



Fundación
Arte y
Mecenazgo

CÍRCULO ARTE Y MECENAZGO

ADQUISICIONES, DACIONES Y DONACIONES. EL EJEMPLO DEL CENTRO POMPIDOU.

ALFRED PACQUEMIENT

Director honorario del Museo Nacional de Arte Moderno,
Centro Pompidou.

CaixaForum Barcelona y Madrid

© del texto, su autor
© de la traducción, su autor
© de la edición, Fundación Arte y Mecenazgo, 2014
Avda. Diagonal, 621, Torre 2, Planta 3, 08028 Barcelona

Adquisiciones, daciones y donaciones. El ejemplo del Centro Pompidou.

Alfred Pacquement

Director honorario del Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou.

Durante trece años, de 2000 a 2013, fui director del Museo Nacional de Arte Moderno en el Centro Pompidou. Voy a hablarles de la colección de ese museo y de su política de adquisiciones en un periodo complicado para los museos, que, no obstante, ha permitido avances bastante espectaculares.

[Imagen 1: Exterior del Centro Pompidou, París]

Centraré mi discurso en las colecciones porque considero que son la base, el fundamento de algún modo, del museo. Pero –claro está– el museo es muchas cosas más: es un espacio de investigación, de educación, de eventos y de reflexión intelectual. Y es en ese contexto en el que se mueve el museo, en unas circunstancias que son sumamente interesantes, a pesar de la crisis, que paradójicamente ha coincidido de alguna forma con un incremento de las visitas y de la actividad de los museos.

El contexto del desarrollo de las colecciones de los museos

El contexto del desarrollo de la colección de un museo –y el Centro Pompidou, como todos ustedes saben, es un gran museo de arte moderno– es, obviamente, el de un mercado artístico que estos últimos años ha evolucionado enormemente y de tal forma que al museo le cuesta mucho responder a esa inflación de los precios del mercado. Precios que son completamente surrealistas (si se me permite la expresión) y que en cualquier caso están a años-luz de los recursos con los que puede contar el museo para estas adquisiciones. Por tanto, hay que trabajar de otra forma, con sistemas auxiliares que permitan que las obras de arte importantes del arte moderno y contemporáneo puedan llegar al museo. Además, no se trata solo de obras modernas o históricas, sino también de obras contemporáneas con precios completamente disparatados: 34 millones de dólares por una obra de un artista vivo... Son cifras absolutamente desproporcionadas.

Quería empezar hablando de dos historias o circunstancias recientes que me parecen bastante llamativas y simbólicas.

La primera es lo que está sucediendo en el museo de Detroit, en Estados Unidos. Como saben, la ciudad se declaró en bancarrota y se solicitó la tasación de la colección del museo pensando en la posibilidad de venderla para compensar la enorme deuda de la ciudad. Esto es totalmente contrario a las normas de los museos estadounidenses, que, aunque sí venden obras, siguen el principio de que las obras que se venden deben servir para adquirir otras. Pero ese museo tiene unas circunstancias especiales: la colección pertenece a la ciudad y no al museo como tal.

[Imagen 2: Exterior del Museo de Detroit, Estados Unidos]

Por tanto se planteó –y no se puede descartar por completo que acabe siendo así, aunque sean muchos los que luchan contra esa perspectiva– poner en venta la colección del museo o, para mayor exactitud, las obras que pertenecen propiamente al museo, que no han sido prestadas por coleccionistas, y cuyo valor fue tasado por una casa de subastas con gran acierto en torno a los 900 millones de dólares. Lo más divertido, por decirlo de alguna manera, es que esos 900 millones de dólares corresponden a unas pocas obras de la

colección (cuatro o cinco), que representan por sí solas casi toda la cifra. Esto significa que, en el supuesto que a veces se les pasa por la cabeza a algunos políticos de que los museos no tienen más que vender sus obras para comprar otras (lo que es manifiestamente contrario a las normas en Europa), solo «valdría» la pena vender –me atrevería a decir– las obras que cuesten mucho dinero. Este es por ejemplo el caso del Brueghel del museo de Detroit.

[Imagen 3: Pieter Brueghel, *The Wedding Dance*, c. 1566]

Otra historia reciente, que creo que también es muy llamativa, es lo que está sucediendo en Portugal, algo de lo que todos ustedes han oído hablar, con la colección de obras de Miró que pertenecía a un banco que ha sido nacionalizado. El Estado portugués decidió poner en venta esa colección, un conjunto de unas ochenta obras. En un principio se programó la subasta pero después se suspendió porque la casa de subastas temía que se pusiera en tela de juicio la forma en que habían sido cedidas esas obras. Pero lo último que se sabe es que al final sí se celebrará la subasta y será el próximo mes de junio (o al menos eso es lo que han publicado los periódicos). Esto suscita cierto descontento en Portugal. El Primer Ministro aseguró que había que vender esa colección porque al Estado portugués le resultaría demasiado costoso mantenerla. Algo que me resulta difícil de entender –lo confieso– porque creo que, por el contrario, para el Estado portugués supondría una gran aportación conservar esa colección, que puede que no sea solo de «obras maestras» de Miró pero que, aun así, es un conjunto muy impresionante que daría por sí solo un gran impulso al museo portugués si lo conservara. Así que, en ambos casos, lo que me parece interesante y preocupante es que comprobamos los efectos negativos del valor comercial de las obras de arte, un valor que tanto ha aumentado, como he mostrado antes, y que, para algunos, prima sobre la importancia cultural de las obras. Sabemos que en la prensa, en los medios de comunicación, se habla sobre todo del valor financiero, de los resultados de las subastas y sus precios récord, cuando la verdadera razón de ser de las obras de arte –claro está– es bien distinta.

[Imagen 3: Joan Miró, *Femmes et oiseaux*, 1968]

Al mismo tiempo, los museos públicos disponen de un capital de obras que no están destinadas a salir al mercado, que no pueden salir al mercado salvo en casos muy especiales y que, en consecuencia, en cierto modo han perdido todo su valor salvo el cultural, el de la memoria, el testimonial. Y sin embargo esas colecciones no solo tienen ese valor intelectual, sino también un valor económico: atraen al público, estimulan el turismo en una ciudad, sirven para educar y tienen toda clase de consecuencias positivas. Creo que hay un gran error de interpretación por parte de algunas autoridades públicas al pensar que, si las obras de arte están en los museos sin más, se podrían tener menos, que la cuestión no consiste en «reunir» sino que es más bien un «problema» que hay que resolver, con unos fondos que gestionar, etc., cuando en realidad el fundamento del museo es su colección.

Las colecciones de los museos no deben permanecer inmutables en ningún caso: los museos tienen la misión de conservar pero también de desarrollar su patrimonio, explorar una época (ya sea una época contemporánea o un periodo más antiguo), trabajar en un artista, en una corriente, etc. Se enfrentan así a una tarea casi imposible en las circunstancias actuales, en las que el arte se ha convertido para muchos en un bien de consumo económico y en objeto de especulación.

La constitución de una colección. El Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou.

Me gustaría decirles unas palabras sobre cómo se formó la colección del Museo Nacional de Arte Moderno y, a continuación, explicarles cómo hemos trabajado estos últimos años para seguir desarrollándola en un contexto de crisis económica, de recortes de

presupuestos y créditos y de aumento de los precios de las obras. Unas circunstancias que *a priori* son, sin duda, bastante desfavorables.

El Museo Nacional de Arte Moderno, que posee una magnífica colección, fue componiéndola progresivamente. No voy a contar su historia, que indudablemente es demasiado larga, pero lo cierto es que es curioso saber que el primer museo de arte contemporáneo nació en París. Era el Museo de Luxemburgo a principios del siglo XIX. Ese museo conservaba obras de artistas vivos y, cuando esos artistas fallecían, se daban diez años de reflexión desde su muerte, por decirlo de algún modo. Después, una de dos: sus obras iban al Louvre o algún otro museo. Las conservaban aunque sin exhibirlas demasiado. Ese museo se desarrolló, pues, sobre esa base pero los poderes públicos franceses se desentendieron del arte moderno y no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando abrió sus puertas el Museo Nacional de Arte Moderno, con magníficas obras de Matisse o Picasso, que donó una serie de obras sobresalientes al museo en su inauguración. Lo mismo sucede con la colección de obras de Julio González, con Kandinsky...

[Imagen 4: Sala con obras de Matisse y Picasso, Centro Pompidou, París]

[Imagen 5: Sala con esculturas de Julio González, Centro Pompidou, París]

[Imagen 6: Sala con obras de Vassili Kandinsky, Centro Pompidou, París]

Es un museo que se basó en gran medida en grandes donaciones de artistas o de familiares de artistas de la escena parisina. El hecho de que París fuera un punto de encuentro de artistas muy importantes contribuyó considerablemente a la gran calidad del museo aunque, al mismo tiempo, los artistas que no participaron en esa escena parisina, en esa escena francesa, no se integraron en la colección por aquel entonces. Así que no fue hasta la creación del Centro Pompidou, a finales de la década de 1970, cuando el Museo Nacional de Arte Moderno dispuso de recursos propios y pudo desarrollar una colección mucho más importante y recibir nuevas donaciones.

Las donaciones son consecuencia de una política activa por parte del museo y esta política en Francia (y en Europa en general) procede en primera instancia de los poderes públicos, del dinero público, de una voluntad pública, de una voluntad política. Solo como consecuencia de ese esfuerzo, coleccionistas, artistas y familiares de artistas estarán dispuestos a contribuir para ampliar la colección. Así pues, todo ese conjunto, como el de Duchamp y Picabia por ejemplo, se constituyó después de la apertura del Centro Pompidou. Eran artistas que hasta entonces estaban escasamente representados.

[Imagen 7: Sala con obras de Marcel Duchamp y Francis Picabia, Centro Pompidou, París]

En cambio Brancusi, por su parte, legó su estudio al Estado francés con la condición de que se conservara tal y como estaba a su muerte. El estudio fue reconstruido delante del Centro Pompidou para conservarlo tal cual.

[Imagen 8: Constantin Brancusi, *Atelier Brancusi*, 1997, Centro Pompidou, París]

Aprovecho que estoy en Barcelona para enseñarles estas obras de Miró, que ya conocen puesto que fueron expuestas no hace mucho en la Fundación Miró. Fue una gran aventura para el Centro Pompidou, ya que este tríptico de Miró (*Los Tres Azules*) había sido dividido: las obras pertenecían a diferentes colecciones y, poco a poco, director tras director, el museo logró reunir todo el conjunto.

[Imagen 9: Joan Miró, *Les 3 bleus*, 1961, Centro Pompidou, París]

Es sin duda uno de los tesoros de la colección del museo que, como es lógico, incluye también muchas obras contemporáneas y, en muchos casos, obras muy ambiciosas como esta gran instalación de Joseph Beuys.

[Imagen 10: Joseph Beuys, *Plight*, 1985, Centro Pompidou, París]

El presupuesto del Centro Pompidou y otras fórmulas de adquisición

Es indudable que el museo y la colección tuvieron la gran suerte de disponer desde su creación de un presupuesto propio. Pero seguro que no les sorprende al decirles que ese presupuesto se ha reducido muchísimo estos diez últimos años, desgraciadamente de forma drástica. Las adquisiciones que se pudieron hacer con ese presupuesto propiamente dicho fueron en su mayoría de arte contemporáneo (como este magnífico rinoceronte del artista francés Xavier Veilhan), por una parte porque el arte contemporáneo obviamente es accesible de forma más directa y también porque se podría decir que un museo de arte moderno y contemporáneo tiene necesariamente expectativas de artistas y del mundo del arte para que esos artistas contemporáneos estén presentes en su colección.

[Imagen 11: Xavier Veilhan, *Le Rhinocéros*, 1999-2000, Centro Pompidou, París]

Un museo como el nuestro tiene el deber de intervenir con respecto a esos artistas. Así que se trata evidentemente de toda clase de obras, de artistas franceses y de artistas internacionales, claro está. Algunas veces son obras muy importantes y muy ambiciosas, como esta instalación de Annette Messager que se presentó en la documenta de Kassel.

[Imagen 12: Annette Messager, *Articulés-Désarticulés*, 2001-2003, Centro Pompidou, París]

Y luego hay veces en las que el museo tiene suerte y puede intervenir en el momento justo: este gran lienzo de Peter Doig se adquirió estando yo en su estudio. El artista acababa de terminar la obra y le propuse comprársela a un precio que no era desdeñable pero que, desde luego, nada tenía que ver con los precios que alcanza hoy este pintor, que se ha vuelto inaccesible para un museo con los recursos habituales.

[Imagen 13: Peter Doig, *100 years ago*, 2001, Centro Pompidou, París]

O si no, obras llegadas de lejos, como las de este artista africano, El Anatsui. Una vez más, una obra adquirida por un precio completamente ridículo cuando el artista estaba exponiendo en el Centro Pompidou, en el marco de una exposición sobre el África contemporánea, y que ahora alcanza elevados precios.

[Imagen 14: El Anatsui, *Sasa*, 2004, Centro Pompidou, París]

Nos encontramos con ese tipo de situaciones pero no es algo significativo: lo interesante es constatar que los recursos para adquisiciones del museo propiamente dichos son recursos (al menos en cuanto se refiere al Centro Pompidou y creo que no es el único museo en esta situación ni mucho menos) que solo pueden aproximarse de forma muy limitada al conjunto de su misión.

Entonces, ¿cómo se puede constituir a pesar de todo una colección como es debido, más aún en un gran museo nacional, sea francés o no? ¿Cuáles son las posibles fórmulas?

Fondo para el Patrimonio

El Ministerio de Cultura de Francia ha establecido lo que se conoce como Fondo para el Patrimonio, es decir, un presupuesto aparte que no se asigna a ningún museo en concreto y que se puede utilizar para una obra o un conjunto de obras de gran importancia para el patrimonio. Tampoco les sorprenderé esta vez si les digo que desgraciadamente ese Fondo para el Patrimonio del Ministerio de Cultura se ha reducido significativamente estos últimos años. No obstante, sirvió para intervenir en ocasiones de forma sumamente espectacular y, por ejemplo, el cuadro de Dalí *Guillermo Tell* (un lienzo procedente de la colección de André Breton) fue adquirido gracias a ese fondo hace poco más de una década –hace ahora doce años– al comienzo de mi etapa como director. De hecho fue una adquisición que, dicho sea de paso, no habría sido posible de ninguna manera en fechas más recientes. Así que era el momento justo para intervenir pero desde luego no habría sido posible sin el Fondo para el Patrimonio.

[Imagen 15: Salvador Dalí, *Guillaume Tell*, 1930, Centro Pompidou, París]

Adquisición preferente en subasta pública

Otra fórmula existente en Francia, que no sé si existe en España, es lo que llamamos adquisición preferente en subasta pública. Consiste en que, cuando hay una subasta pública (por supuesto en Francia, no sirve en el extranjero), una vez que se ha realizado la subasta y el subastador ha adjudicado un bien con su martillo, existe la posibilidad de que un representante de los museos nacionales (y a mí me ha sucedido varias veces, suele estar escondido en algún lugar sin ser visto) se ponga en pie o levante la mano y diga «adquisición preferente del Estado». Y el Estado lo adquiere así al precio de la última oferta. Esto suele generar situaciones cómicas porque muchas veces el último postor, en las subastas actuales, puja por teléfono desde algún rincón de Asia o Estados Unidos y, desde luego, no entiende lo que está sucediendo. Porque él estaba tan contento por haber sido el mejor postor y resulta que el hombre o la mujer que tiene al teléfono ahora le explica que no, que el Estado se le ha adelantado. Sin duda, hay que tener recursos para intervenir, que no es poco, pero es un sistema que puede dar lugar a adquisiciones extraordinarias, como ocurrió con la obra maestra de Giorgio Chirico procedente de la colección de Yves Saint Laurent y Pierre Bergé en la famosa subasta Saint-Laurent/Bergé, en la que, de nuevo con el apoyo del Fondo para el Patrimonio, fue adquirida preferentemente.

[Imagen 16: Giorgio De Chirico, *Il Ritornante*, 1917-1918, Centro Pompidou, París]

O el cuadro de André Masson *Gradiva*, que también fue adquirido preferentemente en una subasta pública. Por desgracia, cada vez es más difícil plantearse estas adquisiciones preferentes, en la medida en que, una vez más, hay que lograr reunir los recursos públicos o privados necesarios para adquirir las obras.

[Imagen 17: André Masson, *Gradiva*, 1938-1939, Centro Pompidou, París]

Tesoros Nacionales

Otra fórmula que existe en nuestro país es lo que llamamos los Tesoros Nacionales. Los Tesoros Nacionales son obras que salían del territorio pero que los servicios del Estado declaran demasiado importantes para salir del país, por lo que deben quedarse en Francia, o bien obras que no tienen por qué estar necesariamente en Francia pero que pueden haber sido consideradas del mismo modo por la comisión ministerial que se encarga del asunto. En este caso una nueva ley, que tiene unos diez años y que es muy favorable, permite que una empresa sustituya de alguna manera al Estado, que no cuenta con recursos directos suficientes, para adquirir la obra o las obras en cuestión por cuenta del Estado y deducirse el 90% del valor de la misma, lo que obviamente supone una ventaja considerable. Es evidentemente dinero público que se le escapa al Ministerio de Economía, que de hecho no suele alegrarse precisamente, pero permite intervenir en casos excepcionales. Por ejemplo, cuando la Fundación Hartung vendió su colección de obras de Julio González, esta fórmula hizo posible la adquisición de una escultura.

[Imagen 18: Julio González, *Cabeza en profundidad*, 1930, Centro Pompidou, París]

Y esto puede afectar también a colecciones enteras, como la importantísima colección Bouqueret de fotografías, que fue declarada «bien patrimonial de interés cultural» (es decir, otra versión de los tesoros nacionales) y que, para ser adquirida, fue objeto de mecenazgo por parte de una empresa.

[Imagen 19: Germaine Krull (atribuida a), *Tour Eiffel*, Colección Bouqueret]

Junto con las subastas públicas, es el único caso en que se hace público el precio de las obras (que por principio nunca desvelamos) ya que, para que una empresa manifieste su intención de efectuar esas adquisiciones, es necesario que haya una licitación oficial. Así que, en cuanto a esta colección de fotografías (que es una magnífica colección de fotografías francesas principalmente de entreguerras), llegamos a un acuerdo con el coleccionista, que por lo visto las había contado demasiado deprisa y dijo que había 3.000. Así que nos pusimos de acuerdo en la suma de 1.000 € por fotografía, es decir, tres

millones de euros. Cuando las contamos, resultó que había 6.712 pero se mantuvo el precio.

[Imagen 20: Roger Perry, *Le peseur d'âme*, 1931, Colección Bouqueret]

[Imagen 21: Germaine Krull, *Einstein*, 1929, Colección Bouqueret]

Son adquisiciones absolutamente extraordinarias porque, de golpe, cambiamos la colección del museo, nos convertimos en un museo de referencia en un determinado ámbito con la adquisición de una colección entera y, en el fondo, nos beneficiamos de la notable labor realizada por un coleccionista. Los coleccionistas han dedicado en ocasiones toda una vida a reunir un conjunto de obras de un ámbito que les apasiona y del que se han convertido en verdaderos especialistas.

[Imagen 23: André Kertész, *Distorsion n° 18*, 1933, Colección Bouqueret]

[Imagen 24: Dora Maar, *Assia*, 1934, Colección Bouqueret]

Poder disfrutar de esa labor de los coleccionistas y mantenerla unida, sin dispersar, es sin duda la principal ventaja del museo para ellos, aunque haya que alcanzar acuerdos, a diferencia de una casa de subastas o una galería, que dispersarán el conjunto formado.

Donativos y donaciones

Pero todo esto no sería suficiente si el museo no recibiera donativos y donaciones. Basta con dar una vuelta por los museos de Francia o de otro país para darse cuenta de que la inmensa mayoría de las obras de los museos son donaciones. Las donaciones no llegan solas: son resultado de pactos, complicidades, afinidades entre conservadores de museos, directores de museos y donantes. Como decía antes, suelen ser apoyos que llegan después del primer esfuerzo, hecho por la propia institución y por tanto (en el sistema europeo) con dinero público, por los poderes públicos, que quisieron que existiera el museo, que consiguieron recursos para que fuera fundado y para que continuara con su labor. Por eso el donante –ya sea un coleccionista o, como a veces sucede, un artista– se siente claramente estimulado por esa situación y piensa que la obra o las obras que tiene intención de donar estarán en buenas manos, en un contexto adecuado, ya que se trata de una institución activa.

Hay varios tipos de donaciones. La diferencia entre *donativo* y *donación* en la jerga francesa está en que el donativo es un simple acuerdo: en general, una carta de alguien que escribe al director del museo diciéndole «tengo la intención de donar tal o tal obra». En cambio, la donación es un acto ante notario, a veces con condiciones (de exposición, publicación u otras).

Donativos subvencionados

A veces hay donativos subvencionados, que son muy ventajosos para el museo porque los donativos *normales* tienen la limitación de que, salvo excepciones, no es el museo el que elige la obra. Primero se adquiere la obra, y después se ofrece al museo. El caso del donativo subvencionado, en cambio, es el resultado de una ecuación en la que el museo hace una elección y después recibe dinero para adquirir una obra.

Donativos por suscripción

También está la fórmula del donativo por suscripción, es decir, apelar a la sociedad, ya sea públicamente o dirigiéndose específicamente a ciertos mecenas, para adquirir una obra. Fue lo que hizo no hace mucho el Museo del Louvre, que adquirió un precioso cuadro de Cranach por suscripción popular gracias a una gran campaña publicitaria en los periódicos. La gente dio diez euros, cincuenta, cien, y al final pudieron adquirir el Cranach. Algo que es bastante extraordinario y revela que hay un gran apoyo del público a la institución del museo.

Estas son algunas donaciones que ha recibido el museo últimamente. Obviamente, he elegido algunas obras de especial importancia para mostrarles que, a pesar de las difíciles

circunstancias, de la crisis, de los precios inconcebibles de algunas obras de arte en subastas públicas y en otras situaciones, los museos aún pueden contar con la generosidad de coleccionistas y artistas y convencerles de que las obras son un bien común, un bien de la humanidad de algún modo, y de que hay obras que deben llegar a los museos de una u otra forma.

Este maravilloso Matisse fue donado por la viuda del nieto de Matisse, Marguerite, que decidió entregárselo al museo no hace mucho. Es un retrato de la hija de Matisse que data de 1910 y que sin duda es uno de los mejores Matisse que permanecían en colecciones privadas.

[Imagen 25: Henri Matisse, *Fille au chat noir (Marguerite)*, 1910, Centro Pompidou, París]

Esta bailarina española de Miró fue también un maravilloso donativo de la hija de André Breton.

[Imagen 26: Joan Miró, *Bailarina española*, 1928, Centro Pompidou, París]

La historia de este Nicolas de Staël es bastante graciosa porque el coleccionista que lo poseía tenía el lienzo en su casa. En el Centro Pompidou organizamos una muestra de Nicolas de Staël, así que le solicitamos el préstamo de la obra. Me contestó que, aunque vivía en París, prefería no prestar ese cuadro porque era demasiado frágil para que lo trasladaran. La verdad es que me quedé muy decepcionado porque a fin de cuentas el traslado era muy corto pero, un buen día, me dijo que al final había decidido prestárnoslo y que... nos lo podíamos quedar. Así no se estropearía en el traslado de vuelta. Fue una noticia maravillosa.

[Imagen 27: Nicolas de Staël, *L'Orchestre*, 1953, Centro Pompidou, París]

Soulages donó recientemente una obra absolutamente crucial del inicio de su trabajo en 1948, una obra sobre vidrio.

[Imagen 28: Pierre Soulages, *Goudron sur verre*, 1948, Centro Pompidou, París]

Ellsworth Kelly, un artista estadounidense que se cuenta entre los artistas de los que he organizado varias exposiciones, también ha querido darnos una pintura reciente: y es que a veces los artistas son muy generosos.

[Imagen 29: Ellsworth Kelly, *Green Relief*, 2007, Centro Pompidou, París]

Esta fotografía de Gursky, en la que aparece la cúpula del edificio de Oscar Niemeyer del Partido Comunista Francés, la donó el propio artista porque la hizo en un edificio emblemático de París.

[Imagen 30: Andreas Gursky, *PCF, Paris*, 2003, Centro Pompidou, París]

Y Philippe Starck (porque, cómo no, también tenemos diseño y arquitectura) nos donó un gran conjunto de sus prototipos.

[Imagen 31: Prototipos de Philippe Starck, Centro Pompidou, París]

Les cuento todo esto para decirles que las donaciones están presentes, son importantes y a veces incluso muy importantes, como la de Daniel Cordier, que fue donando gradualmente más de mil obras y objetos a la colección del museo.

[Imagen 32 y 33: Sala de donaciones de Daniel Cordier, Centro Pompidou, París]

Su aportación constituyó un verdadero museo dentro del museo, que combina artistas como Dubuffet o Henri Michaux con objetos de diferentes civilizaciones. Es un proyecto muy personal que llevó a cabo Daniel Cordier y del que quiso que se hiciera cargo el museo. Así que, por supuesto, en estos casos el museo tiene que reflexionar: ¿somos capaces de albergar este conjunto o no? ¿Quizá debamos llegar a un acuerdo con otro museo para exhibirla (que es lo que hicimos en este caso)?

[Imagen 34 y 35: Sala de donaciones de Daniel Cordier, Centro Pompidou, París]

Es a todas luces algo extraordinariamente enriquecedor, como lo que en fechas muy recientes ha sucedido con Florence y Daniel Guerlain: estos últimos meses han donado al museo la gran colección de diseño contemporáneo que habían reunido y que –como decía antes con las fotografías– ha cambiado por sí sola el estatus de la colección de diseño contemporáneo del museo.

[Imagen 36: Marlene Dumas, *The Army is looking for the enemy*, 1985, Centro Pompidou, París]

Donativos por mecenazgo

Sin embargo todo esto requiere otros esfuerzos, otro tipo de apoyo a través del mecenazgo, que es absolutamente fundamental. Sé que aquí su fundación defiende la idea de que arte y mecenazgo deben ir de la mano. El mecenazgo a veces está orientado, es decir, los mecenas dan dinero para dejar que el museo adquiera obras con los recursos que tiene a su disposición. Este Bart van der Leck fue adquirido el año pasado de esta manera por un precio de hecho muy modesto, lo que significa que, en medio de la locura del mercado del arte moderno y contemporáneo, todavía es posible encontrar obras de arte moderno importantes que no alcancen precios exorbitantes.

[Imagen 37: Bart Van der Leck, *Compositie n° 3*, 1916, Centro Pompidou, París]

O también obras contemporáneas que, en la actualidad, se han podido adquirir gracias a ese apoyo. Les muestro un Anish Kapoor y un Kippenberger, obras que fueron seleccionadas por el museo y que incluso pudo negociar durante mucho tiempo con sus propietarios hasta que tuvo lugar su adquisición.

[Imagen 38: Anish Kapoor, *Untitled*, 2008, Centro Pompidou, París]

[Imagen 39: Martin Kippenberger, *Ohne Titel*, 1992, Centro Pompidou, París]

Coadquisiciones

También ha habido casos en los que hemos adquirido obras entre varios museos. Es una fórmula interesante porque permite dividir la tarea entre varios museos y, en el fondo, responder al aumento de los precios del mercado del arte, diciéndole a ese mercado: «si los precios son tan altos, tendremos que comprar una obra entre varios museos».

Es lo que hicimos con el famoso *The Clock* de Christian Marclay, que es una obra extraordinaria: una película que dura 24 horas, durante la que solo hay secuencias de películas en las que un reloj da la hora. Así que, si vemos esa obra proyectada ahora, veremos en la película la hora que es en este momento. Y es así tanto de día como de noche... Es algo absolutamente sensacional y esta obra la adquirimos junto con la Tate de Londres y el Museo de Israel de Jerusalén. Así que la compartimos: si uno la está exhibiendo, los otros no pueden proyectarla al mismo tiempo. Para adquirirla, como es una obra que había tenido una gran acogida por parte de muchos coleccionistas en la Bienal de Venecia, hice un llamamiento a varios coleccionistas preguntándoles si nos ayudarían a comprarla. Y funcionó. Con el apoyo de una docena de coleccionistas que aportaron los fondos necesarios, logramos adquirir esa gran obra, de la que pueden ver aquí una imagen que reúne muchas de las secuencias. Ya lo ven: se ve siempre un reloj marcando la hora en el momento en que se está proyectando esa escena de la película.

[Imagen 40: Christian Marclay, *The Clock*, 2010]

Asociaciones de amigos en el extranjero

Además creamos asociaciones de amigos en el extranjero, fuera de Francia: una fundación en Estados Unidos (la *Centre Pompidou Foundation*), una asociación que nos apoya en América Latina, una asociación de amigos en Japón... Además el Centro Pompidou está desarrollando proyectos en Oriente Medio y es posible que por ese cauce se amplíe la colección. Aquí tenemos por ejemplo una donación de la fundación estadounidense del

Centro Pompidou, una escultura de Robert Gober. Una vez más, se trata de una obra que el museo probablemente nunca se habría podido permitir con sus propios recursos.

[Imagen 41: Robert Gober, *Untitled*, 2006-2007, Centro Pompidou, París]

Daciones

Las daciones, en Francia, son un sistema muy eficaz de apoyo a las colecciones del museo. Es un pago de impuestos, no es mecenazgo. No es una donación, sino un pago del impuesto de sucesiones, y debe tratarse de obras sumamente importantes para que sean admitidas en dación. Pueden ser obras de una colección privada o, como sucede a veces (con bastante frecuencia), estudios de artistas sobre los que hay que escoger, pero permite que, cuando muere un artista, su familia pueda pagar el impuesto de sucesiones correspondiente sin tener que poner en el mercado un número considerable de obras, y que el Estado –las colecciones nacionales– reúna obras que faltaban en esas mismas colecciones. Las daciones han facilitado la adquisición de obras muy importantes en los últimos años: este Braque esencial de los inicios del cubismo o un fragmento del estudio de André Breton, que como sabrán se dispersó en una gran subasta.

[Imagen 42: Georges Braque, *Grand nu*, 1907-1908, Centro Pompidou, París]

Antes de esa subasta, se pudo conservar mediante dación un segmento de la pared del estudio que estaba detrás del escritorio de André Breton.

[Imagen 43: Estudio de André Bretón, Centro Pompidou, París]

Y luego, por supuesto, grandes obras que de ninguna manera podría permitirse adquirir el museo hoy por sus propios medios, ni mucho menos.

[Imagen 44: Mark Rothko, *Untitled (Black, Red over Black on Red)*, 1964, Centro Pompidou, París]

[Imagen 45: Francis Bacon, *Female nude standing in doorway*, 1972, Centro Pompidou, París]

Y esto puede afectar incluso a obras de artistas vivos, como por ejemplo este Martial Raysse.

[Imagen 46: Martial Raysse, *Tableau dans le style français II*, 1966, Centro Pompidou, París]

O a obras de diseño y arquitectura, como este prototipo del *Fauteuil Grand Confort* de Le Corbusier y Charlotte Perriand, del que de hecho hay otra versión en «la Caixa» en este momento, en la exposición de Le Corbusier.

[Imagen 47: Le Corbusier y Charlotte Perriand, *Fauteuil Grand Confort*, 1928, Centro Pompidou, París]

El proyecto para el arte contemporáneo de la Asociación de amigos del museo.

Para motivar a los coleccionistas amigos del museo de arte contemporáneo, puse en marcha, recientemente, con la Asociación de amigos del museo un nuevo sistema, creo que bastante original, que consiste en proponer a los coleccionistas que participen en una especie de grupo de trabajo para pensar en posibles adquisiciones para la colección del museo (adquisiciones de artistas contemporáneos). Parto del principio de que los coleccionistas son a menudo los primeros en intuir el interés de un artista y de que, por tanto, al museo le interesa contar con esa labor tan perspicaz del coleccionista, en lugar de dejar que la haga por su cuenta. Así que puse en marcha una fórmula mediante la cual, pagando una cuota de 5.000 euros (que por cierto es deducible, como todas las donaciones a instituciones públicas en Francia), los coleccionistas participan en reuniones de trabajo, proponen obras o artistas para la colección del museo, acuden a reuniones en casa del artista o en su galería para buscar las obras más destacadas, las obras que mejor se adapten a la colección del museo, y, a fin de cuentas, son los coleccionistas privados los que inician

el proyecto. Luego, por supuesto, hay conservadores que trabajan con ellos, pero son los coleccionistas los que tienen de algún modo el «privilegio» o la exclusividad a la hora de hacer propuestas y después hacen una presentación ante todo el grupo. Es muy divertido ver cómo esos aficionados –gente que no es profesional– se esfuerzan al máximo para hacer unas presentaciones muy trabajadas, muy bien preparadas, para conseguir el apoyo de sus amigos y, de alguna manera, contrincantes. Después los miembros votan y eligen obras para la colección del museo. Sin duda es una fórmula un poco arriesgada, en el sentido de que los coleccionistas tienen la posibilidad de proponer obras y artistas. El museo, por su parte, tiene la posibilidad no de rechazar pero al menos sí de seleccionar entre esas opciones las que le parecen más interesantes. Pero pienso que ha motivado mucho a un grupo de coleccionistas amigos del museo (hay alrededor de cincuenta o sesenta) que se han incorporado a este sistema porque tiene el mérito de no pedir simplemente a unos particulares que firmen un cheque, sino también que participen en la vida del museo, en la vida de la colección. Y debo decir que ha recibido una respuesta muy positiva. Así que el año pasado, al cumplirse 10 diez años de esta iniciativa, hicimos una exposición titulada *Fruits de la passion*, en la que reunimos una serie de obras que se habían adquirido por este procedimiento y que sin duda (como el artista brasileño Ernesto Neto) probablemente habrían sido adquiridas por el museo algún día pero, con toda seguridad, bastante más tarde.

[Imagen 48: Ernesto Neto, *We stopped just here at the time*, 2002, Centro Pompidou, París]

Obras que uno o varios coleccionistas incitaron a comprar al museo, permitiendo además recaudar los fondos necesarios para hacerlo. Como se puede apreciar (y diría que es responsabilidad del museo estar muy atento en este sentido), en algunos casos son obras monumentales (como esta de Kader Attia) pero adaptadas a la colección del museo.

[Imagen 49: Kader Attia, *Ghost*, 2007, Centro Pompidou, París]

Es decir, el coleccionista, en este caso, entendió con la ayuda de los conservadores que no se trata solo de elegir un artista, sino también de encontrar la obra adecuada para la colección del museo. El museo tiene unos espacios con los que no cuenta el coleccionista, tiene unas necesidades distintas, en muchos casos, a las del propio coleccionista.

[Imagen 50: Hans-Peter Feldmann, *Shadow Play (Paris)*, 2011, Centro Pompidou, París]

[Imagen 51: Sala con obras dentro de la exposición *Fruits de la Passion*, Centro Pompidou, París]

Aquí tienen algunas imágenes de esta presentación para mostrarles que las elecciones fueron de lo más variadas: este es un artista llamado Adel Abdessemed, que expuso recientemente en el Centro Pompidou, este un artista argentino que se llama Leandro Erlich, una elección también muy internacional, lo cual resulta interesante y pienso que ha contribuido enormemente a reforzar la colección de arte contemporáneo del museo.

[Imagen 52: Adel Abdessemed, *Habibti*, 2006, Centro Pompidou, París]

[Imagen 53: Leandro Erlich, *The View*, 1997-2005, Centro Pompidou, París]

[Imagen 55: Ann Veronica Janssens, *Rose*, 2007, Centro Pompidou, París]

Y, para completar esta iniciativa, hemos desarrollado una fórmula para jóvenes amigos, jóvenes coleccionistas que participan en la vida del museo como ven con una pequeña contribución (doscientos cincuenta euros) y la elección entre varias obras que les proponemos cada año. Votan y eligen la obra o las obras que prefieren para la colección del museo y que entran así en la colección. Todas estas iniciativas han permitido realmente que la colección de arte contemporáneo del museo se haya transformado radicalmente.

[Imagen 56: Ulla von Brandenburg, *Spectre 1*, 2001, Donación de la Société des Amis du Musée national d'art moderne Groupe Perspectives, Centro Pompidou, París]

Premio Marcel Duchamp

Y, con el mismo ánimo, una asociación de coleccionistas franceses o residentes en Francia que se llama ADIAF creó hace unos quince años un premio de arte contemporáneo que lleva el nombre de Marcel Duchamp. Se firmó un acuerdo con el Centro Pompidou para que el ganador de ese premio expusiera en el Centro. Hasta aquí no es muy original, hay muchísimos premios en el mundo del arte contemporáneo, todo el mundo da premios... Pero la originalidad de esta propuesta es que es esa asociación de coleccionistas la que selecciona a los artistas nominados, que de alguna manera van a competir por el premio.

Esos cuatro artistas son elegidos cada año por coleccionistas privados, exponen en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo –la FIAC– en un contexto independiente del museo, en el mercado del arte. El museo interviene únicamente formando parte del jurado que elige al artista galardonado, participando en él al mismo nivel que coleccionistas privados y colegas de otros museos. Y así, a lo largo de los años, Thomas Hirschhorn, Mathieu Mercier o Tatiana Trouvé –artistas hoy confirmados en la escena del arte contemporáneo– fueron galardonados con el premio Marcel Duchamp.

[Imagen 57: Thomas Hirschhorn, *Pôle-Self*, Prix Marcel Duchamp 2000-2001]

[Imagen 58: Mathieu Mercier, *Le Pavillon*, Prix Marcel Duchamp 2003]

[Imagen 59: Tatiana Trouvé, *4 between 3 and 2*, Prix Marcel Duchamp 2003]

[Imagen 60: Laurent Grasso, *The Horn Perspective*, Prix Marcel Duchamp 2008]

[Imagen 61: Mircea Cantor, *Don't judge, filter, shoot*, Prix Marcel Duchamp 2011]

[Imagen 62: Daniel Dewar y Grégory Gicquel, *Le Hall*, Prix Marcel Duchamp 2012]

También esta es una fórmula en la que los coleccionistas se sienten parte integrante de la actividad del museo y, en cada ocasión, hay una exposición del artista en el Centro Pompidou y un anuncio público que congrega a mucha gente, tanto para la entrega de premios en el Centro Pompidou como para el anuncio del galardonado en la FIAC, como pueden ver en esta imagen.

[Imagen 63: Anuncio del galardonado del Premio Marcel Duchamp en FIAC, París]

[Imagen 64: Premios Marcel Duchamp, Centro Pompidou, París]

Con todo lo que acabo de exponer lo que quería decirles es que estas fórmulas en las que se implica a los coleccionistas privados en la vida del museo tienen, a mi entender, bastante éxito. Hoy el museo depende en gran medida de esos fondos privados, no puede financiarse únicamente con recursos públicos. Necesita esos recursos públicos pero también los privados y creo que es a través de este tipo de fórmulas como se puede seguir desarrollando la colección en un mundo en crisis.

Conclusión

Para concluir, diría que los museos de arte moderno y contemporáneo (en general los museos pero en particular todo museo de arte contemporáneo) deben responder a una serie de retos.

El reto del mercado del arte del que hablaba al principio, que hace la situación del museo extremadamente difícil, no solo por esos precios tan elevados sino también porque el mercado del arte es cada vez más potente y tiende a imponer decisiones al museo y el museo debe mantener a toda costa su independencia.

Otro reto es sin duda el de la globalización, el de un mundo que ahora es global en cuanto a la creación contemporánea, como simboliza esta imagen de una exposición colectiva en el Centro Pompidou con artistas de África, de China... El museo debe por tanto construir redes, colaboraciones, métodos de observación, para utilizar esa globalización a su favor controlando sus propias decisiones.

[Imagen 65: Sala de exposición, Centro Pompidou, París]

Y el tercer reto es, por supuesto, el de las nuevas tecnologías, la digitalización, un desafío muy interesante en materia de información y comunicación, de acompañamiento de los visitantes, pero que también exige un dominio absoluto de esas herramientas.

Preguntas

En relación a las adquisiciones, ¿cuál es el proceso para adquirir una obra en el caso del Centro Pompidou?

El proceso es simple; se desarrolla en dos etapas: en la primera se reúnen todos los conservadores del museo (aproximadamente una treintena), quienes, junto con el director, valoran todas las propuestas recibidas. Todas ellas son sometidas al criterio de este Comité de conservadores, que debate y determina, por ejemplo, que una donación no está justificada para el museo, o que otra, al contrario, es muy destacable, o que otra, aun siendo interesante, supera el presupuesto disponible y que por tanto no es factible, etc. Obviamente se debate con gran intensidad, teniendo en cuenta que los conservadores tienen muchas especialidades: somos un museo pluridisciplinar, un museo que tiene pintura, escultura, pero también arquitectura, diseño, cine, fotografía por supuesto... Así que cada conservador intenta promocionar su ámbito de especialización para que no quede relegado al olvido.

A continuación, el director del museo prepara una memoria para el Comité de Adquisición, teniendo en cuenta el presupuesto disponible para las compras, buscando recursos, negociando algunos precios, etc. Después se reúne el Comité de Adquisición, que tiene lugar aproximadamente tres veces al año y está compuesto por dos representantes de la administración pública (un representante de la Dirección de los Museos de Francia y un representante de la Dirección de Artes Plásticas, ambos expertos), y, el resto, en su mayoría, son coleccionistas o historiadores del arte, externos al museo, que han sido escogidos y son nombrados para tres años. En general, el Comité aprueba las propuestas (a veces también las impugna o las discute por diversas razones) y las obras son adquiridas.

Este Comité actúa en nombre del Estado, porque en Francia los museos nacionales actúan por cuenta del Estado. En Francia hay una sola colección, que pertenece al Estado: el Louvre, Orsay, Pompidou... todo es una colección, la colección del Estado Francés, cuyas obras pueden pasar de un museo al otro.

Entre las diferentes propuestas de adquisición que usted ha planteado, hablaba de los Tesoros Nacionales, con el 90% de deducción sobre el impuesto de sociedades. Quería preguntarle, primero, si la empresa tiene algún derecho sobre las piezas, si se compromete en un plazo a donarlas o directamente participa desde el primer momento. Y cuál sería la metodología con la que se trabaja. Me parece un sistema muy atractivo para vincular a gente.

En primer lugar, quiero puntualizar que no es una fórmula que se utilice todos los días, es muy excepcional. Afecta a obras que van a salir de Francia (y a las que el ministro de Cultura propone que se deniegue el permiso para salir del territorio), o colecciones, como he dicho antes. La obra debe contar con la aprobación de un comité integrado por representantes del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Economía. Este comité es muy exigente: personalmente yo presenté propuestas que fueron aceptadas y otras que fueron denegadas. Así que no se puede dar nada por descontado. Luego, una vez que hay acuerdo, se determina un precio y una empresa, puede ofrecerse para adquirir la obra para el Estado, no para sí misma. Está claro que conseguirá ciertos beneficios en materia de comunicación: además de su acto filantrópico, sacará provecho en cuestión de imagen, por así decirlo. Pero sigue siendo algo muy difícil en el arte moderno (por no hablar del

arte contemporáneo). Lo es un poco menos en el arte clásico, en el caso de las grandes obras maestras de la historia del arte.

Una pregunta relacionada con un libro que Nicholas Serota publicó en 1997, titulado Experiencia o interpretación, el dilema de los museos de arte moderno, que suponía un cambio de perspectiva en la presentación del arte moderno o contemporáneo. También suponía abandonar la linealidad cronológica en las presentaciones para buscar el mayor impacto posible de la experiencia. ¿De qué perspectiva se siente más cercano, entre estas dos hipótesis?

El Centro Pompidou tiene una colección muy importante, en cantidad y en calidad, que efectivamente le permite plantearse distintas hipótesis de presentación y, de alguna manera, alternar entre presentaciones cronológicas relativamente clásicas (en el sentido de destacar a artistas famosos cuando, como he enseñado en algunas imágenes, se organiza una sala en torno a Matisse o a Miró y se sigue un recorrido bastante tradicional de los grandes movimientos de la modernidad). Lo hemos hecho y pienso que el Centro Pompidou lo seguirá haciendo de vez en cuando (porque la colección se presta a ello) y de alguna forma lo equilibramos con presentaciones completamente diferentes. Se ha hablado de *exposición-colección*, es decir, de una forma de hacer una exposición a partir de la colección. Lo hicimos, por ejemplo, con el tema del cine: pasamos el arte moderno y contemporáneo por la criba del cine. Trabajando en distintas temáticas como el montaje, el bobinado o la proyección, que son elementos del cine, replanteamos la colección en torno a esos temas y por supuesto aprovechamos para destacar la colección de películas del museo, que no siempre se muestra suficiente. Lo hicimos exponiendo durante algo más de un año exclusivamente obras de mujeres. Funcionó estupendamente y propició que el museo pudiera trabajar en su propia colección, detectar lagunas, convencer a ciertas personas (artistas, amigos, hombres y mujeres coleccionistas) para que apoyaran al museo con el fin de ampliar la colección. En la actualidad, si van a París hoy, verán un museo organizado en torno a la idea de «las modernidades plurales», como las llamamos. Es decir, un museo que reconsidera la historia del arte del siglo XX (o al menos de comienzos del siglo XX hasta la década de 1970) partiendo de la idea de la globalización y evidenciando que el arte moderno se desarrolló fuera de los grandes centros como París o Nueva York. De este mismo período, exponemos a artistas japoneses, africanos, de Oriente Medio, clásicos o clásico-modernos, que, en muchos casos, se conservaban en el almacén del museo y no se exhibían desde hacía mucho tiempo, considerando la historia del arte desde una perspectiva diferente.

Pienso que, además de las exposiciones temporales propiamente dichas, un museo de arte moderno tiene una especie de deber de no conformarse con una historia preconcebida, creo que hay que reescribir la historia del arte una y otra vez, sin cesar. Es la misión del museo. Y, al mismo tiempo, si el museo tiene grandes conjuntos de obras de grandes figuras del arte moderno, tampoco hay que descuidarlas. Hay que alcanzar un equilibrio, aunque haya que cambiar la configuración de las exposiciones con frecuencia, como hacemos en este museo, y no considerar que en un museo la distribución de las colecciones es inamovible.

Es muy interesante esta iniciativa de implicar a coleccionistas en la adquisición de obras, que pagan estas cifras, con una desgravación muy interesante. Entiendo que pasan también por el Comité de Adquisiciones, una vez que estos coleccionistas las han propuesto, las han escogido. ¿Cómo limitáis, a veces, a estos coleccionistas? Como son coleccionistas y son particulares, no tienen la obligación de mantener un discurso que se articule dentro de las obras que ya hay en la colección del museo. ¿Cómo se les dan unas limitaciones, unas pautas, a estos coleccionistas para que no coleccionen algo que realmente no encaje nada en lo que está haciendo el museo?

Como puede imaginar, estudiamos la cuestión y tratamos de encontrar una solución. En realidad es bastante sencillo: los coleccionistas de ese comité presentan sus propuestas, que se debaten, y junto con los conservadores que forman parte del comité, con todo el grupo y conmigo mismo, se eligen, de entre esas propuestas, las que nos parecen más interesantes para el museo. Así que se da por sentado que todo aquello que se ha preseleccionado tiene interés para el museo. Al final no se compra todo porque hay que elegir: se compran unas obras y se descartan otras... De hecho, a veces hay coleccionistas que proponen obras y se quedan muy tristes, incluso se disgustan, porque los demás no votan por ellas... Así que solucionamos esta situación diciendo a quienes proponen una obra que al final se descarta que, si donan un poco más de dinero, podríamos comprarlas. Hay que reinventarse, ¿sabe? Para responder a su pregunta, la selección es objeto de una preselección, aprobada por el museo. Pero no es el museo el que «inicia», o sea, que puede haber artistas en los que el museo no habría pensado. Esto no quiere decir que el museo no los conozca pero tal vez no los habría puesto en su lista de prioridades. Un coleccionista los propone, son seleccionados y es posible que adquiramos sus obras por este cauce. Y esto me parece muy interesante para el museo.

¿Cómo pueden ustedes frenar a esos grandes inversores que toman partido por una serie de artistas que luego se ven en los museos? Realmente son ellos los que han hecho subir las cotizaciones de estos artistas por las nubes... Se han encontrado, supongo, con estos casos, ¿no? ¿Cómo frenan que estas personas consigan meter a esos artistas en los museos?

No sé si he entendido bien su pregunta. Si lo que quiere saber es cómo se protege el museo frente a esa especulación, la verdad es que lo hace de forma bastante modesta porque carece de recursos para participar... Y es que el museo (y muchos museos hacen lo mismo, antes he estado en el MACBA, que está en la misma línea) lo que hace es orientarse hacia territorios que interesen menos, muy poco o incluso nada al mercado del arte. Por ejemplo, algo que es muy importante para un museo hoy (siempre lo ha sido pero quizá el museo lo valora hoy más que ayer) es todo el conjunto de lo que podemos llamar los archivos, la documentación. Para entender a un artista, para comprender un contexto o una situación, es de vital importancia estimar en su justa medida los documentos y archivos. Pero la especulación, en principio, afecta a otras cosas. El museo se enfrenta a esa situación y tiene que intentar eludirla al máximo o tener paciencia... A diferencia del coleccionista privado, el museo tiene toda la eternidad por delante. El museo puede esperar... Así que creo que no importa demasiado, aunque sea una pena, que el museo no pueda comprar obras de un artista que hoy vale mucho dinero. Estoy convencido de que ese artista, y esa obra, tarde o temprano terminarán en el museo.

¿Podría decirnos, aproximadamente, cuántos amigos de menos de cuarenta años donan doscientos cincuenta euros al museo para adquirir obras?

Unos doscientos aproximadamente.

Ha hablado mucho de daciones, donaciones y filantropía. ¿Qué es lo que piensa del método seguramente más utilizado en España, que es el del depósito?

Personalmente yo estoy totalmente en contra y nosotros no lo practicamos en absoluto. En Francia, es muy poco frecuente. Estoy en contra en primer lugar porque, en general, el museo cuenta con un patrimonio que puede presentar al público y, si quiere exhibir otras obras, puede ir a buscar en sus propias colecciones. También estoy en contra porque todos conocemos casos en los que el coleccionista o su familia ha recuperado una obra en depósito en un museo para ponerla en venta o, en cualquier caso, privar al museo de la oportunidad que le supuso ese depósito. Pueden darse casos especiales con una relación de confianza con el coleccionista y en los que el museo espera que las obras acaben en su colección pero, personalmente, no me fío nada de los depósitos.

¿Está permitido, como en los museos americanos, separarse de las obras, venderlas, al cabo de unos años, si consideran que ya no hay interés en mantenerlas?

Jurídicamente es posible; hay un comité que puede decidir separarse de obras de colecciones nacionales o de obras de colecciones públicas. Se ha dado en casos muy especiales, por ejemplo (y no tiene nada que ver con el arte moderno) cuando las autoridades de Nueva Zelanda reclamaron el retorno de las *cabezas maorís*, y se decidió que *las cabezas* debían dejar las colecciones de los museos públicos. Así que jurídicamente es posible, pero prácticamente es imposible; es decir, los conservadores, entre los que me incluyo, hacen todo lo posible para impedirlo, por diversas razones: primero porque creemos que nuestros museos, sin haber vendido nunca nada, no están mal, y que si hubiéramos vendido obras hubiéramos cometido probablemente grandes errores. Confieso que yo mismo, como director del Museo, me hubiera sentido muy triste e incómodo si me hubieran pedido que cada año escogiera obras para vender.

Y por otra parte porque pienso que todo lo que acabo de explicar, las donaciones, las daciones, las adquisiciones, etc., desaparecería el día que pudiéramos vender las obras. En un sistema de dinero público como en el que nos encontramos, todo el sistema se desmorona si empezamos a vender obras.

Esto no quiere decir que los museos americanos no hayan hecho muy buenas operaciones vendiendo obras (compraron *Les demoiselles d'Avignon* con la venta de otras obras) pero han hecho también muchas tonterías: tuve la experiencia, muy cómica, cuando organizamos la exposición *Kandinsky* en el Centro Pompidou, hace algunos años. La organizamos con el Guggenheim de Nueva York y el museo Lenbachhaus de Múnich porque son los tres museos que tienen el conjunto más bonito de obras de Kandinsky, y se expuso en Múnich, en Nueva York y en París. Y en Nueva York, el Guggenheim tuvo que pedir prestada a la Fundación Beyeler una de las grandes obras maestras de Kandinsky que le había pertenecido y que la había vendido.

¿Cuál sería su consejo para el Gobierno español, que actualmente prepara una ley de mecenazgo inspirada en la ley francesa?

No tengo consignas para dar al Gobierno español, pero pienso que podemos comprender que, tanto en el plano económico como en el plano psicológico, es difícil para un gobierno actualmente aumentar de manera considerable los recursos para las adquisiciones (es lo que ocurre en Francia y creo que también en España), pero, en última instancia, podemos comprender que el estado no diga a los museos: “tenéis 20, 30, 40 millones de euros al año para adquirir obra nueva”. Debería, al menos, existir una posibilidad, que sea dada por la fiscalidad (hay países donde es la lotería, países donde es la dación como en Francia, etc). Hay que intentar hacer comprender a un Estado que se trata una inversión rentable, en el sentido en que si la gente va a los museos, si los turistas los visitan y las salas están llenas, es porque los museos tienen bellas colecciones, porque hay obras magníficas, etc. Hay que conseguir transmitir este mensaje aunque es difícil, en general.

En Francia, esta ley de mecenazgo de la que nos beneficiamos actualmente, fue creada hace solo una decena de años. Tuvimos la suerte de tener un Ministro de la Cultura que había sido presidente del Centro Pompidou, Jean-Jacques Aillagon, que conocía bien toda la problemática con la que nos encontramos y presionó al gobierno para llevar a cabo esta ley.

Ha sido fascinante descubrir la diversidad de posibilidades de incorporación de obras del Centro Pompidou. ¿Cuáles son los riesgos en la interacción entre los coleccionistas privados y los museos? Actualmente hay artistas que entran muy jóvenes en las colecciones de los museos y bajo cierta presión, más o menos directa, del mercado y de las colecciones privadas; es una cuestión ética con la que nos debatimos en los museos en los que un

grupo de coleccionistas nos asesora, de manera generosa, para estudiar las posibilidades de enriquecer las colecciones.

Sí, creo que estamos en un momento donde lo que está en juego ha evolucionado. Venimos de una época en que el arte contemporáneo no interesaba prácticamente a nadie, pero actualmente se ha convertido en un ámbito muy seguido por una serie de personas con recursos, y hay que ser prudente, actuar con mucho cuidado. De hecho, el trabajo de un museo es de análisis, de elección, de audacia y prudencia a la vez, y hay que procurarse instrumentos a este fin (he hablado del Comité de Adquisición, que de alguna manera protege al museo), y hay que ser muy cuidadoso con las propuestas que nos llegan porque a veces tienen doble filo.

También hay coleccionistas que crean sus propios museos, y este es otro fenómeno en desarrollo y que plantea algunos problemas, sobre todo teniendo en cuenta que ellos solos tienen más recursos que un Estado entero. Es una situación compleja. La respuesta está en el trabajo de reflexión intelectual, en el análisis, la vigilancia y en los instrumentos que permiten dar un contexto, aunque es más fácil de decir que de poner en práctica.

Se ha referido a su faceta de director y de conservador. ¿Cuál es el papel de los conservadores de museo en Francia?

Los conservadores son aquellos que animan la vida de los museos, son los garantes de la vida artística y cultural de los museos. No es una tarea fácil porque actualmente hay mucha gente que trabaja en los museos (especialistas en administración, en comunicación, en la búsqueda de mecenas, de patronos, etc.).

Y en cierto modo los conservadores están considerados como malos gestores, pero si no hay conservadores (que son historiadores de arte, expertos), que hagan el trabajo de análisis que comentábamos, el museo no tiene sentido. Los conservadores son esenciales para la vida del museo, y son ellos que deben hacer la elección de las obras. Además, son también los responsables de conservar, de presentar una colección. En general, una colección contiene muchas más obras de las que se pueden exponer en una sala. La disposición de estas es una elección cultural muy importante, que puede tomar la forma de un manifiesto, de una exposición entera, y es muy importante que sean historiadores de arte o expertos. También se puede invitar puntualmente a artistas u otras personalidades a trabajar en esta cuestión, pero los conservadores son los garantes de museo.

En el Centro Pompidou hay 28 conservadores aproximadamente.

Son muy interesantes las iniciativas del museo para facilitar la participación de los coleccionistas en las actividades artísticas del museo. ¿Ha generado beneficios para el museo (a parte de la adquisición de obras) la colaboración de estos coleccionistas (fundamentalmente la Asociación de amigos del museo)? Estará al corriente que en España la Asociación de amigos del Museo Reina Sofía es una entidad separada del museo. Me ha parecido entender que en el caso del Centro Pompidou la Asociación de amigos forma parte del mismo museo.

Y una segunda pregunta es ¿cuál ha sido el impacto de la iniciativa para jóvenes de menos de 40 años, lo que han llamado “Groupe Perspectives”? ¿En qué medida ha estimulado la presencia de los jóvenes en esta iniciativa?

La Asociación de amigos del museo es una entidad completamente separada (y esta es su fuerza), aunque hay evidentemente mucho contacto. No está incluida en la administración del museo, es independiente.

Lo que me parece muy importante de una Asociación de amigos es que, aparte que aporte recursos suplementarios a través de sus contribuyentes, de los eventos que propone (por

ejemplo, desde hace una decena de años, cada año hay una cena en las salas del museo que da recursos a la Asociación de amigos), es que actúe como el primer círculo de apoyo, del mundo del arte, que necesita el director y los conservadores, y que se considera en cierta medida como los embajadores, personas asociadas a la vida del museo, que lo aman, que lo defienden, que apoyan sus iniciativas (también hay personas que critican la institución pública), pero es importante que haya este primer círculo de apoyo, de aquí la importancia de su independencia.

Y respecto al grupo de los jóvenes, se trata de preparar el futuro, procurar asociar a la vida de la institución a gente de entre 30 o 35 años (que tienen su trabajo, que empiezan a tener ciertos recursos y quizás a coleccionar tímidamente), concederles algunos privilegios o beneficios (visitar el museo cuando está cerrado, ver una exposición con el comisario que la ha organizado, proponerles horarios especiales en según qué eventos, etc.), y quizás algunos de entre ellos se quedarán en el círculo del que les hablaba. Una Asociación de amigos debe mezclar las generaciones, de aquí la idea de este grupo.

Una pregunta un poco chauvinista: en su museo –y en Francia– hay una gran presencia del arte español, de nuestro país, de la primera mitad del siglo XX. Pero no encontramos la misma presencia del periodo posterior. ¿Qué piensa de la presencia del arte español desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días? No solo en cuanto al Centro Pompidou se refiere, sino en Francia en general.

Sí, creo que esa presencia es ciertamente insuficiente: hay artistas que merecen estar mejor o más representados. Puede que no haya todavía un conocimiento suficiente de la escena española. Aunque siempre es delicado hablar de una escena nacional porque no se considera a los artistas por su nacionalidad: hoy ya no hay «escuelas», así que pienso que hay que mirar las individualidades una por una. Pero sin duda se puede hacer mucho más y hay más artistas que habría que exponer. Ahora bien, no he preparado una respuesta para su pregunta pero creo que, si examináramos con más atención las colecciones públicas, la labor de los museos, de los FRAC (Fondos Regionales de Arte Contemporáneo, que son muy activos en Francia), de los museos que pueden estar geográficamente más cerca de España que otros, creo que veríamos que sí ha habido y hay exposiciones de muchos artistas. Pero sigue siendo insuficiente.

[CaixaForum Barcelona y Madrid, 3 y 4 de marzo de 2014]

ALFRED PACQUEMENT



Conservador general honorario de Patrimonio y Director honorario del Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou.

Historiador de arte por la Universidad de París, en 1971 se incorpora como responsable de proyecto en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, donde realiza sus primeras exposiciones. En esta misma época es comisario de la VII Bienal de París, y de la exposición *60-72 Douze ans d'art contemporain en France*.

En 1974, y hasta 1987, es conservador jefe de arte contemporáneo del Centro Georges Pompidou. En 1990 se incorpora como director de la Galería nacional Jeu de Paume, cargo que mantiene hasta 1993, cuando asume la Secretaría general de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura y Comunicación (1993-1996). En 1996 toma la dirección de la Escuela Nacional superior de Bellas Artes.

En septiembre del 2000 es nombrado director del Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, cargo que ostenta hasta su jubilación, en diciembre de 2013. Durante este período al frente del Centro, Pacquement desempeña un papel crucial en la política de la colección y exposiciones. Actualmente es comisario independiente y consultor cultural.

Comisario de numerosas exposiciones en Francia y en el extranjero, Alfred Pacquement es también crítico e historiador del arte. Ha comisariado, entre otras, *Promenade* de Richard Serra en *Monumenta* (2008), y la retrospectiva de Pierre Soulages (2009) y de Morellet (2011) en el Centro Pompidou. Fue también comisario del pabellón francés en la Bienal de Venecia de 1982 (Simon Hantai/ Toni Grand) y en 2003 (Jean-Marc Bustamante). En 2013, fue co-comisario de la retrospectiva del pintor Simon Hantai en el Centro Pompidou y de la exposición de Penone en el Château de Versailles.

Entre sus publicaciones, destacan monografías sobre Frank Stella, Richard Serra, Henri Michaux, Claude Viallat, así como numerosos prólogos de catálogos y ensayos sobre arte francés contemporáneo.

Es miembro del CIMAM (Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno), que preside entre 2004 y 2007, así como del Comité Internacional del Hermitage de San Petersburgo, del Museo Mori en Tokio y de la Fundación Beyeler en Basilea. Entre 2002 y 2004, forma parte del Consejo Asesor de la Colección de arte contemporáneo de “la Caixa”.

Conferencia publicada en:
www.fundacionarteymecenazgo.org

Fundación Arte y Mecenazgo
Avda. Diagonal, 621, 08028 Barcelona
aym@arteymecenazgo.org



Fundación
Arte y
Mecenazgo



Obra Social "la Caixa"