauschenberg, Robert . . . . .	194
Model, Lisette . . . . .	135	Ray, Charles . . . . .	332
		Ray, Satyajit . . . . .	183
		Redon, Odilon . . . . .	19

Richter, Gerhard . . . . .	311	Taylor, Dorothea . . . . .	157
Rietveld, Gerrit . . . . .	86	Taylor, Henry . . . . .	400
Rigamonti, Jorge . . . . .	263	Testa, Clorindo . . . . .	176
Ringgold, Faith . . . . .	244	Thomas, Alma Woodsey . . . . .	252-253
Rist, Pipilotti . . . . .	346	Thompson, Bob . . . . .	227
Rivera, Diego . . . . .	112	Tiravanija, Rirkrit . . . . .	328
Rodchenko, Aleksandr . . . . .	74	Tōmatsu, Shōmei . . . . .	205
Rodin, Auguste . . . . .	35	Torres-García, Joaquín . . . . .	131
Rosenquist, James . . . . .	229	Toulouse-Lautrec, Henri de . . . . .	28
Rosler, Martha . . . . .	243	Trockel, Rosemarie . . . . .	327
Roth, Dieter . . . . .	258	Tudor, David, y Composers Inside Electronics (John Driscoll, Phil Edelstein, y Matt Rogalsky) . . . . .	275
Rothko, Mark . . . . .	159	Twombly, Cy . . . . .	207
Rousseau, Henri . . . . .	33		
Rozanova, Olga . . . . .	67		
Rudolph, Paul . . . . .	270		
Ruscha, Edward . . . . .	212		
		Van Der Zee, James . . . . .	118
Saar, Betye . . . . .	259	Varda, Agnès, y JR . . . . .	403
Saint Phalle, Niki de . . . . .	201	Varios artistas ( <i>Fluxkit</i> ) . . . . .	233
Salcedo, Doris . . . . .	335	Venturi, Robert . . . . .	197
Sander, August . . . . .	97	Vertov, Dziga . . . . .	107
Schendel, Mira . . . . .	230	Vignelli, Massimo, Joan Charysyn, y Unimark International Corporation . . . . .	267
Schiele, Egon . . . . .	54	Vo, Danh . . . . .	382
Schlemmer, Oskar . . . . .	116		
Schmidt, Michael . . . . .	324	Walker, Kara . . . . .	398-399
Schneemann, Carolee . . . . .	274	Wall, Jeff . . . . .	358
Schütte, Thomas . . . . .	387	Warhol, Andy . . . . .	210-211, 228
Schwitters, Kurt . . . . .	78	Watkins, Carleton E . . . . .	26
Scorsese, Martin . . . . .	294	Weber, Lois, y Phillips Smalley . . . . .	57
Sejima, Kazuyo . . . . .	352	Weems, Carrie Mae . . . . .	336
Sembène, Ousmane . . . . .	284	Weiner, Lawrence . . . . .	262
Serra, Richard . . . . .	269	Welles, Orson . . . . .	140
Seurat, Georges-Pierre . . . . .	24	Weston, Edward . . . . .	96
Sherman, Cindy . . . . .	303	White, Charles . . . . .	271
Shiomi, Mieko . . . . .	232	Whiteread, Rachel . . . . .	350
Shore, Stephen . . . . .	273	Whitten, Jack . . . . .	281
Signac, Paul . . . . .	27	Wilke, Hannah . . . . .	282
Singh, Dayanita . . . . .	393	Williams, Spencer . . . . .	152
Smith, David . . . . .	171	Wingquist, Sven . . . . .	45
Song Dong . . . . .	351	Wojnarowicz, David . . . . .	320
Soto, Jesús Rafael . . . . .	196	Wool, Christopher . . . . .	318
Steichen, Edward . . . . .	43	Wright, Frank Lloyd . . . . .	124
Stella, Frank . . . . .	195	Wyeth, Andrew . . . . .	158
Stenberg, Vladimir, y Georgii Stenberg . . . . .	104		
Stern, Grete . . . . .	160	Young, Arthur . . . . .	150
Sternberg, Josef von . . . . .	110		
Stettheimer, Florine . . . . .	123	Zenderoudi, Charles Hossein . . . . .	208-209
Steyerl, Hito . . . . .	395	Zittel, Andrea . . . . .	339
Stieglitz, Alfred . . . . .	82		
Sullivan, Louis, y Dankmar Adler . . . . .	30		
Taeuber-Arp, Sophie . . . . .	75		
Tanaka, Atsuko . . . . .	226		



**En el año 2019 se conmemora el noventa aniversario de The Museum of Modern Art (MoMA).** Con este acontecimiento en mente, el Museo ha sido objeto de una extensa remodelación y ampliación, la octava en su historia relativamente breve. Este proyecto, desarrollado por el MoMA junto con los arquitectos Diller Scofidio + Renfro, en colaboración con Gensler, ha aumentado en un treinta por ciento nuestro espacio expositivo, transformando muchas de las zonas públicas del Museo en ambientes más acogedores y atractivos; también ha comportado la creación de galerías que dan a la calle y el establecimiento de un importante núcleo de circulación que resulta visible para los transeúntes, por lo que hemos mejorado la conexión del Museo con el tejido urbano del centro de Manhattan. No obstante, el verdadero valor de este proyecto no radica en disponer de más espacio ni de un espacio mejor, sino en la creación de una nueva plataforma que permite





al personal de conservación del MoMA repensar la experiencia del Museo.

El reto al que actualmente debemos enfrentarnos es cómo crear un museo que brinde una perspectiva global y que, a la vez, esté enraizado en la ciudad de Nueva York; que sea sensible a las prácticas artísticas divergentes, pero que se centre en las ideas y en los artistas por los que más apuesta; que acoja y resulte accesible para un público lo más amplio posible, invitando a la reflexión sin dejar de ser íntimo; que sea esencialmente participativo, pero que fomente experiencias individuales. La incorporación de más de tres mil setecientos metros cuadrados de nuevo espacio —tanto expositivo como público— ha hecho posible que el Museo cumpla un viejo sueño: la creación de una serie de galerías, cuidadosamente coreografiadas, que dan lugar a una presentación sintética de la colección, en la que destacan las influencias y las

fricciones creativas que surgen al contemplar juntas todas las disciplinas: pintura, escultura, arquitectura, diseño, fotografía, arte multimedia, arte performativo, cine y obras en papel.

**¿Qué es el MoMA (The Museum of Modern Art)?** En un principio parece una pregunta relativamente sencilla. La respuesta, sin embargo, no es sencilla ni directa, y todo intento de responderla revela, casi al instante, una institución compleja que desde sus inicios ha suscitado distintos significados. Para algunos, el MoMA es un lugar muy querido, un santuario en el centro de Manhattan. Para otros, es una idea representada por su colección y desarrollada por su programa expositivo. Finalmente, hay quienes lo consideran un laboratorio de aprendizaje, un espacio en el que el arte más provocador y difícil de nuestro tiempo puede contrastarse con los logros obtenidos en el pasado inmediato.

No cabe ninguna duda de que el MoMA es todo eso, y mucho más. Sin embargo, en 1929, sus fundadores soñaron con que sus múltiples significados y su potencial terminarían por resolverse en un equilibrio definitivo y plenamente formado; desde entonces, este ha sido también el sueño acariciado por los amigos, los miembros del patronato y el personal del Museo. En 1939, por ejemplo, en el catálogo elaborado para la exposición del décimo aniversario, su presidente, A. Conger Goodyear, proclamó con orgullo que el MoMA había alcanzado finalmente su madurez. Ahora somos conscientes de que, pese a los logros conseguidos en los primeros años de la institución, le habría resultado imposible prever los desafíos futuros. El Museo se encontraba en los inicios de una aventura que, casi un siglo después, todavía continúa. A la edad de diez años, el MoMA era ya (como lo sigue siendo ahora) una iniciativa experimental cuyos parámetros y posibilidades permanecen abiertos.

Desde la sede provisional en el número 730 de la Quinta Avenida hasta su edificio actual, que ocupa prácticamente una manzana, en el número 11 de la calle 53, entre la Quinta Avenida y la Sexta, desde un único departamento de conservación hasta los seis actuales (incluido el de más reciente creación, el de Medios y Performance fundado en 2006), y desde un programa sin colección permanente hasta una colección que ronda las doscientas mil piezas —más de 11 000 dibujos, 61 000 grabados y libros ilustrados, 30 000 fotografías, 3 700 pinturas y esculturas, 32 000 obras de arquitectura y diseño, 30 000 películas, 2 200 vídeos y 3 000 obras de arte mediático y performativo— el MoMA no ha dejado de crecer, de cambiar y de repensarse a sí mismo. Fruto de ello, desde la finalización de su primer edificio en 1939 ha sido objeto de ocho importantes ampliaciones y renovaciones arquitectónicas, incluida la actual. Este proceso de crecimiento físico, prácticamente continuo, refleja los constantes esfuerzos de

la institución por satisfacer sus propias necesidades programáticas e intelectuales, ajustando la topografía de su espacio con regularidad y repensándola a menudo. Cada evolución ha abierto una posibilidad para la siguiente iteración de la institución, creando una especie de debate de autorrenovación permanente en el seno del MoMA acerca de su futuro y de su relación con el pasado. Cada cambio ha comportado nuevas expectativas y desafíos, y ello es especialmente cierto en la actualidad.

El MoMA se fundamenta en una premisa relativamente sencilla: que el arte de nuestra época —el arte moderno— es tan esencial como el arte del pasado. Un corolario de esta premisa es que los intereses estéticos e intelectuales que corresponden el arte moderno estén presentes en disciplinas tan distintas como la pintura y la escultura, el cine, la fotografía, los medios y el arte performativo, la arquitectura y el diseño, y los dibujos y los grabados, que son las que conforman los actuales departamentos de conservación del Museo. Desde sus inicios, el MoMA ha sido un laboratorio que permite estudiar los distintos modos en que la modernidad se ha manifestado en las artes visuales.

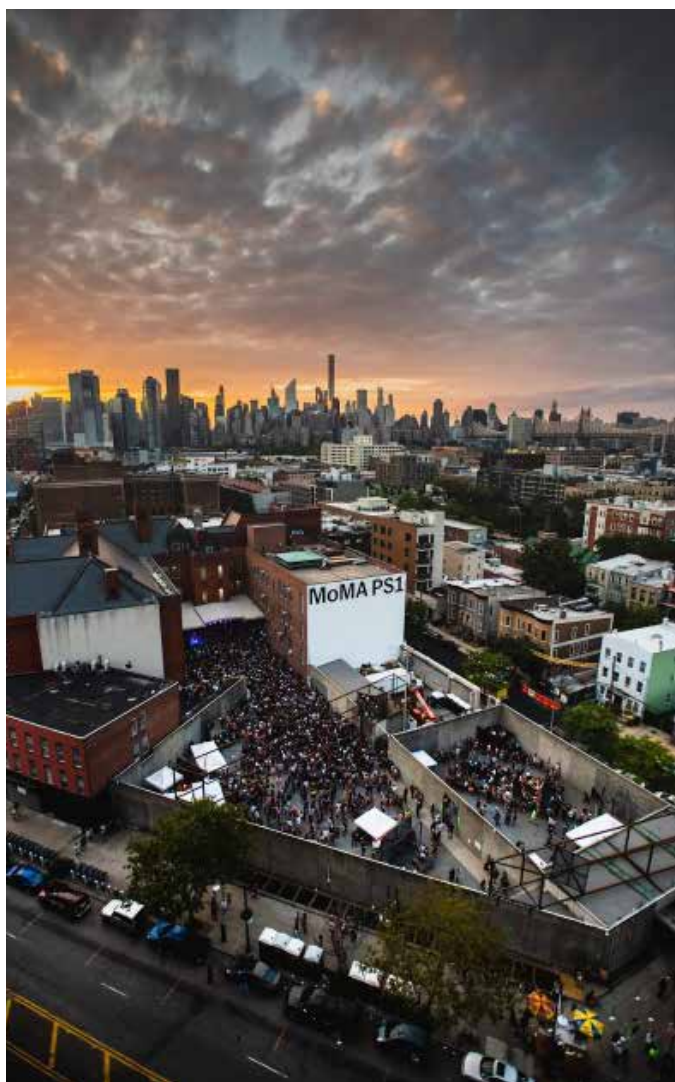
Lógicamente, ha habido y seguirá habiendo un intenso debate sobre qué se entiende por el término «moderno» en relación con el arte; de hecho, a estas alturas, algo similar ocurre con el término «contemporáneo». ¿Se refiere a un momento en el tiempo? ¿A una idea? ¿A un conjunto particular de valores? Cualquiera que sea la definición preferida, parece evidente que todo debate sobre este concepto debe tomar en consideración el papel desempeñado por el MoMA en el intento de definir, mediante su enfoque y los argumentos intelectuales de su equipo de profesionales, un canon del arte moderno y contemporáneo. A menudos, estos esfuerzos de definición no han estado exentos de polémica, dado que el Museo ha procurado navegar entre los intereses de las vanguardias, que aspira a fomentar, y los del público en general, al que pretende servir.

El modo en el que el MoMA llegó a estar tan estrechamente vinculado con la historia del arte moderno constituye una rica narrativa que, con el tiempo, ha adquirido la fuerza de un mito fundacional. Y como tal, comprende una parte de ficción y otra de verdad, y se basa en la realidad de la incomparable colección del Museo. Varios relatos —desde el libro de Russell Lynes de 1973, *Good Old Modern*, hasta el propio volumen del Museo, de 1984, *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*— explican punto por punto la historia del MoMA, y estas páginas no son el lugar más adecuado para repetirla ni ampliarla. No obstante, sí que vale la pena tener en cuenta que unos noventa años después de que el Museo abriera sus puertas por primera vez, muchos de quienes estuvieron relacionados con sus inicios —Abby Aldrich Rockefeller, uno de los primeros miembros de la

junta directiva; Alfred H. Barr hijo, su primer director; Philip Johnson, creador del departamento dedicado a la arquitectura y al diseño; y Dorothy C. Miller, una de las primeras comisarias del Museo, por mencionar solo algunos— permanecen en el recuerdo y sus ideas y personalidades perviven en la institución. Ello es así, en parte, porque aún hay personas implicadas en el Museo que las conocieron y que han conservado y honrado su memoria, pero también porque fueron figuras sumamente fascinantes, cuya visión y motivación dieron lugar a una institución que fue el primer museo en su género y que pronto se convertiría en el referente mundial.

Dada la repercusión de este legado fundacional, el reto al que ahora debe enfrentarse el MoMA consiste en comprender su historia y seguir avanzando sin que esta le imponga límites ni restricciones, lo cual no resulta nada fácil. Conseguir que se mantenga abierto a nuevas ideas y posibilidades también significa reevaluar y cambiar la percepción de su pasado. Conforme el Museo se ha ido consolidando y ha ido adquiriendo un prestigio cada vez mayor, su sentido de la responsabilidad con respecto a sus logros anteriores también ha aumentado. En muchos aspectos, se ha convertido en un agente implicado en el crecimiento de la propia tradición que pretende explorar y explicar, ya sea a través de sus exposiciones pioneras, con frecuencia basadas en su colección; de su Programa Internacional, que ha promovido el arte moderno mediante exposiciones itinerantes en todo el mundo; o de sus adquisiciones, publicaciones y programaciones para el público. Por lo tanto, debe buscar constantemente una distancia crítica apropiada que le permita observar al tiempo que es observado. Si bien es posible que no llegue a establecer esta distancia al cien por cien, el esfuerzo por conseguirlo se ha traducido en un compromiso con un intenso debate interno y en una apertura a compartir ideas con el público, en el empeño por promover una implicación cada vez más intensa con el arte moderno para el mayor número posible de visitantes.

Toda comprensión del MoMA debe empezar por el reconocimiento de que el propio concepto de un museo de arte moderno implica una institución que siempre esté dispuesta a correr riesgos y a ser objeto de polémica. El reto al que debe hacer frente el Museo consiste en reinventarse cada cierto tiempo, trazando un nuevo espacio, tanto en un sentido metafórico como práctico; de ahí que deba ser su propio crítico más severo. Por lo tanto, hay una serie de contradicciones y conflictos inherentes al MoMA y a su historia y, por ende, a su futuro. Expresado de otro modo, el Museo surgió de una abrupta ruptura con el pasado, al adquirir un compromiso con artistas y públicos que anteriormente habían sido ignorados o, en el mejor de los casos, reconocidos a regañadientes; por ello, si desea seguir comprometido con el arte



contemporáneo, debe encontrar maneras de permanecer constantemente abierto a nuevas ideas y enfoques. Por esta razón, en el año 2000 se fusionó con el P.S. 1, hoy conocido como el MoMA PS1. Se trata de un centro dedicado al arte contemporáneo, situado en Long Island City, Queens, a dos paradas de metro de la calle 53, que ha respaldado a artistas emergentes y cuyo público era y sigue siendo distinto del que acoge el Museo. Ahora bien, ambicionar el cambio significa vivir con intensas divisiones, tanto internas como externas. No todo el mundo concederá la misma importancia al arte abstracto, por ejemplo, ni coincidirá en cómo tratar la representación de las vanguardias alternativas en el

seno de la colección, ni en cuál es el mejor modo de cuestionar el canon sin traicionar el pasado de la institución o sin instaurar, inadvertidamente, un nuevo canon en el lugar del antiguo. El MoMA, más que resolver estas tensiones, ha sabido convivir con ellas. De esta forma ha garantizado que el Museo siga siendo un lugar sumamente estimulante, donde las cuestiones y las ideas se debaten con una intensidad intelectual a menudo asombrosa.

En el marco de su configuración actual, compuesta de seis departamentos de conservación, el MoMA ha acumulado un acervo incomparable que ahora abarca casi doscientos años: desde principios del siglo XIX hasta nuestros días. Definidos por la forma en que abordan los diversos medios, los departamentos de conservación reflejan el interés del Museo por examinar los modos en que las ideas e ideales modernos se han manifestado en las distintas disciplinas. Si bien en un principio las funciones de los departamentos fueron relativamente fluidas, a finales de la década de 1960 y durante la de 1970 se fueron codificando en mayor medida, puesto que cada departamento asumió la responsabilidad de desarrollar su colección con independencia de los otros.

Este planteamiento ha permitido al MoMA estudiar y organizar la vasta diversidad de arte que posee. También ha llevado, en tiempos recientes, a la disposición de sus galerías por departamentos. Con todo, en ocasiones, esta perspectiva fundamentalmente taxonómica daba lugar a una interpretación relativamente estática del arte moderno, con un conjunto de itinerarios físicos y conceptuales claramente definidos a través de la colección. En las últimas dos décadas, sin embargo, el Museo ha adquirido una mayor conciencia de la importancia de los enfoques interdisciplinarios a la hora de mostrar su colección. La división de las galerías en espacios departamentales separados se ha visto gradualmente equilibrada por una interpretación más sintética e inclusiva de la colección que complica las relaciones entre las obras de arte, en lugar de simplificarlas. Este proceso incremental culmina en la actual disposición integrada de las galerías de la colección, que los más de tres mil setecientos metros cuadrados de nuevo espacio expositivo han hecho posible. Así, las pinturas y las esculturas ya no están separadas de la arquitectura y el diseño; ni el arte mediático y performativo de la fotografía; ni el cine de los dibujos y los grabados (aunque, por supuesto, el Departamento de Cinematografía continuará proyectando obras de imágenes en movimiento en las dos salas dedicadas desde hace mucho tiempo al séptimo arte). En la actualidad, cada planta de las galerías de la colección narra las historias del arte de una época a través de *todos* los medios representados en *todos* los departamentos de conservación, retomando los experimentos de los primeros años del Museo.

El espacio ampliado y esta nueva disposición han permitido al Museo emprender la emocionante pero interminable tarea de explotar las posibilidades inherentes a su colección en constante expansión, de narrar la infinita y rica variedad de historias en que se basa nuestra perspectiva en evolución sobre el arte moderno y contemporáneo. Aunque las galerías todavía están dispuestas, en gran medida, cronológicamente, ahora la distribución en enfilada, si es que puede realmente denominarse así, no solo permite desvíos, digresiones, saltos de paradas, atajos e inmersiones completas, sino que fomenta todo ello, permitiendo que cada visitante construya su propia experiencia de la colección. El Museo aún ofrece al visitante un épico viaje de Cezanne a Sarah Sze, pero el recorrido ya no es lineal, y en modo alguno resulta inevitable.

Lo que solíamos llamar «el canon» —las grandes obras maestras del arte moderno que el MoMA había reunido para encarnar la narrativa del arte del siglo xx y más allá— no ha desaparecido de las galerías. Ahora, sin embargo, estas obras coexisten con otras más diversas que han pasado a integrar la historia del Museo. Los ejemplos icónicos de la colección, desde *Noche estrellada* hasta *Latas de Campbell's Soup*, no se han reducido en número ni en importancia, sino que, al contrario, ahora disfrutan de mayor relevancia y han cobrado más vida al estar junto a obras de arte fascinantes que antes solían pasarse por alto, realizadas por mujeres o por afroamericanos, por artistas de Asia, África, América Latina u Oriente Medio, por figuras autodidactas o (literalmente) locales, o, finalmente, por aquellos que apostaron por la estética de un ismo «menor» o que se unieron al movimiento «incorrecto» de su época. Una de estas productivas yuxtaposiciones arroja luz en ambas direcciones: *Las señoritas de Aviñón*, de Picasso, esa obra *non plus ultra* de lo canónico, ahora se halla cerca del rostro con aspecto de máscara de *Autorretrato con dos flores en la mano izquierda levantada*, de reciente adquisición, pintado por la artista alemana Paula Modersohn-Becker, que durante mucho tiempo permaneció en el olvido; en el presente volumen se dispensa el mismo trato a los dos lienzos, ambos de 1907. La nueva disposición de las galerías es, por encima de todo, inclusiva; de ahí que presente muchos otros puntos de encuentro, de reunión y de confrontación.

La ampliación también ha posibilitado la creación de una nueva instalación —un edificio dentro del edificio—, consagrada al arte mediático y performativo. Gracias a ello, el MoMA puede dar cabida, mucho más allá de lo permitido por los espacios anteriores, a las prácticas artísticas efímeras, tan significativas en nuestra época. En modo alguno debe subestimarse el cambio que ello comportará con respecto a la programación de la institución, así como para la implicación de los visitantes en el arte. Debe subrayarse que ninguno de estos cambios habría sido posible sin

haber cuestionado el canon de las vanguardias, tanto desde fuera del Museo como desde dentro. A lo largo de los años, conforme la propia idea de una narrativa única y teleológica del arte moderno se iba haciendo más insostenible, surgió una nueva convicción entre los equipos de conservación de que la historia del arte del último siglo y medio es, en verdad, fruto de múltiples —o incluso innumerables— desarrollos interrelacionados que solo ahora hemos empezado a comprender y que cambian sus valencias conforme nosotros mismos cambiamos nuestras perspectivas. No solo es necesario revisar los relatos; también, el modo en el que se narran. Y esto nos lleva a la última característica definitoria del nuevo MoMA: las galerías de nuestra colección están sujetas a una evolución constante, por lo que, si se visita el Museo en un año dado, al regresar tres años después se descubrirá que no se han visto la gran mayoría de las obras expuestas (ya que, ahora, en torno a una tercera parte de las galerías se reinstalarán con arreglo a un plan de rotación de doce meses). Por consiguiente, la exhibición de la colección del MoMA, fiel a su máxima de abrazar lo nuevo, siempre será nueva.

Dado que las grandes colecciones son, inevitablemente, mosaicos que a lo largo del tiempo cambian y se modifican una y otra vez, así como el resultado acumulado de los gustos e idiosincrasias individuales y de los giros caprichosos de la historia, es a través de la ordenación y de la exhibición de sus colecciones que los museos codifican sus ideas y narrativas. Ello es especialmente cierto en el caso del MoMA, puesto que la colección constituye el principal medio por el que argumenta su interpretación del arte moderno. Así, la publicación de esta cuarta edición ampliada del *MoMA Highlights* celebra la riqueza de la colección del Museo y la diversidad de cuestiones e ideas que se plantean en ella. El libro no tiene la voluntad de ser exhaustivo, ni de proporcionar una definición concluyente de la colección del Museo; al contrario, pretende ser un volumen provocativo, uno de los muchos que se publicarán en el futuro, diseñado para explorar la complejidad y la variedad de posibilidades que brinda la colección, además de sugerir nuevos e imaginativos modos de entender las obras de arte que la integran. Por consiguiente, refleja el enfoque que hemos adoptado con respecto a la instalación de las galerías, dado que nuestro objetivo no se limita a exponer únicamente las obras icónicas de la colección —las obras destacadas convencionales—, sino también una gran diversidad de arte de una parte más amplia del mundo y de una muestra más diversa de artistas: nuestras nuevas obras destacadas. En este contexto, *MoMA Highlights* debe considerarse como un volumen inacabado, una mirada evolutiva a un enfoque cada vez más inclusivo del arte de nuestra época. Esta edición, por lo tanto, comprende una representación de mujeres, de artistas de color y de artistas de



todo el mundo mucho más amplia que la de cualquiera de las ediciones anteriores. Actualmente y desde nuestra perspectiva, por «obras destacadas» debe entenderse tanto las denominadas «obras canónicas» de la colección, como aquellas obras de arte que son de singular importancia en otras narrativas menos reconocidas. Puede que, para muchos, una fotografía de la serie «Espíritus africanos», de Samuel Fosso, por ejemplo, o la película *Un falso despertar*, de Maya Deren, no resulten tan conocidas como *La danza (I)*, de Matisse, o *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, pero deben interpretarse como una parte crucial de una narrativa más amplia de la historia del arte.

Hoy, los artistas contemporáneos nos desafían en gran medida de modos muy similares a como los artistas de las vanguardias de hace cincuenta o cien años (muchos de los cuales ahora se consideran maestros modernos) desafiaron a los espectadores de su época. El hecho de que hayamos llegado a aceptar los logros de Picasso y de Matisse, de Mondrian y de Jackson Pollock, de Robert Rauschenberg y de Yvonne Rainer, no presupone necesariamente que su obra sea comprendida del todo ni que esta aceptación sea universal. Para el MoMA ello significa que su colección debe ser un laboratorio en el que el público pueda explorar la relación entre el arte contemporáneo y el arte del pasado inmediato, en un esfuerzo continuo por definir el arte moderno. Al reorganizar continuamente los objetos de la colección y alentar a los visitantes a crear sus propios itinerarios de exploración a través de ellos, el Museo ha creado un espacio en el que se pueden desarrollar y concretar muchas historias personales. Este proceso de experimentación y narración también nos permite crear un diálogo entre los artistas (y las ideas) de los primeros años del siglo xx y aquellos del siglo xxi. Para llevar esta tarea a buen puerto, el Museo se ha comprometido a desarrollar nuevas formas de comprender y presentar su colección. La primera edición de este volumen, que se caracterizaba por un enfoque multidisciplinario, fue uno de los pasos iniciales de este proceso. La presente edición, que recoge el replanteamiento de la colección tal y como se incorpora en la reinstalación de las galerías, es el más reciente, pero no será el último. Con más de ciento cincuenta obras no incluidas en ediciones anteriores, esta nueva iteración de *Highlights* puede interpretarse como un capítulo más en esa historia, como un testimonio del pasado del Museo y, a la vez, como una declaración que anticipa un emocionante futuro.

—Glenn D. Lowry, Director



**Sin título.** Hacia 1867

Impresión a la albúmina, 33,5 x 27,9 cm. Donación de Shirley C. Burden

En esta fotografía, Cameron transformó a una simple vecina en un icono intemporal. La modelo, en lugar de ir ataviada con una blusa de cuello alto, que era la moda de la época, viste una prenda de aspecto clásico, con un escote amplio y fruncido, y lleva el cabello recogido en un moño holgado. Además, mira hacia un lado, como si estuviera absorta en un sueño, ajena a la presencia de la cámara.

Aunque fue una de las retratistas británicas más célebres de la época victoriana, Cameron se inició en la fotografía a una edad relativamente tardía, cuando cumplió cuarenta y ocho años y su hija le regaló una cámara confiando en que le sirviera de distracción. Después de vivir en la India y en Londres, la familia se había trasladado a la isla de Wight, muy popular entre la élite cultural británica y en la que residían, entre otras figuras destacadas, el filósofo Thomas Carlyle, el escritor Charles Dickens, el inventor John Herschel y el poeta Alfred Lord Tennyson. Además de retratar a estos célebres vecinos, Cameron también fotografió a sirvientes, familiares y personalidades locales, en ocasiones siguiéndolos por la calle hasta que accedían a posar para ella.

Algunos de sus retratos eran estudios sobre la personalidad de los modelos, otras veces los sujetos protagonizaban escenas pastorales, alegóricas, históricas o bíblicas. El efecto de desenfoque y la retención deliberada de imperfecciones —como las manchas y arañazos de esta imagen— fueron ridiculizados por sus coetáneos, consagrados a la precisión fotográfica; hoy en día, sin embargo, las conmovedoras imágenes de Cameron se cuentan entre algunos de los retratos más influyentes de la historia del arte.



**Globo-ojo.** 1878

Carboncillo y tiza sobre papel coloreado, 42,2 × 33,3 cm. Donación de Larry Aldrich

Un globo aerostático con forma de ojo que lleva una cabeza cortada sobre un plato, se eleva sobre un paisaje pantanoso. «Subiendo hacia el infinito» es el modo en el que Redon describió esta misteriosa criatura/artilugio que, liberada de la mente y el cuerpo, deja atrás el mundo físico para explorar lo que está más allá. En el París de fin de siglo, Redon fue loado por los poetas simbolistas por su interés en visibilizar el mundo de los sueños y las fantasías. «Mi originalidad consiste dar vida de una manera humana a seres improbables y hacerles vivir de acuerdo con las leyes de la probabilidad, poniendo –en la medida de lo posible– la lógica de lo visible al servicio de lo invisible», escribió.

Sirviéndose de la sugerente fuerza del carboncillo, Redon evocó lo desconocido y lo fantástico, no solo en la temática de su obra, sino también en su forma. Descriptivo y evanescente a un tiempo, el difuso pigmento crea una atmósfera más allá del objeto representado, por ejemplo, en el modo en que el carboncillo difuminado y borrado alrededor del globo-ojo confiere al cielo una nebulosidad premonitória. Redon denominó sus dibujos al carboncillo *noirs* (negros), vinculando así la técnica con su color y convirtiendo la materialidad de los dibujos en un elemento central de su misterio. Su empleo del carboncillo apunta a algo más allá de lo visible; a una oscuridad que solo se puede sentir.

**Decantador de clarete.** Hacia 1880

Vidrio, chapado en plata y ébano, 42,2 × 25,2 × 10,2 cm. Donación de Blanchette Hooker Rockefeller

La simplicidad geométrica de este esbelto decantador de clarete ilustra a la perfección los diseños de Dresser, que contrastan con los estilos profusamente ornamentados de su época. Dresser había estudiado artes decorativas japonesas, que influyeron tanto en sus propios diseños como en los de sus coetáneos más vanguardistas. En este decantador, la larga asa de ébano es prácticamente una réplica de las asas de bambú de las vasijas japonesas. Como en muchos de sus diseños realizados con metal, los apliques fueron sometidos a un proceso de galvanotecnia, una innovación tecnológica que a finales del siglo XIX puso los objetos de plata al alcance de una clase media cada vez más numerosa. Las juntas y remaches vistos anuncian el entusiasmo por la estética industrial que surgiría al cabo de unas décadas.

Dresser, que también se formó como botánico, halló en las estructuras subyacentes de las formas naturales y en su interés por el progreso tecnológico una fecunda fuente de inspiración. Si bien compartía algunas de las teorías del movimiento británico Arts and Crafts, que aspiraba a reemplazar el diseño de los productos fabricados en serie, generalmente de mala calidad, por un esmerado trabajo artesanal, también abogó firmemente por un diseño de primera línea para la producción a gran escala. Fue uno de los primeros diseñadores industriales del mundo.

