

Da: *Collezioni di Francia. Le opere dei Fondi regionali d'arte contemporanea*, a cura di G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 15 febbraio – 21 aprile 1996), Edizioni Charta, Milano 1996, pp. 17-23.

## ***Collezionare l'arte contemporanea***

### **Alfred Pacquement**

Bisogna rallegrarsene o preoccuparsi? O, con atteggiamento più oggettivo, prenderne atto e trarne l'inevitabile lezione? Insomma: l'arte contemporanea (ovvero, per semplificare, data l'ambiguità di questa espressione, sia l'opera di artisti, più o meno giovani, attivi nel momento in cui scriviamo queste righe,<sup>1</sup> sia l'arte che innova, destabilizza, sovverte le formule estetiche comunemente accettate) è diventata faccenda pubblica e addirittura affare di stato. Il che non significa che quest'ultimo abbia sottoposto al proprio dominio gli artisti, che conservano ovviamente la loro indipendenza di creatori, ma nessuno vorrà contestare che il circuito di diffusione dell'arte, la sua esposizione, la riunione permanente di opere in un determinato spazio, la sua collezione, emanano in maniera più o meno diretta da un sistema che, costituito principalmente da fondi pubblici o caratterizzato dal ricorso al mecenatismo privato, conserva in ogni caso carattere fondamentale istituzionale.

Pur riconoscendo al mercato la capacità (necessaria) di selezione e alle sue istanze di "esibizione", dalle mostre nelle gallerie, alle fiere, alle scelte dei collezionisti privati, la loro funzione culturale al pari di quella di anticipazione, non esiste più vera dicotomia tra due modalità di "costituzione dei valori artistici"<sup>2</sup> ormai largamente complementari. Ci si può dispiacere anche di questo, ma si sbaglierebbe a ritenerlo un fenomeno recente. L'essenziale non sono i sistemi ma le opere che rivelano. Antesignano dei musei d'arte moderna, il Museum of Modern Art di New York, la cui collezione è a lungo servita da modello, si è ampiamente fondato sulla stretta complicità tra gli storici dell'arte che ne avevano la responsabilità e i collezionisti che venivano generosamente incontro alle loro aspettative.

Inaugurando a Parigi, nel 1947, il Musée national d'art moderne, Georges Salles, direttore dei musei francesi, pronunciò le seguenti parole rimaste celebri: "Oggi ha fine la separazione tra Stato e Genio", ammissione implicita che sino ad allora il genio era stato vergognosamente ignorato dalle modalità di riconoscimento pubblico, contrariamente a quanto avevano fatto mercanti e collezionisti privati.

"Lo spiccato sentimento di possesso esclusivo di un'opera d'arte è fatto moderno collegato al collezionismo, le cui radici affondano peraltro nel lontano passato, e allo sviluppo del mercato, che, a sua volta, non data da ieri, ma ha invaso in maniera smisurata la nostra coscienza culturale. Occorre ricordare che sette, otto o dieci secoli fa le cose non andavano così. I beni 'artistici' dei Grandi, vescovi e principi, erano comunemente esibiti in forma spettacolare, tanto che si è autorizzati a pensarli come destinati a uno spettacolo del quale la folla potesse godere. Più ancora: la grande attività che, in età premedievale, produce reliquiari, candelabri, cofanetti smaltati, statue dipinte e dorate [...] è certamente destinata ai tesori, concepiti però in funzione di periodica e rituale ostentazione, sicché si possono definire, con espressione moderna, 'valori d'uso'.<sup>3</sup>

Presentando in questo modo l'evolversi della funzione dell'arte, funzione che la storia dell'arte moderna contribuirà a modificare ulteriormente, in quanto l'oggetto artistico tenderà a escludere

qualsiasi commemorazione storica o religiosa, André Chastel individua un processo essenziale nello sviluppo delle collezioni pubbliche. La collezione di oggetti d'arte obbedisce oggi a motivazioni del tutto diverse che in passato; ha infatti a che fare con la preoccupazione della collettività di conservare traccia della propria epoca, di investire nel presente, magari a costo di fornire un'impressione di disordine e confusione invece dell'armonia auspicata. L'arte contemporanea non restituisce necessariamente un'immagine tranquillizzante alla società nella quale si origina. È tuttavia oggetto di grande attenzione, di messe in scena imponenti e costose. Come qualcuno ha fatto osservare, non è per nulla detto che il rituale sia assente dai fenomeni culturali contemporanei,<sup>4</sup> tanto che l'esposizione dell'arte può a sua volta richiamarsi a una forma di spettacolo che, nel caso, per esempio, delle grandi manifestazioni internazionali, presenta una qualche relazione con quello evocato da Chastel.

Com'è stato sottolineato da numerosi osservatori con intento apologetico, sebbene non siano mancate le critiche, l'impegno dei pubblici poteri in fatto di arte innovativa è caratterizzato, da un quarto di secolo a questa parte, da notevole dinamismo. Il fenomeno riguarda un po' tutto il mondo occidentale e si è concretizzato in un rinnovamento dei luoghi di esposizione, spesso caratterizzati da un'architettura emblematica o comunque particolarmente adatta alle condizioni di esibizione delle opere d'oggi. Certo, come avremo occasione di precisare, le funzioni vengono ridefinite contestualmente al demoltiplicarsi delle modalità di intervento. La conciliazione tra ricerca e attenzione al pubblico, tra esigenza scientifica e mediatizzazione sono i dilemmi che si presentano sia a chi opera in campo culturale, sia ai rappresentanti della collettività cui compete la destinazione dei fondi pubblici a queste istituzioni. Ciascuno al livello che gli è proprio, Stati, regioni, comuni, fondazioni pubbliche e private, si dotano di mezzi, spazi definiti, strumenti nuovi. In alcuni casi si accorderà particolare importanza alla commissione di opere nell'intento di rinnovare il contatto tra arte e pubblico; in altri casi si svilupperanno istituzioni agili e sperimentali, talvolta in risposta a iniziative locali. La formula dominante in passato, per cui il giovane artista esponeva dapprima in una mostra collettiva dedicata alle nuove tendenze, quindi in una galleria, per finire, in età ormai avanzata, al museo, sembra definitivamente tramontata. Il mercato opera spesso le sue scoperte e le sue scelte nell'ambito dell'istituzione. Il museo non è più l'unico modello di riconoscimento; mentre la collezione pubblica, per le modalità di scambio che implica e in quanto sinonimo di impegno definitivo e di assunzione di responsabilità, resta il modo simbolico privilegiato per realizzare tali intenzioni, e in maniera tanto maggiore in quanto non si tratta di preservare un patrimonio minacciato bensì di costituirne uno di sana pianta preparando in tal modo il futuro.

Com'è facile capire, la faccenda diventa assai più complicata nel caso di opere che già godono di riconoscimento storico, per cui i problemi di attribuzione e autenticità finiscono per pesare in maniera notevole sulla decisione. Oltre all'incertezza dovuta alla mancanza di distanziamento storico, c'è l'effetto moda a dare il suo contributo d'accecamento (del resto, quando mai le cose sono andate diversamente?); cui s'aggiungono fenomeni di rapidità, speculazione, scarsità. La concorrenza internazionale si fa sentire quando si tratta di conservare in una collezione pubblica un artista vivente d'una certa importanza. La soddisfazione di non essersi sbagliati, di aver saputo anticipare sul riconoscimento di un'opera risulta così particolarmente grande; ma non bisogna dimenticare, come si fa un po' troppo spesso, di mettere nel conto gli imprevisti del percorso di un giovane artista, oggetto di scelta in un momento in cui la sua opera è ancora in divenire e nessuno può prevederne lo svolgimento futuro. In presenza di simili contingenze sembrerebbe auspicabile prevenire i rischi di uniformità diversificando le modalità d'approccio. Ciò che si verificava naturalmente in altri paesi, tramite, per esempio, la funzione dei collezionisti privati negli Stati Uniti, ha trovato a lungo un ostacolo nel tipo di funzionamento del sistema culturale francese. Il

recente decentramento delle istanze decisionali, avviatosi dopo una lunga tradizione centralizzatrice, al pari delle nuove ambizioni che caratterizzano lo Stato e, al suo fianco, le collettività locali, hanno sufficiente carattere di specificità perché si possa parlare in proposito di *modello francese*.

A dire il vero, i primi due terzi del Ventesimo secolo sono stati al riguardo tanto poveri di iniziative quanto rigogliosa era la situazione dell'arte in Francia. La riconciliazione tra Stato e Genio non fu seguita da misure adeguate, come ben testimonia l'opera dedicata da Jeanne Laurent all'argomento.<sup>5</sup> Unica eccezione fu la politica del Front Populaire e le commissioni di opere da questa stimulate per l'esposizione del 1937. La presa di coscienza del problema fu tardiva e consistette, in primo luogo, in una spietata presa d'atto dell'assenza di collezioni nel campo della modernità storica pur ampiamente diffusa sul territorio nazionale: fuga all'estero di innumerevoli capolavori peraltro accessibili, basti per tutti l'esempio delle *Demoiselles d'Avignon*, ancora in possesso di un collezionista privato parigino negli anni Trenta; assenza pressoché totale nelle collezioni pubbliche francesi, sino al 1970, di Mondrian, Malevic, Duchamp, di de Chirico metafisico, dei Futuristi, dei Costruttivisti, dell'Espressionismo astratto, ecc. Alla stessa data, emblematica in quanto corrisponde all'inaugurazione di una politica nuova da parte dello Stato, le carenze per quanto riguarda gli artisti viventi sono altrettanto clamorose: Dubuffet, Bacon, Rauschenberg, Klein, Fontana, per non parlare di artisti più giovani ma già fortemente presenti sulla scena artistica, da Beuys a Warhol, sono scarsamente rappresentati, quando non del tutto assenti nelle collezioni pubbliche. L'Institut aveva in sostanza controllato le decisioni in materia di artisti viventi finché un ministro della cultura non pose fine al Prix de Rome, proprio nel 1970. Anche se all'epoca in cui il ministero fu retto da Malraux, grazie a Gaëtan Picon e Bernard Anthonioz, fossero state aperte alcune considerevoli brecce, per cui la tradizionale politica degli acquisti statali - l'attuale Fonds national d'art contemporain (FNAC) - si aprì ad acquisizioni più audaci, testimonianza delle ricerche internazionali più affermate.

È in questo particolare quadro culturale francese, nel quale si può dire schematizzando che, sino alla fine degli anni Sessanta, l'arte nelle sue espressioni più avanzate, fossero esse contemporanee o già storiche, fu oggetto sia di scarsissima attenzione da parte delle istanze pubbliche, sia di una politica ultracentralizzatrice, che si sono costituite, nel corso degli anni Settanta, le vere e proprie primizie di un patrimonio nazionale di arte contemporanea. Si ebbe allora l'inizio o l'allargamento di imprese pionieristiche da parte dei musei, sulla scia del Musée national d'art moderne che dà l'esempio, dopo essere stato finalmente dotato di strumenti d'acquisizione autonomi. Non sarà mai sufficientemente sottolineata la funzione trainante del Centre Pompidou nella costruzione del paesaggio francese d'arte contemporanea. Parallelamente, Grenoble,<sup>6</sup> Saint Etienne, Marsiglia, seguiti da Tolone e, in misura più modesta, da Les Sables d'Olonne, possono riunire collezioni in presa diretta col presente; mentre istituzioni di tipo nuovo, dal cape di Bordeaux al Coin du miroir di Digione, dal Nouveau Musée di Lione poi a Villeurbanne, sulla scia dell'ARC e del CNAC, creati a Parigi alla fine degli anni Sessanta, intendono dar testimonianza di un approccio maggiormente creativo e non patrimoniale. Va osservato che, pressoché in tutti i casi si trattò di avventure individuali che trovarono il sostegno più o meno immediato e più o meno duraturo di una collettività, con la sola notevole eccezione del Centre Pompidou, emanazione di una volontà politica e primo di quei "grandi lavori" che ridisegneranno la carta culturale francese.

Fu insomma all'inizio degli anni Ottanta che nacque una decisa politica dello Stato, sull'ondata di euforia seguita al successo di pubblico del Centre Pompidou e delle sue grandi mostre. Questa politica risponde a una triplice preoccupazione: quella di sostenere l'attività artistica e il mercato in un contesto nel quale, rispetto ad alcuni paesi confinanti, i collezionisti privati sono insufficientemente presenti e gli artisti francesi sono raramente oggetto di attenzione internazionale;

quella di dover costituire in maniera tardiva, e pertanto con un certo affanno di "colmare un ritardo", un patrimonio di arte contemporanea; quella di realizzare una volontà, apertamente dichiarata, di democratizzazione culturale accompagnata da una scelta di decentramento. Per riequilibrare il rapporto di forze in questo campo particolarmente sbilanciato tra Parigi e la provincia e per sollecitare modalità di finanziamento aggiuntivo a livello di comuni e regioni, nasceranno strutture e procedure nuove. Tra le iniziative proposte all'epoca, possiamo citare: la creazione dei F.R.A.C. (Fonds Régionaux d'Art Contemporain); l'istituzione ex novo, o sulla scorta di esperienze locali, di centri d'arte più o meno direttamente ispirati al modello delle Kunsthalle tedesche; l'attivazione di un fondo delle commesse pubbliche; i fondi regionali di sostegno ai musei, sebbene riguardino in misura solo molto parziale la produzione artistica più recente; la maggior dotazione del FNAC e del Musée national d'art Moderne, che consentono a queste istituzioni di corrispondere in maniera più soddisfacente ai loro fini istituzionali e occupare un posto consono nel consesso internazionale.

I FRAC, che qui ci interessano più da vicino, hanno corrisposto, con qualche esitazione iniziale e qualche difficoltà a definire il proprio progetto, alla duplice e "impossibile" missione loro affidata: riunire collezioni di arte contemporanea in regioni nelle quali l'arte del Ventesimo secolo era perlopiù penetrata molto episodicamente; diffonderla in assenza di qualsiasi infrastruttura. La circolare istitutiva menziona tre grandi obiettivi: costituire collezioni che consentano la diffusione di tutte le discipline della creazione artistica; definire una politica di acquisizione originale a livello regionale affiancandosi alle istituzioni già operative a livello nazionale, in particolare al FNAC; favorire la sensibilizzazione del pubblico mediante la diffusione delle dette collezioni.

Numerosi, in particolare nell'ambito dei conservatori dei musei d'arte contemporanea (a dire il vero all'epoca non molto numerosi), furono coloro che vollero dire la loro davanti a questa manna da lungo tempo attesa e predissero uno sviamento dall'idea iniziale a tutto vantaggio di un regionalismo esasperato, del clientelismo e di un ripiegamento timoroso.<sup>7</sup> Probabilmente sarebbe stato più spiccio fornire a istituzioni più strutturate, e almeno in linea di principio attrezzate, nuovi strumenti di acquisizione, magari forzando loro un po' la mano nel senso dell'arte più sperimentale. Ma non è affatto detto che in questo modo si sarebbe ottenuto lo scopo auspicato. Salvo poche eccezioni, l'"effetto museo" avrebbe probabilmente spinto nella direzione dell'arte storicamente riconosciuta, di opere più conformi a una presentazione classica, con la probabile conseguenza del succitato ripiegamento. La scommessa dei FRAC era precisamente quella di creare un sistema del tutto nuovo, a costo di correre il rischio che l'eccellenza delle acquisizioni entrasse in collisione con gli obiettivi del decentramento e della democratizzazione culturale.<sup>8</sup>

A distanza di oltre dieci anni dalla loro istituzione, si deve constatare che i FRAC sono stati in grado di avviare questa dinamica e corrispondere in larghissima parte alle speranze connesse alla loro creazione. Le collezioni dei FRAC sono ricche (circa diecimila opere) e variegata (oltre duemila artisti); ma, più del bilancio quantitativo, qualità dell'insieme delle opere raccolte, carattere anticipatore delle scelte, buona copertura nazionale e apertura internazionale, sono altrettante ragioni per considerare positivamente questa iniziativa.

La sua prima qualità consiste nell'effettivo sforzo di decentramento. In un primo momento, le decisioni in campo artistico erano ampiamente controllate dallo Stato, in particolare dai consiglieri per le arti plastiche, rappresentanti del Ministère de la Culture a livello locale. Ma, a poco a poco, i FRAC si sono affrancati dalla loro tutela, pur restando sotto attenta sorveglianza al fine di evitare qualsiasi deriva. Con la nomina di veri direttori e la costituzione di comitati di esperti caratterizzati dall'indipendenza e dalla forte prevalenza dei protagonisti dell'arte contemporanea a livello regionale, i FRAC sono diventati vere entità autonome su scala regionale. Senza ignorare i musei,

di cui sono talvolta diventati un complemento necessario, i FRAC hanno saputo costituire un patrimonio specifico, orientato, nei casi migliori, su una tematica o un progetto ben definito. Il primo obiettivo è stato quello di farne degli strumenti attivi della politica patrimoniale dell'arte odierna. Mentre gli scogli da evitare avevano a che fare con importanti problemi quali eccessiva ripetizione o assenza di progetto, col rischio di ignorare i criteri necessari alla costituzione della collezione.

Dominique Bozo, all'epoca responsabile delle arti visive dopo aver diretto il Musée national d'art moderne, e pertanto non sospeso di compiacenza nei confronti di una politica patrimoniale di cui temeva l'azione dispersiva, scriveva in una relazione al ministro della cultura nel 1987: "Il bilancio dei FRAC è estremamente positivo nella misura in cui l'allestimento di questa rete ha consentito di suscitare l'interesse degli eletti e del pubblico per l'arte contemporanea, e di avviare una vera politica di decentramento del futuro patrimonio artistico del ventesimo secolo".

Nel sistema francese dominato dalle sovvenzioni pubbliche, i FRAC non detengono l'esclusiva dell'arte contemporanea, ma affiancano altre modalità di intervento che perseguono l'obiettivo comune del sostegno agli artisti, non solo a quelli la cui estetica trova consenso, e alle loro indispensabili modalità di creazione (mezzi di produzione, mercato dell'arte, ecc.), unitamente a quello della democratizzazione dell'arte, della formazione di nuovi tipi di pubblico e, più in generale, dell'accesso alla cultura. La riflessione sull'economia delle politiche culturali consente inoltre di verificare quanto profondamente si differenzi dall'economia di mercato: "Il mercato rischia di accantonare i progetti che non presentino una sufficiente redditività immediata, mentre questa redditività emergerebbe se solo si potesse, per esempio, mettere in campo la domanda delle generazioni future".<sup>9</sup> L'impegno pubblico deve pertanto conciliare due obiettivi contraddittori quali l'avvicinamento della creazione odierna e del suo pubblico potenziale, magari in aree geografiche sfavorite da questo punto di vista, e l'investimento in campi ancora incerti, in quanto sperimentali o estranei alla norma riconosciuta, che rischiano di rimanere circoscritti in un ristretto ambito di élite. I processi decisionali debbono privilegiare la scelta collettiva e la ricerca del consenso, se non altro nell'ambito degli esperti? O, al contrario, debbono preferire il rischio individuale e, di conseguenza, un maggiore impegno? Quali modalità di valutazione consentono di trarre il bilancio di un intervento? Come fare attenzione a non risovvenzionare ciò che il mercato può produrre da solo? Sono questi alcuni problemi con i quali deve fare i conti una politica di sostegno alla creazione contemporanea; politica che, pur non essendo una condizione necessaria al fiorire di questa creazione, risponde a pieno titolo a una missione pubblica di riconoscimento del presente e, assai più spesso di quanto non si creda, a un'attesa della collettività, che magari non frequenterà tutte le sue strutture culturali, ma ne rivendicherà la disponibilità.<sup>10</sup>

Il campo particolare dell'arte odierna, come del resto amano sottolineare i detrattori delle iniziative pubbliche nel settore, è quello in cui la mancanza di distanziamento temporale non consente certezze, ossia di stabilire una gerarchia definitiva di valori. Vale la pena soffermarsi brevemente su questo punto, anche perché, se si opera un raffronto con l'arte antica, si può constatare che neppure in questo campo la gerarchia può ritenersi stabilita una volta per tutte e che riscoperte, effetto moda e impatto del mercato vi hanno un peso non indifferente. Non è affatto eccezionale la sopravvalutazione, o la sottovalutazione, di un oggetto artistico, una pittura, una ceramica dei secoli passati. Una volta di più gli esperti si confermano fallibili, anche se le loro qualità primarie dovranno andare nel senso dell'audacia e non del conformismo. Più che le oscillazioni del gusto, più che il rischio che questo o quell'artista cada nell'anonimato e si perda traccia del suo lavoro e della

sua evoluzione, i responsabili dell'amministrazione e della politica dei FRAC sono preoccupati da una questione fondamentale: quella del senso della raccolta delle opere; del fine che presiede al loro raggruppamento; della destinazione di questa raccolta e del progetto che ad essa presiede.

Il dibattito ormai annoso che tende a contrapporre l'idea di fondo a quella di collezione non è insomma privo di importanza. Originariamente ricalcati sul principio del FNAC, ampia riserva di opere alla quale attingono un po' tutti, i FRAC furono appunto pensati come analoghe opportunità a livello regionale. Osserviamo di passaggio che ciò non implica affatto che i loro patrimoni si venino di regionalismo, come del resto quello del FNAC non s'è mai configurato come "nazionalistico". A mano a mano che i FRAC andavano costituendo i loro insiemi di opere, coloro che ne avevano la responsabilità si interrogavano sia sulle linee direttrici della loro politica di acquisizione, sia sulla destinazione futura di tali insiemi. Piuttosto naturalmente, la maggior parte di questi responsabili orientarono le proprie scelte verso collezioni delimitate, talvolta tematiche, nelle quali i giovani creatori costituiscono un punto di partenza comune, senza peraltro escludere l'enunciazione a priori di alcuni criteri di scelta. In questo modo, il patrimonio di domani si accumula su basi chiare e diversificate, cosa della quale non si può non felicitarsi.

Infine, l'altro "pericolo": quello costituito dal dover esporre collezioni prive di muri. Una relazione recente, redatta da Gabrielle Boyon su richiesta del ministro della cultura, insiste in maniera particolare sulla diffusione delle collezioni e sulla funzione pedagogica, di formazione del pubblico, che può esercitare tale diffusione. La posta in gioco era piuttosto alta, in quanto si trattava di inventare nuovi modi di diffusione senza sacrificare le opere e la qualità spaziale richiesta da questa politica. Sempre più le regioni hanno assimilato i propri fondi e riconosciuto la necessità imprescindibile di un luogo centrale a partire dal quale immaginarne la diffusione. In alcuni casi si è persino pensato a gemellaggi con istituzioni museali (Midi-Pyrénées) o centri d'arte (Rhône-Alpes). In altri casi è stato possibile allestire un luogo specifico di qualità elevata (Limousin, Alsazia, Bretagna, ecc.), o ci si accinge a farlo (Nord-Pas de Calais, Pays de la Loire). Insomma, vanno a poco a poco creandosi, sull'intero territorio nazionale (visto che, cosa degna di nota, non c'è regione che abbia abbandonato questa politica),<sup>11</sup> nuove connessioni, originali, il cui carattere sperimentale, e talvolta incompiuto, può lasciar interdetti, senza che nessuno pensi però a metterne in dubbio l'utilità. I FRAC sono addirittura invitati a farsi conoscere al di fuori del territorio nazionale e ci si può solo rallegrare che un'istituzione prestigiosa come il Castello di Rivoli esponga una selezione di opere provenienti da alcuni di essi: più precisamente da quelli del Rhône-Alpes e del Limousin, che, nelle loro differenze, sono assai rappresentativi dei risultati concreti di questa politica. Tale riconoscimento internazionale è testimonianza di vera riuscita e non può non essere di conforto alle regioni nella rischiosa scommessa fatta a fianco dello Stato.

Desidero ringraziare Fabienne Fulcheri per le sue ricerche documentarie. Il testo, in versione modificata, è stato pubblicato come Introduzione al volume *Collections en mouvement*, Flammarion nel 1995.

---

<sup>1</sup> O, in altre parole, appartenente a un periodo storico che si è solitamente concordi nel far iniziare nel 1960.

<sup>2</sup> Cfr. Raymond Moulin, *Le marché et le musée, la constitution des valeurs artistiques contemporains*, in *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris 1995. L'autore analizza il circuito culturale internazionale che associa il mercato privato e la sua capacità promozionale a iniziative e istituzioni di carattere pubblico quali manifestazioni internazionali, musei e fondi di arte contemporanea.

<sup>3</sup> André Chastel, *Introduction à l'histoire de l'art français*, Flammarion, Parigi 1993, p. 44.

<sup>4</sup> Cfr. per esempio Jean Clair, *De la modernité conçue comme une religion*, L'Echoppe, 1988.

- 
- <sup>5</sup> Jeanne Laurent, *Arts et pouvoir en France de 1793 à 1981, histoire d'une démission artistique*, CIEREC, St Etienne, 1983.
- <sup>6</sup> Per quanto riguarda questa città si ricordi l'impegno esemplare in materia già negli anni 1920-40 con Andry Farcy: impegno anche in seguito mai venuto meno e grazie al quale è oggi sede della collezione più ricca dopo quella di Parigi.
- <sup>7</sup> Essi esprimevano il fondato timore che si realizzasse una frattura un po' arbitraria, e a loro spese, tra la produzione moderna acquisita tramite il sistema di aiuti ai musei, i FRAM, e quella contemporanea privilegiata dai FRAC; cfr. Didier Semin, *Ton Frac c'est de la fram*, in «Liberation», 22 marzo 1983.
- <sup>8</sup> Pierre-Alain Four, *La compétence contre la démocratisation, création et récréation des FRAC*, in «Politix», n. 24, dicembre 1993, che fornisce un'analisi molto articolata delle circostanze che presiedettero alla creazione dei FRAC e dell'ideologia culturale alla quale si ispiravano.
- <sup>9</sup> Dominique Sagot-Duvaroux e Joelle Farchy, *Plaidoyer un soutien public à la création artistique*, in «Esprit», ottobre 1993.
- <sup>10</sup> Cfr. *ibid.*, dove si cita l'esempio del teatro di Basilea frequentato da non più del 10% della popolazione del Cantone; cosa che non impedisce che più della metà di questa stessa popolazione decida, con referendum, l'aumento della sovvenzione.
- <sup>11</sup> Solo la regione dell'Ile de France ha scelto di proseguire il suo FRAC senza il concorso del ministero.