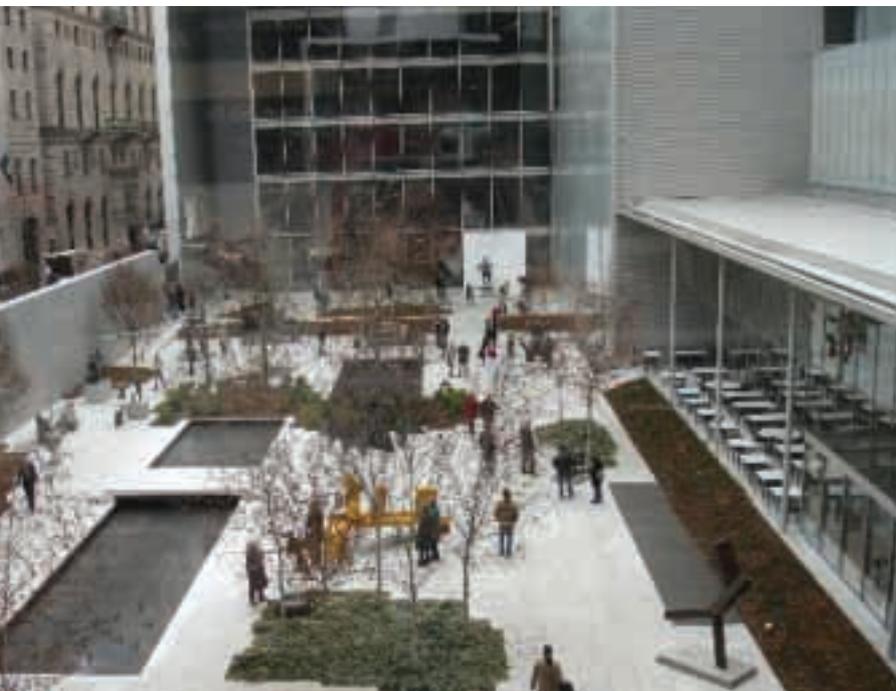


Museo en exhibición

Con 75 años de edad, el legendario Museo de Arte Moderno de Nueva York festeja su reinención, proyecto encomendado al arquitecto Yoshio Taniguchi. Fernanda Canales se adentra en un tema que rebasa a las construcciones mismas: el del arte y sus cambiantes contenedores.



Patio del Museum of Modern Art de Nueva York.

Tras cuatro años de espera, el Museo de Arte Moderno de Nueva York estrena el cuerpo que el arquitecto Yoshio Taniguchi y los 425 millones de dólares de inversión le han confeccionado. Con motivo de su 75^o aniversario, el pasado 20 de noviembre el MOMA reabrió las puertas de su legendario espacio ubicado en la calle 53 de Manhattan, iniciando no sólo avalanchas para entrar sino extensos debates que también sobrepasan la Quinta Avenida. Desde el vacío provocado por la destrucción de las Torres Gemelas, hasta el desconcierto de las elecciones presidenciales, la ciudad, que se hallaba arrebatada ante los efectos de aquellos dos martes eternos, resucita su epicentro de modernidad y recobra su gusto por lo inesperado.

En noviembre de 1929, pocas semanas después del viernes negro de la gran depresión estadounidense, el MOMA abrió su sede en un pequeño espacio rentado en el edificio Heckscher, mostrando la obra de cuatro artistas que no eran admitidos en otros museos del país. Así, el arte de Van Gogh, Cézanne, Gauguin y Seurat inauguró las instalaciones provisionales del primer mu-

seo de arte moderno del mundo. Lo que comenzó gracias al apoyo de tres esposas multimillonarias se consolidó diez años más tarde en lo que se calificó como “el primer edificio del Estilo Internacional en América”, realizado por los arquitectos Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone, sobre el actual emplazamiento. Las palabras de corte futurista de su fundador, el historiador de arte Alfred Barr —“Este museo es un torpedero que se desplaza a través del tiempo, cuyo cono es el presente que continúa avanzando y cuya cola es el pasado de hace cincuenta o cien años que continúa alejándose”—, han definido siempre esta institución, y se convierten ahora en el eco que acompaña el estreno y cuestiona su futuro.

Las 150,000 obras del siglo XX que componen lo que se considera la colección más importante de arte moderno en el mundo cuentan no sólo gran parte de la historia del arte, sino delatan también el papel de la arquitectura a través de los años. Las ampliaciones llevadas a cabo por Philip Johnson en 1951 y en 1964, o la de Cesar Pelli en 1984, que dotó al espacio con un ambiente más próximo al de un centro comercial, reflejan la relación cambiante entre el arte y sus contenedores. Desde el carácter experimental de la primera instalación, o el edificio de 1939 de escala casi doméstica, hasta el ineficiente y desbordado supermercado de arte en el que se había convertido en los últimos años, el museo, como tantos otros, confunde las cifras de taquilla como medida de excelencia cultural.

Pasando del laboratorio al templo, el MOMA, próximo a museos como el Tate Modern de Londres, el Centre Georges Pompidou parisino, o el Guggenheim Bilbao, acelera su paso y se presenta con el nuevo rostro e infraestructura que estaba pendiente. La nueva propuesta integra las distintas capas históricas del edificio, al tiempo que confiere una imagen renovada. El sello sobrio del arquitecto, famoso por su repertorio de museos en Japón, ayudan a que el edificio, que ha duplicado su capacidad a 58,000 metros cuadrados, quede inmerso amablemente dentro del corazón de Manhattan. Hace siete años, cuando Taniguchi ganó el concurso, el MOMA rechazó la arquitectura provocativa de estudios como los de Herzog & de Meuron o Bernard Tschumi, dando la espalda a la ideología moderna que

tanto presumía. Como lo ha hecho también recientemente el Whitney, que tras casi veinte años de encargos fallidos para remodelar su museo de Madison, creado por el bauhasiano Marcel Breuer en 1966, finalmente ha decidido rechazar el proyecto de Rem Koolhaas canjéandolo por la propuesta menos abrupta de Renzo Piano. Así, pese a su vocación vanguardista, la ciudad de los rascacielos, a la hora de elegir su arquitectura, vota con conservadurismo y miedo.

El proyecto del japonés mantiene el ADN del edificio anterior pero logra esclarecer su distribución interna, facilitando el recorrido al millón y medio de visitantes que se esperan anualmente y que ahora ganan un ambiente bañado por luz natural y amplitud. El edificio de seis niveles sorprende por la perfección en los detalles y el uso de materiales elegantes. El jardín de esculturas, una de las mejores partes del espacio anterior, se amplía con maestría, y aunque pierde su aspecto casi místico, logra reunir las diferentes piezas que conforman el edificio. A pesar de ser la primer obra de Taniguchi fuera de Japón, el arquitecto, de 67 años de edad, consigue una integración inteligente entre el museo y su contexto. Con una inversión total de 858 millones

de dólares, incluyendo los gastos ocasionados por el cambio de la colección a la sede temporal de Queens, ubicada en una antigua fábrica de grapas, la renovación del MOMA ha costado lo que ocho Guggenheim de Bilbao. Pero la ampliación, que es vista más como un proyecto urbano que como un ejercicio de identidad arquitectónica, crea cierto suspenso sobre la postura que la institución tendrá ante el arte y la arquitectura del siglo XXI.

El MOMA, que con su exposición de 1932 “Modern Architecture: International Exhibition” importó las vanguardias europeas a América creando el Estilo Internacional en la arquitectura, que en 1988 organizó la exposición “Arquitectura deconstructivista”, cerrando el capítulo del posmodernismo, y que bajo el título de “Light Construction” celebró en 1995 la arquitectura que hoy se hace a partir de la transparencia y ligereza, define, con la remodelación de su sede, una postura cuyos efectos aún están por verse. Mientras unos agradecen que la arquitectura no compita con el arte ni con la ciudad, a otros les inquieta que el Museo quede encerrado en su propia historia. —

— FERNANDA CANALES

LETRAS
LIBRES y

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE CONTEMPORÁNEO
DE LA CIUDAD DE MÉXICO



TE
INVITAN

ASISTE GRATIS
a 20 funciones del

2º Festival
Internacional de Cine
Contemporáneo de la
Ciudad de México

(16-27 de febrero)

Responde las siguientes preguntas sobre los directores cuyas películas se exhibirán en el marco del Festival y envía tus respuestas antes del 15 de enero a cartas@letraslibres.com

Los primeros diez participantes que envíen las respuestas correctas ganarán un pase sencillo para veinte funciones a elegir.

1. ¿En cuáles de sus dos películas Ken Loach subtítulo del inglés al inglés con el fin de respetar los acentos regionales de Inglaterra?
2. ¿Qué películas conforman la “Trilogía del Terremoto” de Abbas Kiarostami?
3. ¿Cuáles son las vocaciones originales —en realidad, la misma— de Martin Scorsese y de Todd Solondz?
4. ¿Quién suele componer la música en las películas de Alejandro Amenábar?
5. ¿Cuál película de Wim Wenders es un homenaje al cineasta japonés Yasujiro Ozu?
6. ¿Quién es el artista plástico mexicano cuya obra aparece expuesta en la película de Wes Anderson *The Royal Tennenbaums*?
7. ¿Cuál es la obra de teatro de Mike Leigh cuya proyección en televisión lo catapultó a la fama?
8. ¿Qué papel interpreta en *Trainspotting* el escritor Irvine Welsh en cuya novela homónima se basa la película de Danny Boyle?
9. ¿Qué director ruso extendió la carta de recomendación que le permitió a Aleksandr Sokurov iniciar su carrera en el cine?
10. ¿Qué película de Ingmar Bergman definió la vocación de Peter Greenaway a los 16 años?

El nombre de los diez ganadores y las respuestas a la trivia serán publicados en febrero tanto en *Letras Libres* como en la página web del Festival (www.ficco.com.mx)



Vida verdadera de mentiras

A casi cuarenta años de El Graduado, Mike Nichols vuelve, en plena forma, con otra admirable historia sobre la vida de becho: Llevados por el deseo, que reúne a un elenco estelar representando papeles que evaden el previsible estereotipo.

Que los dientes de Julia Roberts sean más caros que la casa de uno; que Jude Law sea el Hombre Vivo Más Sexy pero a nadie alrededor se lo parezca; que Natalie Portman sea mejor recordada como la Princesa Amidala y, un rol de más trascendencia, como la novia de nuestro Gael. Que la película en la que coinciden todos, en la escuálida cartelera de enero, se llame nada menos que *Llevados por el deseo*.

Todo deriva en prejuicios, y éstos, para el caso, en axiomas. Tiene usted que decidir si algo con ese título y gente valen su hora y tres cuartos libres, ya no se diga los cincuenta pesos de la *experiencia Cinemex*. Nada muy claro hasta aquí: tres personas con títulos varios –superlativos y sin lugar a objeción. Lo del título es lo de menos. Mejor dicho, se le acaba de olvidar. No importa, porque no hay opciones a la hora de reconstruir: según nuestros traductores de títulos –traductores por llamarlos algo– todo acto de naturaleza humana es *deseoso, obsesivo o mortal*. Quedan por escrutar dos nombres: el del actor inglés Clive Owen y, en letra chiquita, el de Mike Nichols, señor director. A diferencia de Roberts, Law y Portman, a quienes sólo meno-

nitás y fetos están exentos de identificar, Owen es apenas conocido en las carteleras de por acá. Sus apariciones, además, no han sido resorte de fama: en la brillante pero apenas exhibida *Croupier*; en *Gosford Park*, de Robert Altman –difícilmente el *blockbuster* del mes–, y en *The Bourne Identity*, con perfil comercial, pero también con el perfil de Matt Damon, y por lo tanto sin lugar para más.

Con Mike Nichols la historia es otra. Nacido en Berlín hace 73 años y emigrado a Estados Unidos a mediados de los cincuenta, es quizá el único director vivo cuyos premios a costas y probabilidades de ser olvidado en un recuento de directores premiados guardan una relación más o menos proporcional. Actor de Broadway en sus primeras épocas, director de teatro después y, en adelante, director de cine especializado en adaptar obras de teatro y hacer de ellas mejores películas que la puesta en escena original, Nichols vivió como simultáneos debut y cénit de su carrera en cine. La adaptación en 1966 de la obra de Edward Albee *¿Quién le teme a Virginia Wolf?* le significó seis premios de la Academia: los Óscar a Mejor Película, Mejor Director y los cuatro premios de actuación a sus únicos cuatro personajes –Elizabeth Taylor y Richard Burton en los papeles principales. Al año siguiente *El graduado* le ganaría el Óscar por Mejor Dirección, y el entonces insospechado honor de ensuciar el retrato –para, con su película, proponer un nuevo trazo– del *American Way of Life*. Junto con el polaco Billy Wilder y su Marilyn con falda al cuello, Mike Nichols es el director europeo más norteamericano jamás.

Pero usted sigue evaluando los elementos para prejuizar. Diría entonces que la carrera de Nichols no dibujó una parábola, sino una recta en declive (*Working Girl* y *Postcards from the Edge* tuvieron su gracia y visión del momento), y que las probabilidades de que eso levante son tan pocas que para qué arriesgar. Pensar esto, sobra decirlo, le alborota la curiosidad. Si hay ecos tan resonantes de su primer y lejano éxito –el *casting* de reyes y reinas de Hollywood, el atisbo a la podredumbre del alma y la decisión de adaptar una obra de teatro casi sin modificar– es porque Nichols pensó en jugar una partida a perder o ganar. La película puede ser basura o una piececita genial.

Ganó la apuesta y usted con él. *Llevados por el deseo* (en adelante *Closer*, el nombre en inglés) es una piececita genial. El ar-



Law y Roberts: gente como uno.

gumento suena sobado si se cuenta como el encuentro y desencuentro de dos parejas que, a lo largo de cuatro años, rotan sus posiciones y delinean sus relaciones con base en un intercambio de mentiras y verdad. Suena sobado si uno da por hecho que el tratamiento es realista, o lo que en estos días entenderíamos como realismo *nouveau*: la devoción reciente del Hollywood *indie* por el diálogo nimio y la inmovilidad espacio-temporal, recordatorios de que el hastío es indisoluble de la experiencia vital.

O algo igual de pretencioso que se explicaría mas o menos así. Quizá a Mike Nichols, de 73 años, tanta estética postexistencialista le pareció antiguüita y *passé*. Echando mano de sus habilidades probadas —el trazo de arcos en los personajes, el ritmo tajante como base del diálogo, el uso del espacio como jaula que demarca los límites de la expresión— se negó a desechar los elementos teatrales de la obra de Patrick Marber (los diálogos literarios y el escaso juego de escenarios) e invirtió la fórmula que dicta la obligación de ser verdadero y otorga a las otras artes el permiso para interpretar lo real. El resultado es una mezcla rara de honestidad emotiva y sentido de la estilización. Con diálogos como navajas y actores que se convierten en su opuesto, Nichols suple la edición rápida como recurso del cine *intenso*, y supera con creces los intentos de la camada MTV. Si antes ya era el extranjero vivo más norteamericano del cine, se convirtió, con su película más reciente, en el director septuagenario más joven de su generación.

Además de su consideración del sexo como estación final o de tránsito, los personajes de *Closer* ejercen algo en común: su roce con identidades falsas, y el principio de que una mentira —o, algo más severo, una verdad encubierta— es capaz de resignificar el pasado aun si se descubre mucho tiempo después. Uno de ellos es redactor de obituarios (Law); su novia una *stripper* profesional (Portman); otra una fotógrafa de retratos (Roberts), y el novio de ella (Owen), un dermatólogo que practica cibersexo, y que entabla su relaciones siempre con máscara de por medio. Todos usurpan existencias para legitimar su actividad (uno, la de los muertos; otra, la de las putas; una más, la de los que posan a cámara, y el cuarto, la de todos los demás). Entienden, en esa medida, que la máxima prueba de amor no consiste en ningún otro acto que el desvelo de la identidad. Como en las tramas del austriaco Arthur Schnitzler —una de ellas, *Relato soñado*, adaptada por Frederic Raphael para Stanley Kubrick en *Eyes Wide Shut*—, las relaciones no son sólo eso,



Portman y Owen: máscara contra cabellera.

sino un perenne escrutinio de cómo se ven desde una mirada ajena, o se evaluarán a la luz de un descubrimiento sobre un Otro a quien se que creía conocer. En estos relatos tanto como en *Closer*, los personajes sustituyen los sentimientos con dudas: el reto es poner a prueba y preguntar hasta saber la verdad. Ésta, por otro lado, no tiene ningún valor. Lo tiene solamente estar dispuesto a confesarla, por más cruel e inútil que resulte, y con todo lo que pueda acarrear.

Para un guión, personajes y director tan empeñados en llegar al fondo, se agradece que la respuesta de *Closer* se parezca a una interrogación. Nada en las relaciones humanas —por lo menos las que ahí se exponen— es cierto, definitivo o estable (ya no se diga saludable o perverso, valores de una axiología imposible de apuntalar). Propone también que ningún personaje es víctima, nadie es del todo abusivo, y, sobre todas las cosas, que la redención de sus actos y faltas es algo que sólo sucede en películas que profanan la verdad. A su manera extraña y torcida, *Closer* es una película empática con el espectador: aborda las aberraciones humanas —las del hombre común, las que apenas rebasan el tiempo de un día o su noche—, pero se abstiene de apuntar hacia una ética superior. Quizá sea ésta la única oportunidad de ver a ciertos actores encarnando maldades mediocres, y no aquellas que por ser extremas acaban rozando la monumentalidad. Más que épicas, documentales u otras lecciones encubiertas en la enseñanza de una teoría del deber, películas como la de Mike Nichols recuperan la credibilidad en un cine sobre la vida de hecho. En reacción al presupuesto de que toda película equivale a fábula, la moral que predica *Closer* es que, en ella, simplemente, no hay. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

Álvarez Bravo: coleccionista

La colección de gráfica de don Manuel Álvarez Bravo es una de las más importantes revisiones del arte occidental con que cuenta nuestro país. La parte correspondiente al siglo XX se expone, hasta el 30 de enero, en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

En México son pocas las colecciones de museos gubernamentales que tienen obras de maestros del arte universal. Estas instituciones no tienen presupuestos asignados para comprar acervos artísticos, y las obras que tienen de artistas mexicanos han sido donadas en su mayoría por los propios artistas, sus familias u otros particulares. Han sido los propios creadores y coleccionistas privados quienes poco a poco han formado colecciones de arte extranjero relevante, y en algunos casos han formado con ellas museos. Pienso por ejemplo en la estupenda colección del Museo Franz Meyer o la del Carrillo Gil; también en la impresionante colección de esculturas de Rodin, Degas y otros artistas del modernismo europeo que ha reunido Carlos Slim en el Museo Soumaya, o bien en la de grabados de Picasso que formó José Luis Cuevas, o en las más de seis mil estampas que ha depositado Francisco Toledo en su casa convertida en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

Así también, don Manuel Álvarez Bravo coleccionó gráfica que abarca desde el siglo XVII hasta el siglo XX, y que constituye una de las más importantes revisiones del arte occidental y sobre todo europeo que tenemos en nuestro país, primero porque incluye nombres como Rembrandt, Goya, Delacroix, Picasso, Matisse o Gauguin, y luego porque las piezas fueron elegidas en galerías y subastas por una de las miradas más sensibles que hemos tenido en México.

Pareciera lógico que, para un fotógrafo que trabajó siempre en los terrenos del blanco y negro, fuese profunda la identificación con los claroscuros de xilografías, aguafuertes, litografías y demás técnicas de la estampa, pero, además de esta empatía, hay una inteligencia estratégica para reunir estas obras en una época en que el grabado todavía era muy barato y uno podía adquirir cien grabados al costo de un par de óleos. Ahora las obras gráficas de los grandes maestros empiezan a alcanzar precios descomunales; apenas el primero de diciembre pasado Christies vendió el aguafuerte *La comida Frugal* de Picasso en 1.8 millones de dólares.

La misma lógica que desarrolló don Manuel operó en Francisco Toledo para reunir una colección que recorre la historia del arte mexicano y que tiene una sección importante de gráficas europeas, asiáticas y estadounidenses, que curiosamente se complementan o dialogan muy bien con las de don Manuel Álvarez Bravo. Por ejemplo, el fotógrafo poseía una litografía de Géricault de un caballo que está siendo devorado por un león,

mientras que el Instituto de Artes Gráficas (IAGO) tiene una estampa del mismo tema debida a la mano de Delacroix, que sin duda es antecedente de la otra, pues el segundo artista fue siempre el modelo para el primero y en general para el romanticismo francés. Así también, en el IAGO Toledo depositó casi todos los grabados que produjeron James Ensor y Max Klinger, y la colección de Álvarez Bravo incluye un par de trabajos de cada uno de estos artistas, que coincidentemente son de los cinco o seis que no tiene el IAGO. Así, los creadores mexicanos fueron más inteligentes que el Estado, que pudo haber invertido en crear un acervo de esta naturaleza para el Museo Nacional de la Estampa, como en su momento lo hizo la Academia de San Carlos, por lo que la colección de la misma se cuenta entre lo más relevante de nuestras colecciones públicas, con conjuntos tan notables como *Las cárceles* de Piranesi, o la carpeta completa con los 86 aguafuertes de *Los caprichos* de Francisco de Goya, esa crítica implacable a los vicios y complejos de la sociedad de su tiempo y que debe seguir sacando ronchas al conservadurismo intelectual, pues sus críticas son vigentes.

Hasta el treinta de enero del 2005, el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca está mostrando las obras pertenecientes al siglo XX de la colección de Álvarez Bravo, y previamente mostró a fines del año pasado las del siglo XIX. Entre lo más significativo que incluye este conjunto de obra, que rodeó la intimidad del fotógrafo más importante de México, se cuentan cinco de las nueve estampas que Cézanne produjo en su carrera. Entre estos trabajos es central la litografía titulada *Los bañistas*, no únicamente porque después daría origen a un cuadro nodal en la trayectoria de Cézanne, sino también porque en el tratamiento de la anatomía humana que hace en este trabajo ya se prefiguran las grandes transformaciones estéticas del siglo XX, cuyo arranque extremo serían las *Señoritas de Avignon* de Picasso. Para aquilatar esta pieza baste mencionar que el MOMA la incluye entre las más importantes de su sección gráfica.

En resumen, el acceso a trabajos de corrientes como las vanguardias europeas de principios del siglo XX, así como a sus antecedentes del romanticismo, el impresionismo y el modernismo, es posible gracias a que un puñado de creadores y empresarios mexicanos han tenido el tino de invertir parte de su dinero en bienes culturales, para después compartirlos con el pueblo de México. —

— FERNANDO GÁLVEZ DE AGUINAGA