

LAS COLECCIONES PRIVADAS DE ARTE. SUS DESAFÍOS

Jorge Sánchez Cordero¹



I. INTRODUCCIÓN

La colección es una práctica inherente a la naturaleza humana. En su obra John Elsner y Roger Cardinal² hacen mención del personaje bíblico Noé como el primer *coleccionista*.³ Esta primera colección es considerada como el primer bastión en contra del diluvio universal de la época.⁴ Noé, en acatamiento del mandato divino, pudo congregarse en su arca legendaria toda clase de criaturas procreadas por la divinidad, debido a que previamente habían sido clasificadas como tales por Adán. El mandato divino era terminante; había que congregarse a todas las especies, macho y hembra para preservarlas.

Noé es el caso extremo del coleccionista; hubo de poner su vocación al servicio de la divinidad y que consecuentemente padeció la patología de la integridad de la colección. El mandato divino lo obligaba a la preservación de la vida y el coleccionismo el vehículo idóneo para realizarlo. El primer efecto del coleccionismo en términos bíblicos fue una forma de la salvaguarda de las especies de la extinción. Noé se vio compelido a la refundación de éstas; en su persona se concentraron las fuerzas del coleccionismo: el deseo y la nostalgia, la salvación y la pérdida. La urgencia de erigir un sistema permanente y omnímodo en contra de la destrucción del tiempo.

¹ PhD Université Panthéon-Assas. Director del Centro Mexicano de Derecho Uniforme. Miembro del Consejo de Dirección del UNIDROIT. Este ensayo es parte integrante de un libro de próxima publicación.

² Genesis. 6.19-20.

³ ELSNER, John and CARDINAL, Roger, Editors. *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London, Reprinted, 1997, p. 1.

⁴ *Ibidem*.

La simbiosis de la clasificación y las colecciones se volvió incontrovertible; la taxonomía transformó a las colecciones en un concepto viable. A partir de entonces, las colecciones como parte de la naturaleza humana han sido un catalizador de la clasificación.

A este respecto Elsner y Cardinal han expresado lo siguiente:

...Classification is the mirror of collective humanity's thoughts and perceptions, then collecting is its material embodiment...the history of collecting is thus the narrative of how human beings have striven to accommodate, to appropriate and to extend the taxonomies and systems of knowledge they have inherited.⁵

Al margen de esta referencia bíblica, es extremadamente complejo determinar el origen de la noción de *colección*. Pareciera que es en el ámbito religioso en donde pueden ser identificados los primeros indicios de las colecciones. Las egregias colecciones canónicas asociadas siempre al legado arquitectónico *deus ex machina*, fueron testigos del poder de la Iglesia Católica que imponía con él la exultación de la fe.⁶ Más aún, la retórica religiosa determinó el canon estético y con ello estableció los fundamentos del arte occidental.

A. EL PRELUDIO

Una de las primeras colecciones cristianas que se ha podido identificar pertenecía a Juan de Francia, Duque de Berry (1340-1416) Príncipe Capeto, de la casa de Borgoña quien llegó a ser Regente de Francia tras la pérdida de la razón de su sobrino Carlos VI. El núcleo de esta colección incluía el libro conocido como *Tres riches Heures du Duc de Berry* que es el libro más afamado y posiblemente el mejor arquetipo de los manuscritos góticos franceses iluminados. La colección del Duque du Berry consistía en reliquias religiosas, tapices y manuscritos exquisitos. La casa de Borgoña se había distinguido por coleccionar otros manuscritos y libros iluminados por la Escuela de Brujas y de Gante. A partir de entonces, los duques y los reyes franceses con quienes estaban vinculados, asociaron el coleccionismo al prestigio social.

Otro aristócrata, el condotiero Federico da Montefeltro (1422-1482), Duque de Urbino, casado con Battista Sforza, cuya stirpe le permitió im-

⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁶ *Ibid.*, p. 4.

ponerle a su cónyuge sus cánones culturales, era reputado por congregiar una de las más importantes colecciones de libros cristianos.⁷ Incuestionablemente la más importante de Italia, después de la del Vaticano y que llegó a rivalizar con la de Oxford. Montefeltro llegó a congregiar a más de cuarenta copistas, bajo la conducción del gran humanista Vespasiano da Bisticci. Esta biblioteca hospedada en el Palacio Ducal, contenía obras tan variadas como las de Tomás de Aquino, Alberto el Grande, San Buenaventura, Dante Alighieri y Giovanni Boccaccio.⁸

Al diseminarse la propensión de las colecciones de arte en Europa, la figura pictórica se convirtió en un común denominador en las élites sociales. A fines del siglo XV los nombres de los más importantes retratistas eran ampliamente conocidos, que fueron contratados por personajes prominentes en sus sociedades para pintar sus efigies, que terminaron por enriquecer las diferentes colecciones de arte.

Se cita con frecuencia la proclividad de la familia *Medicis* para fomentar el arte, como un hecho sin precedentes en este ámbito. Pero es en el siglo XVII en los Países Bajos en donde pueden ser identificados los más conspicuos coleccionistas. A finales del siglo XVIII, entre 1790 y 1830 las guerras y las revoluciones atemperaron sensiblemente la formación privada de colecciones.⁹ Krystof Pomian¹⁰ hace referencia al pintor holandés Hubertus Goltzius (1526-1583), quien enumeró en la época 968 colecciones existentes en los Países Bajos, Alemania, Austria, Suiza, Francia e Italia; otro coleccionista el francés Pierre Borel (1620-1671) inventarió 63 colecciones en Francia y 70 colecciones en Venecia.¹¹

Se atribuye a los coleccionistas franceses, que se conocían como *curieux* la pasión y compromiso con el conocimiento universal, de una nueva aproximación en la colección y la clasificación, Las colecciones estuvieron inicialmente embebidas de la tradición medioeval escolástica, consistente en el vínculo entre el significado de los objetos y la revelación de la naturaleza. Los *curieux* se multiplicaron con vértigo, especialmente en la clase ilustra-

⁷ RHEIMS, Maurice, *Les Collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Présenté par Michel Tournier, Editions Ramsay, Paris, 1981, p. 35.

⁸ SHELTON, Anthony Alan, *Renaissance Collections and the New World*, en ELSNER, John and CARDINAL, Roger, Editors., *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London *op. cit.*, p. 198.

⁹ RHEIMS, Maurice, *Les Collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ POMIAN, Krzystof, *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987, p. 20.

¹¹ *Ibidem*.

da como eran los monjes, los cardenales, el mismo Pontífice y desde luego los artistas.¹²

Pierre Borel, Andrea Vendramin (1554-1629) Federico Contarini (1538-1639) Girolamo Gualdo (1496-1566) y Ludovico Moscardo (1611-1681) figuran entre los más reputados coleccionistas.¹³ Esta perspectiva enciclopédica en las colecciones de arte, cuya racionalidad consistía en profundizar y contribuir a la investigación de la naturaleza del universo se diseminó en toda Europa. Especialmente Italia fue la que se convirtió en el repositorio de estas nuevas ideas.

La colección de Contarini, fue heredada por Carlo Ruzzini (1554-1664) y con el tiempo se convirtió en una de las colecciones más importantes de Venecia. Fue sistematizada conforme al orden propuesto por Plinio El Grande en su *Naturalis Historia*.¹⁴

Más adelante, se crearon otras colecciones que hicieron época; la de Ulisse Adrovandi (1527-1605), Antonio Giganti (1532-1598) y la de la Universidad de Leiden que introdujeron una nueva clasificación y empezaron a sistematizar los objetos provenientes de los artesanos y los de la naturaleza.¹⁵

Fue en los monasterios en donde se empezó a fraguar el postulado enciclopédico de las colecciones; entre los más célebres junto con Giganti, se cuentan a Stefano Borgia (1731-1804) y Athanasius Kircher (1601-1680). Kircher, holandés de origen, recurrió al catálogo llamado *Kircheriana domus naturae artisticque theatrum*, elaborado por Filippo Bonanni.¹⁶

El coleccionismo de la Iglesia, como quedó acreditado, se vio enormemente favorecido por el humanismo eclesiástico pregonado por el Concilio de Trento.¹⁷

Stefano Borgia fue especialmente importante para las colecciones precolumbinas, ya que se desempeñó primero como Secretario y después como prefecto de la Congregación de la Santa Propagación de la Fe. Este puesto lo puso en contacto con todos los misioneros, lo que le permitió enriquecer su colección privada de objetos pre colombinos.¹⁸

Giganti por su parte fue primero secretario del arzobispo y humanista Ludovico Becadelli (1501-1572) cuya colección heredó. Posteriormente fungió

¹² SHELTON, Anthony Alan, *Renaissance Collections and the New World*, in ELSNER, John and CARDINAL, Roger, *op. cit.*, p. 200.

¹³ *Ibid.*, p. 184.

¹⁴ *Ibid.*, p. 198.

¹⁵ *Ibid.*, p. 200.

¹⁶ *Ibid.*, p. 188.

¹⁷ *Ibid.*, p. 200.

¹⁸ *Ibid.*, p. 185.

como secretario del Cardenal Gabriele Paleotti, obispo de Boloña. Giganti fue uno de los primeros coleccionistas en organizar su colección en forma armónica.¹⁹ En la colección Giganti figuraban entre otros dos penachos, una pintura y mitra de arte plumario tarasca que provenían de Florida y partes de un Códex mexicano.²⁰

Ulisse Aldrovandi tenía una formación diferente; académico de la Universidad de Boloña, empleaba su colección con propósitos didácticos; su ánimo estaba muy lejos de obtener en su colección armonía o alguna simetría. Su colección estaba dedicada al estudio de la medicina y de su desarrollo; su cultura médica, lo llevaba a investigar otras formas de terapéutica y su posible aplicación en Europa.

En este ámbito es reconocible las primeras interacciones entre las colecciones privadas y públicas. Aldrovandi donó su colección al Senado boloñés en 1603 y en el siglo XVI, dos de las dieciséis galerías líderes en Milán pertenecían al gobierno. Esta percepción era esencialmente atribuida a:

...the expression of the worthiness of an individual life. Private biography was thereby magnified and projected through public exhibition.²¹

Es uno de los primeros intentos de darle a la colección una utilidad científica y desplazar al enciclopedismo medieval especialmente en el siglo XVII. En su colección se hospedaron ilustraciones de toda índole; de animales y plantas que le agregaron a la colección un gran valor.²²

Con la Ilustración continuó la tradición del coleccionismo, pero el intercambio de conocimiento fue sustancialmente modificado y emergieron nuevas instituciones en toda Europa.²³ Emanuele Tesauro, uno de los más distinguidos museógrafos del siglo XVII lo expresó en estas palabras:

...all natural objects contained their own particular allusion to specific ideas... if nature speaks through such metaphors then the encyclopaedic collection, which is the sum of all possible metaphors, logically becomes the great metaphor of the world.²⁴

¹⁹ *Ibid.*, p. 186.

²⁰ *Ibid.*, p. 200.

²¹ *Ibid.*, p. 186.

²² *Ibid.*, p. 188.

²³ MAGET, Antoinette, *Collectionisme Public et Consciente Patrimoniale*. Collection Droit du Patrimoine culturel et naturel, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 21.

²⁴ SHELTON, Anthony Alan, *Renaissance Collections and the New World*, en ELSNER, John and CARDINAL, Roger, *op. cit.*, p. 190.

Tesauro sostuvo que todos los objetos naturales contienen una alusión a ideas específicas. El significado es inherente a la naturaleza sostenía Tesauro, lo que lo condujo a sustentar que la naturaleza se expresaba a través de metáforas, y que las colecciones enciclopédicas, era la suma de todas las metáforas posibles, que se convertían en la gran metáfora del universo.²⁵

Es a fines del Renacimiento en donde las colecciones adquieren ya un carácter eminentemente secular, bajo el mecenazgo de aristócratas, mercaderes y burócratas, cuya motivación era demostrar su fortuna y legitimar su status social.²⁶ A medida en que las colecciones adquirían un carácter público, se inició su sistematización, se publicaron los primeros catálogos y se arraigó en definitiva su naturaleza enciclopédica. El catálogo de las colecciones satisfizo varios propósitos; salvaguardar las colecciones de la depredación y asociar el nombre del coleccionista con su colección. El surgimiento del mecenazgo también participó de esta tendencia.²⁷

Del coleccionismo se transitó al patrocinio de la investigación que expandía y completaba la metáfora enciclopédica. El cambio paradigmático en las colecciones es evidente. El modelo ya no representó el universo con la divinidad en el núcleo; antes, al contrario, la motivación fue esencialmente secular. Permitió al soberano reafirmar y legitimar su poder en sus dominios, así fuera en forma simbólica y glorificar y solemnizar la influencia familiar.²⁸

En esa forma el Marquez Fernando Cospi (1606-1686) donó su colección a la Universidad de Boloña en 1667 y solicitó que fuera Lorenzo Legati quien la catalogará. Entre los objetos donados se encuentra el *Códice Cospi*, también conocido como *Codex Bologna*, que se distingue por la exquizez de sus caracteres pictográficos. Aldrovandi no hizo menos; donó su colección al Senado de Boloña, acompañado de su catálogo *Musaeum metallicum* que contiene alegorías mexicanas.²⁹

B. LOS HABSBURGO

Décadas después de la decadencia de Florencia, la ciudad imperial de Augsburgo, en Bavaria, Alemania floreció como un importante centro de arte,

²⁵ *Ibid.*, p. 180.

²⁶ *Ibid.*, p. 186.

²⁷ *Ibid.*, p. 187.

²⁸ *Ibid.*, p. 188.

²⁹ *Ibid.*, p. 186.

atribuido en gran medida a los hermanos banqueros Antoine y Ulrich Fugger, que continuaron con la tradición de los Médicis.³⁰ La colección de los Habsburgo se convirtió rápidamente en una de las más antiguas y prestigiosas colecciones europeas. Esta colección encuentra su origen en el siglo XIII y terminó con el colapso del Imperio Austro Húngaro después de la Primera Guerra mundial en el umbral del siglo XX. Incluía no solamente obras de arte, sino documentos, símbolos, insignias y los provenientes del *jus regale*, entre otros bienes culturales.³¹

En efecto, la colección de los Habsburgo cobró relevancia en los inicios del Sacro Imperio Romano Germánico, asentado fundamentalmente en el centro europeo y sin duda es una referencia obligada al coleccionismo ya que introdujeron innovaciones importantes. Con el tiempo los Habsburgo, introdujeron importantes innovaciones; su colección puede ser identificada desde inicios del siglo XIII con el *Schatz* medieval. El término cobró renombre, como tesoro, y se le identificó como el *Schatzkammer*, conceptualmente diferente al que emergió en el siglo XVII. Este *Schatzkammer* era heterogéneo, compuesto de documentos varios, pero mayoritariamente de joyas, como fueron las de Albrecht II, el segundo miembro de la dinastía que gobernó el Sacro imperio (1298-1308). Este tesoro se perpetuó con el Duque Rodolfo de Habsburgo en el siglo XIV y estuvo compuesto de documentos, símbolos e insignias, y vestimentas, el *Erzherzogenhut*, coronas, cetros y reliquias.

Fue sin duda Maximiliano I (1493-1519) sucesor de Federico III, que transfiguró los tesoros y les dio el carácter de colección debido a su vínculo con las casas de Italia y de Borgoña; en éste último caso su contacto con el Duque de Berri fue determinante. Maximiliano I casó con María, la hija del último Duque de la casa de Borgoña, de la que heredó el *Burgunderschatz* que fue agregado al tesoro de los Habsburgo. A la muerte de María, casó con Bianca Maria Sforza que lo introdujo a la cultura italiana. Se convirtió en esa forma en uno de los grandes coleccionistas de los pintores italianos del *Quattrocento*. El hijo de Bianca Maria Sforza y de Maximiliano I, Felipe el Hermoso, casó con Juana La Loca, hija de Fernando de Aragón y de Isabel de Castilla.

³⁰ RHEIMS, Maurice, *Les Collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, op. cit., p. 52.

³¹ DACOSTA KAUFMANN, Thomas, *From treasury to Museum: The Collection of the Austrian Habsburg*, en ELSNER, John and CARDINAL. Roger, Editors., *The Cultures of Collecting*, op. cit., p. 137.

C. EL PRE COLOMBINO

Los procesos sociales no son nunca uniformes; ni tampoco alteran simultáneamente las instituciones. En la especie fue el caso de la época medieval y el Renacimiento. De esta premisa, se puede inferir que la actitud europea de coleccionar o interpretar el significado del Nuevo Mundo tampoco fue uniforme. Diferentes aproximaciones prevalecieron especialmente entre los europeos ante el encuentro de estos dos mundos, sobre el significado de sus habitantes, de su flora, de su fauna y de sus *curiosités*. La incertidumbre cosmológica prevaleciente en la época, oscureció las diferentes motivaciones en la organización de las colecciones renacentistas; la incorporación de las expresiones culturales del pre colombino quedó por lo tanto sujeta a estos cánones.³²

Cualquier explicación que pretenda explicar satisfactoriamente el comercio de las antiguallas mexicanas, debe inicialmente abordar las reflexiones especulativas y actitudes que provienen precisamente del medioevo que tienen una incidencia importante en la cultura del coleccionismo en los siglos XVI, XVII y XVIII europeos.³³

El coleccionismo escolástico medieval vinculaba al arte con la divinidad. Los templos se convirtieron por lo tanto en los repositorios de los objetos artísticos, todos ellos imbuidos de un sentido religioso, como eran los cálices, candelabros, tapices y monumentos funerarios, entre otros.³⁴

De especial importancia eran las reliquias atribuidas a los apóstoles y a los mártires; las creencias se extendían a todos aquellos objetos que pudieran haber estado en contacto con ellos. Las reliquias eran celosamente guardadas en valiosos relicarios y tenían implicaciones políticas evidentes. Así a las reliquias se les atribuía cualidades individuales y autoridad, que resultaban suficientes para sacralizar un entorno, con la consecuente fundación de un nuevo dominio eclesiástico. Estas creencias motivaban peregrinaciones con una importante derrama económica.³⁵ Resulta innecesario agregar que esta consideración bastaba para propagar los milagros y las revelaciones.

En la Edad Media y en el Renacimiento, por lo tanto, las reliquias eran valuadas por sus cualidades maravillosas o milagrosas que condensaban su

³² SHELTON, Anthony Alan, *Renaissance Collections and the New World*, en ELSNER, John and CARDINAL, Roger, *op. cit.*, p. 177.

³³ *Ibidem*.

³⁴ ELSNER, John and CARDINAL, Roger, Editors., *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London, *op. cit.*, p. 190, *Ibid.*, p. 17.

³⁵ SHELTON, Anthony Alan, *Renaissance Collections and the New World*, en ELSNER, John and CARDINAL, Roger, *op. cit.*, p. 179.

reputación mágica. Esto era un motivo adicional para circundarlas de metales preciosos y de una sofisticada artesanía.³⁶

En la Edad Media, el arte estaba subordinado a una función didáctica al servicio de la Iglesia católica. Desde el concilio de Arras en 1025 se decidió que los iletrados, que por lo mismo se veían impedidos de leer las Escrituras, tuvieran acceso a la divinidad mediante la contemplación de las pinturas. A través de esta función didáctica se pretendía que los fieles pudieran transitar de la simple contemplación a la espiritualidad, que permitía instaurar una asociación con la divinidad.

En el medioevo la reflexión ideal de la belleza era la divinidad católica. Más aún, la naturaleza le hablaba al profano en forma heráldica. La belleza y la virtud confluían, y el arte era un orden decretado por la divinidad.

Esta premisa prevaleció en la comprensión de las colecciones, en donde el orden no era relevante.³⁷ Para los coleccionistas lo trascendente eran las *curiosités*, que provenían de una condición o circunstancia excepcional, cómo era el caso de las reliquias. Otros criterios estéticos en el Medioevo resultaban vacuos, que pudieran haber influido en la acumulación de las colecciones o en la clasificación de los objetos,

Es hasta la época renacentista cuando los coleccionistas empezaron a definir sus objetivos y a legitimar sus actividades, pero empleando aún los criterios intelectuales de la época anterior.³⁸

En efecto en el inicio en el Renacimiento se aceptó el significado de las colecciones conforme al pensamiento medioeval; posteriormente el razonamiento teológico fue paulatinamente sustituido por uno secular. El axioma que gobernó el coleccionismo en el Renacimiento consistía en que éste y la clasificación de los bienes artísticos al emplear el simbolismo y la alegoría heredada de la Edad Media, hacían viable la creación religiosa en miniatura, representada por el ensamble de objetos o piedras preciosos con significaciones específicas. Este y no otro es el fundamento que legitima el arte religioso.³⁹

Es precisamente en esta época en donde aparecen nuevas obras en el mercado del arte, muchas de ellas provenientes del mundo precolombino, que suscitaban nuevas interrogantes en la formación de las colecciones. Una de ellas consistía en inquirir si estas obras novedosas eran realmente coleccionables. La introducción de nuevas y sugestivas obras pre colombianas en el mercado del arte europeo, fue una consecuencia natural del encuentro de

³⁶ *Ibid.*, p. 179.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 180.

³⁹ *Ibid.*, p. 184.

dos mundos, el europeo y el de las Indias. Estas novedades, debido a su exotismo, atrajeron inicialmente la atención de los coleccionistas europeos.

El encuentro de estos dos mundos provocó en los artistas estupefacción y cierta curiosidad, muy en especial con el material cultural proveniente del Nuevo Mundo. La comprensión del Nuevo Mundo se hizo a través de categorías medievales, que incluía la maravilla, el paganismo y los postulados relativos a la revelación divina.⁴⁰ En efecto, la elite intelectual europea, al margen de la colonización, buscaba encontrar una explicación comprensiva del universo. Las categorías estéticas de las que estaban imbuidos los conquistadores, están evidenciadas en la obra de Bernal Díaz del Castillo, el cronista de la Conquista.

Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamos camino de Estapalapa. Y desde vimos tantas cibdades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblazones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos *que parescía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís*, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto. Y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que vían si era entre sueños. Y no es de maravillar que yo lo escriba aquí desta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente: ¡ver cosas nunca oídas ni vistas, ni aun soñadas, como víamos.⁴¹ (Las cursivas son del autor).

Con estos espejuelos los conquistadores tradujeron los valores simbólicos indígenas impregnados en todos sus artefactos, a los valores crematísticos europeos.⁴² Lo que más interesaba a los conquistadores eran aquellos objetos que guardaban cierta similitud con sus equivalentes en su propia cultura.

El cronista Díaz del Castillo narra la forma cómo Cortés recibió diferentes presentes de Moctezuma. En Tabasco, en San Juan de Ulúa, por el gobernador Pitalpitoque y posteriormente por los gobernadores Tendile y Quintalbor percibió obsequios importantes. Los chalchihuites, con trabajo de jade y piedras preciosas como la turquesa, eran especialmente valiosos entre los conquistadores, porque podía ser permutadas por alimentos, pero también por información.⁴³

⁴⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁴¹ http://www.rae.es/sites/default/files/Aparato_de_variantes_Historia_verdadera_de_la_conquista_de_la_Nueva_Espana.pdf

⁴² SHELTON, Anthony Alan, *Renaissance Collections and the New World*, en ELSNER, John and CARDINAL, Roger, *op.*, cit. p. 199.

⁴³ *Ibid.*, p. 193.

Las antiguallas que expresaban valores indígenas, pero hechos en materiales o artefactos que carecían de valor crematístico en Europa, eran para ellos totalmente irrelevantes.

La remisión de objetos precolombinos a la corte española, tenía como propósito obtener favores para la causa conquistadora; la corte de Madrid lo entendió también como un acto de sumisión y de la aquiescencia por parte de los indígenas de una autoridad extranjera.⁴⁴

El énfasis de Díaz del Castillo, radicaba en las artesanías hechas en oro y plata y pinturas; las referencias a Miguel Ángel o al pintor palentino Pedro Berruguete (1445-1503) son evidencias incontrovertibles de las constantes referencias a los cánones estéticos europeos. Su primer contacto con Tenochtitlan no fue la excepción.

...Vamos adelante a los grandes oficiales de labrar y asentar de pluma, y pintores y entalladores muy sublimados, que por lo que agora hemos visto la obra que hacen, ternemos consideración en lo que entonces labraban, *que tres indios hay agora en la cibdad de México tan primísimos en su oficio de entalladores y pintores, que se dicen Marcos de Aquino y Juan de la Cruz y el Crespillo, que si fueran en el tiempo de aquel antiguo e afamado Apeles o de Micael Ángel o Berruguete, que son de nuestros tiempos...*⁴⁵ (Las cursivas son del autor).

En 1520 llegaron las primeras remesas enviados por Cortés, exhibidas en Valladolid y posteriormente en Flandes; de éstas últimas tuvo acceso Alberto Durero, quien no escatimó expresiones de asombro vertidas también por Bevenuto Cellini y Pedro Martyr. En la tercera remesa de Cortés a Carlos V ya se incluían imágenes, crucifijos y medallones con motivos religiosos que habían sido copiadas por los indígenas mexicanos a su requerimiento. Estas son los primeros indicios de la aculturación en tierras americanas.⁴⁶

Existe certeza que muchos de los ornamentos de oro y de objetos de rituales enviados por Cortés a España, fueron fundidos y convertidos en numerario. Respecto a las joyas algunas fueron vueltas a elaborar por orfebres europeos, conforme al gusto de la época, o bien sus piedras precisas desprendidas de la joyería original para emplearlas conforme a la usanza española.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁵ http://www.rae.es/sites/default/files/Aparato_de_variantes_Historia_verdadera_de_la_conquista_de_la_Nueva_Espana.pdf

⁴⁶ SHELTON, Anthony Alan, *Renaissance Collections and the New World*, en ELSNER, John and CARDINAL, Roger, *op. cit.*, p. 195.

Díaz del Castillo, no fue el único que ponderó las habilidades de los indígenas mexicanos, donde prevalecían las referencias a categorías medievales. Fray Bartolomé de Las Casas en su obra *Apologética Historia Sumaria*,⁴⁷ en sus alegatos en favor de los indígenas, recurrió al mismo esquema y es otra evidencia de la mentalidad española de la época.

En 1577 se llegó al extremo; una ordenanza real española dictada por Felipe II prohibió al clero realizar cualquier compilación de las costumbres indígenas y denegó la exportación de los bienes culturales de los territorios conquistados. Esta cédula real hacía una referencia inicial a la obra de Fray Bernardino de Sahagún, pero con una vigencia general.

Fray Bernardino de Sahagún, de la Orden de San Francisco, ha compuesto una historia Universal de las cosas más señaladas de esa Nueva España, la cual es una computación muy copiosa de todos los ritos, ceremonias e idolatrías que los indios usaban en su infidelidad, repartida en doce libros y en lengua mexicana; y aunque se entiende que el celo del dicho Fr. Bernardino había sido bueno, y con deseo que su trabajo sea de fruto, ha parecido que no conviene que este libro se imprima ni ande de ninguna manera en esas partes, por algunas causas de consideración; y así os mandamos que luego que recibáis esta nuestra Cédula, con mucho cuidado y diligencia procuréis haber estos libros, y sin que de ellos quede original ni traslado alguno, los enviéis a buen recaudo en la primera ocasión a nuestro Consejo de las Indias, para que en él se vean; y estaréis advertido de no consentir que por ninguna manera, persona alguna escriba cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían, en ninguna lengua, porque así conviene al servicio de Dios nuestro Señor y nuestro.⁴⁸ (Las cursivas son del autor).

El material cultural proveniente del Nuevo Mundo no constituyó en España nunca una colección en el sentido técnico del término. Conforme a la legislación española, los nuevos territorios y los monumentos indígenas le pertenecían a la Corona española, que carecía de una política de colección y de preservación de las antigüedades precolombinas.⁴⁹ Estos artefactos novedosos arribaron a España como producto de obsequios o de botín y se difuminaron en toda Europa, con un futuro incierto. Algunas piezas las menos, fueron objetos de colección como fue el caso del poeta y diplomático Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575).⁵⁰

⁴⁷ <http://www.ellibrototal.com/ltotal/ficha.jsp?idLibro=4072>

⁴⁸ <http://www.traduccionliteraria.org/1611/esc/america/sahagun.htm>

⁴⁹ SHELTON, Anthony Alan, *Renaissance Collections and the New World*, en ELSNER, John and CARDINAL, Roger, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 198.

Existen referencias de que Felipe II, heredero de la colección de Carlos V, hubiera impulsado una colección de piezas provenientes de sus dominios del Nuevo Mundo, cómo constatará Francisco de Toledo (1515-1582) el quinto Virrey del Perú, llamado el Solón Virreinal. Estas colecciones albergadas en el Palacio Real del Buen Retiro, estuvieron expuestas a diversos incendios en los siglos XVII y XVIII por lo que prácticamente desaparecieron.⁵¹

Es elocuente la forma que el Embajador francés a la Corte de Felipe II se expresara de estas colecciones.

*...a treasure house of all kind that was mos precious ever produced in the Indies. I mean the hanging of cloth made from the bark trees, the costumes of Mo, the costumes of Mo, the costumes of Motecuhzoma and of the Incas of Perú, the strangely-wrought cases, the stone mirrors, the bed curtains made of feathers... one would have to spend a whole day there to be able to claim to have seen it all closely...*⁵²

Fue hasta Felipe V quien fundó la Biblioteca Real en 1716 cuando la Corona española adoptó una política sobre el coleccionismo, que incluyó los bienes pre colombinos.⁵³

México no fue el único pueblo pre colombino que aportó cantidades significativas al tesoro español. Uno de los primeros cargamentos enviados por Francisco Pizarro a la corte española, fue el rescate pagado por Atahualpa.

Es imposible omitir el penacho del México antiguo, atribuido a Moctezuma, así como al escudo, ya que conforme a la tradición les fueron enviados por Hernán Cortez a Carlos V y actualmente se encuentran hospedados en el Museo del Mundo en Viena.

De especial relevancia también es el manto de arte plumario albergado en los Museos Reales de las Bellas Artes en Bruselas, que fue inicialmente atribuido a Moctezuma. Este manto provee de una excelente ilustración de cómo los atributos culturales de los objetos fueron totalmente ignorados y provistos de una narrativa que subsumía las diferencias en categorías generales como era el paganismo.⁵⁴

⁵¹ *Ibid.*, p. 190.

⁵² CABELLO CARRO, Paz, *Coleccionismo Americano indígena en la España del siglo XVIII*, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989, p. 25.

⁵³ SHELTON, Anthony Alan, *Renaissance Collections and the New World*, en ELSNER, John and CARDINAL, Roger, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 192.

D. LOS MEDICI

Las pocas antiguallas que pudieron realizar la travesía a Europa lo hicieron a través de rutas clandestinas cuyo puerto de entrada era predominantemente Italia. Esto explica las colecciones de Cospi, Giganti, Aldrovandi y desde luego de los Medici, en cuyos catálogos e inventarios se da cuenta de las antiguallas, que no eran necesariamente aztecas.

Francisco I Gran Duque de Toscana desplegó su colección para el público en el fastuoso Palacio de los Uffizi en Florencia en 1570.

El florentino manierista Ludovico Buti, a solicitud expresa de Fernando I de Medici pintó en 1588 el plafón de la armería de los Uffizi con alegorías de nobles indígenas, rodeados de pájaros tropicales exóticos. Otro de los frescos ilustran la Conquista de México y batallas entre paganos y cristianos.⁵⁵ La armería estaba destinada a hospedar vestimentas exóticas de los Medici, armas de diversa índole y objetos de historia natural, que incluía artefactos del Nuevo Mundo. Los frescos precolombinos proveían la atmósfera correcta.

Esta pintura no fue la única que recurrió a motivos pre colombinos. Etienne Delaune (1519-1595), Jost Amman (1539-1539) y Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) animaron en sus pinturas las alegorías del Nuevo Mundo con su fauna, flora y población indígena. Posiblemente la mejor representación proviene del pintor flamenco Jan van Kessel El Viejo (1626-1679) en el cuadro *Amerika* (1666) actualmente exhibido en la Alte Pinakothek en München.

Los Medici se vieron favorecidos por los cánones estéticos de los conquistadores que provenían del medioevo, conforme a los cuales despreciaban cualquier artefacto que careciera de valor en Europa. La mentalidad española estaba gobernada por estas categorías medievales impregnadas de ideología religiosa, tal como la relevación divina y el inevitable discurso sobre el origen de la humanidad. El paganismo fue la categoría que prevaleció en la clasificación y cualquier práctica cultural era relevante únicamente como evidencia de la existencia del paganismo.

Uno de las colecciones líderes en su época fue la de Lorenzo Pignoria, con el célebre apéndice de Vincenzo Cartari *Le vere e nove imagini dell' antichi* publicada en 1615, en la que se desarrollaba un estudio comparativo entre las mitologías japonesa, china y la mexicana. En ésta última Cartari subsumió en un solo rubro culturas tan disímolas como la azteca, la tolte-

⁵⁵ *Ibid.*, p. 189.

ca, la mixteca y la maya. Con ello Cartari trató de ilustrar las diferentes permutaciones de paganismo.⁵⁶

Las colecciones de historia natural se vieron fortalecidas, a través de jardines botánicos, antigüedades y bibliotecas con propósitos científicos. En este contexto Fernando I de Medici reorganizó el jardín botánico en Pisa, y edificó un museo de historia natural que muy rápido se convirtió en un centro de investigación. En armonía con esta tradición, Cosimo I de Medici fundó la *Accademia del Cimento*, en donde se llegaron a cultivar plantas mexicanas y se fomentaba su empleo para fines medicinales.⁵⁷

En esta época esta nueva aproximación y como continuación de la tradición Medici se reinició un interés por los artefactos provenientes del Nuevo Mundo.

Se tiene registros que en 1539 Cosimo de Medicis poseía una colección importante de arte plumario, en tanto su hijo Fernando poseía dos pinturas plumarias que obsequió a Bianca Capello Sforza, segunda esposa de Francisco I de Medici, Gran Duque de la Toscana.⁵⁸

Los asientos en las colecciones europeas de la época, son concluyentes. Cuando Fernando sucedió a Francisco I, le fueron obsequiados dos mitras obispales ataviadas con arte plumario; muchas de esas mitras se extraviaron y algunas se conservan aun en el Museo degli Argenti en Florencia. Otras mitras corrieron con suerte diversa; una de ellas fue enviada por Felipe II a El Escorial. Una más pertenece a los tesoros de la Catedral de Milán que conforme a la tradición le fue obsequiada a Pio IV por indígenas mexicanos de reciente conversión.⁵⁹

Otra de las mitras se encontraba en el Castillo de Ambrás, al sur de Innsbruck, perteneciente a los Habsburgo, que migró posteriormente al Museo del Mundo en Viena. Unas más, cuya proveniencia se desconoce se encuentran en el Museo de los Tejidos y de Arte Decorativo de Lyon en Francia, en la Catedral de Toledo, y finalmente una última que pertenecía a la colección privada Hohentwiel en Alemania, pertenece ahora a la Sociedad Hispana de Estados Unidos en Nueva York.

Es por demás evidente que los cánones estéticos medievales de los conquistadores, obligaban a los indígenas a reproducir motivos religiosos católicos en el arte plumario. A las mitras, habría que añadir pinturas en este arte; de las que se pueden tener registros representan a San Jerónimo, a San

⁵⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁹ *Ibidem*.

Ambrosio, a San Agustín y a San Gregorio que se conservan en la Santa Casa de Loreto, situada dentro de la Basílica en la provincia de Ancona, en las Marcas, Italia, como un obsequio del obispo Pietro Lanfranchi (1596-1674) en 1668. Otras representaciones del arte plumario mexicano se localizan en la Armería Real y en el Museo de las Américas en Madrid.⁶⁰

La riqueza de la colección de los Medici no deja de sorprender; en ella figuraba el *Codex Vindobonensis Mexicanus I* escrito en mixteco y que consigna un calendario ritual y genealógico, del siglo XIV o bien el *códex Magliabecchiano* que es de estirpe azteca del siglo XVI pintado al inicio de la colonización española, que pertenece al llamado grupo de códices *Magliabecchiano*. Este códice es eminentemente religioso y es todo un glosario de elementos cosmológicos y religiosos.

A la decadencia de los Medici, se inició una de las grandes diásporas de la cultura precolombina en Europa. Es sumamente complejo trazar la ruta de muchas de ellas, que ahora figuran en las colecciones de Museos prestigiados como el Museo Nacional de Pre historia y Etnografía *Luigi Pigorini* en Roma, el Museo Etnológico de Berlín y el Museo Nacional en Copenhague.

Pero uno de los grandes beneficiarios es sin duda el Museo Británico, que adquirió importantes objetos, especialmente de arte hecho a base de mosaicos de turquesa, a través de subastas y legados en el siglo XIX y con ello devino uno de los más importantes receptáculos de estas antiguallas.

E. COLOFÓN

En la época se introdujo una nueva categoría estética que es la del paganismo, con que se caracterizó a los habitantes del Nuevo Mundo. El paganismo permitía simultáneamente comprender la diversidad cultural y una recurrente referencia bíblica; en su inicio en esta categoría fueron incluidos los pueblos bárbaros europeos, y los de los otros continentes incluido el precolombino. Las virtudes y valores del cristianismo se vigorizaban al contrastarlos con los del paganismo.

En las obras de los misioneros la narrativa es concluyente; una constante comparación entre las costumbres indígenas y las europeas. El propósito es evidente; hacerlas comprensibles para la mentalidad europea. No solamente esta narrativa terminó por substituir a la indígena por la europea y legitimar la colonización. La diversidad cultural se subordinó a la necesidad de proveer una homogeneidad del paganismo, para incluir en una sola categoría a todas las que pudieran rivalizar con el cristianismo.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 192.

Esto se evidencia en la clasificación de las colecciones en donde su proveniencia resultaba irrelevante; con ello se superó también las inexactitudes y equivocaciones renacentistas. Lo relevante es que las antiguallas tenían un evidente atributo pagano. En esa forma la máscara de turquesa y la testa mixteca en el Museo Británico fueron catalogadas inicialmente como egipcias. Resulta por demás evidente que ello no correspondía a una narrativa etnográfica sino teológica que arraigaba la noción del paganismo.

Por ello las explicaciones teológicas emergieron ya sea imaginando que las poblaciones indígenas eran poblaciones extraviada desde Noé, o bien que correspondían a una tribu de Israel. Su común denominador son sus constantes referencias bíblicas.

En esa forma los llamados *cabinets de curiosités* experimentaron diversas metamorfosis; en su inicio expresaron conceptos medievales estéticos y alegóricos. Sin embargo, por motivaciones políticas, se transfiguraron para adoptar un carácter crematístico que prevaleció sobre los valores metafísicos. Esto no es óbice para que expresaran los valores occidentales que mostraron una gran ductilidad para incorporar y someter los bienes culturales de proveniencia diferente.

Es indubitable y no deja de ser asombroso, que el pensamiento medieval se hubiera transfigurado en uno totalmente mundano, lo que condujo con el tiempo a la exigibilidad social de hacerlos públicos.

F. EL ARRAIGO DE LA TRADICIÓN

Durante el siglo XIX los coleccionistas privados eran personajes prominentes en sus respectivas sociedades. Sin embargo, el arte del coleccionismo se difuminó por todos los estratos sociales; así en este siglo dos expertos franceses Charles Blanc (1813-1882) y Théophile Gautier (1811-1872) introdujeron un nuevo ímpetu en el fomento del coleccionismo. Nuevos coleccionistas emergieron en ese siglo. El austriaco Frederic Spitzer (1815-1899) formó una de las colecciones de pintura más importante de Europa. El Museo Metropolitano de Nueva York, intentó adquirirla, pero el coleccionista australiano George Salting (1835-1909) se la adjudicó. Finalmente la legó al Museo Británico, a la National Gallery y al National Gallery y al Museo Victoria and Albert. O bien la familia Camondos; esta familia de origen judía sefardí, perseguida por la Inquisición, encontró acomodo en el Imperio Otomano. Isaac y posteriormente su hermano Abraham, se dedicaron a las finanzas; conocidos como la familia Rothschild de Turquía, a través de su banco fundaron el distrito financiero Gálata en Estambul.

En el año de 1869 se estableció la familia en París y formó una de las colecciones de arte más importante de su época, que constantemente fue incrementada. Fue donada al Estado francés en 1938 y está hospedada en el Museo Nissim de Camondo en París.⁶¹ Pero es sin duda la familia Rothschild la coleccionista más prestigiosa en toda Europa.

El legado cultural en el crepúsculo del siglo XIX era considerado todavía como un asunto propio de la aristocracia. A diferencia del siglo XX en donde es posible identificar un profundo proceso de democratización que debate, aun inacabado, el acceso público a las colecciones de arte privadas.

En el siglo XX los nombres de Hans Heinrich von Thyssen-Bornemisza, Norton Winfred Simon, Armand Hammer, Alfred Barnes y David David-Weill, tienen una gran presencia junto con otros nombres como Peggy Guggenheim, Charles Saatchi, Henri Nannen o el de los de los cónyuges alemanes Peter e Irene Ludwig. Otros coleccionistas privados también emergieron y cobraron una importancia capital en el Mercado del arte como las agencias financieras JP Morgan Chase o el Deutsche Bank, y en nuestro medio la colección Jumex o el de la familia Slim, para mencionar sólo unos cuantos.

El recuento anterior, introduce interrogantes; una de ellas indaga sobre la motivación de los coleccionistas. Los argumentos son varios; para algunos coleccionistas el prestigio social es el argumento dominante del coleccionismo; este es el caso de Henry Clay Frick, de J. Paul Getty y de Charles Saatchi; pero otros más humildes, y que permanecieron en la sombra, fueron igualmente coleccionistas importantes, como Joan Soane, Charles Willson Peale, Kurt Schwitters y el propio Sigmund Freud.⁶²

El precedente de Freud es especialmente relevante; en sus apuntes cuando analizaba a un personaje bajo el seudónimo de *Rat Man*, Freud escribió;

*...I then made some short observations upon the psychological differences between the conscious and the unconscious, and upon the fact that everything conscious was subject to a process of wearing-away, while what was unconscious was relatively unchangeable, and I illustrated my remarks by pointing to the antiques sanding about my room. They were, in fact, I said, only objects found in a tomb, and their burial had been their preservation; the destruction of Pompeii was only the beginning now that it had been dug up...*⁶³

⁶¹ RHEIMS, Maurice, *Les Collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, op. cit., p. 39.

⁶² ELSNER, John and CARDINAL, Roger Editors., op. cit., p. 6.

⁶³ FREUD, Sigmund, "Notes Upon a case of Obsessional Neurosis", (1909) en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, editado por STRATCHEY,

La caracterización freudiana de la mente, coincide con sus reflexiones sobre Roma, una ciudad por la que tenía un especial aprecio; el paralelismo entre la arqueología de la mente y de la física es más que evidente. La diferencia específica, sostenía Freud es que la mente preserva mejor el pasado que la Roma antigua.⁶⁴ Las piedras concluía Freud, le hablan a los arqueólogos en la misma forma en que las memorias soterradas le hablan a los psicoanalistas.⁶⁵

La aventura coleccionista de Freud se inició en octubre de 1896, poco después de la muerte de su padre y se estima que ésta fue una reacción a este penoso evento. Los biógrafos de Freud han coincidido que su colección simbolizaba la batalla de la vida con la muerte; de la vida infiltrada por la muerte. Su colección era el entorno en donde se libraba esta batalla, en donde los objetos coleccionados habían sido elegidos como sus representantes.⁶⁶

Su colección llegó a congregarse más de tres mil piezas entre anillos, escarabajos y estatuas. Su ánimo coleccionista fue peculiar; las concentraba en sus dos recámaras de trabajo totalmente separadas de las habitaciones domésticas en las que se exhibían únicamente objetos convencionales, como fotografías familiares entre otros.

Esto evidencia que su colección era un asunto eminentemente personal vinculado a su actividad profesional y totalmente segregado de su entorno familiar.⁶⁷ Esta desagregación entre su profesión y su vida familiar fue ampliamente ponderada por Stefan Zweig en su obra *Die Heilung durch den Geist*.⁶⁸

La mayor parte de la colección freudiana albergaba estatuas; inicialmente fueron copias de obras maestras del Renacimiento; pero muy rápidamente se inclinó por estatuas representativas de la divinidad de la Antigua Roma, Grecia y Egipto. En el año de 1920 la amplió a objetos provenientes de China.

Su casa se ubicaba en la calle Bergstrasse 19 que después adquiriría una gran celebridad.

En el año de 1938 con la anexión de Austria a Alemania, la familia Freud emprendió la huida a Londres. La princesa Marie Bonaparte, quien era la curadora del Museo de Historia del Arte de Viena, le prestó una gran ayuda; fue ella la que posibilitó el traslado de su colección a Londres, salvo

J. en colaboración de Anna. Freud asistida por A. Strachey y A. Tyson, 24 volúmenes, Londres, 1953-74, x, p. 176.

⁶⁴ FORRESTER, John, *Mille e tre: Freud and Collecting* en la obra colectiva ELSNER, John and CARDINAL, Roger Editors., *op. cit.*, p. 226.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 232.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 237.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 228.

una buena parte de su biblioteca que por su volumen y peso terminó por ser subastada antes de su partida.⁶⁹

Su colección fue albergada en su nuevo hogar en Maresfield Gardens, en Hampstead, Londres en donde su doméstica Paula Fichtl, se encargó de aposentar la colección y quien respetó el mismo orden que observaba en Viena. Freud murió poco después.⁷⁰

A su muerte su hija Anna Freud la preservó como un sitio privado; fue hasta 1982 a la muerte de Anna, que se convirtió en un espacio público. Sin embargo, en sentido estricto, la colección de Freud siempre fue abierta ya que estuvo integrada a la función pública de psicoanálisis. Su colección nunca fue dominada por un vicio furtivo y privado, ni un impulso crematístico. Tenía el impulso de obsequiar recurrentemente objetos que pertenecían a su colección, lo que evidencia que jamás sacralizó sus piezas.

Los objetos de su colección satisfacían la función de evocar el pasado; de fungir como un vehículo en la dimensión nostálgica del recuerdo, y de construir un entorno atemporal que conciliaba la estética de origen con el presente y la restauración con la procedencia. Estos objetos le conferían autenticidad al pretérito y simultáneamente favorecían el cumplimiento de la función primaria del recuerdo. Eran palimpsestos que escondían sucesos, el riesgo y el peligro del descubrimiento. En su perspectiva psicoanalítica conjuntamente eran una exhortación a la memoria y al olvido.

La inclinación de Freud por sus objetos era eminentemente profesional y no estética. Su colección carecía de toda sistematización. Los objetos se acumularon durante cuarenta años; su compra obedecía a las virtudes de la pieza, de sus particulares contingencias y no de un orden preestablecido.

G. LA RECENSIÓN

Las motivaciones dispares del coleccionismo, profundizan las interrogantes respecto a las colecciones de arte, mismas que se multiplican. En nuestro tiempo, la interrelación entre colecciones y coleccionistas introducen muchas incógnitas y desafíos legales. Se ha afirmado con razón que las colecciones privadas de arte son las hijas de nuestro tiempo.⁷¹ Esto refleja un cambio de cánones culturales sobre la significación de las colecciones de arte que transitan entre diferentes alternativas culturales; pero también se encuentran impulsadas por sus vínculos con elecciones crematísticas.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ MOUSTAIRA, Elina, *Art Collections, Private and Public: A Comparative Legal Study* Springer, Heidelberg, New York, Dordrecht, London, 2015, p. 3.

El umbral del siglo XXI puede sintetizarse como sigue:

Témoin de son temps et artisan de la consolidation de certaines des valeurs de la société, le droit participe et renforce la modification des relations en matière de patrimoine culturel... On observe ainsi une accélération dans la production de normes, ce qui permet à l'aube du XXI^e siècle de recourir à des solutions inédites. Celles-ci tirent parti des progrès réalisés et suscitent de nouvelles interrogations... les enjeux et les évolutions du collectionnisme public demeurant donc à la croisée des chemins de l'histoire, de la culture et du droit.⁷²

Para mencionar lo obvio, cada sociedad tiene un interés en preservar sus obras de arte, en estudiarlas y aprender de ellas y en hacerlas accesibles tanto para los estudiosos, como para el público para su educación y recreación.⁷³ Todos estos elementos obedecen al interés público;⁷⁴ su enorme heterogeneidad frustra con frecuencia cualquier esfuerzo en sistematizarlas en una perspectiva de conjunto. Más aún, un estudio comparado de los diferentes sistemas legales demuestra que no existe un régimen legal específico que reconozca a las colecciones privadas entre ellas las de arte contemporáneo.⁷⁵ Este esfuerzo termina por agotarse en algunas disposiciones que se encuentran dispersas y aisladas en los diferentes sistemas legales.

El ámbito internacional no es más prometedor; existen esfuerzos internacionales magros para fomentar y proteger las colecciones privadas culturales. El primer esfuerzo serio internacional se encuentra en la Convención del UNIDROIT sobre la restitución de objetos robados o ilícitamente exportados, aprobadas en la Conferencia diplomática celebrada en junio de 1995 en Roma. (La Convención del UNIDROIT).

Desde su concepción se han derramado cantidades importantes de tinta en análisis bien estructurados. El veredicto del tiempo le ha sido favorable a esta Convención⁷⁶ y el orden cultural emergente se ha visto fortalecido con este instrumento de gran utilidad.⁷⁷ Al contabilizar en su arsenal jurídico a esta herramienta jurídica, la comunidad internacional está mejor

⁷² MAGET, Antoinette, *Collectionisme Public et Consciente Patrimoniale*, op. cit., p. 571.

⁷³ FISCHER, Cornelia, *Partner oder Kontrahenten. Eine rechtliche Untersuchung der Zusammenarbeit öffentlicher Museen und privater Kunstsammler*, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden Baden, Germany, 2012, p. 24.

⁷⁴ MERRYMAN, John Henry, *The Public interest in Cultural Property*, 77 Cal., L. Rev. 339 (1989), p. 346.

⁷⁵ MOUSTAIRA, Elina, op. cit., p. 8.

⁷⁶ <http://www.unidroit.org/instruments/cultural-property/1995-convention>. Last accessed September 6th, 2015.

⁷⁷ FA la fecha 40 países han ratificado la Convención del UNIDROIT entre los cuales prácticamente todos los países de América Latina, salvo México.

posicionada para superar los nuevos desafíos que debe enfrentar provenientes de movimientos sociales o de controversias religiosas que han surgido en el umbral del siglo XXI. Estas turbulencias han puesto en riesgo una parte importante del legado cultural de la humanidad. Por lo tanto, la Convención del UNIDROIT es un elemento privilegiado, que vigoriza el nuevo orden cultural internacional.

Una de sus importantes contribuciones es la creación de un nuevo espacio cultural (Sección I) en donde el desarrollo de las disposiciones relativas a las colecciones privadas de arte se encuentra aún pendientes de ser elaboradas.

El propósito es por lo tanto iniciar el desarrollo de reglas a partir de este espacio creativo a partir de análisis serios para resolver los temas legales que han surgido. (Sección II). Este es el origen de esta investigación, que es rica en cuestionamientos y escasa en respuestas.

Sección I. *El espacio privado cultural.*

Difícilmente se pueden identificar disposiciones en el ámbito del derecho internacional relativas a las colecciones privadas de arte. La *Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedades ilícitas de bienes culturales* aprobada en París en noviembre de 1970 (Convención de la UNESCO de 1970) es una Convención que rige solamente entre Estados; contiene una disposición aislada que se contiene el artículo 7.ii.b que apunta una precaria solución en la controversia entre el tercer adquirente de buena fe a non domino y el Estado desposeído.

La Convención del UNIDROIT es el único instrumento internacional que le confiere a los coleccionistas privados la legitimidad procesal activa para reclamar ante los tribunales internacionales el expolio y exigir la restitución de los bienes culturales robados que formaban parte de sus colecciones.

El efecto cultural de la Convención del UNIDROIT es predecible; la ruptura de la hegemonía cultural que la Convención de la UNESCO de 1970 que les confiere a los Estados nacionales el poder de determinar cuáles bienes culturales, que, por su importancia cultural, deben de ser protegidos. Con ello la Convención del UNIDROIT abre un espacio cultural de libertad que debe ser desarrollado. Uno de los principales retos consiste en enraizar esta libertad cultural en el cuerpo social.

A. LA CONFECCIÓN JURÍDICA DE LA COLECCIÓN

Tratar de delinear su contorno ha probado ser una tarea hercúlea, debido a las múltiples aristas que surgen y los puntos tangenciales con otros

ámbitos de las disciplinas sociales como son la museística, las subastas y la legislación de derechos de autor, entre otras.

Las colecciones privadas constantemente se están acrecentando y su importancia cultural y económica es cada vez mayor. Esto es especialmente cierto si se pondera que los recursos públicos son cada vez más escasos y previsiblemente lo serán en las siguientes décadas. Las colecciones privadas están ganando cada vez una parte más importante del mercado internacional del arte sin que para ello haya debido de enfrentar ninguna batalla en su camino.⁷⁸

La mayor preocupación se centra en la legislaciones y en las obligaciones que le son propias a los coleccionistas, como pueden ser las relativas al cuidado y salvaguarda de la colección,⁷⁹ el préstamo de sus objetos, las tasas fiscales por su posesión o por la venta de las colecciones, entre otras. De entre ellas dos parecieran ser fundamentales: determinar a quién le asiste la legitimidad procesal activa como coleccionista para su defensa y la segunda como consecuencia de la primera es delimitar el contorno de la colección cultural.

Entre los coleccionistas de arte existen claras diferencias. Algunos precian el valor estético de la obra, cuya decisión radical fundamentalmente en el placer estético. En estas colecciones prevalece la cualidad sobre la cantidad, o tal y como lo sostiene Jean Baudrillard, el extracto de la colección es cualitativo, en tanto el material de organización es cuantitativo.⁸⁰ En el otro extremo, existen varios coleccionistas, con una motivación esencialmente crematístico, que determina su criterio en base a elementos de especulación o al empleo del arte como refugio financiero.

Existen otros motivos reconocibles como son las actitudes esnobs o incluso la pasión. La emperatriz rusa Catalina II era reputada por su febril coleccionismo de arte, que con el tiempo se convirtió en el núcleo del Museo del Hermitage.⁸¹

Los valores culturales y los económicos de esa misma naturaleza son construcciones sociales; entre ellos existen vínculos en los que al coleccionista se le considera como protagonista en el mercado internacional del arte.⁸² La figura del coleccionista figura como uno de los agentes económi-

⁷⁸ MOUSTARIA, Elina, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁰ BAUDRILLAR, Jean, *The system of collecting*, in ELSNER, John and CARDINAL, Roger Editors., *op. cit.*, p. 10.

⁸¹ RHEIMS, Maurice, *op. cit.*, p. 67.

⁸² MERRYMAN, John Henry, *op. cit.*, p. 346.

cos relevantes en este paradigma y determina en un grado importante la viabilidad y sustentabilidad de la producción artística.

Para elucidar quien es coleccionista en este contexto, es necesario determinar la diferencia básica entre las colecciones públicas y las privadas. La motivación de la creación de las colecciones privadas reconoce una gran versatilidad: refugio financiero, filantropía, estatus social, vínculos con museos prestigiosos o legados entre otros.⁸³

Los precedentes en el ámbito universal se pueden multiplicar y algunos generan una franca estupefacción. En este contexto la relevancia de la herencia del cirujano dentista francés Maurice Girardin (1884-1951) es más que elocuente. Con su legado, Girardin, quien era un coleccionista desconocido, adquirió fama bajo el seudónimo de Gérardin. A través de este legado, la ciudad de París heredó en 1951 más de 500 obras de arte y un número significativo de mobiliario de gran valor.⁸⁴

Para percatarse de la importancia de la colección se encontraban en la misma cincuenta pinturas del Georges Rouault, cuatro de Amadeo Modigliani, tres de Jules Pascin, dieciocho de Raoul Dufy, dos de Georges Braque, dos de Chaim Soutine, uno de Suzanne Valadon, ocho de Bernard Buffet, otras más de Maurice Utrillo, de Pablo Picasso, de André Derain, de Henri Matisse, de Pierre Bonnard y más de ciento veinte de Marcel Gromaire. A su muerte en diciembre de mil novecientos cincuenta y uno su colección totalizaba cuatrocientas noventa obras maestras.

Su testamento, que se convirtió rápidamente en una *cause célèbre*, fue redactado el primero de mayo de mil novecientos cincuenta y uno ante el Notario parisino Maître Jaques Fontana, cuyo tenor es el siguiente.

J'institue la ville de PARIS, ma légataire universelle à charge pour elle: d'installer dans ses musées les tableaux, dessins, aquarelles, livres en éditions originales et illustrées, objets d'art moderne et ancien, meubles anciens, objets d'art primitif etc.

De servir à ma mère une rente annuelle et viagère de 200.000 francs, mais à condition qu'elle renonce expressément à son quart réservataire, elle me fera plaisir.

A ma femme Georgette, une rente de 300.000 francs et lui laisse l'usufruit de douze tableaux: DUFY, ROUAULT, MATISSE, PICASSO, BLANCHARD, GROMAIRE

⁸³ MOUSTARIA, Elina, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁴ RHEIMS, Maurice, *op. cit.*, p. 80.

Esta disposición testamentaria finalizaba en esta forma.

...au cas où la ville de Paris renoncerait à ce legs, j'institue pour légataire universel, le Musée d'Art Moderne, la Bibliothèque Nationale et le Musée de l'Homme.

Más impresionante empero resulta sus vínculos con otros coleccionistas:

Il y a plusieurs sortes de collectionneurs - les gros qui ne sont pas toujours les vrais, et les passionnés qui ne sont pas toujours les gros: Les gros sont des gens fortunés qui, pour des raisons personnelles ou sociales peuvent à coup de chèques, bien conseillés et bien guidés, constituer en peu de temps un ensemble d'œuvres célèbres et en tirer vanité; ce sont généralement des financiers mais il arrive que quelques - uns se prennent au jeu et deviennent de vrais collectionneurs. Les autres, les petits, les sans-grade, sont à l'origine des grands mouvements d'art ; ce sont eux les vrais mécènes qui, souvent se saignent aux quatre veines pour aider un artiste à ses débuts, l'encouragent, le soutiennent. On les trouve rarement aux côtés d'un peintre arrivé, car ils sont parfois répudiés en cours de route à cause de leur pauvreté, quand ils ne sont pas traités d'exploiteurs pour avoir, à l'origine, acheté des toiles dont le prix est devenu impressionnant. Ce sont les passionnés, à la fois sensibles et curieux, impulsifs et analystes; Ils aiment avec le cœur, seule la qualité de l'œuvre les touche. Nous sommes quelques-uns comme cela.

La actitud de los coleccionistas queda evidenciada en la comunicación epistolar de Gerdain con su amigo André Richier, a quien confió:

...mes tableaux ne sont pas à moi, je ne suis que leur dépositaire provisoire; personne n'est propriétaire d'une œuvre d'art ! Le bonheur d'avoir pu constituer une collection particulière et d'en jouir se suffit à lui-même; finalement, elle doit revenir à la collectivité.

Esta última reflexión de uno de los coleccionista más importantes franceses del siglo XIX conduce a sostener que algunos coleccionistas postulan que son los afortunados, así fuera provisionales, fiduciarios en sentido técnico, de ciertas obras de arte, y que carecen del derecho de privar a otros del mismo goce estético que les asiste a ellos como coleccionistas.⁸⁵ Estos argumentos crean una convergencia entre las nociones de museos privados y públicos: las colecciones privadas tienden a tener un carácter institucional, como la *museización* y acceso público de estas colecciones. El curador del museo procura capturar la atención de los coleccionistas al preservar los nombres de los donantes, testadores o patrones, a las salas de exhibición. A través de este medio intentan enriquecer los activos museísticos.

⁸⁵ MERRYMAN, John Henry, *op. cit.*, p. 346.

Las colecciones se han convertido en activos financieros importantes, así como una fuente del sustento del arte como una expresión de identidad. En este contexto Maurice Rheims⁸⁶ ha analizado el mercado internacional del arte y el incremento sensible de los precios tanto en el arte europeo como estadounidense. De igual manera Rheims trazó un perfil puntual de la psicología del coleccionista. Más aún, sus análisis comprenden también a los aficionados y amateurs.⁸⁷ Lo anterior evidencia que el énfasis se encuentra en la delimitación de la noción misma del coleccionista.⁸⁸

En otra perspectiva las colecciones privadas de bienes culturales han sido y continúan siendo muy controvertidas y oscilan entre dos extremos. En uno de ellos se encuentran los argumentos que sostienen los países en donde florece el mercado internacional del arte. En el otro se encuentra el razonamiento de los países de origen que sostienen que son precisamente los coleccionistas los catalizadores de la destrucción de su legado cultural. Estos dos extremos parecen ser totalmente irreconciliables. El debate empeora debe insertarse en el contexto de cada cultura. Únicamente mediante el análisis de sus contextos pueden ser comprendidos sus significados y sus argumentos.

El coleccionista asegura una función social importante tal y como lo sostenía Gérardin; deviene el fiduciario del genio del artista. Más aún Maurice Rheims, sostiene que sin Paul Gacher, Vincent van Gogh no hubiera podido pintar.⁸⁹ La función del coleccionista es introducir una evaluación estética, que proviene de un proceso de construcción social en cada mercado. A pesar de ello, la legitimidad de esta evaluación continua bajo una gran controversia.⁹⁰

La noción de la colección presenta igualmente un número significativo de desafíos. Es en el ámbito internacional en donde se pudieran encontrar algunos elementos. El artículo 1º inciso a de la Convención de la UNESCO de 1970 refiere como bienes culturales las colecciones y especímenes raros de zoología, botánica, mineralogía, anatomía y los objetos de interés paleontológico.

También cataloga como bienes culturales los manuscritos raros e incunables, libros, documentos y publicaciones antiguos de interés especial histórico, artístico, científico o literario, ya sean sueltos o en colecciones. Est

⁸⁶ RHEIMS, Maurice, *op. cit.*, pp. 289 to 442.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 43 to 83.

⁸⁸ MOUSTAIRA, Elina, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁹ RHEIMS, Maurice, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁰ MOUSTAIRA, Elina, *op. cit.*, p. 30.

implica que la amalgama de bienes culturales individuales, crea un elemento de cohesión, que consecuentemente genera una unidad.⁹¹

Es posiblemente el derecho francés el que provee una mejor aproximación en la determinación de esta noción. La legislación francesa dispone que la convergencia de diferentes elementos en un sitio, lo proporciona coherencia a la unidad y adquiere un mayor valor en su conjunto que el de sus elementos en lo individual. Estos dos elementos determinan la existencia de una colección. Más aún el valor y la coherencia deben de ser apreciados conforme a su interés en la historia, en la historia del arte, de las civilizaciones, de las ciencias y de las técnicas.⁹²

B. LA MUTACIÓN DE LAS COLECCIONES PRIVADAS A COLECCIONES PÚBLICAS

Le corresponde a Sir Hans Sloane ser el pionero del museo moderno. En esta colección puede ser observado con puntualidad el itinerario de la colección privada a la pública. El punto de partida se encuentra en la designación como heredera a la Corona Británica por parte de Sloane de toda su colección; este es el origen del Museo Británico. El historiador alemán Wolfgang Ernst, respalda la tesis de que la formación del Museo Británico, no fue una fractura, sino la continuación de galerías privadas y del Museo Público.⁹³ Así, el quince de enero de mil setecientos cincuenta y nueve la sociedad británica tuvo acceso por primera vez al Museo Británico, y pudo constatar que no existía ninguna diferencia entre éste y las galerías privadas. Fue una metamorfosis delicada de un espacio privado en un público.⁹⁴

Francia tomó otro sendero.⁹⁵ La fundación del Museo del Louvre, heredero del Museo Napoleón que gracias al talento de Dominique Vivant Denon aseguró su celebridad. Las fuentes de sus colecciones le fueron requisadas a la aristocracia y a los coleccionistas privados durante el período revolucionario y se complementaron con los tributos de las guerras napoleónicas de conquista, entre otros.

En Alemania fueron otros los criterios que prevalecieron, La intervención del Estado en la creación de lo que se conoce como *Museumsinsel* en

⁹¹ MAGET, Antoinette, *op. cit.*, p. 332.

⁹² [https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000592102&ca](https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000592102&categorieLien=id)

⁹³ MAGET, Antoinette, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

Berlín es muy clara; estos museos fueron organizado conforme al modelo llamado *Friedrich Wilhelm* en tanto que los Museos de Munich admiten otra clasificación y pueden categorizados como museos privados.⁹⁶

En la cúspide del siglo XX, las notas distintivas de los museos europeos eran muy claras; el modelo del Museo Británico obedece a una compilación y el Museo del Louvre a una expansión en donde prevalece la formación profesional y artística.⁹⁷ Otros museos europeos replican un arquetipo similar como lo fue el Museo de la Historia del Arte en Viena y el Museo del Hermitage en San Petersburgo.

Los museos públicos responden a regulaciones nacionales, que en lo esencial son coincidentes con las de las colecciones privadas. Por lo tanto, los museos privados califican en este análisis como colecciones privadas. A ello habría que agregar que en las últimas décadas existe una clara transición entre museos privados para convertirse en museos públicos. Este movimiento tiene como principal efecto metamorfosear un sistema de propiedad que se transforma de propiedad privada a pública.⁹⁸

La legislación de los Museos públicos se refieren en lo esencial a la administración y las relaciones laborales; la regulación sobre las adquisiciones, el *deaccessioning* y otros importantes temas quedan por lo general soslayados.⁹⁹ La interferencia de las diferentes fuerzas sociales en la administración de los museos es un tema de gran controversia, ya que está vinculada con los fundamentos de la libertad en diferentes perspectivas.

En esa forma los cuestionamientos sobre la administración y adquisición han sido calificados por el Consejo Internacional de Museos (ICOM por sus siglas en inglés) como altamente controvertidos y que hasta ahora han diseñado su entorno criterios propios consignados en códigos de ética, que en la práctica jurídica están calificadas como *soft law*. Esta figura es un mecanismo de normas narrativas y en tanto tal no son vinculantes.¹⁰⁰ Esta iniciativa en la confección de códigos de ética ha sido replicada por museos o bien por asociación de museos que rigen su actuación conforme a ellos.

Sección II. *El Estado y las Colecciones Culturales Privadas.*

Uno de los temas de mayor complejidad consiste en el análisis que vincula al Estado con las colecciones culturales privadas.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁸ MOUSTARIA, Elina, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁹ MAGET, Antoinette, *op. cit.*, p. 422.

¹⁰⁰ ICOM Code of Ethics for Museums. In http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf

A. LA NARRATIVA LEGAL

La exhibición de colecciones privadas es una práctica añeja. De hecho, los museos han sido uno de los grandes beneficiarios de ellas. En esta forma el alemán Wilhelm von Bode, en la época Director de los Museos de Berlín, tomó la iniciativa de crear la Asociación *Kaiser Friedrich Museum*, a través de la cual enriqueció las colecciones de ese Museo.¹⁰¹

En la misma Alemania, debido a la crisis económica que se desató después de la Primera Guerra Mundial, floreció con intensidad la interacción entre los museos públicos y las colecciones privadas de arte.

En la segunda mitad del siglo XX en este ámbito surgió el debate sobre la libertad. Este tema es de especial importancia para los museos públicos y determinó su vínculo con los coleccionistas privados. En este contexto es importante puntualizar que después de la Segunda Guerra Mundial, Alemania promulgó una nueva constitución que aseguraba y fomentaba la libertad del arte en forma irrestricta.¹⁰²

Es precisamente en esta época en la que se intensificó el vínculo entre los museos públicos y las colecciones privadas de arte. Este vínculo quedó inmerso en el debate sobre la libertad y la soberanía del Estado que buscaba determinar el curso de las exhibiciones y consecuentemente la orientación de la educación. El vínculo es empero extremadamente complejo. Así los coleccionistas buscan imponerles a los museos públicos condiciones y términos gravosos, como el plazo de los préstamos o comodatos, el mantenimiento de las obras que contienen las colecciones, los costos de transporte, los seguros, entre otros.

En este contexto, uno de los precedentes más interesantes son las aportaciones financieras de la Fundación del consorcio de energía alemán E.ON, al Museo de Düsseldorf, en Alemania. En efecto, para allegarse fondos, el Museo había creado en 1998 una fundación llamada *Stiftung Museum Kunst Palast* en la que participaron la fundación E.ON, Metro Aktien Gesellschaft, que agrupa a un conglomerado de mayoristas y minoristas, y Evonik Industries, con actividades importantes en el ramo de la energía, entre otros. Muy pronto E.ON se convirtió en el principal aportante en esta fundación.

El objetivo primario de esta fundación era remodelar el Palacio de Arte ya que el ayuntamiento de Düsseldorf había expresado su incapacidad financiera para la remodelación de este inmueble histórico. Esta edificación llamada *Ehrenhof* (Antiguo tribunal de honor) del Estado de Renania del

¹⁰¹ FISCHER, Cornelia, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰² <https://www.bundestag.de/grundgesetz>. Última visita 23 de febrero del 2019.

Norte-Westfalia era la sede del Museo y es renombrado por los vitrales del holandés Jan (Johan) Thorn Prikker (1868-1932) y su excelente colección de pintura europea.

En su momento la fundación y sus aportantes fueron considerados como un caso paradigmático de cooperación entre el ayuntamiento y la industria. En el año 2007 E.ON transfirió sus oficinas al *Länder* de Essen, Alemania y pidió su exclusión de esta Fundación, con las consecuencias fácilmente imaginables. Al término de esta relación, el director del Museo Felix Krämer, quien fue sustituido en Octubre de ese año, por el historiador de arte suizo Beat Wismer, denunció las graves interferencias de esta Fundación en la conducción artística del museo.¹⁰³ Peor aún, evidenció el poder que les asiste a los coleccionistas privados, que determinan no solamente las premisas estéticas, sino que lo que debe ser considerado como arte.

Ello demuestra evidencia la vulnerabilidad que la dependencia de los museos respecto de los coleccionistas privados y de sus aportaciones. En estos vínculos tan complejos entre los coleccionistas privados y los museos, éstos últimos han evidenciado una gran vulnerabilidad cuando dependen significativamente de las aportaciones o exhiben colecciones importantes.

Este fue sin duda el precedente de la colección de los alemanes Helga and Walter Lauff's, quienes habían prestado su colección al museo Kaiser Wilhelm Museum en Krefeld, Alemania que con ello se convirtió en uno de los centros más importantes de arte contemporáneo.

La dirección del Museo estuvo a cargo de Paul Wember desde 1947 hasta 1975, quien era considerado uno de los grandes expertos en arte contemporáneo. La colección es valorada como una de las más importantes de la posguerra en su género; albergaba más de quinientas obras de arte, la gran mayoría del Arte Pop, del Arte Povera, Post-Minimalismo y Arte conceptual.¹⁰⁴ Entre las obras que albergaba se encontraban las de Lee Bontecou, Christo, Joseph Cornell, Jan Dibbets, Lucio Fontana, En Kawara, Yves Klein, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Piero Manzoni, John McCracken, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Louise Nevelson, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Fred Sandback, George Segal, Richard Serra, Richard Tuttle, Cy Twombly, Günther Uecker, Tom Wesselmann, Douglas Wheeler, David Zwirner, Joseph Beuys, Mel Bochner, Hanne Darboven, Eva Hesse, Jannis Kounellis y Claes Oldenburg, entre otros.

¹⁰³ FISCHER, Cornelia, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 32.

Walter Lauff, era un industrial alemán radicado en Bad Honnef, Alemania y recurrió a Wember para adquirir su colección a fines de la década de los sesentas del siglo XX. Ya este museo había organizado exhibiciones de la mayor importancia, como fueron obras de Yves Klein en 1961, Robert Rauschenberg en 1964, Marcel Duchamp en 1965, Fred Sandback y Sol LeWitt en 1969. Los Lauff rescindieron el contrato con el Museo, con graves perjuicios para el museo y para el público alemán, y la vendieron en la casa de subastas Sotheby's en Londres con pingües utilidades. El imprimátur del Museo Kaiser Wilhelm Museum en Krefeld, Alemania, fue determinante ya que los Lauff pudieron agregarles a las obras de su colección, el predicado *museísticamente correcto*.

A todo lo expuesto, existen otras consideraciones que también son relevantes. La función del Estado en la exhibición en la exhibición de las colecciones privadas, que deben estar al abrigo de toda clase de censura.¹⁰⁵

La magnificencia de los coleccionistas también debe ponderarse; este mecanismo ha tenido diferentes expresiones. En este contexto, es importante considerar el precedente del británico Sir Dennis Mahon (1910-2011) quien a través de su fondo filantrópico¹⁰⁶ en Reino Unido, convino en compartir su colección barroca, una de las más importantes en Europa, en seis diferentes museo; la *National Gallery* de Escocia, en Edinburgh; la *National Gallery* de Londres, el *Ashmolean* Museo de Oxford; el Museo *Fitzwilliam* en Cambridge; la galería de arte de Birmingham y finalmente el *Newsam House Temple* en Leeds.¹⁰⁷

Este importante legado estuvo empero condicionado; Sir Mahon obligó a los museos a dar acceso gratuito a las obras de su colección y que ninguna de las obras pudiera ser vendida. Esta última disposición puso en predicamento y situó en primer plano el mecanismo de *deaccessioning* en los museos de arte.

El precedente Mahon es relevante, no solamente por imponer la prohibición de la venta de las obras y objetos de su colección, sino también por la discusión de la *Charitable Act* de 2006.¹⁰⁸ Esta legislación, en forma sorprendente prohíbe a las instituciones remover de su seno los bienes culturales; para estos efectos califican en este rubro las colecciones universitarias y las

¹⁰⁵ MOUSTARIA, Elina, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁶ https://www.nationalgalleries.org/media/_file/press_releases/Sir_Denis_Mahon_collection_press_release.pdf. Última visita 23 de febrero del 2019.

¹⁰⁷ MOUSTARIA, Elina, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁸ <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2006/50/contents>. Última visita 23 de febrero del 2019.

museísticas que en términos de esta ley se consideran como instituciones filantrópicas. El efecto es devastador; se dispone la prohibición de enajenar sus colecciones.¹⁰⁹

En los Estados Unidos se han registrado otros precedentes en esta materia de la mayor importancia. Para ello debe considerarse que entre los años de 1895 y 1955 se produjo uno de los principales éxodos de bienes culturales del siglo XX. Pinturas, esculturas, bibliotecas y edificios enteros fueron removidos de Europa y remitidos a los Estados Unidos.¹¹⁰ En esa forma en los Estados Unidos muy pronto adquirió el carácter de *cause célèbre*, las colecciones de John G. Johnson, Peter Arrell Browne Widener y Albert Coombs Barnes.

Johnson, fue un abogado exitoso que pudo formar una de las colecciones más renombradas en ese país. Legó su colección a la ciudad de Filadelfia, pero impuso la condición que consistía en la edificación de un nuevo inmueble que debería de albergarlas. Después de un intricado proceso sucesorio, los fiduciarios accedieron a transferir la colección Johnson al Museo de Arte de Filadelfia.¹¹¹

La colección Widener incluía pinturas de Rembrandt, Edouard Monet y Renoir. Widener legó las obras de su colección a la *National Gallery* en Washington D.C. uno de los pocos museos públicos en los Estados Unidos.

La colección Barnes merece también una mención expresa; esta colección goza de la reputación por su colección exquisita y omnicompreensiva de pinturas y de esculturas. Barnes era un reputado coleccionista y gozaba de una buena reputación en los círculos intelectuales estadounidenses. Barnes interactuó con artistas y líderes de su tiempo; el pintor greco italiano Giorgio De Chirico llegó incluso a ejecutar un retrato de Barnes e incluso el pintor francés Henri Matisse enjalbegó un mural en una de las ventanas de la galería en donde se hospedaba su colección. Esta colección está considerada como una de las más importantes en los Estados Unidos. Para dar una aproximación de la importancia de la colección Barnes, ésta hospeda más pinturas del pintor francés Paul Cezanne, que conjuntamente todos los museos parisinos.¹¹² Barnes dispuso que después de su fallecimiento su colección debería de cerrarse y que ninguna obra de su colección podría darse en comodato o enajenarse. Su colección, así lo dispuso, debería de estar desti-

¹⁰⁹ MOUSTARIA, Elina, *op. cit.*, p. 90.

¹¹⁰ LUKACS, John, *Philadelphia Patricians and Philistines 1900-1950*, Farrar, Straus, Ciroux, New York, 1981, p. 260.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 261.

¹¹² *Ibid.*, p. 273.

nada a la educación. Después de una larga disputa legal, su colección está acogida en un museo esplendido en Filadelfia en beneficio del público y de la sociedad en su conjunto.¹¹³

B. LA TRAVESÍA DE LAS COLECCIONES PRIVADAS HACÍA LAS PÚBLICAS

Muchas legislaciones favorecen la travesía de las colecciones privadas a las públicas, a través de diferentes mecanismos contractuales como donaciones, comodatos o legados. Otro de los aspectos relevantes es la conservación de los bienes culturales de las colecciones privadas. Al margen del derecho moral¹¹⁴ en el ámbito de la legislación autoral, que es fundamental en la protección de la obra del artista, no es sencillo de identificar reglas específicas que obliguen a los propietarios de esas obras de conservar debidamente la integridad y calidad de los obras de su propiedad.¹¹⁵

Por lo tanto, la verdadera dificultad consiste en el libre ejercicio del derecho de propiedad. En este ámbito el precedente de los murales de Diego Rivera en el inmueble Radio Corporation of America (RCA) en el complejo conocido como Rockefeller Center en el centro de Manhattan, suscitaron un gran debate. En 1932, Diego Rivera era ya un pintor prolífico y fue contratado para enjalbegar en ese inmueble un mural monumental. Sus ideas marxistas eran ampliamente conocidas; por lo tanto, cuando los Rockefeller tomaron la decisión de contratarlo para ejecutar un mural en uno de los edificios de Manhattan, emblemático del capitalismo, tenían pleno conocimiento de ello.

El título del mural era interminable; *Man at the crossroad looking with uncertainty but with hope and high vision to the choosing of a course leading to a new and better future*. (Hombre en la encrucijada con incertidumbre, pero con esperanza y alta visión para elegir un curso que conduzca a un nuevo y mejor futuro), una de cuyas versiones se exhibe actualmente en el Palacio de Bellas Artes en el centro de la Ciudad de México, bajo el título “*Controlling Man of the Universe*” (El hombre controlador del universo).

La sorpresa fue incluso mayor cuando Rivera satirizó al propio John D. Rockefeller, junto con Henry Ford y J. P. Morgan en su obra *La orgía/La Cena de los Ricos* en un mural que obra en los portales de la Secretaría de

¹¹³ ANDERSON, John, *Art held Hostage. The Battle over the Barnes Collection*, W.W. Norton and Company, New York, London, United States of America, 2013, p. 85.

¹¹⁴ MOUSTARIA, Elina, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

Educación Pública. Peor aún, la filántropa Abby Aldrich Rockefeller, esposa de John D. Rockefeller Jr., organizó una exposición en el Museo de Arte Moderno (MoMa) de la Ciudad de Nueva York, en donde debería de ser expuesta el lienzo de Rivera *Frozen Assets* (Fondos congelados) que representaba escenas relativas a la Gran Depresión en los Estados Unidos.

Nelson Rockefeller, hijo de Abby, no hizo menos. Tuvo incursiones desafortunadas en una exposición de pintores de izquierda que escandalizaron a los donadores del MoMa, quienes amenazaron de retirar su apoyo.¹¹⁶

Bajo la supervisión personal de Rockefeller, Rivera continuó con sus trabajos en el mural, en el que claramente podían ser identificados a trabajadores desfilando en Moscú, máscaras de gas y espermatozoides venéreos hostigando a damas de la alta sociedad. La anécdota es ampliamente conocida; Rivera pintó la efigie Vladimir Ilich Uliánov, alias Lenin, líder de la Revolución de Octubre en Rusia, lo que resultó enormemente agravante para los Rockefeller.

La prensa incluso llegó a cuestionar a John D. Rockefeller Jr. ya que lo consideraban un mecanismo de propaganda comunista. Su hijo Nelson reaccionó y escribió una carta a Diego, en la que le exigía remover la efigie de Lenin y que la sustituyera por una anónima.

Como era de esperarse, Rivera rechazó esta petición y en mayo de 1933 le escribió a los Rockefeller y les participó que prefería la destrucción total del mural que modificarlo. Nelson entonces le ofreció remover el mural y donarlo al MoMa; para ello se recurriría a la misma técnica que fue empleada para remover los frescos de Antonio Pollaiuolo y los de villa de Publius Fannius Synistor en Boscoreale, próximos a Pompeya, Italia, hospedados en el Museo Metropolitano de Nueva York.

El MoMa rechazó la oferta del mural, la estrategia de Rockefeller fracasó y Nelson terminó por indemnizar a Rivera. Este dinero fue empleado por Rivera para reconstruir el mural en paneles portables donados a la *New Workers School* en Manhattan, en un esfuerzo por preservar los derechos del artista y del interés público.¹¹⁷

Rivera ironizó que resultaba imposible que la simple imagen de Lenin pudiera poner en riesgo la sede universal de los bancos estadounidenses y la bolsa de valores de Wall Street. Una noche de febrero de 1934, en forma subrepticia y sin mediar advertencia alguna, el mural fue destruido por órdenes de Rockefeller. La explicación vertida por Rockefeller ofendía a cual-

¹¹⁶ SAX, Joseph L., *Playing darts with a Rembrandt: Public and Private Rights in Cultural Treasures*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1999, United States of America, p. 13.

¹¹⁷ *Ibidem*.

quier inteligencia. Argumentó que la destrucción se debió a la necesidad imperiosa de mantenimiento de la estructura del edificio. El escándalo no se hizo esperar y las protestas emergieron por doquier.

Rivera calificó este evento, y con razón, como vandalismo cultural. Sin embargo, para fundar esta aseveración, es necesario focalizar la destrucción del mural como contraria al interés público. Es evidente que está en los intereses de la comunidad salvaguardar la creatividad humana por sobre los intereses del poder de la élite y sustraerla de cualquier agenda política y religiosa.

La diferencia específica está en considerar el trabajo artístico como una simple mercancía. Los argumentos de John D. Rockefeller Jr. fueron patéticos y privilegiaron los intereses de la élite por sobre los de la comunidad. De considerarse al mural de Rivera como parte de una propiedad el talento de Rivera carecería totalmente de sentido.

El argumento sustantivo contra el vandalismo cultural y en favor de la preservación del interés cultural, legitima la protección del legado cultural. El genio del artista debe estar por sobre los intereses de la élite en el poder y postular que le asiste un contenido secular y moderno. En esta forma, la obra de arte es valiosa, porque responde a los intereses de la comunidad y por ello precisamente éstos deben de ser preservados, sobre cualquier derecho de propiedad.

Rivera continuó con sus trabajos, a pesar del hostigamiento. Su famoso mural en el Instituto de arte de Detroit, también causó escozor, sobre todo entre la comunidad católica estudiantil, que llamaron al boicot de la obra y exigieron su remoción. Uno de los paneles del mural, llamado *The Vaccination* (La Vacunación) mostraba a un infante al cuidado de una enfermera, en tanto era inoculado. En la parte inferior de la escena se observaban varios animales, lo que sustentó el argumento de Ralph Higgins, reverendo de la Iglesia Episcopal, quien sugirió que el mural hacía referencia a la Sagrada Familia. En este precedente los intereses de la comunidad prevalecieron.¹¹⁸

La conclusión es clara; el destino de las obras de Rivera, cobran singular importancia, incluso entre aquellos a los que les es indiferente o incluso hostil el mensaje que conllevan. Más aún, las obras de Rivera son los catalizadores del programa *United States Federal Art Program of American Art* (PWAP), que reemplazó al *Federal Art Project* (FAP) promovido por el *New Deal* de Franklin D. Roosevelt durante la Gran Depresión.¹¹⁹

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

Una de las partes más importantes del PWAP fue precisamente el relativo a los murales compuestos por artistas como Stuart Davis, Jackson Pollock y Arshile Gorky. Para solo mencionar la profundidad social de este programa, el resultado es sorprendente. Bajo su impulso se crearon más de 100,000 pinturas y murales y aproximadamente 18,000 esculturas.¹²⁰

Existen un sinnúmero de interrogantes relativas al ejercicio del derecho de propiedad respecto al legado cultural. Podría incluso sugerirse que en este aspecto las diferencias entre el derecho continental y el *common law* pudieran resurgir. Estas diferencias sin embargo son superficiales.¹²¹ La actitud de los coleccionistas en los países del sistema del *common law*, consiste en términos generales, en considerarse como custodios de las obras de arte, cuyas obligaciones son claras; la preservación de éstas en beneficio de futuras generaciones.¹²² En este contexto la legislación específica en California¹²³ y de Massachusetts,¹²⁴ en los Estados Unidos son dos precedentes comprensivos. Estas legislaciones obligan a los propietarios a preservar los bienes culturales en sus colecciones en beneficio del público.

La literatura ha sugerido incluso explorar la noción que la mejor forma de proceder es explorar la noción de guarda y custodia.¹²⁵ Conforme a este modelo, se hace responsable al coleccionista, de no destruir, ni ocultar sus tesoros, bajo la fórmula del fiduciario, que debe observar la conducta de un buen padre de familia. Los coleccionistas han aceptado que los propietarios de los tesoros culturales, tienen exclusivamente la custodia temporal de éstos. Ahora existe una consciencia cultural que la preservación exige de un alto grado de pericia, que únicamente puede ser proveída por los museos públicos. A ello habría que agregar que ello crearía una sinergia entre colec-

¹²⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹²¹ MOUSTARIA, Elina, *op. cit.*, p. 22.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ La legislature de California decretó en la Section 989 de su Código Civil Sección 989 que existe un interés público en la preservación y la integridad de las creaciones culturales y artísticas. En <http://leginfo.ca.gov/cgi-bin/displaycode?section=civil&group=00001-01000&file=980-989>. Última visita 23 de febrero del 2019.

¹²⁴ La Sección 85S Capítulo 231 el Código General dispone que: "...the general court hereby finds and declares that the physical alteration or destruction of fine art, which is an expression of the artist's personality, is detrimental to the artist's reputation, and artists therefore have an interest in protecting their works of fine art against such alteration or destruction; and that there is also a public interest in preserving the integrity of cultural and artistic creations. En <https://malegislature.gov/Laws/GeneralLaws/PartIII/TitleII/Chapter231.Section85S> Última visita 23 de febrero del 2019.

¹²⁵ SAX, Joseph L., *op. cit.*, p. 15.

ciones privadas y públicas en instituciones que albergan bienes culturales de generaciones anteriores.¹²⁶

Este análisis elude el debate relativo al *droit moral* que se encuentra regulada por la legislación autoral. No se omite empero mencionar que la diferencia en este ámbito entre el *common law* y el derecho continental es más conceptual que pragmática, especialmente si se atiende a la literatura especializada en la materia. El mismo razonamiento resulta válido para las regalías por los derechos de recompra, *droit de suite*, y de sus regalías.

De la misma manera en los países de destino estos elementos no son reconocibles; a los que habría que añadir el régimen de los legados que mayoritariamente prohíben el *deaccessioning* en los objetos que albergan. Este es especialmente el caso de la colección Barnes en los Estados Unidos y de la Sir Dennis Mahon en el Reino Unido.

El epitome del régimen de los legados al Estado es con certeza la colección Soane en Reino Unido; por un acta del Parlamento, Sir John Soane legó sus colecciones al Imperio británico. A los fiduciarios se les prohibió de alterar la colección y preservar la colección del Sir John Soane. Esta acta parlamentaria impide la dispersión de la colección y puntualiza las obligaciones de preservarlas y mantenerlas intactas. Esta acta es uno de los primeros indicios de transfigurar las colecciones privadas en públicas; es un claro tránsito de hacer públicas las entrañas de una colección privada; la consecuencia es inequívoca; su transformación en un museo. Soane acompañó a su testamento un documento intitulado *Description of the House and Museum on the North side of Lincoln's Inn Fields* manuscrito tanto en inglés como en francés, cuyo propósito era proveer de un manual al museo.¹²⁷ El Museo Soane se ha apegado estrictamente a sus deseos.

Los vínculos entre colecciones privadas y los museos públicos está regida por el derecho privado, como es el caso del derecho alemán¹²⁸ y debe continuar en esa forma.¹²⁹ Estos vínculos empero tienen una enorme versatilidad.¹³⁰ Basta mencionar algunos precedentes emblemáticos en el ámbito internacional, que han trascendido las fronteras nacionales, como es el caso de la colección Thyssen Bornemisza en Madrid¹³¹ e igualmente interesante lo es el Museo Bayeler en Basilea, creado por el artista suizo Ernst Beyeler.

¹²⁶ MERRYMAN, John Henry, *op. cit.*, p. 346.

¹²⁷ BELSEN, John, *The House and Museum of Sir John Soane*, en ELSNER, John and CARDINAL. Roger Editors., *op. cit.*, p. 157.

¹²⁸ MOUSTARIA, Elina, *op. cit.*, p. 50.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁰ FISCHER, Cornelia, *op. cit.*, p. 39.

¹³¹ Boletín Oficial del Estado No. 224. III Sección P. 72006; véase también http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1993-15901. Última visita 23 de febrero del 2019.

a) *La colección Thyssen Bornemisza*

La colección Thyssen Bornemisza fue una de las colecciones privadas de arte máspreciadas en Europa. Fue August Thyssen (1842-1926) quien inició su creación. Para ello le encargó al escultor francés Auguste Rodin, una serie de esculturas en mármol. La tradición del coleccionismo la retomó uno de sus vástagos, Heinrich Thyessen-Bornemisza. Su colección fue exhibida por primera ocasión en la Neue Pinakothek de Munich en 1930. Ante la inminencia de la Guerra, adquirió en propiedad de Leopoldo de Prusia el palacio llamado Villa Favorita, ubicado en Lugano, Suiza, en donde instaló su colección.

A su muerte su hijo Hans Heinrich retomó esta colección y continuó con la tradición familiar de adquirir obras de grandes maestros, hasta que en el año de 1961 cambió el curso de adquisiciones con la compra de una acuarela del pintor alemán Emil Nolde. A partir de este evento la colección se enriqueció con obras del impresionismo, el post impresionismo y las tendencias vanguardistas de fines del siglo XX como es el arte pop y el hiperrealismo.

Casado con la española Carmen Cervera, Thyssen Bornemisza decidió iniciar conversaciones con España, que ofreció garantías satisfactorias para la conservación de esta colección. El inicio de la adquisición por parte del Estado español se realizó inicialmente mediante la concreción de un contrato de préstamo *sui generis*, llamado *Protocolo de intenciones*, ya que se acordó el pago de una renta anual de cinco millones de dólares. El contrato preveía que fuera hospedada en el Palacio de Villahermosa, justamente frente al Museo del Prado y una pequeña parte en el Monasterio de Pedralbes en Barcelona, lo que fue satisfecho. Para esos efectos hubo que remodelar el Palacio de Villahermosa y a partir de 1992 se inició una de las operaciones más delicadas de traslado de obras de arte del siglo XX.

El plazo de este contrato fue de nueve años y medio. Este plazo no fue fortuito; la legislación protectora de bienes culturales obliga al registro si los bienes de interés cultural permanecen en España y se prohíbe a partir de este evento, su exportación. La colección acoge obras trascendentes de grandes maestros españoles, que obliga a considerar su pertenencia al patrimonio cultural español.

No hubo de pasar mucho tiempo para que en el año de 1993 se iniciaran las negociaciones para su adquisición, que se realizó en varias etapas. En primera instancia para su administración se constituyó una fundación, inicialmente como una fundación cultural privada, de servicio y promoción, sin ánimo de lucro. Su duración era ilimitada; se le reconoció personalidad

jurídica, con patrimonio propio y con plena capacidad de goce y ejercicio, que se materializa en toda clase de propiedades mobiliarias e inmobiliarias, bienes y derechos, cuya adquisición pueda financiarse mediante las aportaciones iniciales y sucesivas de sus fundadores, de demás donaciones, liberalidades y subvenciones.

El órgano supremo de esta fundación es el Patronato cuya encomienda es la representación, administración y disposición de su patrimonio fundacional, presidido por el Ministro de Educación, Cultura y Deporte español.

Posteriormente por el Real Decreto-ley 11/1993 de junio de ese año, se aprobaron las medidas reguladoras del contrato de adquisición de esta colección; para ello se convino que el Estado español aportaría a esta fundación el importe de la compra, aproximadamente trescientos cincuenta millones de dólares, para la cesión gratuita de la colección al Palacio de Villahermosa. Este contrato de adquisición fue suscrito el veintiuno de junio de mil novecientos noventa y tres entre la Fundación, el Reino de España y la sociedad prestamista de la colección.

Conforme al anexo II del Real Decreto 1305/2009 del treinta y uno de julio de ese año, se creó la Red de Museos de España, y este Museo fue catalogado como perteneciente al sector público estatal, con la participación del Ministerio de Educación, Cultural y Deportes a través de la Secretaría de Estado de cultura.

A esta colección habría que agregar la de la propia Carmen Cervera que actualmente se encuentra dada en comodato; su plazo inicial fue por diez años, prorrogable anualmente. Para ello hubo que adquirirse inmuebles contiguos en la Calle del Marqués de Cubas. Con ello se formó el llamado Triángulo del arte madrileño, compuesto por El Museo del Prado, el Museo Reina Sofía y a partir de julio del dos mil diecisiete el Museo Nacional el Thyssen Bornemisza, ahora catalogado como Museo Nacional.

b) La colección Beyeler

En mil novecientos cincuenta y dos Ernest y Hildy Beyeler fundaron en Basilea la Galería Beyeler; su reputación internacional se inició con la adquisición de arte moderno de la colección del industrial G. David Thompson asentada de Pittsburg, Estados Unidos. Los Beyeler la dispersaron y vendieron lotes de pinturas a los museos estadounidenses.

Con el tiempo esta importante colección pasó a formar parte de la Fundación Beyeler en mil novecientos ochenta y dos, que cobró celebridad y presencia internacional con la exhibición que realizó en mil novecientos ochenta y nueve en el Museo Reina Sofía en Madrid.

La fundación Beyeler es el origen de su museo; Beyeler eligió Riehen situado en la circunscripción de Basilea en octubre de 1997 para establecer la residencia de su colección. Para ello encomendó la construcción de un inmueble ad hoc al arquitecto genovés Renzo Piano, quien anteriormente había diseñado el Museo Georges Pompidou en París. A partir de ese evento al museo se le conocería mejor como Renzo Piano. Beyeler logró un acuerdo con el cantón de Basilea, que se ha significado por ser uno de los más logrados entre un coleccionista privado y el Estado. Las autoridades de Riehen proveyeron en forma gratuita el sitio, el Cantón de Basilea asumió la obligación de contribuir con cerca de tres millones de francos suizos y la fundación Beyeler aportó su exquisita colección. Uno de los mejores logros del Renzo Piano es la estructura de vidrio del plafón, que ilumina todo el inmueble con luz natural, tan deseable en la exhibición de obras de arte.

Beyeler también se involucró en adquisiciones de obras de arte que han merecido la atención de la literatura especializada. En Italia se encontraba la pintura *Portrait of a Young Peasant*¹³² de Vincent Van Gogh, perteneciente en la época a un coleccionista de apellido Verusio.

Italia para arraigar esta pintura en su territorio, en términos de la ley número mil ochenta y nueve promulgada en el año de mil novecientos treinta y nueve, la incorporó a su patrimonio bajo el argumento que revestía un interés histórico y artístico singular.

En julio de mil novecientos setenta y siete Beyeler adquirió este óleo a través de una interpósita persona llamada Pierangeli; la transacción se puso en conocimiento del Ministero per i beni e la attività culturali italiano, pero en forma deliberada se omitió el nombre de Beyeler.

Para suplir esta deficiencia tanto Pierangeli, cómo Beyeler formularon un segundo comunicado en el que advertían ahora si la adquisición por parte de Beyeler, cuyo monto de adquisición se fijó en dos millones cien mil dólares.

En el ínterin la colección Peggy Guggenheim radicada en Venecia, conoció de la operación y ofertó un precio significativamente más elevado por la pintura. Ante tales eventos el Ministerio italiano ordenó que la pintura fuera consignada al Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma.

Conforme al curso de los acontecimientos y ante la cuantiosa oferta del Guggenheim, el Estado italiano ejerció su derecho de preferencia y solicitó

¹³² <https://www.ilsa.org/jessup/jessup17/Batch%201/Judgment%20of%20the%20ECHR-%20Beyeler%20v.%20Italy%20-2000.pdf>

subrogarse en la persona de Beyeler. Italia alegó en su favor que la subrogación procedía en base y conforme a las condiciones que tanto Pierangeli, cómo Beyeler habían hecho del conocimiento anteriormente del Ministero per i beni e la attività culturali.

Beyeler precipitó la venta al Guggenheim; Italia consideró la venta nula y pidió a la jurisdicción la inmovilización de la pintura. Beyeler demandó a Italia, y alegó en la Corte Europea de Derechos Humanos (CEDH) en Estrasburgo, la trasgresión del artículo 1 del Protocolo de la Convención Europea para la Protección de derechos humanos y libertades fundamentales que asegura al ciudadano el uso y goce pacífico de los bienes de su propiedad. La Corte sentenció a Italia a indemnizar a Beyeler con la suma de un millón trescientos cincuenta y cinco mil euros.

La resolución de la CEDH empero merece algunos comentarios. La Corte no puso en entredicho el derecho de preferencia de Italia y la procedencia de la subrogación. El razonamiento de la Corte empero fue fundado y motivado en la prevalencia del derecho del Estado italiano de asegurarle al público el acceso a esta pintura. La Corte sostuvo que la sola ubicación de obras de arte que se encuentren legalmente en el territorio de un Estado y que pertenezcan al legado cultural universal, legitiman a ese Estado de tomar toda clase de medidas para preservarlas y asegurar el interés general de la comunidad internacional

Sin embargo, si bien es un argumento sólido, provoca diferentes interrogantes. Resulta evidente que este argumento debilita seriamente el sostenido por los países de origen, que acusan una inhabilidad de asegurar su acceso universal. Existen al respecto algunos precedentes muy señalados y con ello se vigoriza el interés de los países de destino.¹³³

Conforme al criterio de la Corte, el Estado puede interferir en el mercado de arte, pero de acuerdo a una compensación legal y justa de las partes en cuestión. Este argumento enfrenta otros cuestionamientos. El incremento de los precios en el mercado de arte dificulta que la preeminencia del interés general cobre una vigencia efectiva.

Finalmente, no deja de asombrar cómo Italia hubiera declarado como de interés e importancia cultural la pintura de Van Gogh, cuando ésta fue realizada en la ciudad de Saint-Rémy-de-Provence en Francia, que no precisamente corresponde a la cultura italiana.

¹³³ MAGET, Antoinette, *op. cit.*, p. 503.

C. LOS PAÍSES DE ORIGEN

El fin de la era colonial y la consecuente emergencia de nuevos Estados tuvo una repercusión decisiva en la noción del legado cultural dominado durante todo el siglo XIX por los cánones estéticos europeos.

El fervor en la construcción y defensa de su legado cultural devino en un lugar común de esos nuevos Estados, que se transformó en un acto de fe. El proceso de metamorfosis cobró un nuevo ímpetu en la segunda parte del siglo XX en donde se desarrollaron nuevas aproximaciones como multiculturalismo, el legado cultural de la humanidad, el legado cultural nacional y la formación de una nueva percepción de la soberanía cultural. Estas nuevas nociones han influido, si no es que francamente dominado el debate cultural.

Una nueva consciencia cultural apareció desde los primeros escarceos para impedir el tráfico ilícito de bienes culturales. En 1970 fue aprobada la Convención de la UNESCO de 1970 a iniciativa del Perú y de México y con ello se establecieron los fundamentos de un nuevo orden cultural internacional.¹³⁴ Más adelante se aprobó en Roma la Convención Cultural del UNIDROIT en 1995 y últimamente se aprobó por el Consejo de Europa sobre los delitos relativos a los bienes culturales adoptada el tres de mayo del dos mil diecisiete, en donde México fungió como observador. El objetivo de esta Convención es prevenir y combatir el tráfico ilícito y prevenir la destrucción del legado cultural. No obstante pertenecer al ámbito europeo, esta convención fue ratificada por México.

Entre los bienes culturales más preciados se encuentran los bienes arqueológicos, debido a su especificidad, en la que su dimensión, su naturaleza y su función en la historia son elementos esenciales.¹³⁵ La arqueología de nuestro tiempo ha postulado la importancia de preservar la integridad de los objetos y de su contexto que permite descifrar su historia. Una vez que el objeto haya sido sustraído de su contexto, el sitio amputado y el mismo objeto disminuyen sensiblemente su valor cultural. Lo que significa sin duda una pérdida para el conocimiento universal.

Las legislaciones domésticas en este ámbito son numerosas y es difícil reconocer un común denominador. Incluso en la propia Convención de la UNESCO de 1970 se obliga a los países de origen de levantar un inventario de los bienes culturales sujetos a protección, requisito que atenta en contra del sentido común, si se considera que muchos de los bienes arqueológicos no están descubiertos, como es el caso mexicano. Ello ha inducido a la UNESCO

¹³⁴ *Ibid.*, p. 295.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 326.

en consorcio con UNIDROIT a redactar disposiciones modelo que regulen los vínculos entre la propiedad del Estado y los objetos culturales no descubiertos.¹³⁶

No es de sorprender por lo tanto que los tópicos relacionados con los bienes culturales arqueológicos se encuentren entre los más polémicos. La legislación de los países de origen es considerablemente restrictiva en lo que respecta a la exportación de esos bienes culturales. Para ello han recurrido los mecanismos de inalienabilidad y de imprescriptibilidad y no están sujetos a embargo. En nuestra época las colecciones privadas que albergan bienes culturales arqueológicos están sujetas a un gran escrutinio y enfrentan retos considerables.

La última legislación internacional ha influido considerablemente en los ámbitos domésticos y desde luego en la formación de colecciones. La resolución 2199 y 2253 de febrero del 2015¹³⁷ y las resoluciones 2347 de marzo y del 17 de noviembre ambas del 2017, ésta última en referencia a la aplicación de la anterior, tomadas por el Consejo de Seguridad de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) conminaron a los países de destino, a adoptar las medidas para prohibir el tráfico ilícito de bienes culturales, ya que se constituyó en la segunda fuente de financiamiento del terrorismo internacional. Esta es precisamente la razón por la que el Consejo de Seguridad adoptó estas resoluciones que ha ameritado que sea una referencia en los anales de la protección del patrimonio cultural. Esto impacta seriamente la formación de colecciones en los países de destino.

En su razonamiento, el Consejo de Seguridad reafirmó que el terrorismo internacional en todas sus formas y manifestaciones, constituye una de las más graves amenazas en contra de la paz y de la seguridad internacionales. Este órgano de la ONU fue enfático en su condena, ya que consideró que los actos terroristas se configuran como crímenes injustificables, cualquiera que sea su motivación.

Por primera ocasión en su historia, este órgano, cuyas resoluciones son vinculantes para la comunidad internacional determinó que la destrucción ilegal del patrimonio cultural, el pillaje y el contrabando de bienes culturales en caso de conflicto armado, especialmente por los grupos terroristas y las tentativas de negar las raíces históricas y la diversidad cultural en este contexto, pueden alimentar e incluso exacerbar los conflictos y configuran obstáculos a la reconciliación nacional después de los conflictos y con ello

¹³⁶ http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/UNESCO-UNIDROIT_Model_Provisions_en.pdf

¹³⁷ http://www.un.org/en/sc/ctc/docs/2015/N1504028_EN.pdf

comprometen la seguridad, la estabilidad, la gobernanza y el desarrollo social, económico y cultural de los Estados involucrados.

Para ello el Consejo de Seguridad diagnosticó que son precisamente, agentes que carecen de todo poder estatal, como son los grupos terroristas, los autores de la destrucción del patrimonio cultural, del tráfico ilícito de bienes culturales y de infracciones conexas, que sin duda constituyen una amenaza para la paz y la seguridad internacionales, como es el llamado Estado islámico de Irak y de Levante, también conocido como Daech, asociado a Al-Qaida y todos aquellos grupos que les son afines.

Son precisamente estos grupos los que generan beneficios económicos que proceden de las excavaciones ilícitas, del pillaje, del contrabando que pertenece al patrimonio cultural no solamente de sitios arqueológicos, sino de bibliotecas, de archivos y de otros sitios culturales, que sirven para financiar el reclutamiento y reforzar su capacidad operativa, de organización para perpetrar atentados terroristas. A ello habría que agregar la grave amenaza de las minas terrestres y todas las municiones que no han detonado y que se encuentran sepultadas en los sitios de importancia cultural.

La conclusión del Consejo de Seguridad es inequívoca; existe un vínculo entre las actividades de los grupos terroristas, los grupos criminales y el tráfico ilícito de bienes culturales, de sus beneficios económicos y del lavado de dinero.

La resolución del Consejo es incontrovertible; deploró y condenó la destrucción ilegal del patrimonio cultural, específicamente la de sitios y de objetos religiosos, así como el pillaje y el tráfico de bienes culturales que provengan de sitios arqueológicos, de museos, de bibliotecas, de archivos y de otros sitios de importancia cultural, en períodos de conflicto armado, específicamente por grupos terroristas.

De igual manera condenó todo trato comercial en este ámbito con el llamado Estado islámico, el frente el-Nosra o con todos los individuos, grupos, empresas y entidades asociadas con Al-Qaida y reafirmó que este tipo de transacciones serán tipificadas como apoyo financiero a grupos terroristas. Esta calificación comprende también todas aquellas excavaciones ilegales sistemáticas, el pillaje y el saqueo del patrimonio cultural por el llamado Estado islámico y por Al-Qaida. Para ello consideró que los ataques contra los sitios e inmuebles destinados al culto religioso, a la enseñanza, al arte, a la ciencia o contra los monumentos históricos, constituyen en términos del derecho internacional, un crimen de guerra y que sus ejecutores deben de ser llevados ante las cortes penales internacionales.

El mandato es contundente; los estados miembros deben de impedir y combatir el comercio ilícito y el tráfico de bienes culturales y de otros objetos que tengan un valor arqueológico, histórico, cultural, científico o religioso que provengan de países expuestos a conflictos armados, especialmente por los grupos terroristas. Para ello prohíbe el comercio internacional de bienes culturales, específicamente de aquellos en los que existan indicios claros de que provengan por esas causas o bien de aquellos cuya proveniencia no esté claramente identificada o certificada con el objeto de restituirlos. En especial el Consejo de Seguridad hizo referencia a aquellos que provinieran de Irak desde el seis de agosto de mil novecientos noventa o de Siria desde el quince de marzo del dos mil once.

Pero el Consejo de Seguridad llegó a extremos insospechados en la protección del patrimonio cultural; reconvino a los Estados miembros de la comunidad internacional de adoptar medidas y legislaciones domésticas ad hoc, que sean operativamente eficaces, creadas por el derecho internacional. El mandato es mucho más extenso; en términos del derecho internacional sostuvo que, conforme a la cooperación internacional, debería proveerse de mecanismos que aseguren la restitución, el reintegro y la repatriación de los bienes culturales procedentes del tráfico ilícito.

D. EL ACCESO PÚBLICO

Uno de los temas de mayor controversia en nuestro tiempo es el acceso público a las colecciones privadas. Existe consenso en la literatura especializada que, en el Renacimiento, época en la cual se iniciaron las primeras colecciones, fue la nobleza la que fundaba su soberanía cultural en las colecciones de arte. Estas muy pronto se transfiguraron como un medio de demostrar el poder. En toda residencia aristocrática, que se preciara de tener abolengo de nobleza, se consideraba esencial que tuviera una colección de arte.¹³⁸ La aristocracia asumió la función del mecenazgo, y el vínculo entre la nobleza y los artistas perduró durante mucho tiempo.

Sin embargo, fue la Revolución francesa de 1789 la que alteró el significado del arte y de la cultura. El postulado de la libertad individual condujo a una concepción liberal del Estado. Un número relevante de Palacios reales, entre ellos el del Louvre, se convirtieron en museos públicos de arte. Fue esa época en la que se le dio al legado real, al de la nobleza y a la del clero una nueva configuración.¹³⁹ La Revolución de Octubre de 1917 en Rusia,

¹³⁸ FISCHER, Cornelia, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 23.

prosiguió el mismo sendero.¹⁴⁰ La creciente debilidad de la aristocracia y del clero permitió al individuo obtener beneficios directos y formar colecciones de primera importancia. Entre ellas pueden mencionarse las colecciones Wallraf, Hübsch, Lysversberg y Boissserée.¹⁴¹ También las artes visuales mutaron; de la trama aristocrática y de sus efigies, se transitó a los concenientes al progreso humano.

Otra de sus consecuencias fue la nueva función social de los museos y la de su organización por parte del Estado. Este es el origen de la asunción de la responsabilidad cultural por parte del Estado, no solamente en Francia, sino en toda Europa, en donde surge la noción del Estado cultural.

El común denominador que comparten las diferentes concepciones museísticas fue la función educativa que se pretendía lograr mediante la exhibición de obras de arte y de bienes culturales relevantes. Este es el común denominador del Museo Británico y del Louvre a los que le siguieron otros más. En Munich, entre 1816 y 1830 se construyó la Glyptothek, y en Berlín entre 1824 y 1828 se construyó el Antiguo Museo, así como el Nuevo Museo (1843-1855). Esta función persiste hasta nuestros días.

En nuestro tiempo, el museo ha asumido otras funciones igualmente importantes como es el rediseño y el nuevo significado de sus tareas iniciales. El Museo está en el centro de la nueva función de la cultura y es un pionero de este nuevo modelo.¹⁴² Las nuevas funciones actúan en forma interdisciplinaria y constituye un desafío a la educación tradicional museística.

El acceso al público de las colecciones privadas está en la actual agenda cultural.¹⁴³ Los museos públicos ofrecen un espacio significativo para las colecciones privadas. La percepción social del vínculo entre las colecciones privadas y las públicas varía considerablemente.¹⁴⁴ Por una parte asegura el acceso público a las colecciones privadas, lo que coadyuva a superar las inconsistencias de las legislaciones que determina que parte del patrimonio cultural que se encuentra en manos privadas forma parte del patrimonio nacional con la única salvedad de que no pueden ser exportados. Pero por otra parte impide el acceso público a las colecciones privadas.¹⁴⁵

¹⁴⁰ POLOVSTOFF, Alexandre, "Les trésors d'art en Russie sous le régime bolcheviste". J. Povolozky & Cie. Éditeurs., *Société Française d'Imprimerie et de librairie*, Paris, p. 19.

¹⁴¹ FISCHER, Cornelia, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴² MAGET, Antoinette, *op. cit.*, p. 474.

¹⁴³ MOUSTARIA, Elina. *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 51.

Existe empero las resistencias están por doquier; si bien la exhibición de colecciones privadas aseguran el acceso público de obras de arte que han estado fuera de su alcance, la exhibición del arte contemporáneo puede influir en el mercado, con un beneficio sustantivo para los coleccionistas.¹⁴⁶

En esta forma el precedente de la colección perteneciente al alemán Hans Grothe, exhibida en el museo de Duisburg, Alemania es relevante. Poco después de la exhibición pudo vender algunas de las piezas de su colección con pingües ganancias. Esta colección fue finalmente enajenada a Sylvia y Ulrich Ströher.¹⁴⁷ Exhibida en el Museo de arte de Bonn, fue retirada porque el museo no pudo satisfacer las exigencias de sus propietarios.

Este es un argumento que pone en entredicho el mecenazgo de los coleccionistas privados, ya que pone a los museos en competencia directa con las galerías y las subastas de arte¹⁴⁸ con la diferencia específica que los coleccionistas se ven beneficiados de la autoridad museística.

No obstante estos argumentos, existen otras razones igualmente importantes que militan en favor de la promoción de la exhibición de las colecciones privadas; una de ellas es la introducción de nuevos artistas que permanecían en la sombra y totalmente desconocidos para los museos y la sociedad. Con frecuencia las colecciones privadas se especializan en tópicos que han permanecido al margen de los museos.

IV. CONCLUSIONES

Un sistema cultural es una construcción social en la que diferentes protagonistas convergen en un paradigma, que consiste en una serie de principios y actitudes que modelan la forma en la que los protagonistas piensan, reflexionan y actúan. Dos diferentes paradigmas son perfectamente distinguibles en este contexto en la que la intervención del Estado ha demostrado ser decisiva. Uno de ellos encuentra sus raíces en la responsabilidad individual y colectiva. En este paradigma la estructura social es horizontal y el poder se dispersa entre sus diferentes postulantes.

En el otro paradigma el poder es irremisiblemente jerárquico y concentrado en el gobierno. Depende totalmente de los fondos públicos. Estos paradigmas, empero, difícilmente existen en un estadio inmaculado. Una parte importante de ellos se caracterizan por ser públicos con variante pri-

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁷ FISCHER, Cornelia, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 196.

vadas, o bien privados con variantes públicas.¹⁴⁹ En estos sistemas culturales es importante identificar el común denominador, para poder elaborar reglas uniformes que le den certidumbre a las colecciones privadas.¹⁵⁰

Otra de las controversias intensas son las relativas a la libertad del arte que el Estado debe garantizar y promover. El vínculo privado entre actores pertenecientes a los ámbitos público y privado debe insertarse en esta constelación de libertades.¹⁵¹

El predicado *museísticamente correcto* es otro ingrediente que debe considerarse en los vínculos entre museos públicos y las colecciones privadas, ahora insertas en el ámbito del derecho privado.¹⁵²

¹⁴⁹ MOUSTARIA, Elina, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁰ MERRYMAN, John Henry, *op. cit.*, p. 346.

¹⁵¹ *Bundestag's Conclusions*, December 15th. 2005. BT-Drucks. 16/96.

¹⁵² FISCHER, Cornelia, *op. cit.*, p. 199.