

Modernidad/posmodernidad: dos casos museísticos

JONATHAN FELDMAN¹

Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”
Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina

Recibido: 20 de Agosto de 2015

Aceptado: 15 de Septiembre de 2015

Resumen:

Este trabajo tiene por objetivo describir y analizar el Museum of Modern Art y el Musée d'Orsay a partir de tres aspectos: su arquitectura, su diseño curatorial y su funcionamiento como institución artística. Se tomarán en cuenta sus características y las maneras en las cuales estos pueden resultar representativos de dos estilos: el moderno y el posmoderno. En este sentido, se propone al MoMA como ejemplo de un espacio y modo curatorial modernos, y a d'Orsay como posmodernos, y se compararán para entender las características diferenciales de cada uno y de qué modo se ilustran las posturas formuladas. Además se discutirá el alcance real de estas definiciones epocales.

Palabras clave: Museo, curatorial, modernidad, posmodernidad, estilo

Abstract:

The objective of this work is to describe and analyze the Museum of Modern Art and the Musée d'Orsay through three aspects: their architecture, curatorial design and functioning as artistic institutions. The text will consider their characteristics and ways in which they can be representative of two styles: modern and postmodern. In this sense, the MoMA is proposed as an example of a modern space and curatorial mode, and d'Orsay as a postmodern one, and they will be compared in order to understand the differential characteristics of each space and the way in which the formulated positions are illustrated. Also, there will be a discussion about the actual reach of these periodic definitions.

Keywords: Museum, curatorial, modernity, post-modernity, style

¹ Jonathan Feldman es Licenciado en Crítica de Artes (Universidad Nacional de las Artes), docente e investigador. Actualmente se encuentra finalizando su tesis de Maestría en Curaduría en Artes Visuales (Universidad de Tres de Febrero) acerca de las representaciones de lo contemporáneo en dispositivos de exhibición en Buenos Aires, 2005-2012. Se ha desempeñado como curador en exposiciones de artes visuales en diversos espacios de Buenos Aires, y participa de proyectos curatoriales para instituciones universitarias y de modo independiente.

1. MoMA: LA MODERNIDAD AL CUBO

El Museo de Arte Moderno (MoMA), inaugurado en 1929 bajo la dirección de Alfred Barr, proporciona un caso interesante de análisis porque es el primer museo dedicado al arte moderno que, además, está localizado en Nueva York². Al mismo tiempo, involucró un cambio en el gusto de los americanos y en la forma de presentación de las obras, a partir de un diseño curatorial que fue ampliamente difundido internacionalmente y se mantiene vigente hasta la actualidad.

En primer lugar, se podría decir que los objetivos del MoMA en su creación contemplaron dar “... *mayor importancia al hecho de organizar exposiciones (...). También pretendían adquirir, mediante compras o donaciones, las mejores obras de arte moderno*”³⁴. Se proponía un museo que pudiese educar a las masas norteamericanas en el arte moderno, y al mismo tiempo conseguir una circulación de obras que permitiese permanecer a la vanguardia de las producciones artísticas.

Además, la idea de Barr era que el museo pudiese abarcar las artes desde una perspectiva amplia, incluyendo disciplinas hasta ese momento ignoradas como la arquitectura, el diseño, la fotografía y el cine. Esto comprendía un cambio en la manera de considerar las artes, dado que en las instituciones más tradicionales se mostraba, en general, pintura y escultura. Asimismo, es posible afirmar que la incorporación de nuevos lenguajes implicó –simultáneamente– una re-evaluación de ciertos aspectos relacionados con el diseño curatorial y de montaje.

Con respecto a las posibilidades espaciales del museo, los diseños curatoriales y las formas de instalación de las obras en el MoMA produjeron una modificación a las tradicionales maneras de agrupar y de presentar obra. En un estudio acerca de la historia de la instalación de exposiciones de arte, Mary Anne Staniszewski afirma:

“For the most part, Barr departed from traditional display methods of treating paintings as room decor and presenting them ‘skied’, in salon-style installations” [“Por lo general, Barr se alejó de los métodos tradicionales de exposición, de tratar a las pinturas como decoración de sala y presentarlas colgadas a lo alto, al estilo de las instalaciones en salones”]⁵

En su lugar, pintó las paredes de colores claros (blanco o beige claro) y colocó los objetos a la altura de los ojos, con espacios entre cada uno. El ordenamiento de las obras expuestas fue intelectual, cronológico (en lugar de estar acomodadas por tamaño o forma), de modo que pudiesen hablar por sí solas. Por último, Barr utilizó fichas

² Esto es de gran interés debido a que en pocos años lograría convertir a Nueva York en el centro de producción artística más importante del mundo. En este sentido, Serge Guilbaut afirma que –frente la caída de París ante el nazismo– la necesidad de un arte civilizado e internacional creó una oportunidad para que Nueva York se posicionara como centro de producción artística mundial. S. GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.

³ C. SANTIAGO RESTOY, *Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales* (Tesis doctoral). Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 1999, p. 161.

⁴ Para un análisis completo ver A. BARR JR., *La definición del arte moderno*. Madrid, 1989, pp. 75-78.

⁵ M.A. STANISZEWSKI, *The Power of Display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. The MIT Press, Massachusetts, 200, p. 62.

técnicas para indicar las características de las obras, y para explicar y explicitar los criterios de distribución, de modo de cumplir a su vez con la función didáctica dispuesta en los objetivos iniciales del museo⁶.

A partir de los experimentos de Barr se comenzó a utilizar el denominado *cubo blanco* como forma curatorial predominante del arte moderno, y ese modelo sería exportado con éxito a través de los museos del mundo:

“MoMA is the prototypical modern art museum because it was the first to find the architectural forms which communicate the belief system –ideology– that is characteristic of developed corporate capitalism” [“MoMA es el prototipo de museo de arte moderno porque fue el primero en encontrar las formas arquitectónicas que comunican el sistema de creencias –ideología– que es característico del capitalismo corporativo desarrollado”]⁷.

Ahora bien, es necesario describir la propuesta espacial del MoMA y analizarla en relación a ciertas estrategias de comunicación acerca del arte, en general, y del arte moderno, en particular. Antes de comenzar, sin embargo, sería importante destacar que el edificio del museo fue construido específicamente para tales fines, es decir, funcionar como una institución artística, pero su diseño limpio, no monumental, pareciera crear “(...) *an effect similar to a department store* (...)” [“(…) *un efecto similar al de una tienda departamental*(…)”]⁸. En este sentido, la arquitectura pareciera también hablar de una cierta modernidad en tanto intenta separar al sujeto del mundo exterior, agregando a la idea de la autonomía del arte, y al mismo tiempo produce la sensación de pretender vender el arte moderno al público⁹.

Una vez realizado este comentario es momento de comenzar la descripción. Aunque la entrada del museo ofrece cierta continuidad con el espacio exterior, interpela al visitante a abandonar ese mundo al cruzar las puertas, e inmediatamente ofrece posibilidades de recorrido, lo cual otorga “(...) *a heightened sense of individual free choice* (...)” [“(…) *una exacerbada sensación de elección individual* (...)”]¹⁰. A la derecha y a la izquierda se pueden ver galerías chicas que ofrecen exposiciones temporarias y galerías más grandes utilizadas para las grandes exhibiciones.

En el segundo y el tercero piso, donde se aloja la colección permanente, la arquitectura asemeja un laberinto cuyo tránsito lleva al espectador a través de una serie de pequeñas galerías (en lo que se podría pensar como un camino principal con alternativas de rutas secundarias) en las cuales se ofrece –cronológicamente– una versión de la historia del arte moderno a partir de la secuencia de estilos y logros individuales de grandes maestros. En palabras de Grunenberg: “*MoMA’s adoption of the white cube model can be connected to Barr’s conception of modern art as developing inevitably towards abstraction*” [“*La adopción del modelo de cubo blanco*”

⁶ M.A. STANISZEWSKI, ob. cit., p. 63.

⁷ C. DUNCAN & A. WALLACH, “MOMA: Ordeal and Triumph on 53rd Street”, *Studio International*, N. 194, Vol. 1 (1978), pp. 48.

⁸ C. GRUNENBERG, “The modern art museum”, en Barker, E (Eds.), *Contemporary cultures of display* The Open University, Londres, 1999, p.34.

⁹ C. GRUNENBERG, ob. cit.

¹⁰ C. DUNCAN & A. WALLACH, ob. cit. p. 51.

en el MoMA se conecta con la concepción de Barr del arte moderno como inevitablemente desarrollándose hacia la abstracción”]¹¹.

Carol Duncan también considera esta organización como una de las que más sostienen el canon modernista, en tanto presentan las artes como una secuencia de escuelas y estilos progresivos, y continúa afirmando que “*Eventually, the history of modern art as told in the MoMA would come to stand for the definite history of ‘mainstream modernism’*” [“*Eventualmente, la historia del arte moderno como se cuenta en el MoMA vendría a representar la historia definitiva del ‘mainstream modernista’*”]¹².

Sin embargo, la eficacia del diseño curatorial del MoMA no se basa solamente en que sostiene y multiplica la legitimación del discurso modernista, sino que se plantea como un espacio neutral en el cual las obras adquieren autonomía y pueden ser aisladas del resto de las producciones humanas. En este sentido, Staniszewski discute que el funcionamiento de las paredes blancas y de la instalación de los objetos a nivel del ojo, además de la separación entre ellos, permite que se destaque la individualidad tanto de la obra como del visitante y –por lo tanto– provee un aparato ideológico para la recepción del arte moderno que se relaciona con el capitalismo liberal de los Estados Unidos¹³.

Es interesante que este análisis permita hablar no solamente del arte, sino también relacionarlo con ciertos aspectos de la sociedad en la cual funciona, de modo que se instala el debate acerca de los modos en los cuales se representa la modernidad como período y como estilo. Si lo que caracteriza este momento es la idea de progreso y de logro individual, es comprensible que se utilice para ello un diseño curatorial que resalte tanto el comportamiento teleológico como el ideal capitalista¹⁴.

De manera similar, tanto Grunenberg como Duncan atacan la supuesta neutralidad del MoMA como una estrategia destinada a sostener la autonomía del arte y la importancia de la individualidad del espectador. En el primer caso, el autor asevera que al destacar el aspecto formal de los objetos, la estrategia del museo es doble y simultánea: borramiento y neutralización del contexto original, y negación e invisibilización del dispositivo de exhibición¹⁵. La segunda autora considera el aspecto ritual del museo en tanto demanda una actitud performativa que involucra no solamente el seguimiento de un recorrido específico, sino además una actitud determinada por parte del visitante; a su vez, el espacio del museo intensifica la noción moderna de autonomía artística al buscar continuamente aislar los objetos de sus contextos y presentarlos para la pura contemplación¹⁶.

¹¹ C. GRUNENBERG, ob. cit p. 31.

¹² C. DUNCAN, *Civilizing rituals, inside the public art museum*. Routledge, Londres-Nueva York, 2001, p. 103.

¹³ M.A. STANISZEWSKI, ob. cit. p. 70.

¹⁴ En este sentido, Ivan Karp afirma que el diseño curatorial y el montaje pueden ayudar o impedir que el público entienda los intereses culturales y políticos involucrados en los objetos exhibidos y los relatos planteados. I. KARP, & S. LAVINE (Eds.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Smithsonian Institution Press, Washington D.C, London. 1991, pp. 13-14.

¹⁵ C. GRUNENBERG, ob. cit. p. 31.

¹⁶ C. DUNCAN, “The Art Museum as Ritual”, EN D. PREZIOSI, *The Art of Art History*, Oxford University Press, Oxford, 1998, pp. 485.

Finalmente, es de interés resaltar el análisis de Svetlana Alpers respecto del museo como forma de ver, ya que agrega una capa más este estudio. Alpers sostiene en su tesis que los museos establecen formas propias de mirar a los objetos (que denomina “el efecto del museo”), y que es su inclusión dentro de esta manera de ver la que puede, entre otras cosas, convertir un objeto en obra de arte¹⁷. En este sentido, asegura que los museos pueden elegir mostrar los objetos descontextualizados o hacer hincapié en su momento de producción.

Si bien la autora no trata específicamente el caso del MoMA, de su análisis se puede rescatar que la contemplación estética y el museo como lugar en la cual se lleva a cabo son característicos de la cultura moderna¹⁸. Esta condición es cierta para todos los museos de arte a partir de la modernidad, pero en el caso particular del MoMA pareciera estar asistida por la idea de progreso e individualidad, y sostenida por la utilización del diseño curatorial del cubo blanco como marco de descontextualización y recontextualización de los objetos exhibidos.

2. MUSÉE D'ORSAY: ¿EL MUSEO POSMODERNO?

El Museo d'Orsay, el segundo caso de estudio de este trabajo, se inauguró en 1986 en París, en un edificio que fue una estación de ferrocarril durante el siglo XIX. En principio, hay dos elementos que resultan interesantes de analizar: por un lado, el museo en sí se dedicaría a albergar una colección de arte del siglo XIX y, por otro lado, el espacio en sí no fue diseñado para funcionar como museo sino que tuvo que ser reacondicionado para tales fines (a diferencia del MoMA). Además, el diseño curatorial empleado en el museo pareciera dar cuenta de algunas características de lo que muchos pensadores llamaron la posmodernidad.

Naturalmente, se debía decidir qué recorte histórico se abarcaría en el museo, pues este supone no solamente el reconocimiento de un cierto período como representativo del siglo, sino además una discusión respecto de los acontecimientos socio-políticos que definen –a través de un proceso altamente simbólico– una época. Como asegura Patricia Mainardi:

“This choice of whether to begin the museum with the Restoration monarchy or that of Louis-Philippe or with the Second Republic of 1848, assumed political as well as aesthetic significance” [“Esta opción de comenzar el museo con la restauración de la monarquía o con la de Luis-Felipe o con la Segunda República de 1848, asumió significancia política y estética”]¹⁹.

Además, se debía seleccionar las obras a exhibir, aspecto que compromete las formas en las cuales se representan la cultura, tanto del espectador contemporáneo al museo como del momento al cual esos objetos se refieren.

Antes de discutir este punto, es de especial relevancia mencionar que la concepción de este museo tomó en cuenta la exposición de objetos no necesariamente ligados a valores

¹⁷ S. ALPERS, “The museum as a way of seeing”, EN I. KARP; S. LAVINE. (Eds.) *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C, London, 1991, pp. 25-32.

¹⁸ S. ALPERS, ob. cit. p. 26.

¹⁹ P. MAINARDI, “Postmodern history at the Musée d'Orsay”, EN *October*, N. 102, Vol. 41 (1987), p. 33.

estéticos, y de lenguajes artísticos hasta ese momento excluidos, en un intento de apelar a un público más masivo²⁰. De esa forma, en las galerías del d'Orsay se pueden encontrar, además de pinturas y esculturas, objetos cotidianos, arte decorativo, etc.

Para retomar lo anterior, la selección de artistas y obras incluyó aquellas corrientes normalmente frecuentadas por los cánones de la historia del arte (romanticismo, pre-Rafaelismo, impresionismo, etc.), pero también aquellos artistas que fueron desplazados de dicho relato dominante: los academicistas del siglo XIX (corriente preferida por los poderes estatales de la época).

Este gesto fue visto por muchos como un intento revisionista de expandir el canon del arte del siglo XIX para incorporar artistas y obras excluidas o de menor importancia:

“(...) what is new at Orsay is the inclusión in the sequence of almost forgotten official artists (...) [which] constitutes, in fact, a major revision of nineteenth-century art history...”[“(...) lo que es nuevo en Orsay es la inclusión en la secuencia de artistas oficiales casi olvidados (...) lo que constituye, de hecho, una gran revisión de la historia del arte del siglo diecinueve”]²¹.

Así, se trataba de “...reestudiar la cronología del arte de estos años y darle coherencia expositiva”²².

Sin embargo, no solamente fueron los oficiales del museo quienes negaron este supuesto revisionismo²³, sino que además varios autores rechazaron esta noción reiteradamente: Emma Barker discute que si bien es cierto que se logró la inclusión de producciones (y productores) ignorados por la historia del arte canónica, no se lograron revisiones de las jerarquías existentes, en tanto la propia disposición del espacio resalta la mayor importancia de ciertas corrientes y artistas por sobre otros²⁴.

Mainardi, por su parte, sugiere que la convivencia e incorporación del arte academicista responde a un interés y una necesidad política del momento de apertura del museo de presentar un cierto eclecticismo y permitir la coexistencia de ambos tipos de producciones artísticas, y así exhibir su enfrentamiento durante el siglo XIX²⁵.

En otras palabras, pareciera que el asunto de la inclusión del arte academicista en el relato del d'Orsay es complejo, y se podría aventurar un análisis a partir de la arquitectura y el diseño curatorial que permita un acercamiento a las diferentes voces que identifican en el museo y su colección algunas características de la posmodernidad.

Como se mencionó antes, el edificio en el cual se aloja el museo d'Orsay funcionó durante el siglo XIX como una estación de ferrocarril. En este sentido, la arquitectura y

²⁰ E. BARKER, *Contemporary cultures of display*, The Open University, Londres 1999, p. 55.

²¹ P. MAINARDI, ob. cit. p. 38.

²² C. SANTIAGO RESTOY, ob. cit. p. 107.

²³ Françoise Cachin, la primera directora del museo, afirmó que: “*Si le public retirait l'impression qu'il est en présence du musée de la reversione, nous sentirions nous avions échoué*” [Si el público se llevó la impresión de que están en presencia de un museo revisionista, sentiríamos que hemos fallado]. K. POMIAN. “Orsay Tel qu'on Voit: Entretien avec Françoise Cachin”, EN *Le Débat N. 44* (1987), pp. 55-74.

²⁴ E. BARKER, ob. cit. p. 70.

²⁵ P. MAINARDI, ob. cit. pp. 34-35.

los espacios exterior e interior son anacrónicos respecto al momento de su apertura como institución artística. Para adaptarlos a su nueva función se tuvieron que realizar algunas modificaciones, especialmente a la planta baja: el mayor cambio fue el agregado de un par de estructuras de piedra a lo largo de su extensión, formando dos series de galerías cerradas pequeñas²⁶. Entre estas galerías hay un gran corredor (nave) que se eleva junto con el nivel del piso en una serie de escalinatas. Esta planta posee columnas y bases que no permiten ver el espacio en su conjunto y a veces dificultan la visión de algunas obras, y ostentan una combinación de estilos arquitectónicos que sugieren la primer característica posmoderna, es decir, la convivencia de estilos diferentes en un mismo espacio.

Esta multiplicidad estilística posee un elemento de cita que combina aspectos del pasado y se aleja de la pretensión de originalidad moderna: “*Hence, rather than bold innovation and originality, postmodernists deployed eclecticism, pastiche and parody*” [“*Entonces, en lugar de innovación y originalidad audaz, los posmodernistas utilizaron eclecticismo, pastiche y parodia*”]²⁷.

De manera similar, se podría pensar que la convivencia del arte vanguardista (canónico) con el arte academicista aporta a esta noción de posmodernidad dentro del museo, dado que presenta perspectivas artísticas diferentes bajo un mismo techo. Por supuesto que esto es cierto para otros museos también, pero el caso del d’Orsay difiere en que se intenta romper el relato de la historia del arte normalmente aceptada.

Sin embargo, existe aquí un problema: si bien es cierto que dentro del museo se encuentran obras y artistas de diferentes corrientes y posiciones, y que recupera producciones alejadas del canon, el diseño curatorial las mantiene en salas separadas y no las confronta con las incluidas en la historia del arte oficial. Mientras que en las salas de la planta baja (de grandes dimensiones y techos altos) se pueden ver las obras de las escuelas academicistas, en los pisos superiores (espaciosas aunque más pequeñas, con techos más bajos, pero con iluminación natural) se encuentran los trabajos de los impresionistas y los posimpresionistas, entre otros.

Esta segregación es vista por Barker como una jerarquización que de hecho sostiene el relato canónico de la historia del arte en lugar de retarlo, dado que las obras de los grandes maestros están físicamente aisladas de las de otros artistas, y los trabajos de las grandes corrientes están alojados en las salas con mayor iluminación y más simplicidad de diseño, lo cual implica que no deben competir —a diferencia de las de los academicistas— con la arquitectura del museo²⁸. Mainardi también adhiere a esta posición: “*The issues, stresses, contradictions of the nineteenth century have been rendered invisible through compartmentalization and the distractions of theme-park spectacle*” [“*Los temas, tensiones, contradicciones del siglo diecinueve son invisibilizados a través de la compartimentalización y las distracciones de espectáculos de parque temático*”]²⁹.

Así todo, y más allá de la discusión respecto del revisionismo, se puede decir que una característica posmoderna del museo d’Orsay es su estrecha relación con la sociedad

²⁶ E. BARKER, ob. cit. p. 57.

²⁷ S BEST; D. KELLNER, *The Postmodern Turn*, Guilford Press, Nueva York, 1997, p. 133.

²⁸ E. BARKER, ob. cit. pp. 62-63.

²⁹ P. MAINARDI, ob. cit. p. 49

capitalista y la cultura de masas³⁰, entendida desde la óptica del espectáculo³¹: la arquitectura pareciera competir con las obras de modo que por momentos parecen parte de la decoración, y al mismo tiempo la intención de atraer a grandes masas de público parece asociarse a ciertos ambientes comerciales como Disneyland³².

3. CONCLUSIÓN: ENTRE LO MODERNO Y LO POSMODERNO

A la luz de estos dos casos se podría comparar el funcionamiento de ambos espacios para lograr identificar qué tienen en común y qué los diferencia. Primero se observa el aspecto arquitectónico: mientras que el MoMA fue construido específicamente para su función institucional con un diseño sobrio y empresarial, para el d'Orsay se tuvo que reacondicionar una estación de ferrocarril, con un diseño más ornamental y una gran variedad de estilos arquitectónicos, y convertirla en museo.

De hecho, se suele caracterizar al museo d'Orsay como posmoderno en gran parte debido a su diseño ecléctico y a su relato curatorial alternativo al tradicionalmente modernista. Asimismo, lo posmoderno es visto como “(...) *a stylistic promiscuity favouring eclecticism and the mixing of codes*” [“(…) *una promiscuidad estilística que favorece el eclecticismo y la mezcla de códigos*”]³³.

Por otro lado, la inclusión de arte ajeno a las vanguardias pareciera diferir del relato moderno de progreso lineal hacia la abstracción sostenido por MoMA. Esta característica pareciera responder a lo que Suzanne Keene reconoce de la posmodernidad como movimiento que rechaza los valores universales y los grandes relatos³⁴, pero como se comentó antes estas incorporaciones no se sustentan desde su disposición espacial, que pareciera volverlas a colocar en una jerarquía artística menor a las obras canónicas. Además, el orden cronológico de algún modo fortalece la idea de un cierto progreso, del mismo modo que el aislamiento de ciertas obras no termina de alejarse de la idea moderna del genio creador.

Luego, es frecuente encontrar bibliografía que diferencie la autonomía del arte proclamada por la modernidad respecto de la hibridación entre lo artístico y otros campos de conocimiento y de producción humana, identificada con la posmodernidad. Para David Harvey esto último se relaciona con la mercantilización posmoderna de todos los aspectos de la vida, que incluyen las instituciones artísticas y por tanto apuntan a mezclar las denominadas alta y baja culturas³⁵.

³⁰ De hecho, David Harvey rastrea los antecedentes de la posmodernidad al surgimiento del pop art como forma artística que incorpora la baja cultura al mundo del arte, y la mercantilización de las producciones artísticas. D. HARVEY, *The condition of Postmodernity. An Enquiry into the origins of cultural change*, Blackwell Publishers Ltd, Massachusetts, 1990, p. 62.

³¹ Para un análisis más completo respecto del museo como espectáculo, ver: G. DEBORD, *La Société du spectacle*. Paris, 1967.

³² E. BARKER, ob. cit. p. 69.

³³ M. FEATHERSTONE, “In pursuit of the Postmodern: an introduction”, EN *Theory, culture & Society*, N. 5 (1988), p. 203.

³⁴ S. KEENE, “All that is solid? – Museums and the postmodern”, EN *Public Archeology*, N. 5, Vol. 3 (2006), p. 185.

³⁵ D. HARVEY, ob. cit., pp. 62-63.

El MoMA parece un ejemplo de lo primero por ofrecer ese espacio de alejamiento de la realidad exterior mediante su diseño arquitectónico y curatorial: además de proponer al espectador una discontinuidad con la vorágine de la ciudad, sus paredes blancas con su supuesta neutralidad, la atención requerida y el ambiente de solemnidad conceden un aspecto de suspensión de realidad y de ingreso a un mundo diferente, el del arte³⁶. Sin embargo, también es cierto que posee una estructura y funcionamiento que lo acercan a un ambiente comercial como las tiendas departamentales³⁷.

En d'Orsay esta comparación tampoco es completamente acertada: si bien es cierto que se exponen objetos no necesariamente artísticos, la pintura y la escultura siguen teniendo un lugar privilegiado. Además, a pesar de que la arquitectura del edificio parezca competir con las obras exhibidas³⁸, las salas están construidas de modo de estimular la contemplación de las piezas, lo cual tiende a acentuar (en lugar de retar) la autonomía artística.

Y aquí se está ante un último punto: esta articulación entre la arquitectura y el espectador puede ser analizada desde el aspecto ritual evocado por Duncan. Ambos museos –aunque con diferencias– funcionan como espacios rituales: en los dos la arquitectura y el diseño curatorial hablan de una distinción entre el adentro y el afuera (aunque, por supuesto, en el d'Orsay este aspecto es opaco debido al eclecticismo de estilos y la presencia de objetos no artísticos), y los dos están “(...) *carefully marked off and culturally designated as reserved for a special quality of attention*” [“(...) *especialmente marcados y culturalmente designados para una calidad especial de atención*”]³⁹. Finalmente, en ambos casos el espectador debe realizar un recorrido específico que se relaciona con el relato curatorial presentado.

Para culminar, como resultado del análisis de los casos presentados es posible decir que –si bien existen algunas características diferenciales entre los modos curatoriales y los diseños de los espacios modernos y posmodernos– comparten ciertas otras que hacen que por momentos el contraste sea más dificultoso y más complejo de lo que en un principio se sospechaba.

³⁶ C. GRUNENBERG, ob. cit. pp. 26-28.

³⁷ C. GRUNENBERG, ob. cit. p. 34.

³⁸ E. BARKER, ob. cit. p. 50; P. MAINARDI, ob. cit. p. 51.

³⁹ C. DUNCAN, “The Art Museum as Ritual” ob. cit. p. 476.

Referencias bibliográficas:

- ALPERS, Svetlana. "The museum as a way of seeing", EN KARP, Ivan; LAVINE, Stephen. (Eds.) *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C, London, 1991, pp. 25-32.
- BARKER, Emma (Ed.), *Contemporary cultures of display*. The Open University, Londres, 1999.
- BARR JR, Alfred, *La definición del arte moderno*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- BEST, Steven & KELLNER, Douglas, *The Postmodern Turn*. Guilford Press, Nueva York, 1997.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*. Buchet-Chastel, Paris, 1967.
- DUNCAN, Carol & WALLACH, Alan, "MOMA: Ordeal and Triumph on 53rd Street", EN *Studio International*, 194 N. 1, 1978, pp. 48-57.
- DUNCAN, Carol, "The Art Museum as Ritual", EN PREZIOSI, Donald, *The Art of Art History*, Oxford University Press, Oxford, 1998, pp.473-485.
- *Civilizing rituals, inside the public art museum*. Routledge, Londres-Nueva York, 2001.
- FEATHERSTONE, Mike, "In pursuit of the Postmodern: an introduction", EN *Theory, culture & Society*, N. 5, 1998, pp. 195-215.
- GUILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York rob   la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.
- GRUNENBERG, Christoph, "The modern art museum", EN Barker, Emma (Eds.), *Contemporary cultures of display*, The Open University, Londres, 1999, pp.26-49.
- "The politics of presentation: the Museum of Modern Art, New York", EN POINTON, Marcia (Ed.), *Art apart. Art institutions and ideology across England and North America*, Manchester University Press, Manchester, 1994, pp.192-211.
- HARVEY, David, *The condition of Postmodernity. An Enquiry into the origins of cultural change*, Blackwell Publishers Ltd, Massachusetts, 1990.
- KARP, Ivan & LAVINE, Steven (Eds.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Smithsonian Institution Press, Washington D.C, London, 1991.
- KEENE, Suzanne, "All that is solid? – Museums and the postmodern", EN *Public Archeology*, N. 5, Vol. 3, 2006, pp. 185-198.
- MAINARDI, Patricia, "Postmodern history at the Musée d'Orsay", EN *October*, N. 102 Vol. 41, 1987, pp. 30-52.
- POMIAN, Krzysztof, "Orsay Tel qu'on Voit: Entretien avec Françoise Cachin", EN *Le Débat* N. 44, 1987, pp. 55-74.
- SANTIAGO RESTOY, Caridad, *Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales* (Tesis doctoral). Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 1999.
- Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. The MIT Press, Massachusetts, 2001.