





**EI**

**ARTE**

**CONTEMPORÁNEO**

# BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

## NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de **la marca editora**, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros discursivos —paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología, teórica, fotográfica, manifiesto, revista, etcétera—, pueden ser ordenados en una misma categoría: son capaces de hacernos reflexionar sobre nuestro lugar como lectores.

Esta colección se propone informar con el fin primordial de constituir en el lector una mirada activa, no inerte, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

### LIBRO-OJO (ΛΙΒΡΟ ΟΞΟ)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Estos no refieren necesariamente (al menos no en modo directo) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

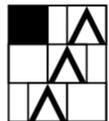
**EI**

**ARTE**

**CONTEMPORÁNEO**

Historia y geografía

**Catherine Millet**



**la marca**  
editora

Título original	<i>L'art contemporain: histoire et géographie</i>
Edición original	© Flammarion, París, 2006
Título en español	<i>El arte contemporáneo. Historia y geografía</i>
Autor	Catherine Millet
Traducción al español	Matías Battistón
Colección	Biblioteca de la mirada
Director de colección	Guido Indij
Coordinación editorial	Leila Gamba
Corrección	María Inés Castaño
Composición de interior y tapa	Brenda Wainer
Fotografía de tapa	Unsplash
Editorial	<b>la marca editora</b>
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Tel	(54-11) 4 552-3834
E-mail	lme@lamarcaeditora.com
W <sup>3</sup>	www.lamarcaeditora.com
Imprenta	Buenos Aires Print
Taller	Pte. Sarmiento 459, Lanús, Buenos Aires
ISBN	978-950-889-317-8
Fecha de impresión	Agosto de 2018
Lugar de impresión / <i>Printed in</i>	Argentina
Depósito de ley	11.723
©	<b>la marca editora</b>

Una parte de esta obra se publicó por primera vez con el título *L'art contemporain* (Millet, 1997). El texto ha sido revisado y aumentado de forma considerable para la presente edición.

*Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, a bénéficié du soutien de l'Institut français d'Argentine.*

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Instituto Francés de Argentina.

Millet, Catherine

El arte contemporáneo / Catherine Millet. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2018.

144 p. ; 20 x 14 cm.

Traducción de: Matías Battistón.

ISBN 978-950-889-317-8

1. Arte. 2. Arte Contemporáneo. I. Battistón, Matías, trad. II. Título.

CDD 709

# Índice

<b>Prólogo</b>	<b>9</b>
<b>I. El mundo del arte</b>	<b>17</b>
1. Nacimiento del arte contemporáneo.....	17
Más y más museos, más y más grandes.....	18
Del arte moderno al arte contemporáneo.....	23
La estetización de la vida cotidiana .....	27
El artista, un hombre como cualquier otro.....	34
2. Temporalidad .....	37
El efecto de novedad.....	40
El público participa .....	43
Obras siempre frescas .....	48
Cuando el tiempo se inmoviliza.....	51
Cuestiones de palabras.....	55
Sobrepuja .....	57
3. Topología .....	63
Soberanía del artista.....	64
Universalidad .....	68
Individualidad.....	71
Pluralidad.....	74
El museo como obra de arte.....	80
El modelo antropológico .....	84
<b>II. La realización del proyecto moderno</b>	<b>91</b>
1. Materiales.....	92
En busca de realidad .....	94
El cuerpo vivo .....	98

Contingencias.....	102
Narcisismo.....	104
2. Magia.....	107
Nueva alquimia.....	108
Espiritualidad.....	109
Obras sintomáticas.....	110
3. El arte y el mundo.....	111
El arte librado al discurso.....	112
El campo ampliado del arte.....	115
Marco social.....	117
Especificidad.....	118
<b>Glosario</b>	<b>123</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>137</b>

## Prólogo

Hay que rendirse ante la evidencia, por más que les duela a los puristas: el arte que se produce en un momento dado no siempre fue “contemporáneo”. O mejor dicho: uno no siempre se sintió contemporáneo del arte que se estaba produciendo entonces. En efecto, “arte contemporáneo” es una expresión que se impuso sobre todo a partir de los años ochenta, cuando reemplazó a “vanguardia”, “arte vivo” y “arte actual”. Tiene las virtudes de las frases hechas; es lo suficientemente amplia para emplearse cuando nos falta un término más preciso y lo suficientemente explícita para que nuestro interlocutor entienda que hablamos de un tipo de arte determinado, y no de todo el arte producido por los artistas que hoy están vivos y que, por lo tanto, son nuestros contemporáneos. De hecho, uno de los objetivos de esta obra bien podría ser examinar el éxito de esta expresión: cómo y por qué un par de palabras tan poco precisas logran designar con tanta pertinencia obras que de por sí están lejos de ser banales. Por eso las obras citadas en este libro no corresponden a ningún palmarés ni a ninguna elección personal de la autora; si se las cita, es porque sirven de ejemplo para mostrar un panorama lo más amplio posible.

Este trabajo implicó una serie de investigaciones previas. Para la primera edición, se envió un cuestionario a un centenar de museos de arte moderno, de arte contemporáneo o de arte moderno y contemporáneo en todo el mundo (más adelante veremos por qué recurrimos en primer lugar a los museos). Un segundo cuestionario, en el que se tuvo en cuenta la evolución del campo artístico, nos ha permitido preparar esta nueva edición.

A la pregunta “¿considera que todo el arte que se produce hoy es ‘contemporáneo?’”, una gran mayoría de las personas abordadas respondió: “Sí/no”. Democráticos, los curadores de museos no quisieran excluir a priori de su campo de interés ciertas categorías de obras. Y sin embargo, a pesar del espíritu imperante, posmoderno\*, que acepta todos los estilos, ellos ponen ciertas condiciones. Veamos algunos ejemplos.

Philadelphia Museum of Art: “‘Sí’, en la medida que generalmente empleamos el término ‘contemporáneo’ en un sentido cronológico. Pero ‘no’, en la medida que también solemos enfocarnos en el trabajo nuevo ‘de punta’ (*cutting edge*). De modo que una obra de arte muy tradicional, pero de realización reciente, tendría que describirse como ‘contemporánea en un estilo tradicional’ o algo así...”.

Centro per l’arte contemporanea Luigi Pecci (Prato): “Las formas artísticas pueden dividirse en tradicionales, como las pinturas, las esculturas o las instalaciones fijas, y en experimentales, como las performances, el arte conceptual o el arte electrónico. La diferencia parece ubicarse entre las ‘obras de arte’ y la contaminación de las formas visuales, literarias, teatrales, musicales, coreográficas o de diseño, a través de las nuevas tecnologías, y la combinación de estas tecnologías con aquellas formas”.

Musée d’Art contemporain de Montréal: “Es contemporáneo, necesariamente, todo arte que se hace hoy. Sin embargo, lo que debe considerarse es el espíritu en el que se lo hace. Lo que más nos interesa es el arte que explora nuevos campos de creación, tomando en cuenta los avances de nuestras sociedades, o que renueve las formas de expresión artística existentes y lleve más allá la reflexión”.

Podemos delimitar la noción desde un punto de vista cronológico. Jean-Louis Froment, fundador del CAPC/musée d’Art contemporain de Bordeaux, aventuró la siguiente fórmula, hartamente interesante: habló de “la época del arte contemporáneo”. Sin duda

pensaba en la década del ochenta, que popularizó el florecimiento creativo de los años sesenta y setenta y lo llevó a subastas miríficas. El arte contemporáneo se puso de moda, hasta tal punto que algunos, irritados, llegaron a atacarlo por considerar amenazada su propia hegemonía. Se desataron polémicas que han vuelto a surgir esporádicamente desde entonces. En suma, se está a favor o en contra del arte contemporáneo, lo que tiende a probar que, tanto para sus detractores como para sus defensores, este tipo de arte marca una línea muy clara: no queda más remedio que ubicarse de un lado o del otro.

En octubre de 1995, la municipalidad de Carpentras prohibió una exposición de Jean-Marc Bustamante, que incluía la instalación de un semirremolque en una capilla secularizada y transformada en un salón de exposiciones. A fin de evitar que otras obras generaran una controversia similar en el futuro, el subsecretario de cultura anunció que la capilla “ya no se reservaría para arte contemporáneo”, pues se emplearía de ahí en más para “promover el arte figurativo”. Claramente no compartían el espíritu práctico de aquellos artistas que, desde Marcel Duchamp y su invención del *ready-made*\* (es decir, esos objetos manufacturados que se exponen como obras de arte), consideran que a fin de cuentas no hay réplica más fiel de un objeto que el objeto mismo... Para el habitante de Carpentras, un semirremolque no “figuraba” un semirremolque: era “arte contemporáneo”.

Diez años después, esa opinión parece algo anticuada. Por supuesto, la mayoría sigue disfrutando mucho de la contemplación de un paisaje agradable plasmado en un estilo más o menos impresionista, como vemos por ejemplo en París, en las vidrieras de las galerías del barrio Saint-Honoré y Matignon. Ese mismo público, entre el cual se encuentra el subsecretario que acabo de citar, seguramente vería con el mayor escepticismo una de las obras emblemáticas de Bertrand Lavier —un piano de verdad totalmente repintado respetando sus colores originales, pero con pinceladas

muy burdas—, aunque estaría frente a una obra “pictórica”, “figurativa” a más no poder. Así y todo, los objetos más desconcertantes del arte contemporáneo se reproducen con tanta frecuencia en las revistas, incluidas las de mayor circulación, y las grandes exposiciones y ferias internacionales de arte contemporáneo tienen un eco tan importante en la prensa, y en resumidas cuentas la moda y la publicidad se han acostumbrado hasta tal punto a tomar prestadas imágenes y motivos del arte contemporáneo, que este ya no produce un efecto tan chocante ni escandaloso en los más neófitos. ¿Por qué se lo recibiría con hostilidad, si en numerosas ocasiones ha contribuido a moldear el gusto del momento? Me gusta imaginar que las esposas de los funcionarios electos, en Carpentras quizá, en otras partes de Francia y en muchos otros rincones del mundo, alguna vez soñaron tener una de las carteras Louis Vuitton con el famoso monograma reinterpretado por Takashi Murakami, artista japonés de estilo provocador, deliberadamente infantil.

Otra parte del público, más numerosa y ya acostumbrada a ciertas novedades del arte contemporáneo que llegan hasta ella, muestra cuando menos algo de curiosidad. En 2004, las salas de las colecciones permanentes del Centro George-Pompidou y sus exposiciones temporales fueron vistas por más de dos millones y medio de personas en total. Las exposiciones monográficas consagradas a artistas vivos reciben doscientos mil visitantes cuando se trata de una muestra exitosa, y de veinte a treinta mil cuando es más “confidencial”. Por su parte, la FIAC (Feria Internacional de Arte Contemporáneo), organizada anualmente en París, se enorgullece de atraer un público cada vez más importante: en 2005 fueron ochenta y tres mil visitantes en cinco días, de los cuales el 37 % venía por primera vez. A esto se suma que desde hace algún tiempo resulta más fácil hacer un primer acercamiento al arte contemporáneo. Efectivamente, las prácticas de ciertos artistas y los criterios de los especialistas han evolucionado de tal manera que el público encuentra aquí, no muy lejos de los *ready-made* de

Duchamp y al lado de los “objetos pintados” de Lavier, obras de factura y contenido que les serán familiares. Aparentemente por primera vez en la historia, el arte a través del cual se identifica una época no se caracteriza por un estilo o una combinación de estilos definidos, sino por un eclecticismo total; el mundo de las formas está más fragmentado que la casa de Picassiette,<sup>1</sup> y hasta se diría que ya parece una casa menos cuidada que esta última, una casa que se estaría resquebrajando... Si el conservador del museo de Filadelfia, el que en 1996 consideraba que ocuparse de arte contemporáneo implicaba hacer foco en las obras “cutting edge”, visitó el Centro Pompidou durante la exposición “Cher Peintre” en 2002, se debe haber inquietado bastante. Allí podían verse cuadros de Bernard Buffet, un pintor que él seguramente hubiera clasificado, en su momento, dentro de la categoría “contemporáneo en un estilo tradicional”. La obra de Buffet se presentaba como un punto de referencia de tendencias pictóricas totalmente nuevas, y “Cher Peintre” era, como se dice comúnmente, una exposición “de avanzada”.

Dos años antes, la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, cuya función es preparar el arte contemporáneo del mañana, organizó una exposición titulada “Ce sont les pommes qui ont changé” (“Son las manzanas las que cambiaron”). Algunos de los lienzos que allí podían verse no hubieran desentonado en las vidrieras del

1 En 1938, a Raymond Isidore (1900-1964), empleado en el basurero municipal, se le ocurrió decorar su casa en las afueras de Chartres cubriéndola con pedazos de cerámica, porcelana y vidrios de colores que recogía entre los desperdicios, convirtiendo la propiedad, con el correr de los años, en una especie de mosaico descomunal. Después de la muerte de Isidore, la casa fue declarada monumento histórico y se abrió al público. El origen del nombre con el que se la conoce, Picassiette, no es fácil de determinar con precisión, aunque lo más probable es que sea un juego de palabras entre *assiette* (“plato”) o *piquer assiettes* (“roba platos”, en alusión a la vajilla que Isidore usaba a veces como material) y Picasso, quien de hecho terminó visitando la casa en 1954. (N. del T.)

barrio Saint Honoré, y el libro que acompañaba la exposición empezaba, directamente, con una reproducción de un Bernard Buffet. Ahora bien, entre los artistas participantes se encontraban Gilles Aillaud, antes asociado a la figuración narrativa, Vincent Bioulès, antiguo miembro de Support-Surface\*, y François Boisrond, que formó parte de la figuración libre, todos en su época considerados movimientos de vanguardia. Los propios curadores eran Didier Semin, antiguo curador del Centro Pompidou, y Hector Obalk, gran especialista en la obra de Marcel Duchamp. La exposición no fue ignorada por el medio del arte contemporáneo, que la tildó de gesto polémico y la criticó por tratar de intervenir en un campo que no le correspondía.

En 2005, el muy dinámico centro de arte neoyorquino, P.S.1, cuyas actividades adquirieron un carácter más “oficial” desde su fusión con el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York), llamó la atención con una vasta muestra. “Greater New York” daba cuenta de la creación de los jóvenes en esta ciudad cosmopolita. Desde luego, la exposición incluía los resultados de diversas búsquedas en los dominios de la fotografía y el video, pero también numerosas pinturas figurativas. Algunas se caracterizaban por un estilo naíf; otras retomaban una tradición neoexpresionista, o incluso un simbolismo que no dejaba de evocar a Gauguin, como las de Dana Schutz.

Salta a la vista: las posibilidades formales del arte contemporáneo aumentan tan rápido como la sucesión de Fibonacci. Durante un tiempo, los cultores más radicales del modernismo pensaron que las formas y técnicas recientes volvían obsoletas a las tradicionales. Pero ya no. Todo se va sumando, y las exposiciones más prospectivas yuxtaponen instalaciones y entornos, esculturas en mármol o en resina sintética, fotografías e imágenes digitales, tanto films e instalaciones de video como cuadros figurativos o abstractos.

Lo que debería facilitar el acceso del neófito también puede desorientarlo. Si la novedad formal ya no es un criterio para

distinguir al «arte contemporáneo», sin que por eso haya dejado de existir una diferencia entre este tipo de arte y otro que, si bien se realiza en la actualidad, no tiene ningún carácter “experimental” ni “lleva más allá la reflexión”, para citar de nuevo a los curadores consultados, entonces ¿cómo detectar la sutil frontera entre uno y otro?

En cualquier caso, independientemente de que todas estas obras sean o no del gusto de quien las considere, lo cierto es que su estatus como obras de arte ya no está en discusión. En el peor de los casos, quienes no las aprecien se quejarán del lugar que ocupan en las instituciones en detrimento de formas tradicionales; les reprocharán haber pasado a ser el nuevo arte oficial, lo que de un modo muy divertido invierte la situación en la época de los *pompier*s y el Salón de los rechazados.<sup>2</sup> De hecho, cuando el arte contemporáneo desata algún escándalo hoy en día, es menos por oponerse al buen gusto y al sentido estético que por chocar a la moral. Quienes repudiaron en su momento el cuadro *Olympia* le reprochaban como mínimo dos cosas a la bella muchacha desnuda

- 2 A mediados del siglo XIX, el arte academicista alcanzó en Francia su momento de mayor popularidad. Caracterizada por la recurrencia de los temas históricos o heroicos, una grandilocuencia almidonada, una veta claramente orientalista, y un fuerte apoyo oficial e institucional, esta escuela se convirtió también en uno de los blancos predilectos de las vanguardias de la época, que la bautizaron *art pompier* (“arte bombero”, probablemente en alusión a los cascos que figuraban en muchos de los cuadros históricos, parecidos a los que usaban los bomberos entonces, aunque hay quienes detectan una alusión fonética a Pompeya y el “pompeyismo” fundado por el pintor academicista Jean-Léon Gérôme, o también a su pompa misma). Sus obras solían dominar el Salón de París, exposición oficial de la Academia de Bellas Artes de Francia. Tanto es así que, en 1863, ante la ingente cantidad de obras excluidas por el jurado, Napoleón III decidió inaugurar un “Salón de los rechazados”, donde se expusieron, entre muchas otras, las obras de modernistas como Manet o Whistler. El efecto de este salón en la visibilidad de las corrientes que excedían los circuitos oficiales fue enorme. (N. del T.)

de Manet: su mirada fija, que juzgaban impúdica (juicio moral) y su “modelado”, que les parecía “nulo”: en otras palabras, su falta de valor artístico. “Nulo” fue precisamente la palabra que empleó el filósofo Jean Baudrillard en 1997 para estigmatizar el arte contemporáneo, desatando una serie de polémicas de las que se nutrieron otros pensadores, en este caso de extrema derecha. Sus críticas no han surtido mayor efecto.

En 2000, el CAPC organizó una exposición titulada “Présumés innocents” (“Presuntamente inocentes”), centrada en una tendencia artística que ponía en escena temas propios del mundo de la infancia, como los disfraces o los juegos: actividades donde a veces se revelan la crueldad y la ambigüedad sexual que llevaron a Freud a definir al niño como un “perverso polimorfo”. Si bien ninguna obra era de carácter violento o pornográfico, la muestra básicamente fue criticada en esos términos por una asociación para la protección de la infancia, sin duda impermeable a las teorías psicoanalíticas. Esta asociación, ligada en realidad a un movimiento político de extrema derecha, presentó una queja en la que se exigía incluso la destrucción de ciertas obras.

En 1999, cuando se organizaron protestas contra *The Holy Virgin Mary* de Chris Ofili —obra incluida en la muestra “Sensation” en Nueva York, decorada con *glitter* iridiscente y fotografías de traseros, y ubicada en dos pequeños soportes hechos, según alega el catálogo, de heces de elefante—, los enardecidos fueron los medios más conservadores y religiosos. Lo mismo sucedió en 2006, cuando Gilbert & George titularon una exposición “SONOFAGOD<sup>3</sup> PICTURES: Was Jesus Heterosexual?” (“Imágenes de un hijo de dios: ¿Jesús era heterosexual?”). Estas reacciones son aún más vigorosas en la medida que a los grupos conservadores les cuesta mucho controlar la evolución general de las costumbres en las sociedades liberales, cuya diversificación y tolerancia parecen proporcionales a la amplitud cada vez mayor de sus criterios estéticos.

3 Juego de palabras con *sonofabitch*, “hijo de puta”. (N. de la A.)

## 1. Nacimiento del arte contemporáneo

Los curadores de museos, a todas luces, fueron los primeros en concebir la noción de arte contemporáneo; por eso empezamos nuestra encuesta con ellos. Han reflexionado sobre el tema por partida doble. Durante los exuberantes años ochenta, los curadores vieron cómo sus filas crecían y sus funciones se institucionalizaban y se “profesionalizaban” (ya han quedado muy atrás los tiempos en que un Wilhelm Sandberg, un Edy de Wilde en el Stedelijk Museum de Ámsterdam o un Pontus Hulten en el Moderna Museet de Estocolmo inventaban el oficio). Fue entonces que tomaron conciencia de la ambigüedad del papel que desempeñaban: ¿qué significa ser el curador o “conservador” —el que garantiza que no perezcan las cosas— de un arte en proceso de hacerse, que se permite sobre todo múltiples metamorfosis, giros y desvíos?

Las opiniones son varias. En *Paradoxe sur le conservateur*, Jean Clair —curador y organizador de numerosas exposiciones retrospectivas de la modernidad— afirma tajantemente que para él un “museo de arte contemporáneo” es “un absurdo terminológico” (1998).<sup>4</sup> Su colega holandés Jan Debbaut, en cambio, no niega las contradicciones en las que se ve inmerso, pero se muestra decidido a asumir esa misión imposible. En un coloquio, declaraba: “El primer problema que debe enfrentar el curador es cómo definir e interpretar el nombre mismo de su institución: museo de arte

4 Clair, Jean, *Paradoxe sur le conservateur*, L'Échoppe, 1998. [ed. en esp.: *La paradoja del conservador*, Barcelona, Elba, 2010].

contemporáneo (...). El museo de arte contemporáneo se ocupa por definición del cambio en el arte (...). De esto se deduce innegablemente que el museo de arte contemporáneo altera de manera continua un sistema que busca el equilibrio (...). Así, provoca tensiones y le complica la vida al público”.<sup>5</sup>

### **Más y más museos, más y más grandes**

Sin embargo, antes incluso de encontrarse con esas preocupaciones deontológicas, los curadores se enfrentaron con un problema muy concreto. Los que pertenecían a las instituciones más importantes, ya ampliamente provistas de obras de principios del siglo xx, y con colecciones todavía en expansión, tuvieron que empezar a clasificarlas. Y quienes impulsaron la creación de esas nuevas instituciones dedicadas por completo al arte contemporáneo tuvieron que definir su área de competencia en relación con los museos que ya venían siguiendo la evolución del arte moderno desde hacía décadas. La pregunta para unos y otros era: “¿Dónde termina el arte moderno y dónde empieza el arte contemporáneo?”.

En el Centro Georges-Pompidou, por ejemplo, esta cuestión ha ido resurgiendo periódicamente. El lugar que le habían asignado allí al Museo Nacional de Arte Moderno casi desde el comienzo fue demasiado reducido para permitir un despliegue acorde a la colección (16 500 obras en 1977, al inaugurarse el centro, y más de 57 000 unos treinta años después), sobre todo si se piensa que esta luego se amplió para abarcar también diseño y arquitectura. El problema era urgente, pues el museo adquiría muchas más obras que antes, y las contemporáneas en general necesitan mucho más espacio para su presentación. Así, el museo

5 Debbaut, Jan, “Réflexions sur le Musée d’art contemporain”, en *L’Art contemporain, Diffusion-Animation-Formation*, Actes du stage, MNES et Musée de Saint-Étienne, 1985.

había considerado que un día tendría que dividir su colección en una parte moderna y una contemporánea, que se habría expuesto en otro edificio. En suspenso quedaba la delicada cuestión de elegir una fecha tentativa para hacerlo. Además, ¿podía verse y entenderse el arte realizado después de la Segunda Guerra Mundial sin sugerir ya ningún vínculo con el arte de la primera mitad del siglo? Finalmente, se optó por solucionar el problema difundiendo la colección: se empezaron a conceder préstamos y depósitos a numerosos museos franceses y extranjeros; en particular, se construyó una filial regional en Metz. Por otro lado, el museo renueva con mayor frecuencia la exposición de sus colecciones permanentes, efectuando a veces un recorte temático que confronta obras de diferentes períodos y permite rescatar de las reservas aquellas que quedaron relegadas por el gusto del momento.

La mayor parte de las instituciones, no solo los grandes museos, debe hacer frente a los mismos problemas. Algunas de las más prestigiosas no dejan de crecer. En Nueva York, el MOMA va por su segunda extensión en poco más de veinte años (1984 a 2005); en Minneapolis, el Walker Art Center construyó un segundo edificio que duplicó su superficie de exposición. La Tate Gallery de Londres optó por dividirse en una Tate Britain, dedicada a los artistas ingleses, y una Tate Modern, de vocación internacional. Según uno de sus directores, el Guggenheim, otro gran museo neoyorquino, ya en los años ochenta apenas exponía el 2 % de su colección. Desde entonces ha adoptado una política expansionista y ha construido con éxito otros edificios en el resto del mundo, como el espectacular museo de Bilbao en España, seguido poco después de una torre de cristal proyectada en una ubicación magnífica en Guadalajara, México.<sup>6</sup> Ambos se suman al desembarco de la Fundación Guggenheim en otras ciudades: en Venecia —en el palacio que ocupaba la sobrina del fundador, Peggy Guggenheim—, en Berlín y Las Vegas.

6 Esta torre finalmente nunca se construyó. (N. del T.)