Fundación Arte y Mecenazgo

CÍRCULO ARTE Y MECENAZGO

EL NACIMIENTO DEL METROPOLITAN: UN CASO DE PARTENOGÉNESIS

PHILIPPE DE MONTEBELLO

Director emérito del Metropolitan Museum of Art

© del texto, su autor
© de las imágenes, sus autores
© de la traducción, su autor
© de la edición, Fundación Arte y Mecenazgo, 2015
Avda. Diagonal, 621, Torre 2, Planta 4, 08028 Barcelona

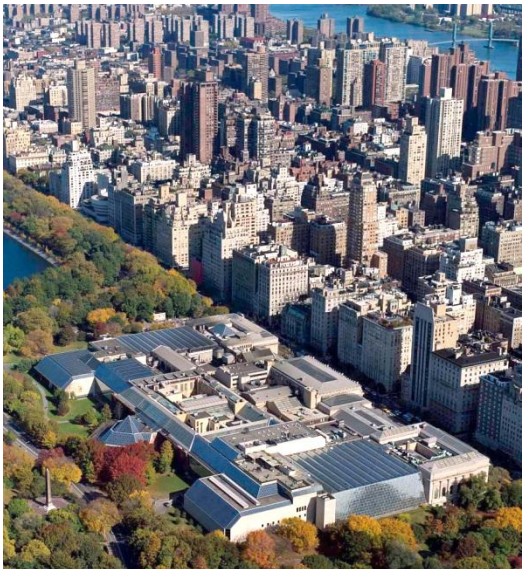
El nacimiento del Metropolitan: un caso de partenogénesis.

Philippe de Montebello

Director emérito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En esta conferencia me centraré en la labor del Metropolitan, en base a los objetivos de la Fundación Arte y Mecenazgo. Por lo tanto, hablaré sobre coleccionismo y mecenazgo, que siguen siendo los principales motores que han impulsado el crecimiento del museo desde sus inicios hasta la actualidad.

El Metropolitan fue fundado en 1869, cuando un grupo de hombres con vocación pública –y digo hombres porque en aquella época las mujeres no ocupaban tales cargos– se reunieron para tratar la necesidad de crear un museo de arte. Al contrario que en Europa, no existían en Estados Unidos colecciones que pudieran ser nacionalizadas, tampoco había palacios que convertir en museos, y en las artes no había de una tradición sólida sobre la que construir. Esta realidad provocaba la carencia de generosos mecenas que apoyasen las artes. No había ni rey ni príncipe, y desde luego, el Estado no tenía interés en un museo. Sin embargo, esta situación terminó revelándose beneficiosa puesto que el museo y su directiva no respondían a un solo patrón, a una única voluntad, o podríamos decir, a una única voluntad caprichosa. El Metropolitan nació, esencialmente, de una idea y de un ideal, compartidos por un gran número de donantes con un nivel de vocación pública que tan sólo puede ser comparado, si se me permite, con el poder de un gran ejército conquistador, el poder de los cruzados en sus saqueos, o un expolio revolucionario. Tal fue el poder del espíritu cívico en el Metropolitan.



Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Corrían los tiempos que sucedieron a la Guerra Civil, concluida en 1865. La Edad de Oro, un momento agridulce en el que se crearon numerosas grandes fortunas de manera más o menos ética. Las fortunas brotaron del ferrocarril, la banca, el petróleo, la industria tabacalera… Surgieron importantes familias: los Carnegie, los Mellon, los Frick, los Rockefeller y demás; un gran número de

gente extremadamente rica. En términos de coleccionismo, con la excepción de Jarves y Bryan que atesoraban obras del primer Renacimiento, no había coleccionistas más allá del arte nativo; y cuando digo *nativo* no me refiero a arte indio, sino al de artistas americanos de la Hudson River School. Casi no había coleccionistas de arte europeo, y ésta fue una de las principales razones que motivaron a los fundadores del Metropolitan a impulsar el museo. Buscaban ofrecer modelos para ser estudiados por los escultores y pintores nativos. Si recuerdan, una de las principales razones por las que se fundó el Louvre, en 1793, fue para estimular a los artistas ofreciéndoles grandes obras como objeto cercano de estudio.

Nueva York en 1865

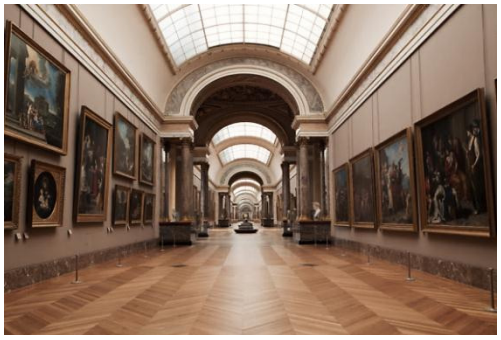
Brevemente y desde una perspectiva histórica, la historia de los museos es por supuesto la historia de sus colecciones. En un principio están las colecciones que se convierten en museos cuando se abren al público y se reorganizan, buscando la claridad. Inicialmente, el acceso al museo era muy limitado, restringido a príncipes y artistas, a una pequeña élite. No olvidemos que hasta finales del siglo XVIII la inmensa mayoría de la población era analfabeta.

Un hecho museológico importante, que tiene que ver con coleccionismo y mecenazgo, sucedió en el Palacio Pitti y en la Galería de los Uffizi, cuando María Luisa de Medici legó la totalidad de su colección a la ciudad de Florencia en el año 1737. Podría haberla repartido entre sus herederos, pero no lo hizo. Quiso mantener la colección unida, alentada por un deber cívico; el mismo deber cívico que más tarde se reproduciría en la ciudad de Nueva York.

Uffizzi, Florencia

Palazzo Pitti, Florencia

El Louvre es el gran museo nacional y enciclopédico por excelencia, o por lo menos pretende serlo. En realidad no alcanza tan grandiosa meta puesto que el arte asiático se encuentra en el Museo Guimet, pero no por ello deja de ser un importante museo de arte europeo y antiguo, entre el que se encuentra no sólo el arte griego y romano, sino también el egipcio. A diferencia del Museo del Prado en Madrid, por ejemplo, que tiene las colecciones de los reyes de España, principalmente de Felipe II y Felipe IV, que fueron donadas por la misma Familia Real, en Francia, como bien saben, la realeza pagó con sus cabezas la entrada de sus colecciones al Louvre. No obstante, muchos museos europeos copiaron la Gran Galería del Louvre, incluso el Prado, que tiene su propia Gran Galería.



Musée du Louvre, Paris

Doria Pamphili, Roma

El siglo XIX es el siglo del nacimiento de los museos en Europa. En esta época los museos nacen conceptual y físicamente. Grandes arquitectos, como Shinckel en el *Altes Museum*, fueron una importante referencia. En España, como resultado –digámoslo delicadamente– de las guerras napoleónicas, nace el Museo del Prado. En Alemania se establecen los museos de Berlín, siguiendo una línea didáctica.

Museo del Prado, Madrid

Altes Museum, Berlin

Inglaterra, curiosamente, no tuvo una Galería Nacional hasta una fecha tan tardía como 1831. Esto supuso que muchas de sus más importantes colecciones salieran del país; tal es el caso de la su Primer Ministro, Sir Robert Walpole, que fue vendida a Catalina la Grande. Pero lo más interesante es el profundo orgullo nacional mostrado por el museo. En un país tan rico como Inglaterra no tener una Galería Nacional fue interpretado como un delito. Era el mismo sentimiento que sobrevenía en Nueva York en 1865. No tener un museo era un crimen nacional.

National Gallery, Londres

Cabe remarcar el lenguaje que se utilizó. Este es el empleado en Inglaterra:

"*Verdaderamente, para un país con tal poder y riqueza como es Inglaterra, no tener un museo de arte es delito nacional.*" – Anónimo

Este es el lenguaje que se utilizó en Nueva York:

"*Si todos los países de Europa, incluso los de tercer rango pueden tener museos, sin duda el país más rico del mundo puede tener por lo menos uno.*" - William Cullen Bryant 1870

Tras la creación de Central Park (que hace habitable la ciudad de Nueva York) sorprende la rapidez en que el Metropolitan anidó discretamente en su margen.

A día de hoy tiene casi 200.000 m² de superficie, repletos de espectaculares obras de arte.

La retórica en la época de la creación del Metropolitan es muy interesante. Me gustaría detenerme en un par de ejemplos: inversión y vicio. Tras la Guerra Civil, la ciudad de Nueva York se convirtió en un nido de corrupción. Surge la necesidad entonces de que el museo no sólo sirva como educación para el artista, sino también como redención para la sociedad, para tener un efecto moral en los ciudadanos; se decía que los obreros serían mejores personas tras el contacto con grandes obras de arte.

"La ciudad de América que sea la primera en tener una gran galería de arte se convertirá en la Florencia de este continente, logrando así conseguir la reputación y el dinero suficiente para convencer a quienes calculan sus finanzas con minuciosidad, que no hay mejor inversión." - Jarves, 1864

"*El crecimiento explosivo de la población en una ciudad trae vicios. El museo debe resistir las tentaciones proporcionando alternativas de entretenimiento que sean de carácter inocente y enriquecedor".* - W. C. Bryant

Surge una retórica maravillosa, tal y como se demuestra en las palabras del poeta Joseph H. Choate, en florido lenguaje decimonónico:

"Piensen, millonarios de diversos mercados, cuánta gloria lograrían si siguieran tan sólo un consejo: conviertan un cerdo en porcelana, el grano en cerámica invaluable, el crudo mineral del comercio en esculturas de mármol y las acciones de la minería y del ferrocarril, que desaparecen sin ser usadas y tiemblan con los primeros signos de una crisis financiera, en los distinguidos cuadros de los grandes maestros del mundo. El furor de Wall Street es convertir cosas comunes en oro, el nuestro es convertir su inservible oro en objetos de inspiradora belleza." - Joseph H. Choate

El mensaje caló hondo, ya que la transformación de oro en grandes obras de arte se produjo a una velocidad vertiginosa. Además, la gran mayoría de los implicados no recibieron nada a cambio más allá de una satisfacción cívica y una exaltación del orgullo nacional. Ya entonces los neoyorquinos se consideraban la capital cultural de América; sentimiento que persiste aún a día de hoy.

Como ya he indicado, inicialmente los coleccionistas en América se interesaban principalmente por obras americanas. Uno de los fundadores del Metropolitan, William Blodgett, fue de los pocos en coleccionar obras de los grandes maestros, y propició que el Metropolitan comprara un gran número de éstas en 1871.

Jordaens

Van Dyck

Estas llenaron la primera casa que alquiló el museo en el centro de Manhattan, muy similar a la pequeña casita de la National Gallery en Londres. Los paralelismos entre ambas instituciones a ambos lados del Atlántico son muy interesantes.

Primer edificio del Metropolitan, alquilado en 1872

Primer edificio de la National Gallery

Cuando entraron esas obras de arte, ciertas personas como el escritor americano Henry James, apuntaron que a pesar de su interés, faltaban obras maestras.

"*Ciertamente no se puede describir como 'brillante' la colección de arte pues no contiene ejemplos de primera calidad, de una grandiosa genialidad, pero sí se puede afirmar que, entre sus límites, la unidad y continuidad no fallan en ser una fuente de ingresos para los estudiantes europeos a los que les han sido negadas las oportunidades* " - Henry James, 1872

A diferencia de Blodgett, la mayoría de los americanos coleccionaba pintura académica, como la de Cabanel o Bouguereau. Uno de los obsequios más valiosos de este tipo de obras llegó de manos de Catharine Lorillard Wolfe, heredera de la familia Lorillard.

Cabanel, *El nacimiento de Venus*

Cabanel, *Catherine Llorilard Wolfe*,1876

Indudablemente, otro de los coleccionistas más astutos de esos tempranos años fue el financiero Henry Marquand, que donó un gran número de pinturas fabulosas al Metropolitan, entre las que se encontraba uno de sus cinco Vermeer. El Metropolitan posee cinco cuadros del artista holandés, la colección Frick de Nueva York tiene tres más, lo que quiere decir que con un total de ocho, la ciudad de Nueva York tiene casi el 20% de su obra, ya que sólo existen treinta y cinco atribuidas a él. Pero lo significativo del obsequio de Henry Marquand, que también he subrayado en la cita, es "sin ninguna condición".

"Estoy convencido de que estas obras serán de mejor uso para el público que en manos privadas, por esta razón las ofrezco al Metropolitan ***sin ninguna condición****."* - Henry Marquand

La donación fue absolutamente gratuita, fue dada al museo para hacer con ella lo que le pareciese. Se podía colgar en cualquier lugar, su nombre no debía constar en la sala. Fue una de las donaciones más generosas y libres en la historia de los museos.

Vermeer, *Mujer con jarra de agua*, Donación de Henry Marquand, 1889

Una serie de coleccionistas en América se adelantaron en el gusto. Uno de ellos fue Theodore M. Davis, que donó al Met los dos primeros Manets que fueron expuestos en un museo público.

Manet. Donación de Theodore Davis en 1889

Anteriormente, el Estado Francés había rechazado el legado del pintor Caillebotte, una colección de pintura impresionista. Así que esos fueron los dos primeros Manets en formar parte de la colección. No obstante, a pesar de que el Metropolitan los aceptó, no estaba preparado para ellos. Estas fueron las palabras del catálogo:

"*Manet es un realista excéntrico de logros discutibles, fundador de la escuela de impresionistas*" - Catálogo del Met, 1903

Davis pudo sentirse ofendido, pero era demasiado tarde, ya había regalado las pinturas y firmado la escritura.

Otro importante acontecimiento en la historia del Metropolitan fue la donación de Jacob Rogers. Lo significativo de la donación (económica) fue que estaba sujeta a condiciones. Sin embargo, la condición que puso Rogers era aquélla que todo museo desea, y que no es otra que la exclusividad de su uso para adquisición de obras de arte. La misión de los museos es ser contenedores de obras de arte. Uno puede construir grandes edificios, desear que acuda la gente, pero si no se tiene una gran colección nunca podrá ser un gran museo.

"Los ingresos del fondo sólo deben ser usados para la adquisición de obras de arte de gran interés para el museo. La base de dicho fondo no debe ser usado, disminuido o perjudicado con cualquier objetivo en absoluto". – Jacob Rogers

Los seis millones de dólares que donó Rogers en 1903, en términos nominales, sumados los intereses, son equivalentes a más de cien millones de dólares de hoy. Pero la interesante lección para todo aquel que busque financiación privada, es que Rogers era un total desconocido en el Metropolitan, tanto para el director como para el patronato. Una vez al año pedía por el director –estamos hablando del inicio del año 1903 o antes- quien, gracias a Dios, lo recibía. Entraba, le daba un cheque y se marchaba. Hasta que un día, al desvelar su testamento, se conoció su generoso regalo. Esta anécdota demuestra la importancia de ser cortés con todo el mundo si estás en el negocio de recaudar fondos o de pedir donaciones.

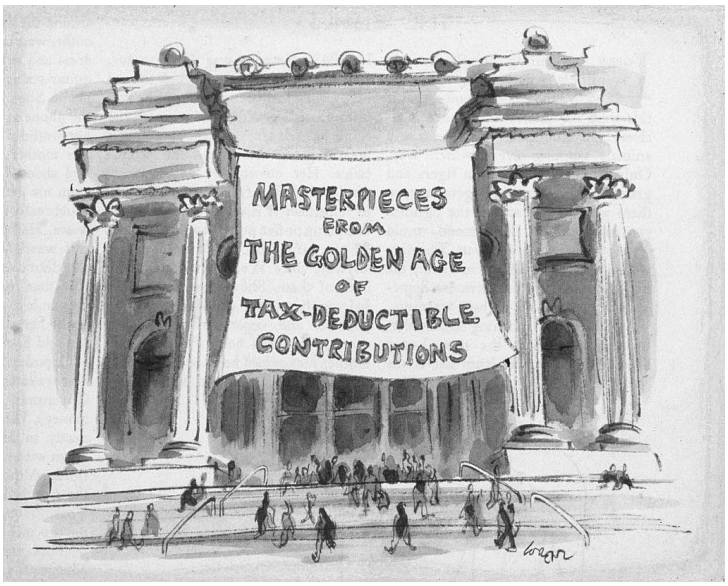
La donación de Rogers propició algunas adquisiciones importantes. Les mostraré dos por su interés en otras áreas. Una de ellas es un Renoir y otra un Monet.

Renoir, *Mme Charpentier*, 1878.
Comprado en 1907.

Monet, *Terrasse à Sainte-Adresse*, 1867.
Comprado en 1967.

El Metropolitan, que posee alrededor de cuatrocientos cuadros impresionistas y post-impresionistas excelentes, sólo ha comprado menos de media docena en toda su historia. Hace unos años también se compró un Bazille. Todos los demás cuadros impresionistas y post-impresionistas en el Metropolitan son donaciones o legados (hasta un 90% de la colección), y no compras curatoriales.

En 1917 sucedió algo de suma relevancia, pues se abrió la posibilidad de deducir las donaciones de los impuestos. Esto tuvo una influencia mayor de lo que pudiera imaginarse. Lo digo porque mucha gente habla de la generosidad de los americanos, que son verdaderamente generosos, pero si las donaciones no desgravasen impuestos, puedo asegurar que su número descendería drásticamente. De hecho hace unos años se eliminó por un tiempo la desgravación de impuestos en las donaciones, y no hubo, literalmente, ni una sola donación. Por tanto, lo que puede hacer el Gobierno para fomentar el mecenazgo está íntimamente relacionado con su política fiscal.



"Obras maestras de la edad de oro de contribuciones deducibles de impuestos"

A medida que iba creciendo la colección crecía a la par el edificio. Otro hecho que merece ser recordado, por un significado que trasciende su apariencia, es la remodelación de las escaleras. De su estado en 1969 – cuando yo era un joven conservador en el museo– a su transformación en 1970, a manos de mi predecesor, Tom Hoving, que construyó en su lugar una escalinata abierta, subyace una relevante cuestión de fondo.

Metropolitan Museum of Art, 1871

Metropolitan
Museum of Art, 2015

No se trataba tan sólo de una evolución arquitectónica, sino que era una sustancial declaración de intenciones. Significaba acogida. Todo el mundo es bienvenido en el museo, es un espacio abierto. Es la diferencia entre un Cristo jansenista y un Cristo católico: el primero está restringido, sus brazos apuntan a lo alto formando una estrecha "v", mientras que el segundo está totalmente abierto y es acogedor.

1969

1970

El siguiente punto clave es la procedencia de las obras de arte. Llegaron, naturalmente, desde Europa. Surgieron quejas de que gente como J.P. Morgan usasen el poderoso dólar para despojar a Europa de todos sus tesoros. Así que se sucedieron las viñetas atacando a Morgan, retratándolo como un hombre avaricioso.

"Lleva todos nuestros tesoros a América"

Como acto de defensa frente a tales ataques, uno de los fundadores del Metropolitan, el Profesor Comfort, escribió:

"El artista es cosmopolita. Pertenece a una era. No pertenece a ningún país. Un gran artista es ciudadano del mundo, y cada quien tiene derecho a declararlo su compatriota. Homero es el poeta, no de los griegos, sino de toda la historia y de todos los pueblos. Beethoven es un músico, no de Alemania, sino de todos los países del mundo." - Professor George Comfort

Este punto de vista se puede utilizar a día de hoy en relación al problema del patrimonio nacional y su restitución. Este tema no afecta a España. Sí lo hace a EEUU y gran parte de Europa Occidental, que están en el punto de mira de los países de origen de las obras, que poseen sitios arqueológicos, y que demandan el retorno de las antigüedades. La devolución a Italia por parte del Met del jarrón griego, la Crátera de Eufronio, es un caso de restitución.

La Crátera de Eufronio, s. V dC, fue devuelta a Roma

PdeM con la Crátera de Eufronio, perseguido por los carabineros, 2005

Me gustaría decir, en relación a los acontecimientos de hace unos días, que todos debiéramos estar agradecidos a las prácticas imperialistas de los museos europeos. Si todavía podemos disfrutar de las grandes obras asirias en el Museo Británico, el Louvre o el Metropolitan, es gracias a que éstas fueron sustraídas de sus países de origen, sobre todo de las regiones de Nínive o Mosul.

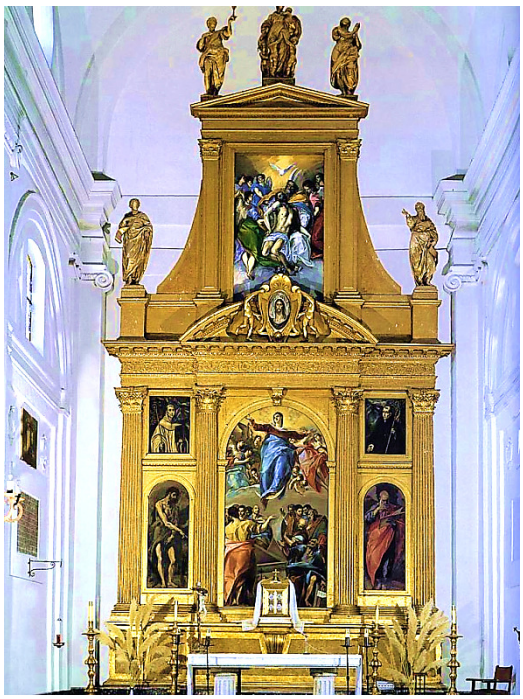
Entre los grandes coleccionistas de principios del siglo XX se encontraba Benjamin Altman. Legó su numerosa colección aunque con algunas condiciones. La más polémica consistía en que debía ser expuesta unida. El problema radicaba en que se trata de una colección muy heterocíclica, compuesta por pinturas y esculturas italianas u holandesas, por lo que era muy difícil exponerla de forma conjunta sin interrumpir el flujo de las galerías. Afortunadamente conseguimos negociar con la Fundación Altman la posibilidad de mezclar la colección con obras de todo el museo.

Colección Benjamin Altman en la 5a Avda.

Otra gran colección, que incluye obras de todos los periodos, es la colección Havemeyer, que en esta ocasión fue legada sin condiciones. Afortunadamente, ya que la colección es muy dispar e incluye desde mosaicos islámicos hasta Rembrandt, Degas o El Greco. Tal y como era el caso en Europa siglos antes con, por ejemplo, Velázquez como asesor de Felipe IV, la señora Havemeyer era asesorada por la pintora Mary Cassatt. Ésta le aconsejó que comprase "La gran asunción" del Greco, que formaba parte del Gran Retablo de la Catedral de Toledo, hoy en día reemplazada con una copia. La pintura, no obstante, está en el Art Institute of Chicago, ya que el apartamento de la señora Havemeyer tenía los techos bajos y carecía del espacio suficiente. Así que el Metropolitan no

consiguió "La gran asunción" de El Greco porque los apartamentos de Nueva York tienen los techos bajos.

El Greco, *La gran asunción*, en el AIC



Santo Domingo el Antiguo, Toledo

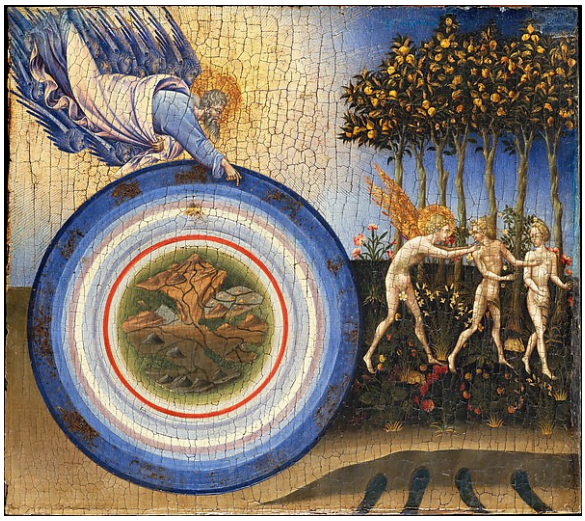
Robert Lehman, y su padre Philip, también crearon una maravillosa colección. En la imagen pueden ver cómo estaba presentada en su apartamento de la calle 54, con los sofás en medio. Al contrario que los Havemeyer su deseo era que la colección permaneciese unida, por lo que la situamos en un ala separada que da a Central Park. Por supuesto, en un museo se deben quitar los sofás, y las cosas se deben hacer de forma más profesional, pero supimos mantener el sabor, y Lehman estaría contento si viese la colección tal y como está presentada actualmente.

Colección de Robert Lehman en su casa de la calle 54

Colección de Robert Lehman en el Metropolitan

Por otra parte, siempre surgen problemas con una donación restrictiva como la de Lehman. Parte de la donación es un cuadro de Sassetta, que forma parte de un retablo. En las salas de pintura del Metropolitan, en el segundo piso, se encuentra otro cuadro que forma parte del mismo retablo. En un museo más racional se enseñarían juntas; en el Metropolitan permanecen en dos salas

separadas debido a las restricciones. Así que siempre animamos a los mecenas a que no sujeten sus donaciones a restricciones.



Giovanni di Paolo, dos paneles del mismo retablo. A la izquierda, adquirido en 1906; a la derecha, legado Lehman, 1975.

Lehman no es el único ejemplo de este tipo en el Metropolitan. La Colección Linsky también debe ser presentada como una unidad, resultando, en este caso, en que un retablo de Crivelli está separado y presentado en dos salas diferentes del museo. También se podría pensar, al visitar el museo, que no tenemos bodegones de grandes artistas españoles. Pero en realidad sí los tenemos, tenemos un muy buen bodegón en la Colección Lisnky, en la planta inferior a las principales salas de pintura. Así que las restricciones perjudican al interés público.

Adquirido en 1905

Colección Linsky

Adquirido en 1905

Políptico de Crivelli, Metropolitan Museum

Luis Meléndez, *La merienda*, 1771. Colección Linsky.

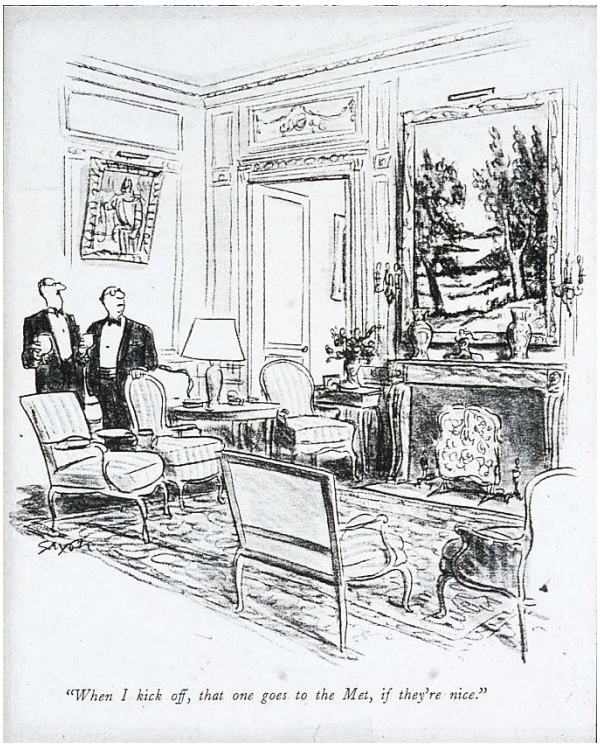
Más recientemente, una colección con pocas condiciones y además, una de las mejores, fue donada por una de las damas más maravillosas que uno haya podido conocer. Se trata de la señora Jayne Wrighstman, que todavía vive y tiene 95 años. La señora Wrighstman donó esas maravillosas salas francesas del XVIII, esas típicas salas de época en las que el museo intenta recrear justamente aquello de lo que América carece: casas de campo o *chateaux.* La única condición que puso, y no fue problemática, fue la prohibición de que sus cuadros fueran prestados.

Colección Charles and Jayne Wrightsman

J L David, *Lavoisier y su esposa*, 1788.

Del Palais Paar, Vienna.

Un conservador es un historiador del arte, pero debe hacer gala de cortesía con los coleccionistas. Él, o ella, deben ser permanentemente corteses, amables y solícitos con los coleccionistas. La adquisición de las colecciones es una de las razones por las que los buenos conservadores engordan. Tienen una comida tras otra, mientras cortejan a los coleccionistas hasta que por fin, un día, con suerte, la colección termina en el museo.



"Cuando muera, éste va al Met, si me tratan bien"

Debería mencionar aquí que hubo un tiempo, en los sesenta y los setenta, en que los museos eran los principales compradores de obras de arte. Cuando "Juan de Pareja", o "Aristóteles contemplando la cabeza de Homero" salieron al mercado, todo el mundo especulaba sobre qué museo los compraría. ¿Sería el Louvre, la National Gallery, Cleveland –en ese momento era un museo muy rico– o el Metropolitan? Hoy en día, si tales obras saliesen al mercado, uno se preguntaría qué fondo de inversión, o coleccionista chino o árabe las compraría. Hoy los museos se encuentran prácticamente fuera del mercado y por ello dependen tanto de los coleccionistas con vocación pública.

Velázquez, *Juan de Pareja*

Rembrandt, *Aristóteles contemplando la cabeza de Homero.*

La "Madonna con el niño" pintada por Duccio, fue la última gran compra bajo mi dirección. Esta anécdota debería darles una idea de la flexibilidad que poseen los museos americanos, debido a que no son instituciones estatales, y sólo responden ante un patronato con el que el director establece una relación basada en la confianza. Podíamos disponer de importantes fondos para los diferentes ámbitos: arte egipcio, romano, griego, dibujos, grabados, pintura europea, americana… Como museo enciclopédico debemos comprar para todos los campos. En este caso advertí a los conservadores de los dieciocho departamentos del Metropolitan que íbamos a comprar esa obra, ya que era el último Duccio que podía salir al mercado. No formaba parte de un gran retablo, era un cuadro independiente, y siempre se había considerado una de las más importantes. Además, el Louvre, el único otro gran museo que no tenía un Duccio, también estaba detrás de ella. Así que hicimos una gran oferta, cerca de cuarenta millones de dólares. Todos los conservadores del Metropolitan aplaudieron la decisión, juzgaron que era una obra de arte fabulosa, lo entendieron y se sintieron felices por la institución.

Duccio, *Madonna and child*, ca 1300 adquirido en 2004

Algunos de ustedes quizás conozca a Jack y Natasha Gelman. Me aportaron, entre otras cosas, muchas calorías. Compartimos mesa en repetidas ocasiones, fueron comidas estupendas ya que eran gente maravillosa. Él era dueño de una gran colección de arte moderno que el Metropolitan deseaba, así que fue un largo cortejo, tras el que cedieron finalmente bajo una condición: que toda la colección se expusiese unida. Insistí y finalmente logré que se incluyera una cláusula que permitiese la opción de que algunos cuadros se trasladaran a otras salas durante determinados períodos de tiempo.

Jacques y Natasha Gelman

Colección Gelman en el Met, 1986

Uno de mis más largos cortejos fue el del embajador Annenberg y su esposa. En la imagen pueden contemplar el interior de su casa en California, y las salas tal y como estaban expuestas.

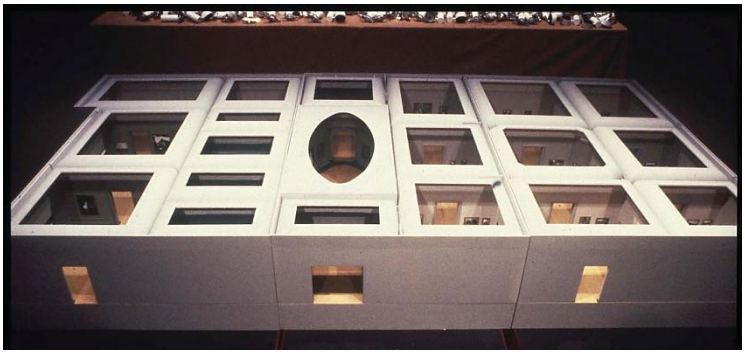
Walter y Lee Annenberg

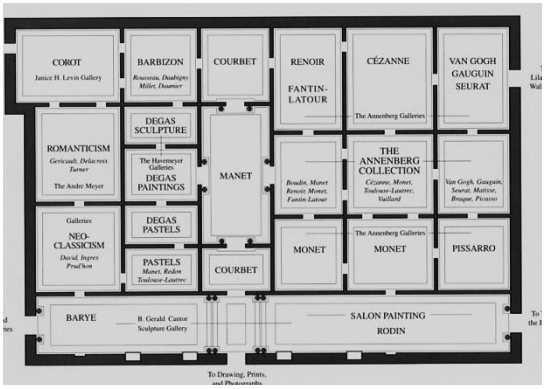
Colección Annenberg en Sunnylands, California

La condición exigida fue una vez más que se mantuviera la unidad de la colección, pero en este caso no supuso problema alguno ya que la colección se integró en las salas impresionistas del museo. Así que más allá de su nombre en la pared de la galería y en las cartelas, uno casi ni se da cuenta de que tres salas están dedicadas a una misma colección.

Colección Annenberg en el Metropolitan

Cabe recordar, sin embargo, que los Annenberg también fueron pretendidos por otros museos, así que tiramos la casa por la ventana para impresionarles con las ventajas del Metropolitan. Construimos una enorme maqueta y se la llevamos a su casa en California. Cada uno de sus cuadros estaba colgado a escala en la maqueta. No hay nada como ver algo en tres dimensiones, no digital sino real, físico. Funcionó, conseguimos la colección. Annenberg declaró que la razón por la que se decantó por el Metropolitan era que deseaba "unir la fuerza con la fuerza". El único cambio en el aspecto físico de las salas fue que la central, que era ovalada y estaba inspirada en la de la colección Frick, no funcionó arquitectónicamente, así que terminó siendo rectangular. Un contratiempo de escasa gravedad.

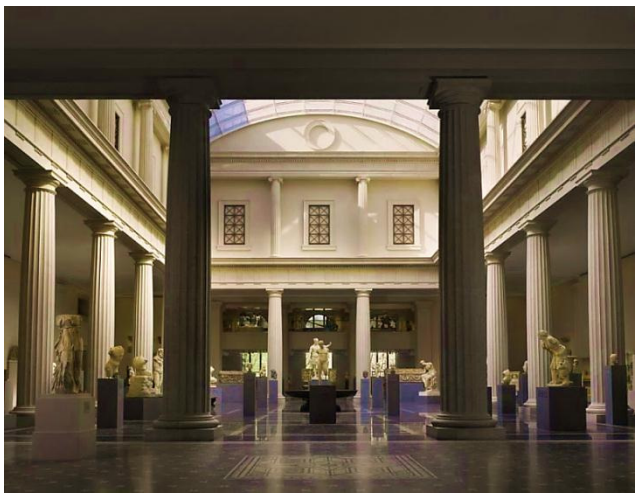




Maqueta de las nuevas salas

Colección Frick

Finalmente, quisiera mencionar a Shelby White, que fue una gran coleccionista de antigüedades junto con su marido, el financiero Leon Levy. En este caso el asunto tenía relación con el dinero, con los fondos que queríamos destinar a construir las salas de Roma y Grecia. Puesto que una donación a largo plazo acaba siendo menor a lo establecido inicialmente, acordamos una suma inferior pero entregada toda de una vez, para que el museo pudiera disponer de ella e invertirla. También redefinimos el concepto de perpetuidad a un periodo de 75 años – lo que permite en el futuro la posibilidad de buscar nuevos fondos para las restauraciones necesarias- esos precedentes son cada vez más comunes en América.



Galería Leon Levy y Shelby White

¿Qué se obtiene a cambio de una donación más allá de la desgravación de impuestos? Se obtiene reconocimiento no solo en las cartelas, también en los catálogos y en todo material impreso. En EEUU también se pueden hacer donaciones *en honor de alguien* ("in honor of someone").

Y desde luego la satisfacción. ¿Alguna vez han visto una satisfacción mayor, una mayor felicidad, que la mostrada por Leonard Lauder tras hacer su donación? Muchos de ustedes han tenido el placer de escucharle hablar para la Fundación Arte y Mecenazgo en Madrid hace dos años, justo después de donar más de ochenta cuadros cubistas al Metropolitan. Para mí, esta fotografía ejemplifica la maravillosa relación entre el mecenas y las instituciones.

Leonard Lauder en el Metropolitan Museum

Muchas gracias.

Preguntas

Ciertos museos americanos pueden vender obras para comprar otras mejores. Si el Metropolitan considera que una obra no tiene suficiente calidad, ¿puede venderla? ¿Podría explicarnos el caso concreto de Detroit?

Todos los museos americanos pueden vender obras de arte. En Europa, generalmente, no. En España o en Francia no se puede, las obras de arte se consideran inalienables. En Inglaterra sucede lo mismo, aunque ya están tratando de cambiarlo. Pero la posibilidad de vender es interesante porque las colecciones deben cambiar, los tiempos cambian y el canon cambia también. Hay muchas obras mediocres que se hallan en reservas como resultado de legados que contenían piezas maravillosas, pero que iban acompañadas de estas otras que no eran tan buenas, y el museo las aceptó necesariamente en estas circunstancias. Pero ¿por qué no venderlas después? Dicho esto, en Estados Unidos es imprescindible que el dinero obtenido de una venta se invierta en la compra de otra obra de arte. No se puede vender un Rembrandt para construir un edificio. Sólo se vende para comprar otra obra y, en general, en el mismo ámbito. El Metropolitan sólo vende obras menores. Museos como el Guggenheim o el MoMA, venden obras muy caras; este último vendió recientemente dos Monet por cantidades muy elevadas. Los museos pueden vender como quieran pero el Metropolitan debe vender todo en subastas o a través de una galería, nunca a un coleccionista directamente. Se trata de una restricción exclusiva del Metropolitan.

Respecto al caso de Detroit finalmente hubo una recaudación de fondos suficiente para mantener la colección. Anteriormente una parte de la colección pertenecía al Ayuntamiento y ahora es enteramente del Patronato. Así pues ya no hay peligro, pero nunca se sabe qué puede ocurrir cuando una ciudad se enfrenta a una crisis tan profunda. Además, el Patronato de un museo en Estados Unidos tiene la posibilidad legal de vender obras de arte.

Entiendo que el Metropolitan se financia completamente con capital privado, sin recibir aportaciones del Gobierno de Estados Unidos ni de la ciudad de Nueva York. ¿Qué diferencia encuentras entre la gestión de un museo privado y un museo público, como son mayoritariamente en Europa?

Es una diferencia clave. Tener un solo patrón, el Estado, significa estar a las órdenes de alguien que tiene mucho poder porque controla mayoritariamente el presupuesto, y además puede obrar por interés político, como sucedió en Francia cuando fundaron el Museo de Orsay. Cuando un museo es privado, hay una cierta libertad de acción. Por ejemplo, supongamos que todos ustedes son donantes del Metropolitan y todos los años entregan 10.000 o 40.000 euros. No cabe que puedan hacer peticiones porque todos tienen diferentes ideas, y sería imposible conjugarlas todas y cada una de ellas. El director no tiene que obedecer a nadie en particular, ya que hay demasiados mecenas, dispone de una gran libertad de acción cuando rinde cuentas a un Patronato formado por cuarenta y cuatro personas. Un solo jefe puede ser problemático, aunque también puede tener ciertas ventajas, como a la hora de recaudar fondos, ya que basta con un solo telefonazo... O bueno, quizá sea un poco más difícil que eso.

¿Cuál sería para usted la composición ideal de un Patronato? Si pudiera elegir, en qué porcentaje los dividiría idealmente entre expertos en arte, coleccionistas, etc...

Todos muy ricos y generosos (ríen). Es útil contar con gente que puede dar consejos, y no sólo dinero. En Estados Unidos preferimos gente adinerada porque los fondos de los museos dependen de ellos. Coleccionistas, algunos abogados –no demasiados–, banqueros, etc... Pero también es importante una dimensión social, un Patronato de un museo de Nueva York aspira a representar la diversidad de la ciudad. También es importante que tenga un número considerable de miembros; cuando es demasiado pequeño trae problemas.

Viendo la dinámica de los museos gestionados por iniciativa privada en comparación con los gestionados por iniciativa pública, parece que, de cara al futuro, los gestionados de manera privada ganarán terreno por tener más posibilidades de adquirir obras, comprada o donada, mientras que los gestionados de manera pública dependen de los cambios que los diversos gobiernos puedan establecer en el presupuesto de la cultura. ¿Cómo imagina el mundo del museo en treinta o cuarenta años?

La cuestión es compleja. Me parece que habrá un cierto equilibrio, porque en el caso del arte antiguo o las pinturas del siglo de oro es casi imposible para las colecciones privadas mantenerlas por sí solas. Aun así me parece que el privado tendrá ventaja. Hay países como Inglaterra y Francia donde tienen leyes diferentes que permiten cierta movilidad. En Inglaterra hay un gran fondo del Estado que permite compras importantes, y es posible entrar en negociaciones directas para legar colecciones privadas bajo ciertas condiciones que se negocian. Ocurre de forma semejante en Francia con la *dation*, donde, por ejemplo, la familia Rothschild ha donado un extraordinario Vermeer al Louvre a cambio de poder vender en una subasta en Londres sus cuadros de Rembrandt. Fue una negociación con el Estado, que en principio se oponía a que se vendieran esas obras fuera de Francia. Esto es posible en Inglaterra y en Francia, ignoro si lo es en España.

Lo que está ocurriendo en Mosul afecta muchísimo al arte (reciente destrucción de obras de arte por parte de integrantes del Estado Islámico). ¿Cree usted que las instituciones han respondido con suficiente fuerza?

Es una situación imposible, porque hay un peligro inmenso. No se puede acudir al sitio para protegerlo bajo riesgo de muerte, tampoco se sabe con exactitud dónde ocurrirá la próxima vez. Lo que estamos haciendo desde las instituciones, y ya lo hicimos en las últimas guerras en Afganistán e Irak, es enviar mapas a los ejércitos norteamericano e inglés con las ubicaciones de los enclaves arqueológicos más importantes, aunque creo que en las ocasiones citadas no se fijaron mucho en ello. Con respecto a lo ocurrido en Mosul, el mejor camino es la educación y mostrar a la gente cómo restaurar las obras; pero todo ello es a posteriori, después de la catástrofe; antes no se puede hacer nada. Las Naciones Unidas tienen poco margen de acción pues se trata de gente que no escucha. Cuando los gigantes de Bāmiyān fueron destruidos hace unos años, tuve algunos encuentros con los talibanes como director del Metropolitan, junto al Secretario General de las Naciones Unidas, con el fin de obtener su aprobación de enviarnos unas miniaturas del Museo de Kabul para su protección, y la respuesta fue directamente: "Usted se interesa más por las piedras muertas que por los

hijos muertos". Lo de los gigantes de Bāmiyān fue un claro atentado contra el Oeste. Y todo esto supone una catástrofe, pero no es nuevo, en el siglo XVI, durante la Reforma, tantas iglesias fueron destruidas por las revueltas protestantes... ¡Miles de obras extraordinarias! Sólo que allí que no había cámara. Así es la iconoclastia.

Sobre las deducciones fiscales, en España hay bastante debate sobre esto. Desconocía que en Estados Unidos se habían suprimido durante dos años. ¿Cuál fue la reacción de los museos americanos ante esta situación, y específicamente del Metropolitan? Desde dos puntos de vista, el práctico y el de las relaciones gubernamentales.

Hicimos muchos viajes a Washington para convencer a los diputados, era difícil pero sabíamos que sería posible cambiarlo, porque es la historia del país. Afectaba a las universidades y a los hospitales, no sólo a los museos. Así que fue cuestión de tiempo, de persuasión.

¿Puede el director de un museo como el Metropolitan supervisar todas las adquisiciones anuales? Porque entiendo que allí comparten espacio desde una pluma estilográfica hasta una silla, un mosaico o un jarrón.

Casi todas las adquisiciones pasan por el director, aunque hasta cierto nivel no es necesario. Depende del mercado: por debajo de 75.000 dólares los conservadores pueden comprar sin consultar al director. Todo lo demás llega primero al director, que escoge qué se presenta al Patronato.

Nos has presentado legados de colecciones extraordinarias. ¿Qué ocurre cuando un donante tiene un cuadro maravilloso, pero va en un paquete en el que el 80% de las obras no interesan en absoluto al museo?

Hemos rechazado muchas colecciones. Si la colección tiene sólo algunas piezas interesantes, el museo no puede permitirse obras que estén por debajo de su nivel, por lo que muy frecuentemente hemos tenido que declinar la donación. Hay que negociar, pero sí hay que rechazar se hace. Pero el dinero nunca se rechaza.

Querría que contara qué ha significado para el Metropolitan la colección Lauder, pues había dudas entre el MoMA y el Metropolitan, y finalmente se la llevó éste último, con una actuación determinante por tu parte.

Contestaré del siguiente modo aprovechando que la familia Annenberg no está aquí: se puede decir que la donación Annenberg, de unas 56 obras de impresionistas y post-impresionistas, fue muy importante. Ha transformado en cierto modo la colección, pero fue una adición, fue un poquito más de lo que ya teníamos. En cuanto a Lauder, se puede decir que era una letra que faltaba en nuestra enciclopedia, abrir un capítulo totalmente nuevo. Fue más que simplemente transformar la colección, pues teníamos tan sólo cinco o seis cuadros mediocres del periodo cubista. Ha sido una de las donaciones más importantes de toda la historia, semejante a la donación Morgan a principios del siglo XX. Y es una colección que jamás se podría rehacer, pues estos cuadros están repartidos en museos, colecciones privadas, la familia Picasso... No hay cuadros de esta época y esta calidad disponible. Para entender el significado de la dimensión que alcanza esta donación para el Metropolitan, basta decir que se

va a construir un nuevo edificio para el arte moderno y contemporáneo que pueda abarcar todas estas colecciones.

¿Cómo va el Metropolitan hacia la contemporaneidad teniendo un museo como el MoMA tan cerca? ¿Tiene sentido que el Metropolitan continúe comprando contemporaneidad de la más actual, digamos, a partir del siglo XXI?

Cuando el Metropolitan fue creado en 1870, los fundadores proclamaron que era un museo para el Arte de todas las Edades hasta hoy, y "hoy" incluye el arte que se ha hecho hasta ayer. Si el Metropolitan hubiera decidido no dar cabida al arte contemporáneo, no hubiese tenido obras impresionistas o postimpresionistas –hablamos de 1870–. Pero es cierto que desde entonces el Museo ha comprado más obras modernas que contemporáneas, pues éstas se crean en gran cantidad y siempre hay tiempo para comprarlas. Mi política consistió en comprar muy pocas obras contemporáneas. Sé que ahora mi sucesor está obrando de forma diferente y está comprando más. Pero fíjense, en 1950 Jackson Pollock pintó Autumn Rhythm, y fue adquirido por el Metropolitan ese mismo año. Siempre ha existido esta relación con el arte contemporáneo. Y no hay rivalidad entre el Metropolitan y el MoMA, no tendría sentido.

[CaixaForum Barcelona y Madrid, 2 y 3 de marzo de 2015]

PHILIPPE DE MONTEBELLO

Director emérito del Metropolitan Museum of Art, Nueva York y Fiske Kimball Professor, Institute of Fine Arts, Universidad de Nueva York

En 2008, tras 31 años de dedicación, Philippe de Montebello deja la dirección más longeva de los 140 años de historia del Metropolitan Museum.

El año de su retirada, los conservadores del museo le rindieron homenaje organizando una exposición con 300 obras de arte que habían entrado a formar parte de las colecciones del Metropolitan durante su permanencia en el cargo: *Los años de Philippe de Montebello: celebración de tres décadas de adquisiciones*.

En 2009 es titular de la primera Cátedra del Museo del Prado e inicia una nueva carrera académica como Catedrático en Historia y Cultura de Museos en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York. Es copresentador del programa cultural semanal NYCArts emitido en WNET/PBS reconocido con un premio Emmy en 2011.

En 2008 es elegido miembro del Patronato del Musée d'Orsay en París para un período de cuatro años y en 2012 es nominado Patrono de Honor del Museo del Prado. El mismo año es también designado miembro de la Academia Francesa de Bellas Artes.

Nacido en París, tras finalizar su bachillerato, cursa estudios en la Universidad de Harvard y en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York. Con la excepción de cuatro años como director del Museum of Fine Arts en Houston, ha realizado toda su carrera profesional, iniciada en 1963, en el Metropolitan. Primero como conservador en el Departamento de Pintura Europea, más tarde como Conservador Jefe y como Director en 1977, cargo que ocupa hasta 2008.

En 2003 el Presidente G.W. Bush otorga a Montebello la National Medal of the Arts y en 2009, el Presidente Barack Obama le reconoce con la National Medal of the Humanities. Tan sólo cuatro personas han recibido estas dos condecoraciones.

Es oficial de la Légion d'Honneur y, entre otros, doctor honoris causa de la Universidad de Harvard.

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"