



## **El flux de l'art contemporani als centres d'art: producció, presentació, difusió.**

**Bartomeu Marí**, exdirector de Witte de With i actualment director del MACBA, Barcelona

**Carles Giner:** Bon dia, obrim la segona i darrera jornada del Canòdrom. Com sabeu, el funcionament és que ara es presenta una ponència, i després hi ha un debat obert de torn de paraula. Habitualment la Pilar Parcerisas o el Daniel Giralt obririen el debat, però per un imprevist no hi poden ser a primera hora i arribaran més tard. Quasi em fa vergonya presentar en Bartomeu Marí a casa seva, però, en tot cas, per als que no el coneixeu, ens va semblar que, a banda de la seva condició d'expert i d'una llarga trajectòria en l'àmbit de les arts visuals i de l'art contemporani, era important que el MACBA, com a equipament de capçalera del sistema públic d'art de Catalunya, està evidentment implicat en el futur del Canòdrom i del centre d'art. Per tant, a part d'acollir-lo en les jornades volíem que ens aportés la seva mirada. Ell fa poc menys d'un any que va ser escollit per concurs director del MACBA. N'havia estat quatre anys conservador en cap, període en què va comissariar diverses exposicions, la majoria de les quals han itinerat per museus i centres d'art, com les d'Ignasi Aballí, Francis Aljys, Janet Cardiff, George Bures, Peter Friedl o Gego, entre d'altres. En la seva trajectòria professional destaca pel comissariat d'exposicions a la Fondation pour l'Architecture de Brussel·les del 1989 al 1993. Entre les mostres que va organitzar cal esmentar les de Dan Graham, Marcel Brothaers i Matt Mulligan, així com les dedicades a l'arquitectura, etc. Entre el 1993 i el 1995 va ser conservador de l'IVAM, Centre Julio González de València, on va comissariar exposicions com les retrospectives de Raul Hausmann, Frederic Kiesler i Laurence Boeiner, i va comissariar juntament amb Maria Lluïsa Borràs *Francis Picabia. Màquines i espanyoles*, l'any 1996. Ahir vam tenir l'actual director de Witte de With Centre for Contemporary Art de Rotterdam. Va comissariar exposicions individuals i col·lectives de diversos artistes, i anteriorment al 2002 va ser comissari de la biennial de Taipei, juntament amb Jagi Jason One, etc. I en tot cas agrair al Bartomeu que, des que vam engegar el Consell de Cultura a Barcelona, sempre que li hem demanat col·laboració en qualsevol de les comissions o en qualsevol de les jornades de treball, hi hem pogut comptar. En tot cas, una mica hem plantejat que ell anirà posant temes sobre la taula i després farem el debat. Gràcies.

**Bartomeu Marí:** Moltes gràcies. Efectivament, a les primeres converses que vaig tenir amb la Pilar sobre aquestes jornades em va plantejar precisament de parlar de la relació, o l'hi vaig proposar jo més aviat, d'intentar parlar de la relació precisament del format institucional del centre d'art en relació també amb el format institucional del museu, que són complementaris però diferents. Efectivament, ja que que un parla del que coneix, o del que sap, i un sap millor el que ha fet o el que ha viscut que el que ha llegit. Precisament aquests anys des del 1989, treballant a diverses institucions o institucions de tipus molt divers, és el que em semblava important o pot ser rellevant, intentar que fos rellevant per al debat que s'està proposant entorn de la situació de Barcelona. També fa uns mesos vaig publicar un petit article on expressava una mica la visió, l'opinió que emergia de la necessitat d'un centre d'art a Barcelona i, sense voler repetir-me, em mantinc en aquesta idea de la necessitat de crear espais o institucions de tipus divers per solidificar el sistema o la xarxa de l'art contemporani en aquesta ciutat, en aquest país evidentment. Però ara em referiré fonamentalment a un format o a una situació metropolitana en relació amb el context internacional. M'han posat uns horaris també bastant llargs, em sembla que m'han posat fins a les 11.30, jo no sé si donaré per a tant, espero no avorrir-vos, en tot cas "lo bueno si breve", com es diu sovint, espero que sigui rellevant, que sigui una contribució perquè puguem després parlar.

De tota manera, no pretenc tampoc tenir cap clau ni cap solució, cap recepta que diguis: "això funciona o això no funciona". Les meves reflexions són més basades en l'experiència que he anat acumulant i en la situació actual. No crec que ningú pugui tenir un model o una recepta màgica que faci que un context funcioni o no funcioni, en tot cas són els intents que fem tots plegats perquè es donin els que tenen importància.

La primera reflexió [es remet a imatge], això és una imatge de la qual parlaré després; he elegit una sèrie de projectes com a exemples d'activitats que he realitzat en diversos contextos.

Avui al matí, remirant-ho per ordenar-ho, m'he adonat que aquestes experiències que he elegit han estat també molt marcades o molt relacionades amb el que és la presentació de la col·lecció que veieu en el museu en aquests moments. No és per fer propaganda, bàsicament suposo que aquesta experiència personal, o els interessos d'un moment determinat com és ara, són els que expliquen que hagi elegit certs projectes que us sonaran d'haver-los vist després en el museu.

Una de les primeres reflexions que em sembla important de fer té relació amb el que es pot anomenar sistema institucional de l'art. Per institució em refereixo als elements que configuren aquest teixit, no necessàriament les institucions oficials i, evidentment, dins d'aquesta xarxa, o dins d'aquest teixit, hi trobem l'artista, el que produeix, el que fa, les galeries evidentment, els

col·leccionistes. Crec que el mercat té un paper molt important, es pot mesurar o es pot parlar de la solidesa d'un sistema en relació amb el que fa o com actua el mercat. Un museu té un paper en aquest sistema, encara que no necessàriament vinculat o no necessàriament dependent del mercat. Hi ha la crítica, que elabora o que opina amb independència del que és la figura del museu, de les galeries, i hi tenen un paper molt important els mitjans de comunicació. Crec que no existeix crítica d'art sense mitjà de comunicació. Té un paper també molt important en tot aquest teixit el que és l'escola o l'acadèmia, la formació artística, i amb aquesta relació d'elements o del teixit es va configurant aquest funcionament, en el qual, com veurem, el centre d'art, independentment o a diferència del museu, té un paper molt rellevant.

Intentaré anar fent, anar donant alguns exemples de com em sembla de rellevant. Crec que amb aquest teixit es crea fonamentalment una relació de competència, de competició, que crea també solidaritats. Per exemple a Holanda, on el mercat de l'art és pràcticament inexistent o és molt poc actiu, es produïa una situació des del teixit artístic del país. De fet, és una gran metròpolis. Es parla d'Holanda com d'una gran ciutat. No hi havia competència i tampoc no hi havia solidaritat entre els actors del sistema artístic. Comparat per exemple amb una ciutat com Berlín, o com era en aquell moment Berlín, estic parlant dels anys 80, no tenia la rellevància que té avui, no tenia el pes com a nucli d'activitat que té avui, i quan comparaves la situació holandesa, com els artistes holandesos treballaven o operaven, etc., els artistes i comissaris i tot això, i ho comparaves amb una ciutat com és Nova York, veus que no tenen absolutament res a veure. Evidentment, parlar de competència i parlar de solidaritat com a indicadors de com funciona un sistema és una dada, un criteri molt feble, no crec que hi hagi un equilibri entre aquests actors del teixit de l'art, que potser n'hi ha algun altre. No pretenc ser exhaustiu ni haver-los identificats tots, no és precisament una qüestió d'equilibri sinó de relacions canviants. Totes aquestes relacions són molt dinàmiques i no n'hi ha una d'estàtica que diguis "ara això funciona", sinó que és dins del canvi de l'evolució de les relacions on precisament es juga aquesta importància. Aquesta relació també de competència i solidaritat fa, d'alguna manera, en tot cas és com he anat acumulant la meva experiència, aquesta visió, que un artista sempre te'n porti un altre i això no només ho fa cap als professionals sinó també crec que cap al públic o cap als públics, aquells receptors que siguin o bé uns quants, pocs, o un nombre molt reduït de receptors, o bé que siguin ja uns públics molt més extensos. Aquesta noció precisament és la que ens porta també el que és un objectiu comú de tots aquests actors dins d'aquesta xarxa, que és que la producció artística d'un moment determinat tingui rellevància social, tingui rellevància a l'espai públic. Aquesta noció em sembla molt important perquè és comuna a tots els que estem fent aquesta feina, no només de museus o galeries, sinó també de la crítica, dels

mitjans de comunicació, etc. Crec que això ens ha de fer també pensar que aquesta rellevància de la producció artística a l'espai públic sigui reconeguda també com un element important, com un element de pes dins dels entorns d'aquells que ens governen. Crec que en la situació que vivim és molt important també no només satisfer-nos nosaltres com a autors, o com a professionals o com a membres d'aquesta xarxa, sinó que aquesta rellevància es vegi precisament, se li reconegui el pes que ha de tenir. Aquest sistema de l'art, fonamentalment, crec que és comparable dins del sistema cultural (i d'això evidentment els gestors o responsables a les institucions polítiques en saben molt més que jo) amb el sistema educatiu, el sistema sanitari, o altres sistemes que fan que la societat funcioni. Perquè en el moment que es reconegui precisament que les institucions artístiques són tan importants com els hospitals o el servei de bombers, haurem aconseguit precisament aquest reconeixement o aquesta rellevància. Crec que de tota manera estem parlant d'institucions públiques, és a dir, que fem un servei públic i això ens diferencia molt de galeries i d'altres sectors, com per exemple el grup que formen els col·leccionistes. Crec que és molt important reconèixer també el paper d'un mercat que no ha de determinar de cap manera les opinions o les accions de les institucions públiques, però que sapiguem que existeix i que està al costat, i aquesta noció de servei públic crec que precisament és la que ens ha de regir.

Això ens diferencia també, però hem de veure que és complementari, d'institucions que a casa nostra, tot i no ser públiques, han desenvolupat aquest paper d'interès públic. Penso que en els últims anys, sobretot fa vint anys, no és que em posi nostàlgic o tingui cap necessitat vital de pensar en el passat, però sí que institucions com ara La Caixa o CaixaForum o la Fundació Caixa de Catalunya han estat molt importants per construir un imaginari, o una presència de l'art contemporani a la nostra ciutat quan no hi havia ni Santa Mònica ni MACBA i existia la Fundació Miró com a espai on es podia trobar l'art contemporani. En molts casos hem trobat que moltes d'aquestes institucions, en l'absència d'una institució que representés l'art modern o les avantguardes històriques, la suplien d'alguna manera amb les exposicions que ja havíem vist en aquestes institucions. Per exemple, l'experiència que em va donar l'IVAM a València, que era un museu d'art modern i art contemporani, permetia que el públic local (a més dels visitants de fora) anés coneixent aquelles formes i aquells discursos que configuren l'art del segle XX, les ruptures i les continuïtats que es donen entre les avantguardes de principis de segle i l'art contemporani.

A vegades, jo em trobo escrivint textos o redactant o parlant de com l'art contemporani poua moltes de les seves matèries o materials del que són les avantguardes de principis de segle XX, quan aquestes han estat prou absents del que és el paisatge artístic d'aquesta ciutat. Les

hem pogut veure, hem pogut accedir-hi a través de certes exposicions temporals. Crec que la representació de principis del segle XX, tot el que és l'eclosió de l'estètica moderna, ha de ser una de les prioritats o de les idees en què ens hem de fixar en aquests moments els que estem treballant en aquest terreny. El paisatge està coix, per dir-ho així, també en aquest àmbit.

La vivència de la relació entre centre d'art i museu passa fonamentalment per identificar si hi ha prioritats diferents i si n'hi ha de complementàries. Ara no en faré el detall, però si pensem que a l'experiència o la natura de la definició d'un espai com és un centre d'art, s'hi troben clarament definides les tasques de producció i de difusió artística, al museu ens trobarem més amb la tasca d'anar a la constitució d'un patrimoni i d'una col·lecció que no deixi de banda la implicació en la producció del moment. Però precisament la constitució d'un patrimoni, guardar coses, separa o diferencia la figura del museu. De tota manera, això seria la definició tradicional i crec que l'hem de comparar també amb la producció de discurs que generi opinió i que porti cap a l'acció.

Quan va tenir lloc la redefinició dels objectius del Centre d'Art Santa Mònica, vaig sentir opinions, que suposo que no són majoritàries però existeixen, que venien a dir que en el moment en què s'obre el MACBA la funció d'un centre d'art com Santa Mònica ha de canviar. Jo no sóc d'aquesta opinió, crec que en el moment en què s'obre un museu d'art contemporani en aquesta ciutat s'afegeix un element qualitatiu que no en substitueix un altre, no? Una institució no en substitueix una altra, sinó que l'acompanya i la complementa. Crec que aquesta complementaritat, que no s'ha d'entendre com que "aquí tots estem fent tots el mateix", al contrari, és molt important, un museu no substitueix una altra institució sinó que li afegeix un element nou. Crec que és necessari que un centre d'art, com he expressat en altres ocasions, serveixi d'espai de maduració, per dir-ho així, per als artistes, que van solidificant i que van creant un llenguatge, una opinió, uns continguts, unes formes determinades, com a veu diferencial. Veu diferencial vol dir, vull dir, que hi hagi maneres diferents de presentar, maneres diferents de treballar amb aquests llenguatges que no són un, que seran múltiples constantment. Crec també que aquestes diferents institucions, que fan que un sistema sigui més complex o menys, tenen a veure també amb la creació de diferents tipus de públics, que són complementaris però que no són idèntics. També hem de pensar, com li vaig sentir a dir en un moment determinat a Okwui Enwezor, que va ser comissari de la Documenta 11, que hi ha dos tipus de públics. Jo crec que n'hi ha molts més que dos, però em va semblar interessant en aquell moment aquesta diferenciació entre el que ell anomenava el públic especialitzat, és a dir, més o menys nosaltres, i els altres. Aquesta diferenciació probablement és la que en molts casos ens ajuda a mesurar els resultats, o com funciona la relació entre diferents sistemes o

diferents institucions dins del sistema, i aquests “nosaltres” i els “altres”, que no té cap tipus de consideració pejorativa o qualitativa, no són diferents o són millors els uns dels altres, és, crec, una diferenciació pragmàtica important.

També en el segle XXI, per dir-ho així, probablement ens trobem davant de canvis qualitatius que encara no sabem llegir bé. Crec que canvien fonamentalment els materials que ens envolten i els circuits pels quals la informació està circulant, i evidentment també afectarà els circuits de l'art. Crec que si als anys 60 es parlava de la desmaterialització de l'obra d'art, avui dia podem arribar a pensar com des de les pràctiques s'han creat sistemes independents i es crearan i se solidificaran sistemes de presentació de l'art que no és que ens deixin enrere, però sí que ens faran qüestionar, precisament, com funcionem les institucions, com funcionem els museus, els centres petits/grans, els mitjans de comunicació, les revistes, etc., que fan precisament que l'art es trobi a l'espai públic. Crec que aquesta noció d'espai públic també canvia i ens l'haurem de replantejar constantment, no només pel que fa a les tecnologies digitals sinó sobretot pel que fa als espais físics, euclidians, de parets i terres que tenim a la nostra disposició, que hem heretat també de la tradició del segle XX.

El que m'ha interessat fonamentalment, i aquí potser parlaré ara d'alguns d'aquests projectes perquè, com dic sempre que en tinc ocasió, les idees que van sorgint i que vaig posant a l'agulla vénen precisament de treballar o de trobar-me amb artistes. Moltes d'aquestes idees que animen les institucions a treballar amb els seus públics i amb l'art provenen de com els artistes han concebut i han aportat les seves obres, i en aquest sentit crec que ens trobem també amb canvis importants del que serà la tradició i la relació entre l'obra d'art i la societat. Com es llegeixen aquests canvis, i què signifiquen. Precisament es fan de manera diferent però, com he dit abans, complementària, des d'una institució com és el museu i institucions com són, no repetiré tampoc sempre centres d'art, les iniciatives que estan molt properes a la promoció, producció i difusió de l'art. Crec que hi ha molts exemples (i probablement en vàreu sentir ahir, jo no hi vaig poder ser, a la tarda, i només vaig venir una estona al matí). Moltes de les activitats i de les maneres com avui trobem l'art no circulen a través d'institucions amb parets i sostres, per dir-ho així.

Quan he parlat d'aquesta qüestió de rellevància social, de l'art nu, no volia dir necessàriament rellevància o ressò mediàtic, però a les meves notes entre parèntesis després d'aquesta consideració tinc un parèntesi que s'obre i diu “o sí”. No crec que s'hagi de confondre la rellevància social amb la rellevància o l'impacte mediàtic, però no ens hem oblidat tampoc que en un moment en què el funcionament dels mitjans de comunicació tradicional està canviant i no a favor nostre, això ens fa perdre visibilitat a tot el sistema, ens fa perdre presència pública

més enllà del que som: el grup dels “nosaltres”. Això no és recent, fa bastants anys que està tenint lloc, però crec que és important a l'hora de pensar com adquireixen rellevància les activitats artístiques o la presència en l'espai públic. Té molt a veure amb aquest canvi de funcionament dels mitjans de comunicació, fonamentalment dels diaris. El punt fort del nostre sistema comunicatiu no són les revistes especialitzades ni la presència televisiva, que ens ignora completament quan no ens ridiculitza o ens banalitza. L'espai tradicional de comunicació que eren els diaris ja fa temps que està minvant considerablement, aquesta sensació de minva crec que també era molt accentuada en el moment, des de fa dos tres anys, en què espais que han estat molt rellevants dins d'aquest sistema, d'aquest ecosistema artístic de la ciutat, com la Sala Montcada o l'Espai 13 a la Fundació Miró, van desapareixent a poc a poc. Crec que també en un moment tan important com és que la Fundació Tàpies es troba immersa en un procés de reconstrucció, de rehabilitació espacial, i l'anunci precisament d'aquest canvi d'orientació del Centre d'Art Santa Mònica, de sobte feia aquesta sensació que cada cop som menys i cada cop tenim menys rellevància o menys presència pública.

Al llarg d'aquests últims anys, he pogut realitzar una sèrie de projectes que tenien un caràcter de laboratori o de test. Un d'ells va ser una exposició al centre d'art Witte de With que es deia *Play-usec*, i que contraposava la idea d'eficàcia amb la idea del plaer del joc. L'eficàcia de les coses, dels objectes, dels productes, va cap a l'obtenció de resultats de la manera més ràpida possible amb el menor cost o esforç possible. L'obtenció de plaer a través del joc és desinteressada i no té res a veure amb la quantitat de temps que un hi dedica. Són una mica nocions oposades i em semblava important parlar d'aquesta oposició en el context holandès, una cultura tan dominada per la noció d'eficàcia, de rapidesa, de precisió, d'exactitud i que dóna prioritat a totes aquelles coses que es poden mesurar i que es poden transportar. Aquest projecte tenia la intenció de contravenir o d'interrogar precisament sobre la natura d'aquesta idea d'eficàcia a través del disseny, que és una cosa molt forta dins de la cultura holandesa i que per a mi, provenint en aquells moments (l'any 1996) d'un context mediterrani, juganer i desenfadat, va provocar un xoc cultural bastant fort. En aquest laboratori no hi havia una exposició que parlés d'unes relacions entre art i disseny, aquest no era l'objectiu, sinó que plantejava com una societat determinada havia de gestionar les relacions pràcticament esquizofrèniques entre la voluntat de ser eficaç i la voluntat que busca el plaer. Aquesta és una col·laboració de l'escola d'art Eina [el ponent assenyala les imatges], que va fer un treball tipogràfic sobre l'esperit de la publicitat, van crear una tipografia particular a partir de les tipografies corporatives de productes que estaven dominant en aquells moments al món de la

publicitat. Aquest projecte tenia també com a participants no només artistes, com veurem després [es remet a la imatge].

Això és una obra de Simon Starling. Hi havia artistes, participació d'escoles de disseny, de postgraus. La idea era d'anar a buscar al postgrau de certes escoles de disseny. Recordo que hi havia l'Eina, un postgrau del Royal College of Art, la Design Academy a Eindhoven, pot ser n'hi havia un altre però no recordo ara molt bé... el fet d'anar a buscar a les escoles quins són els treballs que s'estan desenvolupant dins d'aquests laboratoris, just abans de sortir, entre cometes, a la realitat del món exterior, semblava important per contraposar-ho amb l'activitat de l'artista, la manera de com l'artista està abordant el seu propi programa. Aquest tipus d'exposició no em plantejaria de fer-la en un lloc com Barcelona, però sí en el context holandès, que està completament separat, completament aïllada una pràctica de l'altra, tenia un cert caràcter revulsiu. Evidentment aquesta era la voluntat. Com aquestes idees van acabar sent rebudes i com van acabar funcionant, és una altra cosa. Un altre projecte important que seria molt difícil o impossible de fer en un museu (encara que ja m'agradaria que aquest tipus de treball es pogués trobar dins del continu de certes col·leccions institucionals) és el que vam realitzar juntament amb Fareed Armaly, artista americà d'origen palestí, l'any 2001 o l'any 2000. Perdó, aquest projecte es deia *From to* i feia referència a com es podia representar la identitat cultural palestina per una generació que havia nascut després del 1948 i que no tenia coneixement d'aquella terra que hi havia hagut abans de la creació de l'Estat d'Israel. Això des de l'imaginari palestí és molt important perquè la generació anterior parla constantment del retorn a casa, abans de ser expulsats de la terra que tenien els habitants palestins i que perden en el moment de la creació de l'Estat d'Israel. Aquest retorn a la terra original, per dir-ho així, a l'origen, ja no és possible per a aquelles generacions que han crescut després, i el projecte plantejava un imaginari col·lectiu basat en el moviment continu de la diàspora. Al terra hi havia aquestes línies blanques, que són l'extrapolació de l'animació digital d'una pedra per terra, que era també el símbol de la Intifada, però que és també la unitat mínima de paisatge. Aquesta animació just amb les línies que veieu a la pantalla [el ponent es remet al Powerpoint] crec que de fet era el principi d'una pàgina web: es posava a terra i creava un paisatge, i els creuaments portaven els noms de pobles palestins, que és una mica una xarxa geogràfica que es llegia en moviment i que representava fonamentalment el continu deambular d'una població que llegia el paisatge com a element de memòria. El treball va ser un dels primers que es va realitzar completament per internet, i incloïa les col·laboracions de nombrosos participants. Hi havia geògrafs, la col·laboració d'un diari fet per dones en un camp de refugiats, treballs de cineastes, tota una videoteca o cinemateca de documentals realitzats per nombrosos

realitzadors palestins. I aquí hi havia un element molt important, i és que hi havia una producció "tremenda, tremenda, tremenda" de documentals de diversos aspectes de la realitat palestina. De fet, aquesta riquesa de documental s'explicava perquè a les cadenes de televisió de documentals els sortia més econòmic donar una càmera i material de filmació a un palestí que no pas enviar un corresponsal que cobrés els esdeveniments de la Intifada, que eren fonamentalment de caràcter violent. Aleshores, en el temps lliure, per dir-ho així, es filmava i produïa documentals que no tenien cap tipus de distribució, no hi havia cap xarxa que permetés presentar-los. Tot això ha desaparegut, en aquests moments no hi ha aquest tipus de producció, va ser un moment molt particular. Penseu que al 1999, quan jo vaig viatjar a Cisjordània, hi havia un procés de pau que s'estava negociant. Es podia viatjar d'un lloc a l'altre i era possible treure tota aquesta producció cultural. El cas no és el mateix en aquests moments.

Un altre aspecte, i per parlar també de les confluències, una de les coses que a Witte de With més em van criticar és que el programa s'assemblava massa al programa d'un museu. Un cop a l'any intentàvem fer una exposició de caràcter més històric. No estàvem només preocupats per allò més nou o últim, sinó que intentàvem mirar de tant en tant figures artístiques, fonamentalment exposicions monogràfiques, que eren rellevants per al discurs contemporani. Aquest va ser el cas de l'exposició de Constant sobre *New Babylon*, a qui retrobem a la col·lecció del MACBA ara, un dels artistes per mi més importants de la segona meitat del segle XX. Probablement fou una de les exposicions que va generar més polèmica institucional pel fet que, per una banda, es deia que per què un centre d'art fa una retrospectiva de Constant, que per a Holanda és un heroi (no diré que és com el Tàpies aquí, però sí que és una figura molt reconeguda de l'art holandès i en aquells moments encara estava viu). Per què ho fa això un centre d'art i no ho fa un museu? Aquí l'anterior director del museu de l'Haia es va empenyar considerablement amb mi perquè fonamentalment li vàrem despertar una mica les exigències de certa part de la crítica. Però també era el moment de reveure la rellevància de certes posicions històriques per a la producció contemporània. I aquí una diferència també amb el que us deia abans, el teixit de museus d'una ciutat a Holanda, i fonamentalment a Rotterdam, és molt sòlid. Quan jo vaig arribar, a mi m'interessava una generació d'artistes més joves de les que havia fet el meu predecessor, Chris Dercon. De fet el nomenament de Chris Dercon com a director del museu Boijmans de Rotterdam va deixar lliure la plaça que vaig ocupar jo al centre d'art. El que em vaig imaginar és que Dercon continuaria basant el programa en els artistes de la generació de la qual ell s'havia ocupat al programa de Witte de With, que eren fonamentalment Dan Graham, Michelangelo Pistoletto, Walker Evans com a figura històrica,

Bustamante, etc. Llavors jo vaig pensar: "Jo aniré cap a les generacions següents, protagonitzades per gent com Douglas Gordon, Steve McQueen, Pierre Hugue, etc.". Quan et trobes que aquests artistes ja estaven fent exposicions a museus, dius "i ara què fem, haurem d'anar un pas més enllà". Aquest pas més enllà ens permetia fer passes cap enrere per retrobar-nos amb artistes com Constant o altres que veurem després. Els límits d'un centre o d'un museu no crec que hagin de ser límits excloents, que cadascú es posi els límits que vulgui i que operi de la millor manera possible.

[Es remet a la imatge]

Aquest és un altre exemple, de fet és una obra que sí que hem adquirit a la col·lecció i que vam instal·lar per segon cop en la història a Witte de With. És una obra de David Lamelas que es diu *Situación de tiempo*, de l'any 1967, i que vam reconstruir en una exposició conjunta amb Witte de With i la Kunstverein de Munic, que en aquell moment dirigia Dirk Snauwert, que va parlar ahir en aquest debat. Precisament el treball de David Lamelas havia desaparegut complement de l'escena artística, per raons que ara no analitzaré, però és molt rellevant i té una presència des del context internacional molt important en els anys 60 i 70. De sobte, cap a mitjans o finals dels anys 70, desapareix completament del mapa i no té vida pública. A David Lamelas el coneixíem, Dirk Snauwert i jo, de Brussel·les de finals dels anys 80, principis dels 90. El vèiem, ens el trobàvem a inauguracions, parlàvem i coneixíem més o menys el que havia fet, però no hi havia ni una publicació, no hi havia documentació, i, quan Dirk Snauwaert va ser nomenat director de la Kunstverein de Munic i jo a Rotterdam, va ser un dels primers projectes que vam engegar. Reconstruir i primer investigar, documentar, analitzar i reconstruir, presentar, publicar el treball de David Lamelas és també un d'aquests gestos que a un centre d'art poden fer-lo semblar anacrònic o que està envaint el terreny d'un museu. No s'envaeix res.

[Es remet a la imatge]

Aquesta és una obra que també va adquirir el museu ja fa anys, molt important. Es diu *Film Script*, és de principis dels anys 70, no ho recordo exactament, però és una d'aquestes primeres obres que analitzen que el material del cinema és precisament el muntatge cinematogràfic. Era molt important veure-ho en el moment en què estaven emergint tota aquesta generació d'artistes que utilitzaven el llenguatge del material del cinema des del seu treball. A finals dels anys 90 trobem els treballs, com he dit abans, de Douglas Gordon, Steve McQueen, Pierre Hugue, Tacita Dean (a qui també vam dedicar la primera exposició monogràfica l'any 1996). Era molt important per a nosaltres de fer veure que hi havia una tradició de mostrar l'ús del llenguatge cinematogràfic i l'edició que es remuntava a les avantguardes dels anys 60, segona meitat del segle XX, i que tenia a veure precisament amb la

recerca i l'ús que feien els artistes dels mitjans de comunicació del seu moment. La televisió, com hem vist abans, era també un element molt important. En aquells moments, als anys 60, s'estava passant d'una cultura de la informació de paper imprès a la cultura televisiva.

[Es remet a la imatge]

Aquesta obra també us sonarà. Va ser produïda a Witte de With, va ser una producció específica per al centre d'art, que es mesclava completament amb les parets, amb les característiques físiques del centre, i que va donar un canvi radical, radical no, jo no sé que vol dir radical, va donar un canvi bastant important al funcionament del centre d'art, que en lloc de ser una màquina de mirar es convertia en un teatre. Aquesta obra es va quedar tot una any. Tinc imatges molt dolentes, molt fragmentades. Això és una cosa típica dels de la meua generació, que no teníem cura de documentar bé les coses que hem fet. I aquesta transformació de l'espai del centre en un teatre ens va permetre d'incorporar el llenguatge de la performance, que també en aquests moments l'any 1997 podies veure molt bé que havia desaparegut completament del paisatge, en el moment en què els mitjans de gravació, editatge i presentació s'havien desenvolupat molt. Quan veus per exemple les performances de Joan Jonas o de Bruce Nauman, són molt rudimentàries, però utilitzen el mitjà televisiu o cinematogràfic en origen com a matèria essencial del mateix treball. I aquesta desaparició del llenguatge de la performance del paisatge institucional també tenia molt a veure amb com el teatre i la dansa havien absorbit totes aquelles invencions, canvis, innovacions o aportacions que s'havien fet.

[Es remet a l'imatge]

Aquesta és una imatge que diu molt poc, però que és la instal·lació d'una obra de Lou Reed, que parla de com les institucions podem arribar a fabricar obres d'art. L'any 1974 Lou Reed tenia un contracte amb la seva casa discogràfica que l'obligava a fer un nombre X de discos a l'any. I en un moment determinat n'estava fart, de fer música, però estava obligat a produir discos. I en aquells moments va produir un disc que es diu *Metal Machine Music*, un doble LP que és purament soroll d'acoblament entre un micròfon i un altaveu. Aquell acoblament absolutament insuportable que a vegades sentim en els concerts de música en directe i que de fet fa un temps sentíem també en aquest auditori, perquè se'ns acoblava tot, i ja no se'ns acobla. Aquest doble disc és un manifest també en relació amb les fisicalitats del so, en aquest cas un so nul, un so zero, i era important per a mi també integrar-lo dins d'un sistema que havia estat dominat fonamentalment pel sentit de la vista.

D'aquí vàrem passar també a investigar com aquest so, com la veu de l'artista havia arribat a convertir-se en matèria. Una exposició que es va veure aquí a Barcelona, que es deia *Veus*,

era una crítica de com el sistema de l'art dominant havia menyspreat completament els sentits que tenim que no fossin la vista.

Aquí anem cap enrere i acabaré amb aquestes imatges, aquestes consideracions.

[Es remet a la imatge]

Aquí som a Brussel·les, a finals dels anys 80. Això és una imatge de l'exposició de Dan Graham. Als 80 vaig treballar per a una fundació per a l'arquitectura privada que hi havia a Brussel·les, o existeix i està punt de no existir, que va ser animada per un grup d'activistes que als 60 es varen associar per protestar contra la "brussel·lització", és a dir, el procés pel qual la ciutat de Brussel·les s'anava convertint en escenari de les grans institucions europees, construint edificis d'oficines al centre de la ciutat i esborrant i engegant els habitants de la ciutat tradicional. La idea de la "brussel·lització" és un concepte que ja existeix en el llenguatge dels urbanistes. Aquest grup d'activistes va donar lloc a un museu d'arquitectura i aquest, que de fet era un arxiu, no tenia sales d'exposició, i va donar lloc a una mena de Kunsthalle de l'arquitectura. És en aquest espai on, a finals dels anys 80, van decidir obrir una sala de 100 m<sup>2</sup> per realitzar-hi projectes de caire diferent. Volien ampliar vocabulari i de "xiripa" em vaig trobar amb aquesta gent i els vaig menjar el coco perquè fessin art contemporani. Així dit, sembla molt fàcil, però és que realment va anar així. Vam començar a fer aquests projectes que jo veia molt relacionats amb la idea de producció. Produir coses que no existien encara al món. I això tenia dues raons, una d'ideològica i una de pràctica: la ideològica és que crec que el llenguatge havia de ser específic i no havia d'existir en cap altre lloc. Penseu que estàvem dins d'una estructura que portava uns vuit anys oberta i que volia ampliar aquest vocabulari en relació amb l'art. La raó pràctica era que no teníem un duro, no hi havia pressupost, és a dir "pressupost 0". Quan tenies una idea per fer una cosa havies de fer-ne una altra per trobar els diners per fer-ho. En aquest cas es tracta d'una exposició de maquetes de pavellons de Dan Graham. Per a mi, Graham ha estat un artista fonamental, però abans d'artista ha estat autor de textos molt importants per a mi. Crec que el Dan Graham escriptor és tan important com el Dan Graham artista. De fet, la primera exposició que vaig comissariar va ser convidar Dan Graham a presentar a Barcelona a l'Institut d'Estudis Nord-americans *Did the rock make religion?*, per fer una conferència. Aleshores, en aquell moment no teníem diners. Després us explicaré com es va arribar a fer tot això, però el que veieu són maquetes fetes, de fet les vam fer nosaltres mateixos, jo amb l'ajuda d'un fuster, són trossos de vidre enganxats amb silicona. Aquí al fons es veu [es remet a la imatge] l'obra *Homes for America*, perdó, *Alteration of the suburban house*, que pertany a la col·lecció de qui en aquell moment era patró de la fundació i que ens va deixar molt generosament aquesta obra. És una obra molt important la versió de la qual

també està dipositada a la col·lecció del MACBA. Com que no teníem diners, el Dan Graham va enviar uns croquis, nosaltres vam fer els plànols de com havien de ser les peces de vidre i vam adreçar-nos a una empresa que es diu Cradle Bell a Bèlgica, que de fet proporciona els vidres que utilitza Dan Graham als seus pavellons, i ens va donar els trossos de vidre que li havíem demanat. Aquestes maquetes estan fetes amb un petit forat a la fusta de base i després silicona per enganxar-les.

[Es remet a la imatge]

Això és la inauguració, aquí hi ha en Dan Graham amb el jersei de ratlles, al centre de la imatge, i aquest és, això és, una petita batalleta que també us puc contar. Aquest senyor en primer pla que s'està mirant la maqueta és Roger Pailhas, que va morir fa uns anys, un galerista molt important del context francès internacional, instal·lat a Marsella. Em va venir més o menys en aquell moment, en què estàvem interessats a fer l'exposició, però que no sabíem com fer-la i no teníem diners per portar el Dan Graham i quan la qüestió era pagar-li el bitllet d'avió i l'hotel. Nosaltres teníem l'espai, teníem els trossos de vidre, ens prestaven *Alteration of the Suburban House*, una obra històrica important, però no tenia diners per pagar els diners per portar Dan Graham. Ell va dir: "Tranquil, jo et dono els diners si tu em deixes que em quedi les obres per a la galeria". Jo li vaig dir que podia fer el que volgués i així ho vam fer. I recordo que el dia de la inauguració es va armar un "pollo tremendo" perquè a la galeria amb la qual treballava en Dan Graham a Bèlgica es van sentir ofesos, perquè els havien tret el mercat de les mans, i no sé com però em vaig adonar que aquesta producció, per precària que fos, acabava tenint una influència i una rellevància en el mercat. La primera trobada amb la realitat del mercat va ser aquí i, de fet, el mercat s'ho pot arribar a menjar tot, ho pot arribar a digerir tot, qualsevol cosa que facis.

[Es remet a la imatge]

Una obra també molt important feta en condicions radicalment diferents en el mateix context va ser la de Judith Barry. Aquesta obra es diu *The Work of the Forest*, l'obra del bosc, i va ser un encàrrec que li vam fer dins del context d'una exposició dedicada a l'arquitecte belga Paul Hankar, un arquitecte d'art nouveau, enfosquit o silenciado per la gran ombra de Victor Horta, que seria el Gaudí belga. Paul Hankar va dissenyar l'any 1987 o 1984, no ho recordo molt bé, l'exposició internacional del Congo. Era una gran aposta publicitària del rei belga, que era propietari de les terres del Congo, i amb l'exposició internacional el que feia era buscar finançament per invertir en aquest territori. De fet, és la gran exposició que obre la porta a un dels projectes colonials més sagnants de la història d'Occident. I dins d'aquesta exposició (no en tinc imatges), és realment un cas extraordinari de disseny, de publicitat, de màrqueting, de

finals del segle XIX, però dins d'aquest *display* de l'exposició internacional del Congo hi havia un paravent que Judith Barry va arrodonir per crear un espai cilíndric en el qual projectar una narració videogràfica que anava voltant, tècnicament. Això era a principis dels anys 90, era una "virgueria" tècnica absolutament impensable, inimaginable (de fet va funcionar cinc minuts abans de la inauguració). Aquest projecte, que es va fer sense pressupost, va acabar costant una burrada de diners, però la direcció de la fundació va considerar-ho tan interessant que no ens va aturar en la producció.

Són alguns exemples, aniré ara més ràpid, no sé si ens estem quedant sense temps.

Una exposició dedicada a Marcel Broodthaers, això devia ser l'any 1993-1994, també absolutament museística. En aquest cas va utilitzar el llenguatge de l'arquitectura. De fet, el llenguatge del paleta més que de l'arquitecte. L'exposició es titulava *L'architecte és absent*, per fer veure com el paleta havia jugat una figura molt important dins de la iconografia i la manera de funcionar de Broodthaers.

[Es remet a la imatge]

En aquest cas és una exposició d'arquitectura. El treball de Mark Mulligan també va ser important per fer l'exposició amb tres objectes, és a dir, la catifa, la bandera i un tercer objecte, una maqueta que va fer amb boles de colors. Les va fer directament al mateix lloc.

I aquest era l'últim exemple de com diversos tipus d'exposició, diverses tipologies, pressupostos i equips, poden i de fet funcionen i produeixen en intensitats molt diferents. No és el pressupost d'una institució o el nombre de membres del seu equip o el nombre de metres quadrats que té el que en fa la rellevància o impacte, però sí que crec (i parlo de projectes d'abans de l'era digital i amb funcionament molt reduït i dirigit també al públic) que avui en dia poques institucions polítiques recolzarien aquests experiments a Brussel·les, que funcionaven perquè no teníem pressupost, no teníem cap tipus d'obligació. L'objectiu de la fundació era tenir ressò, tenir un paper, però a mi mai em van manar o mai em van exigir xifres de visitants o impacte mediàtic. A Holanda sí, em demanaven sobretot que els visitants no baixessin. El laboratori Witte de With no era el criteri pel qual Ministeri i Ajuntament decidirien si allò funcionava o no funcionava, i els criteris eren uns altres. I avui en dia, el criteri del nombre de visitants sí que ha adquirit una rellevància que no existia en aquests contextos.

Jo proposo deixar-ho aquí. Probablement teniu comentaris o preguntes sobre coses que he dit o coses que no he dit i que hauria d'haver dit, i crec que és molt més interessant que conversem sobre aquests temes que pugui aportar d'una manera més dinàmica.

**C.G.:** Queda un quart d'hora fins al descans, si hi ha alguna paraula. Veig que la sala s'ha anat omplint, hem començat que n'érem uns quant i ja en som més.

[Dirigint-se al públic]

Tu mateixa, endavant. En tot cas, jo us demanaria que us presentéssiu com ahir quan parleu.

**Pregunta:** Hola, bon dia, em dic Raquel Rodríguez, i en primer lloc volia agrair-li la xerrada, que ha estat molt interessant, sobretot des del punt de vista de l'experiència personal, que moltes vegades és més interessant que textos molt relligats. Li volia fer una pregunta de tipus personal i potser una mica compromesa, i penso que si no la vol respondre estaria bé també. Crec que hi ha hagut un moment que ha dit que l'art hauria de ser tan important com els serveis mèdics, les ambulàncies, etc., i m'ha sorprès perquè precisament penso que és un dels problemes que tenim els artistes o els que ens dediquem al món de l'art, i és que crec que estem en una situació de no normalització de tipus professional, i jo tinc una resposta que m'ha costat temps trobar-la i que pot ser que no és única, i per això li volia preguntar que per què pensa que l'art és tan important.

**B.M.:** Jo ho pensava més en el sentit que no em puc imaginar que en la societat en la qual visc el sistema sanitari desapareix, que no em treguin l'ambulància, si volen que me'n donin una de millor però que no em treguin qualitat de vida. És en aquest sentit que jo ho mencionava. Evidentment, la cosa funciona a l'inrevés, el problema per als museus, per a una institució artística, és que com més gent la utilitzi millor. En canvi, en qualsevol sistema sanitari com menys gent l'hagi d'utilitzar millor. Però ho pensava en el sentit que ara no em puc imaginar que em treuen el sistema sanitari, que de sobte no hi ha hospitals, o que de sobte com que no és rellevant anirem traient escoles, o reduïrem a la meitat el nombre de jutges, que de fet seria molt interessant treure un nombre de policies, això sí que seria interessant. Però anava en el sentit d'associar les institucions culturals i artístiques en aquest cas amb una opció de qualitat de vida.

**Pregunta:** Sí, estem d'acord amb el que has dit, però una pregunta: una persona que d'altra banda existeix en funció del seu interlocutor, si no hi ha interlocutor, aleshores què fem?

**B.M.:** Bé, no sé si l'existència depèn d'un interlocutor, no ho sé, jo no ho veig així. Jo crec que el reconeixement d'aquesta existència passa molt per la rellevància, pel paper. He utilitzat molt

la paraula rellevància no sé per què, la visibilitat en l'espai públic, i crec que aquí també les experiències dels mesos passats ens donen molts exemples d'això.

**Pregunta:** Bartomeu, jo voldria que d'alguna forma ens donessis la teva opinió. Hi ha alguns temes dels quals vàrem estar parlant ahir que em van semblar interessants, els canvis dels hàbits de què parlàvem abans del públic. Has estat remarcant l'època de Brussel·les i de Witte de With per l'específic que jo crec que pot ser, més similar per mida, i segurament el que anem cercant per al procés del Canòdrom. El fet de mostrar d'alguna manera els processos, i ahir també sortí el tema de node, de laboratori i a vegades ahir parlant també del públic, estem parlant segurament d'una nova noció de públic, de com s'està fent usuari o particip d'aquests processos. Volia que ampliessis aquesta idea, per a mi quelcom molt important i a part molt interessant. A vegades estem parlant del Canòdrom com un espai que, jo crec que ho hem remarcat, ha de complir una funció i tancar els forats que encara tenim al mapa de tota l'estructura cultural a Catalunya i en el context més proper. Però va sortir la paraula emergència, que tu has assenyalat bé en l'època de Witte de With. Una anècdota que vull explicar perquè em va semblar molt interessant per veure com són els processos, que a vegades són molt complexos. El Witte de With estava allunyat cinc metres de V2, que és on jo estava en aquell moment, i recordo que quan s'estava programant la producció de Joan Jonas jo treballava al laboratori del davant. Cap a les vuit, que era l'hora que tothom marxava a prendre cerveses, jo em vaig dir "anem a veure la performance de Joan Jonas", que era quelcom extraordinari per tot el context. I recordo que tot el laboratori mirà cap enrere dient-me que "però tu estàs penjat o què passa". Nosaltres som del gueto d'internet, i em va cridar moltíssim l'atenció com en aquests dos processos, que em sembla que haurien d'anar paral·lels o associats, encara hi havia compartiments estancs, totalment endogàmics on no hi havia comunicació (tot i que institucionalment sí que n'hi havia entre Witte de With i V2). I això em semblava molt interessant, però és tornar al tema que ahir remarcàvem de si el centre ha de ser d'alguna forma per a l'art emergent. Ahir jo comentava d'alguna forma el que anem cercant, que tu has definit molt bé en el procés de laboratori, en el qual hi ha certes implicacions institucionals on es desenvolupen certs aspectes. Però jo voldria que remarquessis la idea sobretot dels teus processos amb els artistes. Durant molt de temps els artistes han fet una crítica institucional molt potent, però d'alguna manera dins de la teva pràctica curatorial tu has treballat en aquests processos molt a prop, amb els artistes. Creus que hi ha un procés de recuperació on els artistes s'involucren més en el procés institucional o s'involucren més en el procés quotidià o en la pràctica curatorial o de la pràctica de dur a terme, de mostrar aquest

tipus de processos? Jo crec que en aquest sentit hi ha hagut un canvi important. Des del meu punt de vista els artistes no només haurien de fer aquella obra específica, sinó participar o involucrar-se una mica més en aquest tipus de processos.

**B.M.:** Bé, m'has preguntat moltes coses i has aportat moltes coses al mateix temps. Per una banda, sí que és veritat que pel que fa a la col·laboració entre institucions de diferents àmbits i l'intercanvi de públics, l'experiència holandesa diu que és una utopia, que no funciona. No és veritat. Tampoc funciona la col·laboració institucional, és a dir, nosaltres teníem a Holanda l'ordre de l'Ajuntament de trobar projectes de col·laboració entre les institucions, i no és per manca de voluntat o per incapacitat de fer-ho, però sí que s'ha de veure que cada institució té la seva pròpia longitud d'ona de comunicació, la seva velocitat i la seva atmosfera pròpies, i fer que les longituds de dues atmosferes i les temperatures coincideixin per col·laborar és difícilíssim, sobretot en institucions grans. Quan són institucions petites és molt més fàcil. Segona cosa: depèn de les persones, no depèn de les ordres institucionals ni dels programes, ni de les definicions, ni de res d'això; depèn del fet que les persones vulguin fer-ho. A mi m'era molt més fàcil col·laborar amb institucions de Munic o d'Anglaterra o d'on fos, perquè hi havia algú amb qui era molt fàcil entendre's i no havíem pràcticament ni de parlar per fer-ho. I això crec que és molt important també de veure-ho. Totes les definicions que es vulguin fer d'institucions artístiques han de contemplar com a part essencial l'imprevist, l'atzar i el no pensat, és a dir, que puguis fer alguna cosa que no està escrita o que no està en el programa inicial. Això és molt important, contravé les idees, perdó, el mètode de gestió empresarial, però ho has de permetre perquè precisament la pràctica artística és tot allò que encara no està escrit. I aquí, quan t'apropes a la pràctica artística, que jo crec a més que és la pràctica artística la que defineix els models institucionals, tant la del cub blanc i la de la ideologia que hi ve implícita, com els projectes i les visions contràries en aquest cub blanc i les visions que posen de manifest la hibridació, i el creuament entre matèries i disciplines, ve de la pràctica artística, no s'ho ha inventat cap teòric abans. Fonamentalment, la teoria va per darrere amb una escombria intentant arreglar el paisatge després que l'artista i la pràctica ho hagin complicat. I en aquest sentit, el treball amb els artistes en els centres d'art estava molt relacionat amb la producció de projectes específics en aquell espai on començàvem de zero i arribàvem a cent en la mateixa tongada. Això és molt difícil de fer al museu. El museu és una màquina molt pesada de moure i els riscos que jo, parlo de mi però puc parlar de la figura del comissari, els riscos que preniem en una situació d'aquestes no volíem prendre'ls nosaltres mateixos en una situació museística, això és clar.

**C.G.:** Bé, en tot cas hem arribat al límit del temps, a més. Tres coses: en primer lloc agrair a en Bartomeu els temes que ha posat sobre la taula. Dos, tenim mitja hora de descans, us esperem a les dotze; i finalment, recordar-vos que hi ha una taula rodona a partir de les dotze: "En xarxa. El Canòdrom des del territori", amb la participació de diversos centres d'art de Catalunya.

**B.M:** Gràcies.

[Aplaudiments]

TRANSCRIPCIÓ: ESTHER AMICE CORELLA

CORRECCIÓ: FRANCESC GIL LLUCH