

PLAN PILOTO DE LA CIUDAD LÚDICA DEL FUTURO

Frederico Morais, "Plano-pilôto da futura cidade lúdica", en *Correio da Manhã* (6 de julio de 1970)

En el IV Coloquio de la Asociación Brasileira de Museos de Arte, realizado en Belo Horizonte en noviembre pasado, presenté una comunicación a la que dí el título de "Plano-piloto da futura cidade lúdica" (Plan piloto de la futura ciudad lúdica), que propone la creación del Museo de Arte Posmoderno. Este museo tendrá como preocupación central la actividad creadora y no la obra de arte en sí. En este museo no habrá acervo de cuadros, si acaso documentación relativa a los acontecimientos artísticos presentados en el lugar o realizados fuera. Lo que propone es una nueva mentalidad museológica, al tener en cuenta que el arte moderno, con un siglo de existencia, es hoy materia histórica, arqueológica, arte de "cementerio".

Esta comunicación fue largamente discutida por los participantes del coloquio (directores de museos),

FREDERICO MORAIS

provocando nuevas comunicaciones y determinando el tema del próximo encuentro, que será realizado en Curitiba: "O museu e o público" (El museo y el público). Entre el 9 y 12 de septiembre del año pasado, en Bruselas, se realizó el coloquio del Comité Internacional para Museos de Arte Moderno (CIMAM) promovido por el ICOM [International Council of Museums], que tuvo como tema el Museo de Arte Moderno y la sociedad contemporánea. Algunas intervenciones fueron muy importantes para ampliar el debate en torno a la necesidad de renovación de la teoría museológica, teniendo en cuenta la situación del arte actual. Actualmente, en Petrópolis hasta el día 8, se está realizando el V Congreso Nacional de Museos. El temario del congreso tiene tres tópicos principales: el museo en el mundo moderno, museo y universidad, y museo y turismo. El ensayo a continuación se asienta en la comunicación realizada para el coloquio de Belo Horizonte.

0. INTRODUCCIÓN

El arte moderno tiene un siglo de existencia. La primera exposición impresionista se celebró en 1874. Hoy vivimos el periodo del *objeto* (después de la *figura*, de la *abstracción* y el *arte concreto*). Hay quienes afirman que el siglo XX no existió. Hasta más o menos 1950 vivimos el clima romántico del siglo XIX. Luego saltamos directamente al siglo XXI. El *action painting* fue la etapa final de la pintura y el Pop art probablemente el último "ismo" histórico. Por lo tanto, el arte moderno es un tema para los museos históricos y la conservación —como señala Pierre Restany en *Le Livre Blanc*—, es tarea del archivo. ¿Cómo conservar escombros, ambientes, proposiciones, manifestaciones plurisen-

soriales, *happenings* y conceptos? O como dice Michel Ragon [*Art et Contestation*, 1968]: “incluso un cuadro pintado el día anterior se vuelve tan ajeno a la vida cotidiana como una obra sumeria simplemente porque cuelga de la pared de un museo”. Ya en 1959, el pintor mártir Yves Klein hablaba de “superar el problema del arte” y propuso la creación de centros de sensibilidad, al igual que ahora bajo el paraguas del arte conceptual se habla de “centros de información”. Podemos ver, por tanto, que estamos viviendo el “arte posmoderno” y que los centros de sensibilidad, información o instituciones como *Experiments in Art and Technology* (EAT) son, en realidad, museos de arte posmoderno. Hablaré sobre ellos a continuación.

1. ARTE Y LIBERTAD

El arte es un “ejercicio experimental de libertad”.¹ El

1 La definición del arte como “ejercicio experimental de la libertad” pertenece al importante crítico brasileño Mário Pedrosa (1900-1981). En *Mário Pedrosa: Primary Documents*, Glória Ferreira escribe que, al analizar el dilema del artista de producir obras en medio del binario productivo/improductivo del trabajo, Pedrosa observa que éste solo puede ser resuelto siendo un productor independiente, caracterizando así el comportamiento artístico como la libertad. (Glória Ferreira, “The Permanent Revolution of the Critic”, 14-23, 20). Kaira M. Cabañas sugiere que, paralelamente a la salida de Ferreira Gullar de los círculos de vanguardia para respaldar la estética realista, Pedrosa articuló primero la expresión, que necesita ser contextualizada tanto en el surgimiento de los medios de comunicación masivos, como en la creciente represión del régimen militar. (Kaira M Cabañas, “A Strategic Uni-

FREDERICO MORAIS

museo debe ser el lugar donde se realiza este ejercicio o donde se da esta experiencia. La experiencia (participación) es fundamental para comprender la obra de arte.

versalist", 23-35, 28). Ambos señalan el ensayo "O bicho da seda na produção em massa", *Correio da manhã* (14 de agosto de 1967), como el primer uso publicado de la expresión. Pedrosa escribe: "Creo que no es exagerado afirmar que el rasgo decisivo que caracteriza el comportamiento artístico actual es la libertad, o el sentimiento de una nueva libertad. Hace bastante tiempo ya, intentando definir el fenómeno, definí el arte de hoy como el ejercicio experimental de la libertad. El desarrollo posterior registrado en las investigaciones artísticas a partir del abstraccionismo parece haber confirmado esa conceptualización." Aquí, el uso que hace el crítico de la frase "hace bastante tiempo ya" sugiere, sin embargo, un uso de la expresión mucho antes de 1967, algo que requiere más investigación. El dicho también tiene una conexión famosa con *Corpo Obra* (1970), de Antonio Manuel, donde el artista propuso su cuerpo como una obra de arte, desnudándose en una performance en el MAM Rio, durante la inauguración de *Salão 19*, donde el jurado había rechazado su propuesta. Pedrosa señaló: "Lo que Antonio está haciendo es el ejercicio experimental de la libertad. Él no quiere dominar a los otros. Él está diciendo: así es como es.". Texto transcrito por Lygia Pape en mayo de 1970 de una conversación con Mário Pedrosa, Antonio Manuel, Hugo Denizart e Alex Varella sobre la actuación de Manuel, en César Oiticica Filho (ed.), *Mário Pedrosa. Encontros* (Rio de Janeiro: Azougue, 2014,) 92. [Nota revisada a partir de "Curating Publics in Brazil: Experiment, Construct, Care". Tesis de doctorado de Jessica Gogan, Programa de Posgrado en História da Arte, Universidad de Pittsburgh, EUA, 2016.]

2. OFELIMIDAD

El arte es una necesidad vital del hombre y, por eso mismo, una necesidad social. Más que un hecho colectivo, es una parte integral de la sociedad. El instinto lúdico es vital para el hombre, su manifestación y expansión son necesarias para la vida social. Para el sociólogo Vilfredo Pareto [1848-1923] “hay una adaptación total de la obra de arte a los propósitos de la sociedad, siempre y cuando la forma de la pirámide sociocultural se correlacione fuertemente con el ejercicio estético”. Al ser un bien colectivo, el museo debe crear condiciones eficaces para que el “deseo estético del cuerpo social” se realice plenamente, “sin ser canalizado hacia una minoría bien instalada”. “Cada uno –sugiere Pareto– según sus deseos estéticos”.

3. OCIO Y CREACIÓN

El Museo de Arte Posmoderno es una parte importante de la sociología del ocio. El tiempo libre del hombre es cada vez mayor: la perspectiva del trabajo en la sociedad actual es el descanso. De acuerdo con esta perspectiva, y a diferencia de lo que se piensa, la función social del artista cobrará importancia. El objetivo del Museo de Arte Posmoderno es transformar el ocio en actividad creativa. Esto sólo se conseguirá con la movilización de todos los sentidos: en el Museo de Arte Posmoderno no existirá la supremacía de lo visual.

Evidentemente, este no es el espacio para discutir el concepto o la problemática del ocio. La perspectiva utópica creada por Oswald de Andrade en “La crisis de la filosofía mesiánica” lleva a una sociedad en la cual

los “horarios funcionarán solos”, esto es, la máquina asumirá integralmente las responsabilidades económicas y sociales del hombre.² En este punto serán

- 2 Si bien más de dos décadas separan “A crise da filosofia messiânica”, del poeta y escritor modernista Oswald de Andrade (1890-1954), y sus famosos manifiestos *Pau Brasil* (1924) y *Manifesto Antropofágico* (1928), podemos ver en él la continuación antropofágica de un potente proyecto anticolonial. Como antropófagos, en actos simbólicos de devorar a un otro, podemos digerir y reconstruir las influencias exteriores a partir de los contextos y realidades latinoamericanas. Tanto entonces como en los años 60 hasta hoy, artistas, poetas e intelectuales se reunían en torno a la antropofagia como una verdadera escuela de pensamiento y práctica. Tal como observa el académico Benedito Nunes, como símbolo del acto de devorar, de empoderarse de un otro, la antropofagia funcionaba simultáneamente como “metáfora, diagnóstico y terapia”. Oswald continúa en ese espíritu utópico combativo diagnosticando la crisis del pensamiento occidental en su “Crise da filosofia messiânica” (1950), presentada como tesis para el concurso de Cátedra de Filosofía de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de São Paulo, 1950. El concurso no se llevó a cabo, pero el texto forma parte del canon oswaldiano, apuntando al auge y declive de la fase patriarcal del pensamiento occidental, rescatando el matriarcado y las tradiciones indígenas, así como sus propias formas de hacer filosofía. Antropofagiando podemos imaginar la síntesis utópica de un “hombre natural tecnificado” que aprovecha los avances tecnológicos para su propio ocio. Casi 100 años después de la primera publicación de los manifiestos, y 70 años después de “A crise...”, los textos siguen siendo relevantes, no solamente como un lente para examinar el arte y la cultura brasileñas de la época, sino que también como un dispositivo generador de contra-narrativas y del pensamiento anticolonial contemporáneo. Para el texto “La cri-

superados el hombre natural y el hombre técnico. El hombre nuevo será una síntesis de ambos. El “hombre natural tecnificado” se habrá recuperado. Entonces abrirá paso al estado inicial del ocio,³ necesario para la actividad artística, y su disfrute con toda dignidad. [Joffre] Dumazedier, uno de los ideólogos de *loisir* (ocio), habla acerca del tiempo libre como una nueva *rage de vivre* (alegría de vivir) que genera una nueva moral y un nuevo humanismo. [George] Friedmann, más realista, ve al “hombre del postrabajo” como víctima del mismo esquema alienante de la sociedad actual que, vale decirlo, apunta a la existencia de un ocio artificial, sublimatorio y volcado al consumismo. Por otro lado, en el mundo subdesarrollado, la discusión en torno al ocio puede parecer acalorada. En nuestro país, por ejemplo, la mayoría de las veces el ocio es la posibilidad de una segunda jornada de trabajo, para aumentar los pocos recursos ganados en el primer empleo. Queramos o no, el tema interesará cada vez más al arte y sus institucio-

se da filosofía messianica” (1950) antropofagias.com.br/2020/05/14/a-criese-da-filosofia-messianica/ y otros textos de Oswald de Andrade, además de ensayos, entrevistas y videos, ver: <https://antropofagias.com.br/>

- 3 Un cierto ocio creativo y subversivo, vinculado a la alegría y al placer, así como una política de resistencia contra la maquina capitalista colonial, permea el Manifiesto Antropofágico (1928) de Oswald de Andrade, y también al famoso héroe/anti-héroe Macunaíma del libro de Mário Andrade, lanzado en el mismo año. (*Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugênio Cupolo, 1ª edición, 1928). Ambos tuvieron una gran influencia en la contracultura brasileña de los años 60 y 70.

nes. En la perspectiva del Museo de Arte Posmoderno, el ocio es visto como creación *crelazer*, como propone Hélio Oiticica.⁴

4. ARTE Y CONSUMO

Abraham Moles ha observado que la “función del museo ha cambiado profundamente debido a la sociología del consumo de la belleza”. La sociedad actual es esencialmente consumidora. La prisa y rapidez de los visitantes a los museos elimina el aura de la obra de arte –su originalidad. Las tarjetas postales documentan la ausencia de vivencias reales. “*La Gioconda* es una ilusión de los clientes de la Agencia [de viajes Thomas] Cook”, dice Moles con ironía, y añade que por lo mismo el museo de arte “ya no tiene razón para permanecer abierto a los consumidores simplemente para regocijo de las empresas turísticas”.

4 “*Viver ao prazer*” fue fundamental para las propuestas/instalaciones de Hélio Oiticica y, en 1969, después de la *Whitechapel Experience* –exposición y convivencia en la Whitechapel Gallery de Londres– el artista conceptualiza este neologismo que conjuga crear, creer y ocio. Él escribe: “¿*Crelazer* es crear desde el ocio o crear en el ocio? –No lo sé, tal vez ambos, tal vez ninguno”. Oiticica buscaba los significados y vivencias de un arte abierto al ocio creativo, la inmanencia y la “ensalada de la vida, el roce de los cuerpos”. Fundamental para su conceptualización y realización del arte como una participación-propuesta el *crelazer* es la “catalización de energías no opresivas y la propuesta de ocio ligada a ellas”. Hélio Oiticica, “*Crelazer*”, *Revista de Cultura Vozes* (6 de agosto de 1970), en Guy Brett (coord.), *Hélio Oiticica*. (Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992), 132-133, 136-138.

5. MUSEO INVISIBLE

La ciudad es la extensión natural del museo de arte. Es en la calle donde el “medio formal” es más activo, donde ocurren las experiencias más fundamentales del hombre. O el museo lleva sus actividades “museológicas” a la calle, integrándose a lo cotidiano, haciendo de la ciudad (la calle, el Aterro, la plaza, el parque, y los medios de comunicación de masas) su extensión natural, o será un quiste. Más que una colección, más que un edificio, el Museo de Arte Posmoderno es acción creadora, un propositor de situaciones artísticas⁵

- 5 El concepto y la práctica del “artista como propositor” fueron fundamentales para Lygia Clark y Hélio Oiticica. Como una revolución en la vanguardia brasileña, ambos propusieron descolocar el énfasis del arte como objeto a una propuesta de acción y experiencia. Lygia escribe en su texto “A propósito de la magia del objeto” (1965) sobre la necesidad de que “la obra no cuenta por sí misma y que sea un simple trampolín para la libertad del espectador-autor” que “tomará conciencia a través de la propuesta que le ofrece el artista. Oiticica, en su texto-manifiesto “Esquema general de la nueva objetividad” (1967) propone: “Esta es la clave del nuevo concepto de antiarte: no solo martillar contra el arte del pasado o contra antiguos conceptos (como antes, todavía una actitud basada en la trascendencia), pero para crear nuevas condiciones experimentales, en las que el artista asume el papel de ‘proposicionista’, o de ‘empresario’ o incluso de ‘educador’. El viejo problema de ‘hacer una nueva obra de arte’ o de derrumbar culturas ya no se formula así - la formulación correcta sería preguntar: qué proposiciones, promociones y medidas deberían usarse para crear una condición amplia para la participación popular en estas proposiciones abiertas, en el ámbito creativo al que fueron elegidos estos artistas. De eso depende su propia

FREDERICO MORAIS

que se multiplican en el espacio-tiempo de la ciudad. Exponer sin más es una tarea estática y académica. Al actuar sin límites “geográficos”, el objetivo del museo es hacerse invisible. La problemática del arte en la calle (*happenings, earth-works, arte povera, arte conceptual, etc.*) no será materia ajena para el Museo de Arte Posmoderno. Si el arte está cada vez más del lado de afuera, si la ciudad es el museo, el Museo de Arte Posmoderno tendrá que actuar en el espacio urbano (y rural si es necesario) no sólo proponiendo actividades creadoras, sino sobre todo modificando su propia forma de hacer. Las visitas guiadas a las exposiciones y la colección, por ejemplo, podrán ser transformadas en expediciones por la ciudad, buscando con eso una integración con el propio fluir incesante de la vida diaria. También las clases y las conferencias, así como todas las “actividades complementarias”, podrán llevarse a la calle. Hay una inversión de valores en el proceso de renovación de la museología: exponer y conservar dan paso a actividades complementarias, que pasan a ser primordiales y básicas. Hablando sobre este asunto en el coloquio de Bruselas, Pierre Gaudibert, director del Centro ARC (*Animation, Recherche et Confrontation*)

supervivencia y la de la gente en ese sentido”. Lygia, en 1968, en su texto manifiesto “Somos quienes proponen”: “Somos quienes proponen: somos el molde, depende de ustedes soplar el sentido de nuestra existencia en él. Somos quienes proponen: nuestra proposición es el diálogo. Solos, no existimos. Estamos a su merced. Somos quienes proponen: enterramos la obra de arte como tal y te llamamos para que el pensamiento viva a través de tu acción. Somos los propositores: no proponemos ni el pasado ni el futuro para ti, sino el ahora “.

del Museo de Arte Moderno de París, observó: “Todas estas prácticas no quieren ser sólo un agregado cuantitativo a las actividades complementarias de una institución tradicional. Buscan transformar los museos de arte moderno –palacios de consagración para los artistas expuestos– en un centro vivo, en un laboratorio plástico experimental...”. “Son, por tanto, fuente de un cambio cualitativo que repercute en todos los ámbitos: en las relaciones con las autoridades, con los productores de arte, con el público. Estas prácticas crean un espacio autónomo de creación colectiva y de intensas transformaciones sociales.”

En el Museo de Arte Posmoderno las exposiciones podrán seguir existiendo, sobre todo cuando se trata de organizar retrospectivas y muestras en torno a temas o propuestas. Sin embargo, esta actividad se ajusta mejor a los museos de arte moderno, que hoy son parte de la lista de museos históricos. El objetivo ahora será la actividad creadora, la experiencia; buscando aproximar el arte a la cotidianidad, tal como –de hecho– pensaba [John] Dewey. En su obra clásica, *El arte como experiencia*, afirma que: “Esta tarea consiste en restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia”. Eso porque “la *experiencia* del ser vivo es capaz de tener cualidades estéticas”, reflexiona.

6. NO BASTA MOSTRAR

Volviendo a Moles, la TV, revistas, libros y los fascículos de arte (*Genios de la pintura, Arte en los siglos, Museos*

FREDERICO MORAIS

del mundo, etc.), las películas de arte, las diapositivas y las tiras de película reemplazaron al museo de arte con mucha más eficacia e impacto en la tarea de mostrar. Paralelamente, el artista posmoderno renunció a lo que hasta hace poco se consideraba su mayor don, la expresión, permitiendo al espectador, ahora considerado cocreador de la obra, expresarse también. En el Museo de Arte Posmoderno, el espectador debe convertirse en un participante activo de la obra de arte y no permanecer pasivo y distante a las imágenes expuestas, sin una experiencia directa. Por tanto, conviene enfatizar las manifestaciones ambientales, plurisensoriales, cinéticas y conceptuales; en el mismo plano, también, los talleres y especialmente las unidades experimentales o laboratorios,⁶ para sustituir el ver por el hacer, la

6 Paralelamente a la redacción de este texto, Morais se desempeñaba como coordinador de cursos en el Museo de Arte Moderno (MAM) de Río de Janeiro. Poco después de asumir este rol, Morais, junto con los artistas Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus y Cildo Meireles, cofundó el grupo Unidade Experimental como una especie de laboratorio de investigación de nuevos lenguajes expresivos y situaciones destinadas a activar sentidos y nuevas percepciones. El crítico describe la actuación de la Unidad dentro del departamento de cursos del museo como una especie de "laboratorio pedagógico" -como una "extensión de los cursos del MAM", el grupo actuaría como un "laboratorio de vanguardia" compuesto por "artistas, músicos, científicos, críticos de arte, profesores universitarios y estudiantes", relata Frederico. (Frederico Morais, "Un laboratorio de vanguardia", *Diário de Notícias*, Río de Janeiro, 15 de octubre de 1969). La Unidad no estaba interesada en los experimentos tecnológicos, sino en los de la "mente" usando "sólo el cuerpo" para "abrir y agudizar la percepción". (Frederico Morais. Comunicación interna al director Maurício Roberto, 5

contemplación por la acción. De preferencia todas las actividades y eventos deben tener un carácter interdisciplinario.

7. SE PIDE TOCAR

Debe evitarse cualquier limitación a la participación lúdica, sensorial, táctil, sonora u olfativa. El Museo de Arte Posmoderno, como el arte actual, debería abrirse. En este sentido, la arquitectura de los museos es de fundamental importancia, así como “el sistema expositivo”. Lo que se propone es una vida-museo y no sarcófagos, un museo-libertad. El museo, incluso el moderno, no puede verse como una mera extensión o presentación de la colección privada (su origen histórico) ni como una galería de arte mejor equipada. “Plan piloto para la ciudad lúdica del futuro”,⁷ el Museo de

de octubre de 1969, MAM Cursos: Gestão e coordenação, 1969, Acervo MAM Rio.) Aproximadamente diez años antes, el crítico Mário Pedrosa ya apuntaba a otro concepto de museo-laboratorio en “Arte experimental e museus,” *Jornal do Brasil* (12 de diciembre de 1960). Pedrosa señala: “La diferencia del museo antiguo al museo tradicional es que, el primero, guarda en sus salas las obras primas del pasado, el museo hoy, es ante todo una casa de experiencias. Es un paralaboratorio, dentro de él, se puede comprender o que se llama arte experimental, de invención.” Mário Pedrosa en Otilia Arantes (coord.), *Mário Pedrosa: Política das artes. Textos escolhidos I* (São Paulo: Edusp, 1995).

7 “O plano piloto da futura cidade lúdica” propuesto por Frederico para repensar el museo es un contrapunto al conocido “plan piloto” del urbanista Lúcio Costa, propuesto para la ciudad de Brasilia en el

FREDERICO MORAIS

Arte Postmoderno debe ser un laboratorio de experiencias, un campo de pruebas que apunte a la expansión de la capacidad perceptiva del hombre, un ejercicio continuo de libertad.

Previamente hablé de arquitectura y sistema expositivo. Por supuesto, el Museo de Arte Posmoderno puede prescindir de todo esto así como de la colección,

momento de su construcción. La moderna capital del país, inaugurada en 1960, fue construida en solo tres años y medio bajo el concepto de un “plan piloto” imaginado por Costa en colaboración con el arquitecto Oscar Niemeyer –una división del tejido urbano entre edificios cívicos monumentales y áreas residenciales moduladas en supermanzanas a lo largo de un *freeway*. El plan destaca el dramático ascenso y caída de los proyectos modernistas utópicos. La historiadora del arte Irene Small observó que para la generación de artistas brasileños de finales de la década de 1960, una de las preguntas centrales era “cómo recuperar y revisar las formas estructurales de la utopía del modernismo” después del fracaso político y social de la modernización”. Irene Small, *Hélio Oiticica: Folding the Frame* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 15. La falta de escala humana fue una de las principales críticas lanzadas al plan piloto de Costa. Al subvertir la monumentalidad modernista, el “Plan piloto para la ciudad lúdica del futuro” de Morais se basó en prácticas participativas a escala humana, articulando una visión de un museo de arte posmoderno que tenía como foco central el acto creativo en lugar del objeto de arte. Para este nuevo museo era vital una presencia activa en la ciudad, integrada en el flujo de la vida cotidiana. [Nota revisada del texto de Jessica Gogan, “Counterflows, Affinities and Fragments: Revisiting Histories as Possibilities” en: María Lind y Lars Larsen (eds.), *The New Model: An Inquiry* (Estocolmo/Berlín: Tensta Konsthall/Sternberg Press, 2020).

limitándose a programar actividades recreativas en el vasto salón de la ciudad. Para eso bastan unas pocas salas funcionando como oficinas, o quién sabe, en el futuro, una computadora.

8. VANGUARDIA

Como ya se señaló, la desmaterialización que se verifica sobretodo en el arte cinético (concepto estético) lleva a una desvalorización financiera (concepto económico). El carácter monumental del pop y de las *primary structures* (Oldenburg, Christo, Segal, Tony Smith, Robert Murray, etc.) y la precariedad de los materiales y soportes (*arte povera* y conceptual: “el artista hoy no lucha más contra la materia sino con la idea”, Moles) determinan la pérdida del valor económico de las obras, dejando ésta de ser una inversión (relación soporte/propiedad) para los coleccionistas y museos. Esta nueva situación, que pone en cuestión al coleccionismo privado y oficial y sobretodo al mercado del arte, crea condiciones para que el museo asuma un papel verdaderamente creador y cultural, que impulsa y coordina la creación de vanguardia. Se invierte así la función original del museo: la de guardar, archivar, conservar un acervo de obras “clásicas”. En el coloquio mencionado, el director de la Tate Gallery, Sir Norman Reid, contestó que “con respecto a la situación ‘museo’ el arte de esta especie –el arte de vanguardia– es totalmente inadecuado. En compensación, la fuerza que posee puede venir precisamente del hecho de ser tan inadecuada”.