

ADQUISICIÓN Y DONACIÓN EN LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO: SÍNTOMAS Y CERTEZAS DE CORRUPCIÓN EN EL SISTEMA VIGENTE DE ARTE

Mikel Imanol Rotaeché González de Ubieta

Universidad Complutense de Madrid (UCM)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)

Resumen.

La sociedad percibe al museo como una institución neutral, positiva y beneficiosa. Un espacio ordenado y reglamentado en el que encontrar la verdad objetiva y científica sobre la materia que aborda. En el caso del arte contemporáneo ocurre igual, el público acude al museo para comprender qué es el Arte en la actualidad con un relato "objetivo". Sin embargo, musealizar lo contemporáneo es una aporía y es precisamente por este conflicto que estos museos muestran una grave tendencia a la tergiversación en la adquisición y el depósito de obras que lleva a la corrupción. Este artículo pretende abrir el debate para poder identificar estas prácticas y crear un espacio de reflexión que pueda aportar las soluciones necesarias entre todos lo involucrados.

Palabras clave: USEOS; ARTE CONTEMPORÁNEO; CORRUPCIÓN; ÉTICA

ACQUISITION AND DONATION IN MUSEUMS OF CONTEMPORARY ART: INDICATORS AND VERACITIES OF CORRUPTION IN THE PRESENT SYSTEM OF ART

Abstract

Society considers museums to be neutral, positive and beneficial institutions, as well as organized and standardized spaces where objective and scientific truth can be found. The same principle applies to the area of Contemporary Art: the public visits a museum with the purpose of understanding what Art means nowadays. Nevertheless, museumizing Contemporary Art is an aporia. This conflict makes museums in this area dangerously prone to distortion when it comes to the acquisition and deposit of works of art, a characteristic which ultimately leads to corruption. This paper aims at launching a discussion that should make possible to identify that sort of practices and create a space for reflection allowing to provide the relevant solutions with the collaboration of all stakeholders.

Key words: MUSEUMS; CONTEMPORARY ART; CORRUPTION; ETHICS

.....
Rotaeché González de Ubieta, Mikel Imanol. "Adquisición y donación en los museos de arte contemporáneo. Síntomas y certezas en el sistema vigente de Arte". *AusArt* 5(2): 41-53. DOI: 10.1387/ausart.18139

1. INTRODUCCIÓN

Una de las funciones básicas del museo como tal es acrecentar su colección permanente mediante una política eficiente de adquisiciones. Por eficiente se entiende aquel programa que identifica las debilidades y fortalezas de la colección y permite adquirir obra de forma organizada. De esta manera su discurso se hace más sólido y coherente. Es importante recordar que cada museo se especializa en áreas determinadas de conocimiento por lo que sus respectivas adquisiciones estarán orientadas y organizadas a engarzarse en el discurso museológico principal (ICOM 2013). En el caso de los museos de arte contemporáneo esto es igual, su misión es adquirir y exponer obras relevantes por su pertinencia y calidad, tanto material como discursiva. En este sentido, se considera que el museo, incluido el contemporáneo, debe ser un espacio en el que la objetividad y la responsabilidad articulen todos los procesos que se desarrollan para crear un discurso científico que ayude a la ciudadanía a crecer y mejorar.

No obstante, el escenario dejado por la crisis económica de 2007 arroja sombras de duda sobre estos procesos en dos instituciones de referencia: el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). No son los únicos pero debido a su especial relevancia se han seleccionado como casos de estudio para demostrar que los procesos de adquisición y depósito fallan y pueden favorecer un nuevo tipo de especulación y corrupción, la ligada a la obra de arte.

2. ADQUISICIÓN

Como se ha mencionado en la introducción de esta investigación, el museo tiene una responsabilidad con la sociedad, está a su servicio para ayudarla a mejorar. El caso del IVAM es especialmente útil para demostrar cómo este precepto se vulnera más a menudo de lo que cabría esperar. Se trata de la polémica creada en 2008 alrededor de la adquisición de 61 obras de fotografía de artistas emergentes chinos que, además, estuvieron expuestas en la sede del museo en la muestra *55 días en Valencia*. Según el IVAM, esta adquisición en bloque se ajustaba a la necesidad de crear un núcleo, hasta ese momento inexistente, de arte emergente chino. La exposición organizada mostraba el interés de China como nueva potencia artística. El conjunto de

fotografías se adquirió por la suma total de 440.280€, según datos oficiales del propio patronato de la institución. La polémica se desató cuando una operación de la Policía Nacional puso de manifiesto que el propietario de la galería de la que procedían las obras formaba parte de un entramado de fraude fiscal y blanqueo de capitales, era la denominada ‘Operación Emperador’. Un total de ochenta personas fueron detenidas y la suma de dinero blanqueado podría estar entre 200 y 300 millones de euros anuales, según los datos manejados por la Fiscalía de Anticorrupción y la Audiencia Nacional.

El supuesto responsable de ese entramado, formado por 15 empresas, es Gao Ping; entre estas se encontraban la Magee Art Gallery, situada en la calle Doctor Fourquet, justo detrás del MNCARS, y Espacio Tao, de la que se adquirieron las 61 fotografías. La investigación policial arrojó información que ponía en entre dicho la actividad cultural de Ping: la Magee Art Gallery, creada en 2007, solo contaba con dos personas en plantilla y según los balances de cuentas las pérdidas totales ascendían a 489.073 euros, sólo en el ejercicio de 2010 alcanzaban los 68.000 euros (Sanz 2012; Rotaache 2016).

La polémica se recrudeció cuando se demostró que el precio pagado por el conjunto superaba con creces el precio de mercado. El conjunto estaba formado por fotografías de tipo documental, en blanco y negro de mediados del siglo XX, y de artistas contemporáneos emergentes, del XXI. Según los datos de las diferentes casas de subastas, ninguno llegó a superar el precio medio de 7.000 euros, a excepción de la obra *Oneday in 2004 n°6*, de Xiuwen, que Shoteby’s vendió por el precio de 34.000 euros (Bono2012). El IVAM compró esta misma obra por 14.000 euros más, la diferencia parece bastante abultada y no fue la única, como se puede apreciar en la tabla 1.1

| AUTOR Y OBRA | PRECIO REGISTRADO (en euros) | ADQUISICIÓN IVAM (en euros) | INCREMENTO |
|---|------------------------------|-----------------------------|------------|
| Cui Xiuwen <i>One day in 2004 n° 6</i> | 34.000 | 48.000 | 41% |
| Song Chao <i>Miner</i> | 1.447 | 3.500 | 142% |
| Meng Zi <i>Haircut for tiberians boy</i> | 975 | 2.250 | 182% |
| Li Jiangshu <i>Teahouse</i> | 381 | 1.550 | 307% |
| Li Nan <i>The last generation of Lily-footed women in China,</i> | 742 | 4.800 | 547% |

Tabla 1.1. Adquisiciones correspondientes a la exposición 55 días en Valencia e incremento respecto de la venta registrada inmediatamente anterior. (Rotaache, 2016).

El caso se complicó aún más cuando se descubrió que Ping vendió las obras al museo con el asesoramiento del abogado Alberto Sierra Villaécija, hermano del comisario de la exposición *55 días en Valencia* y administrador solidario entre 2007 y 2009 de Espacio Tao, la galería a de la que procedía el conjunto de fotografías.

Como se puede apreciar el escándalo fue de suma importancia ya que ponía en evidencia el sistema de adquisición del IVAM, la pertinencia de las obras seleccionadas y la importancia de los artistas. Varios partidos políticos exigieron explicaciones en las cortes valencianas sin obtener información concluyente sobre el proceso de selección y adquisición del conjunto de obras, el caso sigue aún hoy en instrucción. Ante el evidente desgaste que se estaba produciendo, el pleno del Consejo Rector del IVAM¹ emitió un comunicado en el que, mediante cinco puntos, se explicaba la pertinencia y corrección del proceso. El propio escrito del Consejo Rector, presidido por Tomas Llorens, reconocía que no existía ninguna obra de arte chino en la colección. Entonces, ¿por qué no adquirir obra de artistas reconocidos en lugar de aventurarse con los emergentes?

Este escándalo pone de manifiesto que los códigos reguladores establecidos por la comunidad internacional continúan siendo un punto que requiere de esfuerzo y control para garantizar un ejercicio pulcro. En este aspecto el código deontológico del ICOM establece, en el apartado correspondiente a adquisición de colecciones, lo siguiente:

Las adquisiciones de piezas o especímenes que no entren en el marco de la política definida por el museo sólo podrán realizarse en circunstancias excepcionales. Los órganos rectores deben tomar en consideración los dictámenes profesionales disponibles, así como la opinión de todas las partes interesadas.

(ICOM 2013, 4)

La actitud de los entonces responsables del IVAM fue negligente ya que no se ajustó a la excepcionalidad que exige el mencionado artículo y el código ético profesional. Se dañó el patrimonio público y se traficó con obras de arte. Como se ha mencionado, el caso sigue en los juzgados y la directora de la época, Consuelo Ciscar, está imputada por varios delitos de malversación y blanqueo de capitales. Lo grave es que ocurrió mientras todos los profesionales veíamos como las normas se transgredían sin que nadie hiciera nada. En cierto modo, todos somos responsables por no dar la voz de alarma a tiempo.

3. DEPÓSITO, DONACIÓN Y MECENAZGO

La colección Phelps de Cisneros destaca por ser una de las principales colecciones de arte de Latinoamérica y se diferencia de las de su entorno por su calidad y por su especialización. Hasta tal punto es así que en 2012 se organizó una exposición temporal sobre abstracción geométrica en el MNCARS para poder presentarla al público español y europeo. Esa es la razón argumentada por dicha institución para albergar la colección privada durante ocho meses en la sala de Nouvel 0, la de acceso más sencillo ya que se encuentra en la planta baja del edificio de la ampliación.

Se trata de un caso de estudio interesante por varias circunstancias. Es cierto que la calidad de la colección es destacable, sobre todo si se tiene en cuenta que los artistas representados son, en su mayoría, latinoamericanos y que la calidad de las obras es innegable. Sin embargo, resulta algo complicado explicar por qué un museo público acoge una colección privada a cerca de una temática, la abstracción geométrica en Latinoamérica, que la misma institución ha abordado de modo solvente en otras exposiciones². Al fin y al cabo no se está desgranando el acto artístico en sí mismo si no la propia colección Phelps de Cisneros, el título no deja lugar a dudas: *'La invención concreta. La colección Patricia Phelps de Cisneros'*. Es cierto que, como se ha apuntado, la calidad de las obras es relevante pero también lo es que todos los artistas, o una gran mayoría de ellos, están representados en la colección del MNCARS y con obra de calidad³.

Otra circunstancia destacable es la sala en la que se organiza la exposición que, como ya se ha señalado, duró ocho meses y medio, el doble que el resto de las exposiciones temporales. La sala escogida para presentar esta exposición fue la sala Nouvel 0, en la planta baja del edificio de la ampliación del museo. Resulta interesante si se tiene en cuenta que solo un año antes estas dos salas, la 0 y la 1 y diseñadas por el arquitecto francés, habían sido sometidas a una completa renovación para transformarlas en salas de exposición permanente. El presupuesto público fue de 700.000€ (Pulido 2011), algo que resulta de por sí exagerado si se recuerda que entre las premisas de la ampliación figuraba que el edificio de Sabatini permanecería consagrado a la colección permanente mientras que el de la ampliación, a la sazón *'de exposiciones'*, se dedicaría exclusivamente a temporales. De ahí la razón por la que Nouvel diseñó unas salas polivalentes que permitían adaptar el espacio a las necesidades particulares de cada proyecto expositivo. El caso es que las dos salas del edificio de exposiciones temporales quedaron transformadas en salas rígidas, con separaciones internas definitivas y no adaptables. A pesar de haber gastado casi un millón del

presupuesto asignado el Museo decide dedicar la sala recién reformada a una exposición temporal que, además, duplica la duración media. Mientras tanto, en la sala de Nouvel 1 se seguía mostrando uno de los ya famosos tramos nuevos de la exposición permanente, por lo que la idea original del arquitecto y del Ministerio quedó completamente desvirtuada.

El proyecto museológico y museográfico que se diseñó para licitar el concurso de ampliación y, después, construir el edificio mostraba de forma clara la especialización de los espacios y de los edificios. Entonces, ¿qué sentido tiene todo el proceso? En principio parece que no hay una explicación lógica, sobre todo si se tiene en cuenta que en la sala de Nouvel 0 no se volvió a exponerse la colección permanente hasta febrero de 2014. Entre el evento y el cierre posterior la sala estuvo un año entero y dos meses infrutilizada: no solo no albergó parte de la colección permanente sino que estuvo cerrada (Rotaache 2016).

La razón no es en absoluto evidente. Para encontrarla hay que remitirse a la nueva ley del museo, la 34/2011, y sus correspondientes estatutos. El 23 de noviembre de 2012 queda constituida la '*Fundación Museo Reina Sofía*' mediante junta extraordinaria del Real Patronato del MNCARS. La creación de esta fundación se enmarca dentro de la independencia administrativa que otorga el estatuto de Organismo Público, creado con la mencionada ley. Mediante su creación, el Organismo Público MNCARS puede captar financiación externa y gestionar trabajos específicos relacionados con el museo sin necesidad de recurrir al complejo proceso de contratación administrativa propio de un organismo de este tipo⁴. En palabras del Secretario de Cultura, la creación de esta fundación permitirá al museo convertirse en "*la puerta de América Latina*" (Pulido 2012), constituyendo un puente cultural y de promoción del arte español en el continente americano. De esta forma la política cultural del Gobierno de España aumentará su presencia e influencia directa en el continente americano, de ahí el interés del Gobierno. En el mismo acto de presentación el director del Museo declara que se trata de un "*cambio en la historia del museo*" (Pulido 2012).

La nueva *Fundación Museo Reina Sofía* se constituyó con un patrimonio inicial de 192.000 euros, aportados por sus 16 patronos fundadores (12.000€ cada uno), y estos son: Patricia Phelps de Cisneros, José Olympio Pereira, Ricardo y Susana Steinbruch, Hugo Sigman, Silvia Gold, Helga de Alvear, Juan Abelló, Juan Antonio Pérez Simon, Jorge Gruenberg, Juan Carlos Verme Gian-

noi, Luiz Augusto Teixeira de Freitas Santo, Ricardo Espirito Salgado, Beatriz Quintilla, Alejandro Santo Domingo y Álvaro Saieh (Rotaeche 2016).

Como resulta bastante evidente, parece que la relación entre el Patronato de la nueva fundación y la exposición que se está analizando no es meramente casual o nominal. Sobre todo cuando al visitar la colección permanente actual del MNCARS se encuentra una sala específica, en la cuarta planta, dedicada a la misma colección Phelps de Cisneros. ¿Necesita el Reina Sofía completar un vacío tan grande en la sección de abstracción geométrica mediante la aceptación de un depósito privado? La respuesta es negativa, se trata de un museo público, con una colección amplísima, que puede analizar esta porción determinada del arte del siglo XX con éxito. Por otra parte, ¿en qué medida beneficia a la colección Phelps de Cisneros estar expuesta en un museo nacional? Es lícito pensar que esta operación incrementa el valor patrimonial de la colección privada. No hay que olvidar que siendo privada su futura venta es algo posible y, para el propietario, deseable y esta operación aumenta tanto su visibilidad como su valor.

Por lo tanto, no beneficia en nada que una colección privada encuentre espacio en un museo público cuando esto significa desplazar obras de la colección original y gastar presupuesto público para satisfacer unas pretensiones ajenas al interés general. Sólo el transporte de las obras que componían la exposición, tanto la recogida como la devolución, costó un total de 119.617 euros⁵, según el portal de Contratación pública del Estado. Un gasto que habría tenido un engarce pertinente y valido en una sala de exposiciones de gestión privada y que no habría arrojado tantas dudas sobre la ética profesional.

Por desgracia, la recién presentada colección de Soledad Lorenzo, un depósito de 385 obras que en el futuro se convertirá en donación, y el archivo Lafuente, también un depósito que en el futuro el Museo adquirirá (aunque aún no se sabe mediante qué procedimiento de gasto) demuestran que se trata de un *modus operandi* que se mantiene en el tiempo y que responde al deseo expreso del actual director de aumentar la colección sin adquirir obras. Estos dos casos presentan las mismas características, colecciones privadas que tratan de acceder al espacio del museo mediante un supuesto acto de altruismo o mecenazgo, mal entendido, ya que generan gasto del presupuesto público. Sólo la colección Lorenzo a generado un gasto de 15.825,66 euros, de los que el transporte y almacenaje exterior (los almacenes propios están cerca del 100% de su capacidad)⁶ ascendió a 9.975 euros⁷ y la primera exposición (de sólo 60 obras) a 5.850,66⁸, (se espera una segunda para 2018). Todo bajo la

promesa de una futura donación que, por desgracia, tiene que materializarse para ser real. Mientras eso no ocurra se trata de sendos depósitos en los que la titularidad continua en las manos originales y podrían llegar a retirarse.

4. CONCLUSIÓN

Los síntomas detectados en el sistema actual del Arte ponen de manifiesto un diagnóstico que es preocupante: la corrupción también está presente en el mundo de la cultura y, más concretamente, en los museos de arte contemporáneo. Los casos de estudio aportados, tanto el IVAM como el MNCARS, ponen de manifiesto la vulnerabilidad de estas instituciones a prácticas de dudosa legitimidad, tanto ética como profesional, que además resultan invisibles a los procesos de control de calidad y transparencia institucional, imprescindibles en una sociedad democrática madura. No obstante, hay que remarcar que no se trata de un fallo sistémico intrínseco, no se trata de que sean estructuras más sensibles a la corrupción que otras presentes en nuestra sociedad, la causa es extrínseca y la encontramos en sus gestores especializados. La sociedad ha confiado siempre en la neutralidad y objetividad de los museos sin analizar lo que realmente ha estado ocurriendo tanto con sus actividades como con sus responsables y la forma en la que estos accedían a sus puestos.

El Real Decreto 1305/2009, sobre la red de museos de España, establece en su cuarto artículo, epígrafe d, que uno de los principales objetivos de esta red es la adecuación de todos los museos incluidos a los estándares profesionales y museológicos definidos por el ICOM. Se trata de un órgano supra-institucional que debe velar por el buen funcionamiento del sistema. Esto queda patente en la disposición adicional segunda que señala que una de las funciones del Consejo de Museos es garantizar el cumplimiento de los criterios de calidad y excelencia del ICOM. Vemos, por lo tanto, que existen herramientas diseñadas *ex profeso* para evitar que la función de los museos acabe desvirtuada, como en los dos casos analizados. Si esto ocurre es por la distorsión interesada de estos preceptos. Un buen ejemplo de ello es como el Código de Buenas Prácticas, impulsado por el Ministerio de Cultura en 2007 para modernizar los museos y evitar la injerencia de la política en su funcionamiento (incluida la designación de sus responsables), ha sido abolido al seleccionar al nuevo director del Museo Nacional del Prado si convocar concurso internacional para su cobertura. La justificación ha sido que simplemente no es necesario recurrir

al concurso internacional porque el mejor candidato está dentro de la propia institución. Si esta afirmación es cierta, ¿por qué evitar entonces el concurso? La respuesta es simple, porque el estamento político quiere asegurarse de que la institución se mantiene *'en orden'*, o mejor dicho, sin interferencias externas.

Por desgracia esto no ocurre solo con los puestos de dirección sino también con los órganos rectores (el Consejo Rector, en el caso del IVAM, y el Real Patronato en el caso del MNCARS) que son, además, los que establecen el plan museológico (líneas de adquisición, exposiciones temporales y colección permanente) y su desarrollo a lo largo de los años. En una abrumadora mayoría de casos los miembros de los Patronatos son seleccionados por el Gobierno correspondientes (nacional o autonómico) siguiendo criterios ajenos al Patrimonio o el Arte, como por ejemplo el nombramiento de Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola como vocal del Patronato del MNCARS en 2014, al igual que lo fue su padre hasta su defunción (Belmonte 2014). Se da, como se puede apreciar, un extraño caso de herencia o sucesión en la vocalía, algo que no es en absoluto democrático o al menos ético. En 2017 el Gobierno y el Patronato aprobaron mantener esta vocalía otros tres años más, hasta 2020. Este caso, que no es excepcional, demuestra lo arraigada que está la práctica de introducir agentes económicos o empresariales en los órganos de dirección de instituciones de referencia.

Cuando a estos órganos acceden agentes con intereses distintos a los estatutarios es cuando se produce la alteración del funcionamiento del sistema: los objetivos se desvían y aparecen variables que deberían ser incompatibles con el Patrimonio y el Arte. Son, a fin de cuentas, agentes externos al verdadero sistema y que lo alteran en su interés propio. Escudándose en la complejidad del acto artístico actual, en su ininteligibilidad, estos agentes nocivos alteran el lógico desarrollo del sistema del Arte, favoreció tanto a artistas particulares como a coleccionistas o galerías concretas que de otro modo no habrían accedido a él. Son capaces, además, de crear redes clientelares que se retroalimentan y provocan un severo perjuicio al bien común. Su capacidad, como ha quedado demostrada, es preocupante. Es importante recordar que el actual director del MNCARS procede del ámbito privado del Arte, de dirigir la Fundación Tapies y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, dos instituciones que no se rigen por las normas de la Administración Pública.

En el caso del MNCARS hay que añadir un aspecto más en cuanto a que se aprovecha una herramienta legal, la Fundación y su correspondiente patronato, para favorecer los intereses de una serie de coleccionistas privados, los

patronos de la Fundación, que pueden acceder a una plataforma internacional tremendamente potente de promoción y exposición de sus colecciones privadas. Se da, de este modo, una doble distorsión del funcionamiento lógico y deseable del sistema creado por la legislación, que ampara la dependencia entre el Patronato de la Fundación y el del Museo. El primero se subordina al segundo para que satisfaga los intereses del Museo en aquellas adquisiciones de obras que quedan fuera de su presupuesto público, estas obras son después depositadas en el MNCARS como parte de la colección permanente. Hasta este punto se está cumpliendo con los objetivos legales de la Fundación, el problema surge cuando para compensar este tipo de mecenazgo el Museo acaba amparando y sufragando exposiciones de difícil justificación como la de Phelps de Cisneros, analizada previamente. Hay que hacer acto de presencia un lucro ilegítimo, ya que la colección se revaloriza de forma artificial o especulativa y la única beneficiada es la propietaria de la colección privada.

Ocurre lo mismo con las colecciones de Soledad Lorenzo (patrona de honor de la Fundación del museo) y el Archivo Lafuente pero sin recurrir si quiera a la herramienta legal de la Fundación. Mediante la figura del depósito con promesa de legado, la primera, y de adquisición onerosa, la segunda, dos colecciones particulares acceden al espacio privilegiado de un museo público. En el segundo caso hay que señalar con especial énfasis que aún hoy no ha quedado definido el verdadero valor del archivo (tanto económico como artístico) ni la viabilidad de la reforma necesaria para exponerlo en el edificio del antiguo Banco de España de Santander. Tampoco está definida la forma en la que, en el futuro, se formalizará la adquisición ni el impacto real que tendrá en el presupuesto del MNCARS.

En el caso de Gao Ping y Consuelo Ciscar queda aún más patente este tipo de estructura, en la que el interés particular se superpone al general y al código deontológico común, desvirtuando las decisiones de un órgano colegiado, el Consejo Rector del IVAM, que acabó autorizando unas adquisiciones que vulneran las recomendaciones establecidas por el ICOM. El Consejo se defendió por escrito, como se ha mencionado, aduciendo la pulcritud del proceso de adquisición de las obras de arte previamente analizadas (Bono 2012). No hay que olvidar que los cinco miembros eran de libre designación, nombrados a propuesta de la dirección del IVAM. Eso explica por qué poco después Tomas Llorens, presidente de la comisión de compras del consejo, declaró públicamente que no recordaba exactamente aquel proceso de adquisición a pesar de su innegable particularidad, haciendo evidente la lealtad o sumisión a la directora del centro.

Esta forma de trabajar es contraria al código deontológico de la profesión y daña al colectivo, en primer lugar, y a la sociedad a la que debe servir, en segundo pero no menos importante. La profesión se ha deteriorado porque durante la época de bonanza se ha consentido un modo de proceder nocivo y tóxico, pero que por desgracia era muy efectivo ya que ofrecía resultados rápidos y espectaculares, amparados por la clase política. Exposiciones novedosas con catálogos lujosos, una agenda continua e interminable de eventos que simulaban un ecosistema del arte sano y pujante con artistas estrella que se volvían codiciadas piezas a incluir en las colecciones. Cuando la financiación empezó a escasear, a causa de la crisis, se hizo evidente que era insostenible, que ese ritmo solo llevaba a un lugar, en el que ahora nos encontramos: instituciones reconocidas con su reputación en entre dicho, buenos profesionales expulsados por la mala gestión y una larga lista de centros y pequeños museos que se han visto abocados al colapso económico o incluso el cierre, como la colección Esteban Vicente o Chillidaleku, respectivamente.

Es nuestra responsabilidad, como colectivo, exigir procesos transparentes y auditables de adquisición y donación. Debemos garantizar que el gasto es proporcional a la importancia de las obras y que su ingreso en una colección pública está suficientemente justificado. De ello depende no solo el patrimonio económico que es de todos sino el de las futuras generaciones, a las que le estaremos legando un Patrimonio Artístico adulterado, insignificante comparado con las obras que se están quedando fuera porque no hay espacio para ellas, porque no están dentro de los círculos de influencia.

Referencias

- Belmonte Vadillo, Eva. 2014. "Ana Patricia Botín hereda también una silla en el patronato del Museo Reina Sofía". *La Marea.com*, 16 oct. <https://www.lamarea.com/2014/10/16/ana-patricia-botin-hereda-tambien-una-silla-en-el-patronato-del-museo-reina-sofia/>
- Bono Ara, Ferrán. 2012. "El Consejo Rector del IVAM defiende la compra de fotografías a Gao Ping". *El País*, 10 nov. https://politica.elpais.com/politica/2012/11/09/actualidad/1352494772_119906.html
- 2012. "El IVAM compró a Gao Ping obras por más del doble de su cotización". *El País*, 17ene. https://elpais.com/ccaa/2013/01/16/valencia/1358367227_942883.html
- ICOM (Consejo Internacional de Museos). 2013. *Código Deontológico del ICOM para museos*. Ginebra: ICOM. http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf
- Pulido Varo, Natividad. 2012. "El Reina Sofía crece hacia América y se convierte en el gran Museo del siglo XXI", *ABC*, 23 nov. <http://www.abc.es/cultura/arte/20121123/abci-nace-fundacion-reina-sofia-201211231540.html>

— 2011. “La ampliación de Nouvel, un pozo sin fondo”, *ABC*, 9 abril. <http://www.abc.es/20110409/cultura/abcp-ampliacion-nouvel-pozo-fondo-20110409.html>

Rotaache González de Ubieta, Mikel Imanol. 2016. *Museología y conservación de arte contemporáneo*. Un conflicto de intereses. Gijón: Trea

Sanz Sanchez de Rojas, Fernando. 2012. “Gao Ping, el inventor de empresas automáticas”, *Cinco Días*, 10 oct. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2012/10/29/empresas/1351681152_850215.html

Seisdedos García, Iker. 2012. “El Reina Sofía se busca un ‘plan B’ para encarar el futuro”, *El País.com*, 23 nov. https://elpais.com/cultura/2012/11/23/actualidad/1353677484_743634.html

Normas jurídicas

Real Decreto 1305/2009, de 31 de julio, por el que se crea la Red de Museos de España (BOE núm. 204, de 24 de agosto de 2009). <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2009-13761>

Notas

- ¹ El Consejo Rector estaba formado en aquel momento por Tomás Llorens, Francisco Calvo Serraller, Ángel Kalenberg, José María Lozano, Felipe Garín y Ricardo Bellveser. Los cinco eran puestos de libre designación nombrados por la dirección del IVAM y aprobados por la Consejería de Cultura de la Generalitat Valenciana.
- ² Hay que recordar las exposiciones organizadas en torno a Lygia Pape y Mira Schendel, por ejemplo.
- ³ Como es el caso de Lygia Clark, Helio Oiticica, Josef Albers Jesús Soto, Gego (Gertrud Goldschmidt), Mira Schendel, Cildo Meireles, Mathias Goeritz, Joaquín Torres García, Carlos Cruz-Diez, Pol Bury o Lygia Pape.
- ⁴ Ley de contratos públicos que obliga a la concurrencia de concurso público, con tribunal calificador y establecimiento de condiciones puntuables y evaluables que permiten adjudicar los contratos al mejor candidato, respetando el precepto constitucional de publicidad y libertad de concurrencia.
- ⁵ Negociado sin publicidad. Detalle de la licitación: https://contrataciondelestado.es/wps/poc?uri=deeplink:detalle_licitacion&idEvl=D5kLb0yfbkQK2TEfXGy%2BA%3D%3D (Último acceso: 03/10/2017)
- ⁶ El partido Unión, Progreso y Democracia (UPyD) registro en 2012, en el Congreso de los Diputados, una pregunta sobre este depósito al disponer de un informe de los conservadores del Museo en el que se alertaban de falta de previsión porque los almacenes del museo estaban entonces al 90% de capacidad y podían colapsarse de llevar a término el depósito, como ha sido.
- ⁷ Contrato menor con tramitación ordinaria. Detalle de la licitación disponible en el siguiente enlace: https://contrataciondelestado.es/wps/poc?uri=deeplink:detalle_licitacion&idEvl=LGUI%2FBvyN10QK2TEfXGy%2BA%3D%3D (Último acceso: 03/10/2017)

⁸ Contrato menor con tramitación ordinaria. Detalle de la licitación disponible en el siguiente enlace: https://contrataciondelestado.es/wps/poc?uri=deeplink:detalle_licitacion&idEvl=tB-yjEfc%2FvLAQK2TEfXGy%2BA%3D%3D (Último acceso: 03/10/2017)

(Artículo recibido 11-10-2017; aceptado 12-12-2017)