
LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO Y LA RECONFIGURACIÓN DE LO LOCAL A TRAVÉS DE LO FORÁNEO: Transformando a Colombia en un País “abierto”¹

María del Carmen Suescún Pozas

Si bien la recolección de artefactos para la contemplación no es una práctica nueva en el mundo occidental, el estudio crítico de los museos es tan nuevo como el acto de coleccionar, que adquiere una posición distinguida en la sociedad capitalista tardía. Para la década de 1920 Walter Benjamin y Theodor Adorno lograron articular una crítica de los museos como instituciones y teorizar el coleccionar como una “práctica cultural”². Más específicamente, “coleccionar” fue concebido por ambos autores como una actividad que, si bien estaba inscrita en el orden capitalista, lo desafiaba al remover el objeto del ámbito privado y al subrayar su inutilidad³. Autores como Benjamin y Adorno, y a partir de ellos un amplio grupo de historiadores del arte y artistas involucrados en la crítica de las instituciones culturales y de la industria cultu-

ral, han asumido la tarea de interrogar las historias y las prácticas que competen a la actividad de coleccionar, entendida como ideología y como proceso dinámico por medio del cual la sociedad capitalista tardía ha sido capaz de restringir el mundo de los objetos al espacio paradigmático de la cultura tornándolo en mercancía y “objeto” de intercambio en derecho propio.

Como un campo de investigación, el proyecto de mapear el campo constituido por los museos de arte como instituciones culturales ha llamado la atención, en años recientes, hacia la relación entre museos, padrino corporativo, y hacia las medidas políticas y económicas, nacionales e internacionales, que los enmarcan⁴. Así, los museos de arte no son solamente lugares en medio de una cadena de instituciones como

-
- 1 Ponencia presentada en el Congress of the Social Sciences and Humanities Canadian Council of Area Studies Learned Societies, CALACS, Ottawa, Junio 2, 1998. Traducción de Alberto G. Flórez Malagón, Profesor Asociado, Pontificia Universidad Javeriana, y María del Carmen Suescún Pozas, candidata al doctorado, Departamentos de Historia e Historia del Arte, McGill University, Montreal, Canadá..
 - 2 Daniel Sherman y Irit Rogoff, editores, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), p.xiv.
 - 3 *Museum Culture*, p. xiv.
 - 4 De acuerdo con Sherman y Rogoff este es uno de los objetivos de artistas como Hans Haacke. *Museum Culture*, p. xv.

uno de los muchos actores que contribuyen al moldeamiento de las sociedades a través del hemisferio Occidental, sino que son vistos como inextricablemente atados tanto al orden económico, político y social como a los procesos múltiples, los intercambios, y las prácticas que continuamente configuran el presente y reproducen el pasado.

Además de observar la tendencia con la que el objeto coleccionado, sea un artefacto o una obra de arte, es tratado por los museos de arte como si fuera independiente de las condiciones materiales de su propia época, en años recientes artistas y críticos se han puesto a la tarea de prestar especial atención a las condiciones de exhibición, vistas a la luz de nuevos modelos de análisis, como el que se ocupa del estudio de género, tal y como este es presentado a través de la práctica de representación museográfica y de la actividad que realiza el espectador. De esta manera, la naturaleza de género de la cultura de exhibición *mainstream*, su participación y complicidad en la construcción de órdenes masculino y femenino presentados como mutuamente excluyentes, ha sido expuesta a la par con la formulación de una crítica coherente a la supremacía de categorías que competen a la actividad de coleccionar tales como periodización, estilo, autoría que durante mucho tiempo no fueron cuestionadas. Finalmente, y en años más recientes, hemos visto cómo una posible historia de los museos de arte empieza a ser elaborada en términos de "política cultural". De acuerdo a historiadores como Annie Coombes, Dominique Poulot y Daniel Sherman, los museos de arte han sido utilizados por los estados-naciones, las elites, y los grupos emergentes como instrumentos de legitimación de sus valores haciendo uso del "aura" de la cultura. Los distintos procesos por los que esto se ha dado, han per-

mitido igualmente a los museos imputarse una autoridad en el campo de lo simbólico para definir y representar la "esfera de lo cultural"⁵.

Uno de los aspectos más contradictorios y que por tanto más llama la atención de la práctica de coleccionar, y de la ideología del museo, por lo menos como lo conocemos en tiempos modernos, es la ligazón que se produce entre una suerte de elementos que se dicen pertenecientes a dos órdenes distintos de experiencia y que son contruidos por el discurso museográfico modernista, excluyéndose e incluyéndose mutuamente. Esta es la doble atadura que subyace a la configuración del individuo, del estado-nación, y de los grupos sociales a partir de uno de los aspectos más sobresalientes de la ideología modernista: el "otro". Los museos ocupan un lugar único en el proceso de producir y re-producir esta doble atadura de exclusión/implicación mutuas, a través del acto de coleccionar. En este sentido, los así llamados objetos etnográficos son designados "artefactos", para poder ser distinguidos de los llamados "objetos de arte", o se busca distinguir el "original" de su "copia", o la "función" (entendida como el carácter utilitario de un "objeto") se le asigna un lugar en las márgenes del ámbito de lo estético, o el "arte" se interpreta como una manifestación cultural diferente al folklore y a la cultura popular, y los medios de masa son vistos como su opuesto. Pero es justamente de esta manera, oponiendo el acto creativo al acto de producción del progreso en el campo de la cultura al atraso, y la civilización a lo primitivo, y constituyendo el espacio de otredad que la ideología moderna creó, que crea y actualiza sus propias condiciones.

5 Tal y como Sherman y Rogoff han hecho notar, *Museum Culture*, p. xvi. Ver nota de pie de página 17, p. xx (entre los ensayos citados por Coombes están «Museums and the Formation of National and Cultural Identities,» *Oxford Art Journal* 11 (1988), pp. 57-68).

Es así como, reproduciendo constantemente a través de su práctica este discurso de la alteridad, o el discurso del otro, con propósitos explícitos o de manera prevenida, que las instituciones museográficas participan constantemente en la construcción del patrimonio (nacional) cultural. La esfera de la cultura que el museo produce autoritaria, esto es, normativamente, es ofrecida "objetivamente" a su audiencia y al tiempo que es "objetivada" (se ofrece como objeto de consumo) contra el trasfondo provisto por las manifestaciones culturales designadas como "otras" las cuales, sin embargo, corresponden ellas mismas a las formaciones de identidad generadas en la práctica museográfica. Vale la pena resaltar que el museo como institución tan solo es capaz de legitimar la identidad nacional como cultura nacional, vía la noción de patrimonio al alinearse con los valores y parámetros dichos "críticos" alcanzados por una comunidad internacional, esto es, con el así llamado consenso que atribuye a toda suerte de artefactos y obras de arte, que propongo sean igualmente entendidos como producción cultural, la cualidad de universal.

El orden legitimador al que apelan los museos de arte para entender el papel que juegan como parte de instituciones artísticas nacionales e internacionales es, en primer lugar, y sobre todo uno que asigna su lugar a los objetos de acuerdo a una jerarquía pre-establecida a lo largo de dos ejes: mientras que el eje horizontal asigna un lugar diferente a objetos que pertenecen a diferentes categorías, el eje vertical establece una relación base/cúspide; alto/bajo entre artefactos que pertenecen a la misma categoría. Es de esta manera que, por ejemplo, en el caso de un museo de arte, aunque una serie de óleos pintados por diferentes artistas pueda presentarse en el mismo salón, a los trabajos individuales se les dará más o menos énfasis dependiendo

de la popularidad del artista, su lugar de nacimiento, su sexo; y si una variedad de trabajos de cada uno de los artistas en cuestión es seleccionada para exhibición —tales como pinturas, dibujos, acuarelas y esculturas— a ellas se les asignará un lugar diferente en términos de la categoría "medio" o técnica a la cual, una jerarquía que va de los dibujos en la base, a los óleos en la cima, es inherente⁶.

Las técnicas museográficas de la exposición y las narrativas históricas del arte enclavadas en la ideología modernista como ha sido rastreada hasta el siglo XVIII han sido convertidas en bienes mercadeables por parte de Europa y más particularmente por los Estados Unidos a lo largo del siglo XX, particularmente al final de la década de los años cuarenta. Más aún, quisiera argumentar que el museo de arte moderno se ha convertido en el paradigma de la cultura moderna y el modelo a partir del cual los estados-naciones modernos, y más específicamente "modernizadores", han sido animados a "imaginar" la esfera cultural propia.

Aunque la práctica museológica modernista tal como ha sido formulada por instituciones europeas y norteamericanas a lo largo de este siglo constituye un campo de investigación en sí mismo (si no el campo de los estudios museográficos contemporáneos), yo sostendría que el estudio de "las políticas de adopción de prácticas museográficas" en los así llamados estados-naciones en desarrollo y, más específicamente, las políticas de adopción de la ideología museológica modernista, constituyen un campo que necesita ser desarrollado. La incorporación de la ideología modernista a través del "museo de arte moderno" como institución y como modelo cultural es de especial interés para el análisis poscolonial. Es a través del lente poscolonial que la ideología que gobierna la instauración y funcionamiento

6 Aun cuando cada vez menos operativo, este orden de jerarquía es aun observado.

to de instituciones como el museo de arte moderno, el público que éste presupone y a la vez activamente construye, y la idea de una “capacidad para apreciar la cultura” siguiendo los lineamientos provistos por el discurso modernista, pueden reunirse, para dar una nueva dirección a lo que en palabras de Joshua Taylor, director de la Colección Nacional de Bellas Artes en el Instituto Smithsonian, es la democratización del arte —la misión de la institución del arte— la cual significa: proveer “una experiencia de elite para todo el mundo”⁷. Para el crítico poscolonial interesado en la inserción de una institución como el museo de arte moderno y de la práctica museográfica sobre la cual dicha institución descansa, no debería ser difícil transponer “elite” y “todo el mundo” en esta frase leída en un contexto nacional, el de los Estados Unidos, a un contexto internacional, el museo-de-arte-como-modelo para “otros” estados-naciones. Y lo que es más interesante es que, a pesar de la dicotomía que produce esta afirmación entre un “yo” y un “otro”, se nos pide sin embargo que la ‘experiencia’ que se nos ofrece a usted, a mí, al público “iletrado” que necesita ser modernizado, permanezca igual.

Aún cuando la incorporación de la ideología de lo moderno en el campo de la cultura había comenzado durante la década de los años veinte en el contexto latinoamericano, como críticos de arte e historiadores reclaman, yo quisiera proponer, y considerar en el presente ensayo, la posibilidad de que el “Museo de Arte Moderno”, en tanto modelo cultural, haya jugado un papel clave en la consolidación de lo ‘moderno’ al mediar de manera novedosa y, hasta algún punto, sistemática entre lo local, entendido como lo nacional o latinoamericano, y lo

foráneo, entendido como las manifestaciones artísticas europeas y norteamericanas. Al final de la década de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta, la creación de museos de arte moderno (que siguieron a la creación de museos de arte) se convirtió en un imperativo en varios países latinoamericanos. En 1948 se inauguró el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Un año más tarde Río de Janeiro seguiría el ejemplo de São Paulo abriendo su propio Museo de Arte Moderno. Hacia 1960 el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires se puso en la tarea de organizar exposiciones internacionales. En julio 27 de 1955 Colombia siguió la tendencia al fundar el Museo de Arte Moderno de Bogotá⁸, aunque la junta directiva no anunciara la iniciación de las actividades del Museo sino hasta diciembre de 1962.

El Museum of Modern Art de Nueva York, fue el museo a partir del cual los más grandes museos de arte moderno latinoamericanos fueron “imaginados”. El MoMA, como familiarmente se le conoce entre admiradores y detractores, se encargó de proveer a la historia del arte con una narrativa autoritaria por más de medio siglo. La historia que éste presentó a la comunidad artística internacional fue aquella del logro y el progreso de artistas individuales, logros y progreso que fueron medidos como el desarrollo gradual y la triunfante consolidación de la abstracción y del distanciamiento del mundo natural. El mandato del arte moderno fue descrito por las autoridades del MoMA como un alejamiento del mundo objetivo (devaluando así su significación y negando su coherencia) para privilegiar en cambio todos los aspectos de la experiencia subjetiva.⁹ Es suficiente decir que al privilegiar la abstracción sobre la representación,

7 Citado por Vera Zolberg, «An Elite Experience for Everyone»: Art Museums, the Public, and Cultural Literacy,» *Museum Culture*, p. 49.

8 El documento fue firmado en la oficina del Ministro de Educación de la época, Aurelio Caycedo Ayerbe, por Luis López de Mesa, Luis Eduardo Nieto Caballero, Casimiro Eiger, y Teresa Cuervo Borda, entre otros.

9 Carol Duncan, *Civilizing Ritual: Inside Public Art Museums* (New York: Routledge, 1995), p. 108.

apoyándose en el trabajo de las así llamadas culturas primitivas a través de los padres fundadores del arte moderno tales como el Pablo Picasso, cuya ruptura estilística fue influenciada por la producción africana de artefactos, el MoMA puso en escena y consolidó lo que Carol Duncan ha llamado un "ritual civilizador". Podría argumentarse que los museos de arte moderno a través de América Latina entraron a hacer parte de este ritual como aquellos necesitados de ser civilizados.

El caso del Museo de Arte Moderno de Bogotá es particularmente revelador. Entre los años 1962 y 1967 dicho museo se constituyó como una institución con autoridad en el dominio de las artes visuales en Colombia. Este proceso fue acompañado por una reformulación de la esfera de la cultura a lo largo de las líneas de la ideología y del arte modernos. Fue durante este período cuando la crítica de arte Marta Traba dirigió el museo. Traba había vivido en Bogotá desde 1953 y había participado activamente en las controversias que se daban en el corazón de la comunidad artística. Los preceptos del arte moderno como habían sido formulados por el MoMa de Nueva York, y en cuya popularización Traba estaría comprometida a lo largo de su actividad como directora, se convertirían así en uno de los principales móviles del Museo y su divulgación sería una de las principales funciones de este como institución cultural. Sin sobrestimar la importancia que tuvo la cada vez más controvertida, crítica de arte es, sin duda, importante detenerse

en la concepción de la cultura moderna, tal y como fue entendida por Traba, dado que ésta formaría el derrotero del Museo, sus actividades y discurso, con el ánimo de empezar a comprender uno de los medios de inserción de la ideología moderna en el campo de las artes y la cultura en el ámbito colombiano.

Traba conocía las exposiciones organizadas por el Museum of Modern Art de Nueva York, exposiciones a las cuales se refirió frecuentemente en sus ensayos a partir de 1962¹⁰. Podría argumentarse, que su objetivo como directora del museo, y en consecuencia el objetivo del museo en esa época, era formular una cultura local y definir a Colombia en el nivel internacional, de manera positiva dentro del modelo modernista dicotómico, adoptando los modelos culturales dominantes en Europa y Norteamérica¹¹. En un país donde "la cultura no era noticia"¹² tanto Traba como el Museo, con la ayuda del sector privado, consideraban su labor como un posicionamiento que permitía rescatar y estimular la cultura nacional relegada al sitio de olvido en el que, según ella, la había situado el "estado anti-cultura" y la prensa.¹³

Los ensayos cortos y el libro de Traba publicados entre 1955 y 1970 dan claves importantes de la ideología que informó y a la vez resultó de los cinco años durante los cuales ella dirigió el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El arte moderno y la cultura pueden leerse como términos intercambiables en estos escri-

-
- 10 *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 239. Ensayo publicado por primera vez en *Ver y Estimar* 70 (1/7 Septiembre, 1962).
- 11 *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 217. Ensayo publicado por primera vez en *Ver y Estimar* 44 (28 Febrero/6 Marzo, 1962).
- 12 *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 285. Ensayo publicado por primera vez en *Ver y Estimar* 124 (7 Octubre, 1964).
- 13 Colección Lemaitre bajo los auspicios del MAM of Bogotá. *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 277. Ensayo publicado por primera vez en *Ver y Estimar* 103 (25 Febrero/6 Marzo 1964).
- 14 *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 115. Ensayo publicado por primera vez en *Ver y Estimar* 20 (Agosto 30/Septiembre 5, 1961).

tos¹⁴. Es de esta manera como ella tendría una opinión acerca de lo cultural desde una gran variedad de posiciones: si bien presento “la tradición cultural” como el “barro general” con y desde el cual el artista necesitaba moverse dentro del ámbito universalizante de la cultura moderna¹⁵, la cultura era, tanto como lo eran las obras de arte por ellas consideradas, y debían ser, un “producto de exportación”¹⁶. La cultura debía ser, en últimas organizada alrededor de la persona del artista quien estaba posicionado en el centro de una estructura tripartita: la especificidad y demandas de la profesión artística, el lugar que el/la artista ocupaba en el ámbito nacional, y la posición que el/la artista ocupaba en la esfera internacional del arte¹⁷. Traba aspiraba igualmente a reconfigurar el campo de creación artística dentro del contexto Latinoamericano formulando dos posiciones contrapuestas la una a la otra: de un lado la local, provincial y atrasada, y del otro lado, la internacional, universal y civilizada¹⁸. De esta manera la ideología modernista había sido, y seguía siendo, consolidada aunque esta vez dentro del espacio habitado por el “otro”.

En el contexto de este primer intento hacia un examen crítico de la práctica museográfica para Colombia y América Latina, resulta de especial interés la oposición entre los llamados países a “puerta cerrada” y los países “abiertos”, la cual informó la aproximación que Traba formuló acerca del campo cultural de América Latina en general, y que fue formulada en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-*

1970, publicado en 1973, el cual resultó directamente de la experiencia colombiana (de sus diecisiete años de trabajo en el país y sus viajes a Argentina, Brasil, y Venezuela, entre otros). La oposición entre países cerrados y abiertos rigió la historia del desarrollo del arte moderno en América Latina ofrecida por Traba. Aún más, yo me permitiría argumentar que esta misma oposición influyó en las prácticas artísticas prevalecientes en el ámbito colombiano hasta la época y durante el tiempo en que ella se desempeñó como directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Para la crítica argentina, Colombia era uno de los países de los Andes y Centro América que vivía a “puerta cerrada”. Países como Brasil y Argentina fueron considerados por ella como abiertos. Esta “tendencia a la apertura” o “apertura” simplemente había sido posible, según Traba, gracias a la llegada de ciudadanos europeos a estos países y a la débil tradición indígena, entre otras cosas¹⁹.

Estrechamente ligada a la dicotomía cerrado/abierto construida por Traba como modelo explicativo del desarrollo del arte moderno en la América hispánica, y consecuentemente de la esfera de la cultura y lo cultural en general, está el énfasis que ésta crítica dio al papel que jugaban los artistas que habían estado directamente expuestos a movimientos artísticos modernos europeos a lo largo de sus viajes desde finales del siglo diecinueve y comienzos del siglo veinte, y al contacto entre artistas que fue hecho posible por exposiciones inter-americanas a partir de los años cincuenta. Cabe anotar que dicho contacto fue posible por las recientemente creadas instituciones que impulsaban el arte moderno en países tales

15 Traba, *Los cuatro monstruos cardinales* (México, D.F.: Ediciones Era, 1963).

16 *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 115. Ensayo publicado por primera vez en *Ver y Estimar* 20 (Agosto 30/Septiembre 5, 1961).

17 *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 197. Ensayo publicado por primera vez en *Ver y Estimar* (4/30 Enero, 1961).

18 *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 197. Ensayo publicado por primera vez en *Ver y Estimar* (4/30 Enero, 1961).

19 Traba, *Art of Latin America 1900-1980* (New York: Inter-American Development Bank, 1994), pp. 8, 54, 67.

como Brasil y Argentina²⁰. No bastaba entonces ser "abierto" a lo largo del eje de lo étnico, sino que se requería la voluntad de serlo. La decisión ya no era determinada por factores económicos sino más bien por procesos de construcción (o deconstrucción) simbólicos de identidad individual, y en tanto que comunidad artística, colectiva.

El caso del Museo de Arte Moderno de Bogotá, tal y como he querido esbozar en estas páginas, es uno entre varios dentro del contexto colombiano y latinoamericano²¹. Este breve pero ilustrativo examen de algunas de las ideas que, de acuerdo con el presente argumento, alimentaron la consolidación del Museo como institución cultural, trata de estimular un examen hasta el punto que los museos de arte moderno a todo lo largo de América Latina fueron responsables de redefinir a lo largo de la ideología de lo moderno y del mercado internacional del arte lo que debía ser reconocido como la esfera de la cultura. Este problema, que para muchos puede presentarse más como una curiosidad que como un problema, especialmente cuando "lo cultural" es relegado al plano de lo artificial o inadecuado en vista de los que aparecen como serios problemas de orden económico, social, y político, demanda un estudio concienzudo ya que la esfera de lo cultural, como ha sido demostrado por historiadores de la cultura y de las ideologías y críticos culturales, es inextricable del resto de prácticas sociales de la vida humana. Me atrevería a sugerir que más que estudios de caso dedicados a examinar a fondo la función de una institución en particular, que muchas veces adolecen de una falta de análisis y confrontación crítica con el papel ju-

gado por las instituciones del museo en la producción y reproducción de narrativas dominantes y normativas sobre lo que es el arte moderno y quienes son los artistas que representan una "verdadera" modernidad, es urgente el desarrollo de los estudios comparados que permitan comprender la naturaleza de la intervención que hacen instituciones museológicas en general en el ámbito latinoamericano y dentro del marco poscolonial (y no menos globalizante que el modernista), sus desarrollos, sus intervenciones, y su participación en procesos de construcción identitaria en diversas comunidades y como resultado de, y respuesta a diversas condiciones históricas. Es importante, sin embargo, hacer énfasis sobre un punto que puede escaparse de la presente lectura: en el proceso de legitimación de las prácticas artísticas llamadas locales, los museos de arte moderno que operan hoy en día, con mayores o menores dificultades en el contexto latinoamericano, no han reducido su papel a servir de vitrina para la producción de lo que se conoce como el arte moderno europeo y norteamericano. Al juxtaponer y confrontar prácticas artísticas locales con prácticas foráneas alrededor de las cuales la narrativa del arte moderno ha sido elaborada, los museos de arte moderno, entre otros, buscaban inicialmente (y buscan), si bien (re)utilizando las herramientas que ya han sido constituidas como "objetos" críticos en sí mismos, de manera no siempre crítica, promover el lenguaje de lo moderno en las artes y de posicionar las prácticas locales "en el mapa". Y si bien en octubre de 1964 la cultura aun no hacía noticia en Colombia, para 1967 la que estaba siendo promovida por el Museo de Arte Moderno de Bogotá ya lo estaba

20 En 1960 Rafael Squirru, Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, organizó una exposición internacional de arte moderno que reunió cuarenta y tres artistas. Colombia estaba muy por detrás este logro de acuerdo con Traba. *Mirar en Bogotá* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 221. Ensayo publicado por primera vez en *Ver y Estimar* 79 (3/9 Noviembre, 1962).

21 En años recientes ciudades como Medellín y Bucaramanga han abierto museos de arte moderno. Es de especial interés, dado que la tarea está aun por comenzar, el examinar qué modelos han sido privilegiados en su constitución y los desarrollos que estos han formulado dentro de la práctica museográfica, dentro del panorama nacional.

haciendo. Hasta el momento, el Museo era el único marco institucional capaz de proveer un espacio (físico y simbólico) a algunos artistas locales dentro de la comunidad artística internacional y de comprometerse de manera sistemática a abrirles un espacio dentro de la escena nacional.

A título de comentario de cierre, si bien no de conclusión, quisiera enfatizar el hecho de que el museo de arte moderno como uno de los escenarios en los que se presenta y construye "la cultura" presenta mucho más que obras de arte o artefactos en general. Este "mucho más", el cual puede ser entendido como un "suplemento", lo que excede o lo que las prácticas de coleccionar y la museografía ofrecen además de lo que ponen en escena construyendo y organizando mundos a lo largo de ejes de oposición y confrontación, de exclusión e inclusión, según lo que eligen exponer y no, es de especial interés para el historiador del arte y el crítico cultural que trabaja desde y sobre el contexto poscolonial. En el corazón del museo de arte moderno como modelo cultural yacen construcciones de naturaleza dicotómica a partir de las cuales se le asigna significación a objetos y artefactos de toda especie, el público mismo es construido como observador en el ámbito poscolonial, y son estas construcciones las que necesitan ser examinadas.

De especial interés para la historia del arte y el análisis y los estudios culturales en general es el estudio de la adopción del museo de arte moderno como posible modelo cultural por la comunidad artística y las élites en un considerable número de países latinoamericanos en la segunda mitad del presente siglo. El examen de las ideas, valores, y símbolos que han dado forma la práctica museográfica en América Latina como metáfora de la cultura tal y como la define la ideología moderna está aun por hacerse. Un estudio como el que se propone aquí contribuiría al desarrollo de la crítica de tan sólo una de las dimensiones de la política cultural, las formas de conocimiento invocadas y construidas por las instituciones culturales, y la incorporación de la ideología moderna dentro de ámbitos nacionales. Un estudio que cubriera aspectos como los aquí mencionados, junto con otros más, proveería una mejor comprensión de lo que el crítico de arte cubano, Gerardo Mosquera, ha llamado "las modernidades de los "otros"²², esto es, la modernidad tal y como es refractada por el "otro" así como la participación del "otro" en la producción de modernidades alternativas, y a lo cual me atrevería a añadir una alternativa a la modernidad tal y como esta ha sido formulada para el campo de la cultura y las artes a lo largo del presente siglo.



22 *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (London: inIVA, 1995).