



Els centres d'art a Europa, avui. Especificitat i límits enfront dels museus

Dirk Snauwaert, director del Centre d'Art Contemporani Wiels, Brussel·les

Nicolaus Schafhausen, director de Witte de With, Rotterdam

Modera: **Roberta Bosco**, periodista d'art d'*El País*

Roberta Bosco: Bon dia a tothom. Moltes gràcies per haver vingut. Gràcies també al Consell de les Arts per haver organitzat aquest cicle de debats, que em sembla especialment útil i oportú, tenint en compte el procés que ens ha portat a la gestació d'aquest nou centre d'art. Ha estat un procés força conflictiu i polèmic i, per tant, un debat a aquestes alçades resulta molt adient. Agraïxo als organitzadors l'oportunitat que m'han donat de participar-hi.

Barcelona compta amb una considerable xarxa de museus i centres d'art, però segons han clamat alguns sectors falta una *kunsthalle* –en el sentit que identifica, dins l'imaginari col·lectiu, aquest terme amb un determinat model de centre d'art–. Aleshores, jo crec que, a partir de les experiències que compartirem amb en Dirk Snauwaert i en Nicolaus Schafhausen, potser puguem entendre quin tipus de centre d'art necessita Barcelona. Si ja té un espai conceptual que l'espera o si haurà de conquerir-se'l. O si, en temps de crisis i retallades de pressupost, les administracions tindran la capacitat de tirar endavant un projecte d'aquesta envergadura. O si finalment és el que la societat demana, o si seria més correcte preguntar quin és el tipus de centre d'art que la societat demana.

Per contestar aquesta pregunta, comptem amb l'experiència de dos directors de centres d'art del nord d'Europa. Nicolaus Schafhausen és el director artístic del Witte de With de Rotterdam. Va ser comissari del pavelló alemany de les dues últimes biennals de Venècia, amb l'Isa Genzken l'any 2007, i amb en Liam Gillick enguany. Abans de començar la seva trajectòria com a comissari va ser artista, per tant coneix molt bé la problemàtica que afecta el sector. L'any 1991, va fundar la galeria Lukas & Hoffman amb l'artista Markus Schneider, primer a Berlín i després a Colònia. Ha organitzat nombroses mostres d'artistes que ell va donar a conèixer i que ara són àmpliament reconeguts, com ara Olafur Eliasson o Carsten Höller. Del 1995 al

1998 va ser director artístic de la Künstlerhaus de Stuttgart, on va organitzar exposicions de Kai Althoff, Cosima von Bonin, Olafur Eliasson, Liam Gillick, entre d'altres. Posteriorment va ser director del Frankfurter Kunstverein i va contribuir a posicionar-lo dins l'escena nacional i internacional. Va ser comissari de la mostra pel centenari de la mort d'Adorno, i l'any 2005 va ser nomenat director de l'European Kunsthalle de Colònia. L'any 2006 va ser nomenat director del Witte de With, que dirigeix actualment.

Dirk Snauwaert és el director del centre d'art contemporani de Wiels. Abans havia estat director de l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne de Lyon, on va ser responsable de les exposicions i de la col·lecció del FRAC Rhône-Alpes. Del 1996 al 2001 va ser director del Kunstverein München, i posteriorment va ser responsable de la programació d'art contemporani del Palace of Fine Arts de Brussel·les. Ha organitzat nombroses exposicions, i més recentment la de Jef Geys per a la Biennal de Venècia. També publica i fa classes d'art i cultura visual.

De totes maneres, teniu les biografies, així que els dono la paraula perquè ens quedi temps per al debat. Nicolaus Schafhausen.

Nicolaus Schafhausen: Gràcies per convidar-me a participar en aquestes fantàstiques jornades. Per mi és molt interessant veure que tenim un problema comú –és un fenomen europeu, jo diria– que ens afecta a tots a l'hora de crear nous centres d'art contemporani.

Fins ara no coneixia gaire bé la situació local a Barcelona. Naturalment hi havia estat un parell de vegades, i vaig fer les coses que fa tot turista cultural: vaig visitar les institucions més conegudes com el MACBA o la Fundació Tàpies. Això és tot el que jo coneixia de Barcelona. Però curiosament tinc alguns lligams amb algunes persones que són molt conegudes aquí al MACBA: la Chus Martínez, que va ser la meva successora al Frankfurter Kunstverein, i que ara és conservadora en cap aquí, i en Bartomeu Marí, que va ser un dels meus predecessors al Witte de With de Rotterdam. O sigui que tinc una certa relació amb Barcelona.

Bé, primer de tot us he de dir que no passaré cap imatge. La meva ponència serà una mica àrida, no tan entretinguda com la d'en Dirk. En segon lloc, no parlaré de lavabos. Ja sé que els lavabos poden crear molts problemes a les institucions, però jo no parlaré d'això.

[Inici de la ponència llegida per Nicolaus Schafhausen]

Suposo que som aquí per investigar i debatre sobre les condicions actuals sota les quals pot operar una nova institució d'art contemporani, així com sobre els diferents entorns per a possibles espais expositius i les qüestions i problemes relacionats amb tot això. Què és el que distingeix un centre d'art municipal d'altres institucions? Quines possibilitats té? Quines són les àrees en què necessita una reforma?

La creació d'una nova institució artística implica també qüestions com quin tipus de perfil conceptual ha de tenir, quins són els paràmetres per al seu finançament, com hauria de relacionar-se amb el teixit urbà i cultural de la ciutat i amb les altres institucions d'arts visuals. En un moment en què les condicions socials i econòmiques han estat radicalment transformades, és necessari fer un esforç per trobar un model institucional que prengui nota d'aquests canvis sense simplement respondre als dèficits de la situació actual.

Els centres d'art europeus operen en un entorn local, estan orientats internacionalment, i es dirigeixen a un públic heterogeni que sovint es compon majoritàriament de turistes. Tot i que les ciutats els integren cada cop més a les seves estratègies de màrqueting, a l'hora de parlar de finançament s'han de fer valer per si mateixos. I ja que l'art contemporani tracta els nombrosos reptes polítics, socials i econòmics d'una manera productiva i reflexiva, els centres d'art municipals han d'enfrontar aquests reptes directament. Això implica fer front no solament a la situació econòmica, sinó també als canvis en la ciutadania, que és, al cap i a la fi, el públic principal de la institució.

Com la majoria d'institucions culturals, els centres d'art municipals segueixen pensant que tenen una relació amb la població local. Però cap dels factors demogràfics actuals indica que continuï existint aquesta aliança tradicional, encara que hagi perdurat durant diverses generacions. Per una banda, l'emigració, les reformes socials i el col·lapse dels pressupostos públics, i per l'altra, la flexibilitat en augment de la classe treballadora i la vida urbana en trànsit han creat una societat urbana cada cop més mòbil, canviant i subjugada, i en vies de descobrir nous espais on els ciutadans puguin gaudir de les activitats culturals i d'oci. Per a aquests ciutadans, els espais culturals clàssics esdevenen cada vegada més secundaris. Les activitats culturals més reeixides són les que compensen per les realitats més complexes de la vida, sense negar el desig tradicional de representació de la classe mitjana. Tota nova institució de les arts visuals s'haurà d'adaptar a aquests canvis si vol continuar tenint un paper rellevant. És,

doncs, important examinar de manera crítica els paràmetres de la institució, desenvolupar idees noves, i trobar noves estratègies a tots els nivells: curatorial, econòmic i estructural.

Si analitzem les estructures espacials, per exemple, la majoria de centres d'art contemporani són comparativament estàtics. Tot i que la idea de l'autonomia de l'art ens ha portat a la construcció d'espais aparentment neutres, els límits d'aquests sistemes autoreferencials estan sent qüestionats avui en dia. Les forces socials i econòmiques han transformat les condicions bàsiques per exposar l'art –des de dins, per les estratègies artístiques que cada cop més s'identifiquen amb la realitat social externa; i des de fora, per la retallada general en el camp cultural–. Aquests conflictes, innats en qualsevol model d'institució artística, han creat una situació en la qual l'arquitectura i l'urbanisme adquireixen per força un paper crític. Per una banda, molts espais artístics, en existir fora de context, creen una mena d'estat de no-espai; per altra banda, les institucions artístiques s'han convertit en instruments estratègics d'urbanisme i màrqueting destinats a reactivar regions i ciutats senceres. Tant si parlem del Guggenheim Bilbao com dels nous museus nacionals, les exposicions en aquestes institucions sovint semblen quedar relegades a l'arquitectura de marca de l'edifici. Una postura contrària és l'adoptada per les estratègies temporals que s'apropien de territoris ja existents i d'espais buits a la ciutat, però no obstant això corren el risc de ser devorades per l'esperit de "festivalització" propi de la desregulació neoliberal.

No conec gaire la situació local a Barcelona, però crec que la idea d'una nova institució és tot un repte. Cada institució que comença necessita un perfil molt fort. Cada institució ha de competir internacionalment. Per aquest motiu, és important operar en un entorn local, però també a escala internacional. Barcelona pot no ser el centre del món de l'art, però a més de tenir uns museus d'art contemporani de gran nivell internacional ara té la possibilitat de posicionar-se com a centre nou i prometedor dins la xarxa global del discurs artístic contemporani.

Quan em vàreu convidar a participar en aquestes jornades, ho vàreu fer pels meus quinze anys d'experiència com a director de diverses institucions, especialment els meus últims quatre anys com a director del Witte de With de Rotterdam, un dels centres d'art contemporani més importants d'Europa. El Witte de With va ser fundat l'any 1990 com a centre d'art contemporani amb la missió d'introduir l'art i la teoria contemporània internacional en el context de la ciutat de Rotterdam i d'Holanda en general. En un principi, la institució es va presentar com una

alternativa al model clàssic de museu d'art modern i a les iniciatives d'artistes ja existents. Però al llarg dels anys, el Witte de With ha anat evolucionant fins a convertir-se en una institució que també encarrega i produeix obres d'art noves. Això ha tingut com a resultat el desenvolupament d'una xarxa local, nacional i internacional de persones i organitzacions que segueixen i donen suport actiu a les activitats de la institució. Des del començament, moltes d'aquestes activitats han estat documentades a publicacions que ara són distribuïdes i llegides arreu del món.

Ara per ara, el Witte de With no ha tingut mai un director holandès. L'equip curatorial i editorial està també format per empleats internacionals per tal d'evitar les autoreflexions locals i nacionals.

El Witte de With continua creient que la seva tasca és presentar els últims desenvolupaments de l'art contemporani, sense cap mena de concessions respecte al contingut, però sense tampoc oblidar la necessitat d'arribar a un públic majoritari.

El món de l'art contemporani està afectat per la globalització. En els últims quinze anys hem vist una gran desnacionalització dels centres d'art contemporani, de les *kunsthallen* i museus en general, així com de les biennals de tot el món. Els centres d'art contemporani ja no representen les pràctiques artístiques locals, regionals o nacionals, sinó que han esdevingut un escenari per a les estratègies de màrqueting globals de ciutats rivals. Institucions com ara el Palais de Tokyo de París, o el PS1 de Nova York, són bons exemples d'aquesta tendència. El model institucional de centre d'art contemporani també s'inscriu en aquesta estratègia, mentre que la seva estructura representacional interna ha bescanviat la seva representació nacional per una agenda més temàticament orientada, gràcies al moviment global de comissaris que operen a escala internacional. En la seva rivalitat per trobar posicions distintives dins la cursa global de l'art, acaben formant part d'un procés d'acceleració dins el món de l'art. Nous continents són descoberts tan aviat com s'obliden, nous conceptes curatorials van i vénen mentre l'atenció sobre el desenvolupament individual d'un artista desapareix. En els últims cinquanta anys, el model hegemònic de museu –un règim de valors històrics amb arrels locals, regionals o nacionals– s'ha desplaçat cap a un nou model fortament dirigit a l'atenció pública, el temps immediat i la globalització desarrelada. De la mateixa manera, el museu d'art contemporani s'ha vist també atrapat en aquest nou model hegemònic.

Aquesta anàlisi és naturalment massa estereotipada, massa en blanc i negre, però no podem oblidar que la transformació de l'escena artística global està marcada per una pèrdua de les arrels històriques i geoculturals.

Per tant, és important crear una conscienciació d'aquesta nova situació i esdevenir més autoreflexius respecte al paper que ha de tenir a escala global el nou centre d'art contemporani de Barcelona. També és important crear institucions que tinguin un fort perfil capaç de competir internacionalment. Totes les institucions en què he treballat han estat institucions d'art contemporani. Totes elles han estat situades a ciutats amb una gran diversitat cultural i moltes altres institucions artístiques. De fet, és precisament la interacció entre aquestes institucions el que ha atret l'atenció pública i posicionat aquestes ciutats i les seves institucions culturals en el mapa global. Com a punt de partida per a un altre debat, suggereixo que pensem en institucions individuals sota una sola organització paraigua, a efectes de màrqueting municipal, comparable al Museumsquartier de Viena, per exemple, on la Kunsthalle, el Museum Ludwig i altres institucions artístiques col·laboren a diversos nivells, alhora que es promocionen a si mateixes com a institucions individuals amb diferents perfils. Cadascuna d'elles té un públic diferent, però des del punt de vista promocional comparteixen la mateixa agenda. Cadascuna d'elles té una actitud diferent respecte a les exposicions i l'enfocament curatorial, però comparteixen la necessitat d'atreure l'atenció pública i formar part del discurs crític internacional. Moltes gràcies.

RB: Moltes gràcies. Dono la paraula a Dirk Snauwaert.

Dirk Snauwaert: Bona tarda. Em dic Dirk Snauwaert i sóc el director de Wiels. Intentaré, de manera pragmàtica, fer una petita presentació d'un dels centres d'art més joves d'Europa –es va inaugurar fa només un any i quatre mesos–. He escoltat la presentació dels arquitectes aquest matí, i crec que seria interessant aprofundir els temes programàtics de la renovació d'un edifici, perquè un dels problemes al qual vàrem haver de fer front l'Anne Pontégnie i jo quan ens van nomenar fa quatre anys va ser el de deixar de banda la idea de museu i inventar una estructura per a un centre d'art contemporani en una ciutat que portava trenta-cinc anys lluitant per aconseguir-lo.

Bàsicament, l'edifici era inadaptable com a museu. I, personalment, jo no crec que un museu – dins la definició europea d'un museu– sigui el format apropiat avui en dia per presentar l'art

contemporani. Jo aniria cap a una definició anglosaxona més recent, sobretot a ciutats que no tenen una gran densitat de museus, que el defineix com un fòrum d'idees i d'interacció social, una mena de centre cultural com els que ja hem anat veient per Europa durant el segle xx.

[El ponent comença la presentació de PowerPoint amb una imatge de l'edifici]

Aquest lloc es diu Wiels. Bàsicament, es tractava de renovar una ruïna. L'edifici va ser abandonat per la fàbrica de cervesa Stella Artois, que ara es diu Anheuser-Busch. És un dels edificis que va ser víctima de la fusió de fàbriques de cervesa arreu del món, per tant la globalització està inscrita en els seus gens. Va ser construït l'any 1930, just després de la crisi econòmica de 1929, en una època en què els grans complexos industrials encara feien edificis publicitaris per mostrar el seu poder i la seva força, i potser també els seus productes. L'edifici tenia una estructura cristal·lina transparent perquè es veiés com es feia la cervesa, una mena de posició tautològica modernista.

El que més ens agradava és que l'edifici tenia diversos estils arquitectònics. A Brussel·les, com ja sabeu, tenim una gran influència... [el ponent es refereix a una nova imatge de PowerPoint]. Aquest PowerPoint està en holandès, però suposo que com a catalans podreu entendre el problema de la llengua, nosaltres en tenim tres. No sé per què el meu ajudant ho va fer en holandès, però ja ho traduiré.

Aquest edifici és una cruïlla de diferents coses, en part neoclàssic, en part *art déco*, en part cubista, i en part Bauhaus –és una tipologia de l'estil vaixell transatlàntic de la Bauhaus–. Pertany a un moment utòpic de l'arquitectura. O sigui que és un *topos* metafòric de l'art contemporani. Té un gran potencial perquè molts artistes tornen a estar interessats en la radicalitat de les avantguardes històriques.

[El ponent mostra una nova imatge]

Això explica què és Wiels. És una organització sense ànim de lucre. Crec que és molt important destacar que moltes de les estructures europees no estan controlades ni a escala estatal, ni provincial, ni municipal. Són institucions sense ànim de lucre.

El nostre somni no era fer una institució basada en una col·lecció, sinó pensar en artistes, diguem des de mitjan anys seixanta fins ara: artistes postestudi, artistes de crítica institucional, artistes del Land Art, que parlaven de la necessitat d'un lloc on la idea, l'articulació de la idea, la producció i la presentació fossin un *continuum*. La majoria d'edificis no permeten això. Però nosaltres en vàrem trobar un que feia trenta-cinc anys que lluitava per sobreviure sense que les autoritats sabessin què fer-ne, perquè era un monument protegit. Per tant, vàrem demanar a una organització sense ànim de lucre que creessin una estructura, que renovessin i fessin funcionar l'edifici.

[El ponent mostra una nova imatge]

Aquestes són dues postals de quan l'edifici era encara operatiu. Un edifici de referència construït en un barri industrial de Brussel·les, a cinc minuts de la Gare du Midi, durant l'extensió de la ciutat al segle XIX.

Però, com podeu veure, no és només un edifici de referència, és també una marca. A la cantonada superior esquerra podeu veure el nostre logo. Hem volgut posar-lo al mapa, no com un signe de nostàlgia, o com un signe de la Bèlgica colonial fins als anys cinquanta, sinó com una estructura que mira cap endavant i no cap enrere.

[El ponent mostra una nova imatge]

Formava part d'una gran fàbrica de cervesa. A l'esquerra veieu l'estructura original. També forma part d'una gran zona de desenvolupament urbà. La fàbrica tenia cinc hectàrees i va ser destruïda l'any 1988. Va quedar com a zona morta dins un barri d'una gran densitat de població. Al davant només hi havia cases, però aquesta ruïna feia que cap inversor s'interessés en aquesta part de la ciutat. Els únics que n'estaven interessats eren els *yuppies*, que volien convertir-ho tot en hotels de cinc estrelles, bars, saunes, etc., i fer una mena de *Miami on the South Station of Brussels*.

[El ponent mostra una nova imatge]

Vàrem tenir la sort de trobar un edifici una mica allunyat del centre històric de la ciutat. Aquí on veieu la *rosette* [el ponent assenyala la imatge] és el cor històric de Brussel·les, on estan

concentrats tots els museus i sales d'exposicions. Atreuen als turistes i la seva funció, jo diria, és l'exploració del superàvit de valors amassats per les generacions anteriors, cosa que és una definició postcapitalista del museu.

El cercle groc indica el lloc on és situat l'edifici. Podeu veure les vies del tren, el canal, i també que és una zona amb molta densitat de població. La Gare du Midi i la Gare du Nord són els punts on arriben els emigrants, tant si són clandestins com legals, i on busquen un lloc per viure quan baixen del tren.

La demografia d'aquesta zona ha fet un canvi radical des de començaments dels anys seixanta. A l'esquerra hi ha la fàbrica més gran de Brussel·les: ara és l'Audi, abans era la Volkswagen, es van amalgamar fa dos anys. Abans hi treballaven 10.000 mecànics, ara n'hi treballen 2.500, i potser demà no en quedi cap.

Dic això perquè a la primera onada migratòria del 1948-1949 varen ser italians, després varen venir els espanyols, els portuguesos i els grecs, i ara vénen els magrebins. També els eslaus, gent de l'antiga Rússia i de l'Àfrica.

Com podeu veure, les distàncies són molt curtes, no queda lluny de les zones residencials i les zones verdes. Però el nostre govern regional no té un pla general que li permeti pensar en termes de redesarrollar una zona mitjançant les institucions culturals. I aquest desenvolupament urbà no planificat és crucial per a nosaltres.

El punt número u és evitar els turistes. Evitar la pressió perquè et visitin muntions de turistes avorrits que no tenen cap interès en l'art contemporani. Això és molt important.

[El ponent mostra una nova imatge]

L'edifici és un regal de la història. Ja he dit que era una ruïna. Semblava tret d'aquelles imatges de Beirut de l'any 1992, quan es va enretirar l'exèrcit israelià.

És un sandvitx de cinc plantes, amb la tipologia del vaixell transatlàntic de la Bauhaus. L'esquerra de l'edifici té molta llum de dia, entra pertot arreu, cosa que era un problema per als

nostres arquitectes: com es poden fer sales d'exposicions on només hi ha finestres i no parets? I nosaltres vàrem dir: ja trobarem la manera.

No teníem ascensors, ni lavabos, ni res. Però teníem espais, i vàrem decidir mantenir cada planta sense cap interferència. Vàrem dir als arquitectes que no volíem un ascensor que travessés les sales d'exposició només per facilitar la visita del públic, perquè allí hi havien d'anar les obres d'art. No volíem grans espais de magatzem perquè l'art contemporani no necessita grans magatzems. Tampoc no necessitem grans oficines, nosaltres som un equip de quinze persones. Però el que sí que necessitem és un auditori per fer debats i conferències, i una biblioteca on es puguin llegir totes les publicacions internacionals que no es troben a Brussel·les.

L'edifici en si és molt espectacular, i per tant tenim una arquitectura de marca sense un arquitecte de marca, que ens hagués cobrat una fortuna. Aquesta renovació va costar dotze milions d'euros en total.

Estem situats al mig d'una zona migratòria sense espais socials per als habitants del barri. Hi ha cafès, però estan segregats, els espanyols amb els espanyols, els italians amb els italians, els magrebins amb els magrebins. Per tant, vàrem decidir mantenir el gran *hall* que hi ha a sota, però sense convertir-lo en una *Turbine Hall*, per fer intervencions esculturals, i tot això. El que volíem era un lloc de trobada on la gent pugui prendre cafè, llegir el diari, treballar amb el portàtil, etc.

També volíem llogar espais perquè, com ja ha dit en Nicolaus, el finançament és molt important. Per a nosaltres és crucial el que anomenem PPP –*Public Private Partnership*–. Tota la renovació i la campanya operacional s'han fet amb PPP.

La part rere l'edifici ens va proporcionar alguns dels elements que sempre manquen als centres d'art contemporani, com ara preproducció, producció i postproducció, per emprar els termes que tant de moda estan entre una certa generació de crítics d'art. Jo diria simplement creació. Aquesta part de darrere era una sitja, una mena de búnquer; no tenia llum, ni aigua, ni res. Només un espai fosc, un buit. Vàrem treballar amb els arquitectes per aconseguir una proximitat amb els espais expositius a l'esquerra, per tal que hi hagués una distància molt curta –de fet és una porta– entre l'estudi de l'artista i l'espai expositiu. Volíem que hi hagués un

intercanvi entre els artistes, diguem-ne més establerts, a les plantes principals i els artistes que treballen de manera més pragmàtica dins l'estudi o taller.

També tenim una sala de conferències, la qual cosa és molt important, ja que treballem molt amb les associacions locals. Aquest espai es deixa gratuïtament per a reunions d'associacions, d'escoles, i perquè els artistes residents facin jornades de debat. A la planta baixa tenim un estudi de producció on els artistes residents –en tenim nou– poden provar les seves últimes produccions i fer petites exposicions per a l'escena artística de Brussel·les, ja que tenim una línia divisòria entre el programa formal i el programa informal. El programa formal són exposicions d'artistes relativament famosos, que exposen conjuntament amb artistes emergents. Ara, per exemple, tenim una mostra de Luc Tuymans, que és una mena d'heroï nacional a Bèlgica. Aquesta mostra va coincidir durant un temps amb la de Bruno Serralongue, que és un fotògraf francès poc conegut al nostre país. Divendres passat vàrem inaugurar una mostra de Ben Cain, que és un artista anglès. Així doncs, a la planta baixa fem una programació experimental, ben comissariada, ben presentada, amb un pressupost de producció, i a les plantes principals fem exposicions de gran públic.

Hi ha una altra part de la planta baixa on ara també fem exposicions. Aquest diagrama [el ponent assenyala la imatge] l'hem canviat cinc vegades, ja que hem anat vivint progressivament amb l'edifici, tot canviant la programació quan vàiem que no funcionava. Vàrem dir als arquitectes: no construïu parets, no poseu massa llum elèctrica, no feu res que tingui un pressupost massa elevat, no poseu lavabos on hi hauria d'haver espais expositius, i així progressivament. Abans aquest era un edifici amb una funció molt diferent. Era una fàbrica de cervesa on treballaven uns cinquanta empleats, i ara volem que hi vinguin milers de visitants. És un enfocament utilitari de l'arquitectura. Volem una institució que encara funcioni com a centre d'art contemporani l'any 2030, tot i que no sabem què passarà llavors, potser seran tots marcians.

[El ponent mostra una nova imatge]

Aquest és el programa públic, o polític, diguem-ne. És el que es demana que facin les organitzacions sense ànim de lucre, que és presentar l'art contemporani d'una manera dinàmica i diversificada. S'ha de dinamitzar la zona, però es tracta d'un monument protegit, i per tant s'ha de restaurar i mantenir en funcionament al llarg dels anys.

El nostre programa artístic té cinc línees divisòries: exposicions d'art contemporani, programes de residències, programa educatiu, tant des del punt de vista tradicional tipus museu com del d'una pràctica educativa que organitzi activitats a altres punts de la ciutat. També fem escultura pública, intervencions a l'esfera pública, perquè com tots sabem la població que és a l'atur o que té pocs recursos econòmics no veu la necessitat d'anar als museus, i per tant hem d'adaptar els nostres perfils i acostar-nos al públic local. Per altra banda, també tenim activitats complementàries com ara projeccions, conferències, debats, simposis, etc.

Com ja he dit, és una programació formal i informal, però les paraules claus per a mi són producció material i producció immaterial, dues definicions emprades de l'arqueologia i l'etnografia. Fins ara els museus havien estat orientats només cap a la producció material: la idea que un artefacte pot fer de mediador i revitalitzar idees originals mitjançant la concentració de la civilització a les obres d'art. La producció immaterial, per altra banda, és la circulació i transmissió d'idees i coneixement. Nosaltres intentem combinar les dues coses.

Per a les activitats complementàries, treballem a una escala més acadèmica, amb professors d'universitat i professionals del món de l'art, però també treballem a una escala més baixa per sensibilitzar els grups de la societat menys privilegiats.

[El ponent mostra una nova imatge]

Una junta reduïda, vuit persones, no se'n necessiten vint-i-cinc o quaranta-cinc, però cal un bon organigrama per poder operar. És una estructura horitzontal, poc jeràrquica. Tenim bastants curadors, però són gent que saben fer més que simplement contestar els correus electrònics. Alguns curadors són també tècnics i poden fer-se responsables de la presentació de les exposicions. D'altres tenen capacitat com a educadors i estan interessats a treballar fora del museu. L'equip té una estructura molt petita, només deu persones amb contracte fix, i unes altres deu amb contractes temporals.

[El ponent mostra una nova imatge]

Què és un bon perfil? En Nicolaus ha parlat de perfil. A Brussel·les és molt fàcil tenir un bon perfil, perquè els nostres col·legues o bé s'orienten cap a l'escena local o bé munten grans

exposicions museístiques. Som la capital d'Europa i hi ha molta diplomàcia, molts aniversaris amb banderes. Ara li toca a Suècia, sempre li toca a algú. Després potser sigui Espanya, o Catalunya, però segur que tindran una exposició en alguna institució. Per tant, nosaltres vàrem decidir que no faríem cultura ritualista, perquè això vol dir fer exposicions com una mena de representació –no per a la burgesia com al segle XIX, sinó per a un altre tipus de cultura de prestigi, en la qual les ciutats, regions o nacions mostren el seu poder, la seva riquesa i els seus coneixements.

Per a nosaltres la qüestió era: què és ara? Per on comencem? Quan comença l'actualitat? Perquè tots podem dir que fem art contemporani, però un dels problemes per als museus i centres d'art contemporani és qui fa el què.

Tu també parlaves [el ponent es dirigeix a Nicolaus Schafhausen] del cas de Viena. Qui fa el què? És bo treballar d'una forma competitiva, però si tens un bon perfil no hi ha necessitat de tornar-se neuròtic.

Estic segur que a Barcelona és diferent, però per a nosaltres la qüestió era: quan comença avui? I vàrem decidir que començava a mitjan anys setanta, amb l'emergència del que jo anomenaria postmodernisme no-estilístic. No els artistes que no fan més que massacrar les civilitzacions anteriors, sinó gent que utilitza l'alta i la baixa cultura com a camp de treball. I naturalment, dos noms varen sobresortir: Martin Kippenberger i Mike Kelly.

Brussel·les és una ciutat molt marcada pel surrealisme, o pel que la gent de Brussel·les entén com a surrealisme, que no és més que una versió burgesa del surrealisme. Per tant, vàrem apostar per la radicalitat i per mostrar artistes que utilitzin aquest patrimoni del surrealisme radical o de Dada per després reinventar-lo amb el seu propi llenguatge i les seves pròpies referències, com una mena de potencial inacabat.

Vàrem fer una gran retrospectiva, tot i que en termes de delimitació i de perfil no era una retrospectiva museística. Fa anys que vàrem decidir que no faríem mai el tipus d'exposicions cronològiques que es veuen als museus. Parlem amb l'artista fins a arribar a la temàtica central de la seva obra i treballem amb això. Mike Kelly va ser molt il·lustratiu. Durant els últims vint anys havia estat desenvolupant una sèrie de treballs autobiogràfics sobre tots els centres educatius on havia estudiat: una història força accidentada ja que sempre l'expulsaven. I el

resultat d'aquesta mena de post-trauma educatiu va ser una retrospectiva, però una retrospectiva molt específica que va permetre que la seva obra fos llegible per a un públic poc informat sobre en Mike Kelly. No era qüestió de dir en Mike Kelly és així, sinó en Mike Kelly tracta d'això. I això per a nosaltres és essencial.

[El ponent mostra una nova imatge]

Vàrem fer el mateix amb l'Anne-Mie Van Kerckoven, una artista belga. Vàrem decidir fer una exposició impossible: 450 dibuixos, a dues plantes de l'edifici, i això és mortal per a una exposició, ja que ningú no vol veure 450 dibuixos. Però la vàrem combinar amb l'exposició de la Kelly Walker, una artista americana molt jove, perquè totes dues utilitzen referències de la música pop de la seva generació. L'exposició de dibuixos va servir per rejuvenir el patrimoni surrealista, i la de la Kelly Walker representava un altre tipus de posició pictòrica.

També vàrem fer una cosa molt important, però que ja no sembla ser moda als museus: un *survey* de l'escena artística belga. Hem decidit fer-ne un cada tres anys. Un grup de curadors escanejarà els estudis dels artistes per mirar de destil·lar un *survey* dels vint artistes que per a nosaltres representen el futur. Una mena de vista general per saber qui fa el què i articular l'art contemporani belga.

L'exposició següent va ser de Serralongue i Tuymans. La propera, d'Ann-Veronica Janssens i Andro Wekua.

Al començament, vàrem haver de treballar durant gairebé un any i mig en un edifici en obres, perquè teníem una subvenció de la UE i el termini era el 2007. Parts de l'edifici eren inaccessibles, però vàrem fer unes quantes exposicions, com la de Yayoi Kusama, un artista futuro lògic respecte al que fan les generacions contemporànies.

L'exposició següent va ser *Expats/Clandestines*, que intentava construir un pont a través del món de l'art amb artistes que han convertit aquesta zona d'entremig, aquest temps desterritorialitzat, en la seva temàtica. Un pont no només per als emigrants, sinó també per a una part molt important de la població com són els *expats*. Ningú no pensa que són emigrants perquè són occidentals i rics. Però a Brussel·les una desena part de la població treballa per a la UE, l'OTAN, o altres grups de pressió. Són emigrants amb un estatus diferent. Jo no diria que

siguin emigrants de luxe, són emigrants estructurals, els altres són emigrants necessaris, i la diferència és molt gran. Però sempre es queden al marge de les discussions sobre la globalització, com si només fossin a l'òpera o als concerts. També van als museus, i representen un gran potencial.

Finalment vàrem començar el nostre programa d'exposicions amb un concepte molt específic d'en Simon Starling, que va fer una pel·lícula, però això seria molt llarg d'explicar.

[El ponent mostra una nova imatge]

Aquest és el taller educatiu. És molt important per a nosaltres, ja que treballem amb artistes joves. A totes les seccions del nostre organigrama treballem amb practicants de l'art. La paraula "pràctica" és fonamental per al nostre programa informal.

[El ponent mostra una successió d'imatges]

El punt més important: el finançament. No estic d'acord amb en Nicolaus. Jo crec que si ets llest acabaràs trobant els diners, encara que triguís uns anys. Però ell treballa a Holanda, que té l'entorn cultural més ric del món, i per tant li costa sortir d'això.

NS: També he treballat a altres països.

DS: Sí, però els alemanys també són molt rics! Tenim molts socis perquè com ja sabeu Brussel·les és una zona de nacionalismes problemàtics. Tenim tres socis: la regió, que són els amos de l'edifici i responsables del finançament d'una part del personal; la comunitat flamenca que reclama històricament Brussel·les i finança el 60 o 70% dels pressupostos culturals de la ciutat, i la comunitat de parla francesa que és la majoria, però que s'està distanciant progressivament de les institucions no estatals. També tenim molts espònsors privats, i el diner de les entrades.

[El ponent mostra una nova imatge]

Com he dit abans, el nostre finançament és PPP, un concepte nord-americà que també es troba a Israel, Suïssa i altres països: el d'esponsoritzar un espai. El nostre pressupost per a la

renovació encara té un dèficit de dos milions i mig d'euros, per tant intentem barrejar els diferents finançaments, no solament pels diners, sinó per tenir una base social més ampla. Els espònsors privats utilitzen les activitats no només per prestigi, sinó com a multiplicadors del que s'està fent.

[El ponent mostra una nova imatge]

Aquesta és la nostra identitat visual. Estàvem molt determinats pels elements històrics de l'edifici, i també per la marca de cervesa –Wiels era la cervesa més important fins als anys setanta–. Havíem de canviar la manera de pensar de la gent i fer que Wiels representés alguna cosa més que cervesa. Per tant, vàrem decidir fer una convocatòria per a la nostra identitat visual. S'hi varen presentar quaranta dissenyadors i un dels més joves ens va presentar això. És una E amb quatre pues, que en realitat és la façana de l'edifici, i ens ha servit per crear la nostra tipologia i la nostra identitat visual. Però d'una manera austera, perquè els edificis històrics tenen una arquitectura molt problemàtica perquè representen l'autoritat, i el nostre edifici és dels anys trenta, o sigui just abans que els règims totalitaris s'apoderessin d'Europa.

L'arquitectura no ha de dominar mai el que hi ha a dins, ho ha de facilitar i fer-ho possible. En no permetre que els arquitectes construïssin parets, ara ens trobem amb espais de sis-cents metres quadrats que podem adaptar a cada exposició. Treballem amb els artistes i construïm el que necessiten per a la seva obra. De moment hem fet sis exposicions i ja hem canviat el terra tres vegades.

Fins aquí la meua presentació. Espero que hagi tocat alguns punts sobre museus i centres d'art. Potser us doni algunes idees per el Canòdrom. Gràcies.

RB: Moltes gràcies. Abans de passar a les preguntes, jo voldria parlar d'una cosa que ha aparegut a les dues ponències i que també comparteix la ciutat de Barcelona, que és el turisme. Sempre m'ha semblat una mica curiosa aquesta accepció negativa dels turistes, sobretot a ciutats que tenen un públic molt turístic, perquè tots en som, de turistes, en determinats moments.

També m'ha semblat interessant la importància que per a tots nosaltres té el *budget*, o el finançament, per portar a terme un projecte. I un tercer punt rellevant a la ponència d'en Dirk

Snauwaert és la necessitat de fer cada tants anys un escaneig de l'escena artística nacional, ja que aquesta és una de les reivindicacions que s'han fet per al nou centre d'art de Barcelona.

No sé si hi ha alguna pregunta.

Pregunta: Hola, pregunto en anglès, si voleu. Com es fa per evitar la interacció entre la política i els diners? Un dels problemes que veig aquí a Espanya és que les coses apareixen i desapareixen segons el pressupost cada dos o tres anys, i això crea una inestabilitat que fa que les institucions no puguin tirar endavant. Com es pot evitar?

DS: En el nostre cas, les autoritats sempre intenten no haver de pagar durant molt de temps. Naturalment, quan una cosa entra en funcionament, paguen. Però nosaltres ho vàrem fer al revés. La nostra iniciativa va començar tres anys després que Brussel·les fos la capital cultural d'Europa l'any 2000. Es va fer una taula rodona com aquesta –no una, sinó cinc–. Va ser pilotada pel món de l'art i certes autoritats polítiques, i es va fer un llibre blanc i un llibre negre. Què és el que tenim i el que ens falta? I una de les mancances que varen sortir a la discussió va ser l'absència d'un centre d'art contemporani. Al cap d'un any, els polítics varen dir: “Sí, potser se n'hauria de fer un.”

El nostre punt de partida era el Museu Marcel Broodthaers de l'any 1968, o sigui que vàrem haver d'esperar del 1968 al 2002 perquè la cosa es posés en marxa. Així de ràpid van les coses a Brussel·les, perquè tenim el problema dels nacionalismes, i això és un règim nefast.

Hi ha una part de la població, una *civitas*, que jo anomenaria la burgesia, que es comença a interessar per les arts visuals, i això crea una mena d'orgull: la població vol tenir les coses internacionals a casa, demostrar que ells també poden fer-ho. És una de les coses que hem descobert, fins i tot entre les poblacions més locals, aquest orgull que diu “Nosaltres també podem”. “Yes, we can”, que diu en Barack Obama. I quan existeix aquesta mentalitat, les autoritats no se'n poden desentendre. Però quan el sistema està molt centralitzat, com a França, o potser també a Holanda perquè són calvinistes i ho porten a la sang, o potser també a Espanya, un cop les autoritats deixen de donar suport s'ha acabat, perquè no hi ha cap altra estructura de suport.

NS: Quan jo vaig arribar a Holanda... Com ja sabeu, Holanda és un país molt lliberal, tot i que jo no hi estic gens d'acord. La institució per la qual jo treballo està finançada amb un 90% de diner públic. No podem treure diners del que tu anomenes la burgesia [el ponent es dirigeix a Dirk Snauwaert]. La mentalitat holandesa, que ve de després de la Segona Guerra Mundial, és que l'Estat és responsable del finançament de la cultura, l'educació, etc. Per exemple, no hi ha pràcticament cap escola privada a Holanda, tot és diner públic.

El nostre sistema és molt "comunista", treballem amb plans de quatre anys. Cada any tenim una avaluació, i si no hem complert amb el pla de quatre anys, ens qüestionen el pressupost i no podem operar. No hi ha una tradició de subvencionar els programes culturals amb donacions privades, ni per una institució progressista com el Witte de With, ni per a les institucions més establertes com el Rijksmuseum o el Stedelijk Museum.

Però aquest tipus de finançament està sent cada vegada més qüestionat per alguns partits polítics. A Holanda hi ha partits d'extrema dreta que són molt potents. A Rotterdam, el partit anti-islam té un 30% dels vots, i això que a Rotterdam tenim un alcalde marroquí i musulmà. I per a aquestes forces polítiques la nostra institució és molt elitista.

DS: No estem parlant d'una situació anglosaxona on el 70, 80, 90, fins i tot el 100% de les subvencions són privades. En el nostre cas, es tracta d'un 10 o 15%, no exagerem. Tenim la tendència a pensar que perquè veiem molts noms d'espònsors privats deuen ser ells els que possibiliten les coses. Però només són coses que per a una institució pública resultarien prohibitives, com un gran catàleg, o la producció d'una obra molt cara. Posen la cirereta damunt el pastís, però el pastís ha d'estar finançat pel diner públic. Fins i tot als Estats Units no és possible operar amb un 100% de diner privat sense caure dins la categoria de museu de col·lecció privada.

NS: Els Estats Units tenen un altre sistema de finançament.

RB: Alguna altra pregunta?

Pregunta: Sí. Tu t'has referit als programes socials, i jo volia preguntar una mica com els articules, si ens pots explicar amb més detall en què consisteixen, si estan incorporats ja directament a la manera de produir i presentar les exposicions, o si t'estaves referint a activitats completament separades del que és la producció i exhibició del mateix centre.

DS: Aquest és un tema molt complex perquè encara no tenim un historial. La institució és acceptada, li tenen molt d'afecte, però de moment tenim molt pocs visitants del barri. Un dels problemes, naturalment, és la fragmentació: les poblacions turques o marroquines tenen molts problemes per viure a Brussel·les, perquè vénen de zones rurals i molts d'ells són analfabets. Com ja he dit abans, tenim comunitats italianes, espanyoles, portugueses, també belgues, i ens és molt difícil fer programes especials per a cada comunitat, perquè no volem un programa ètnic. Mirem de crear programes a mida per a grups molt específics.

Un dels grups més problemàtics és el de les dones magrebines, i una de les nostres artistes està treballant amb elles. Sempre convidem artistes perquè desenvolupin un programa, i aquesta artista ha dit que ho faria durant uns anys, ja en veurem el resultat. Es tracta d'un projecte amb mares marroquines analfabetes. Vénen al museu cada dimarts a la tarda per tres hores, discretament, sense cap pressió, sense que ningú no les vegi. Tenen el seu propi taller. És un projecte molt bàsic, perquè quan dic analfabetes, vull dir analfabetes. No poden ni sortir de casa sense permís del marit, per exemple.

Un altre programa que ja hem conceptualitzat i que portem un any i mig preparant és un projecte fotogràfic d'en Beat Streuli, el fotògraf suís que viu a Brussel·les. Està fotografiant la població de Brussel·les, la seva diversitat, com una mena de resposta al projecte que va fer a Nova York. Nosaltres li vàrem demanar que treballés amb el nostre club de joves, que van dels 7 o 9 anys fins als 23-25, i junts faran un projecte sobre com ells veuen els nens que van a escoles riques. És com un angle a la inversa, a la manera de les estratègies britàniques marxistes dels anys setanta d'auto-poder i auto-imatge. Però al mateix temps, també aprendran el que vol dir enquadrament, angle de visió, *timing*, que són coses primordials per a la cultura de la imatge. Es tracta d'aprendre, fent.

Les nostres activitats *extra muros* estan molt diversificades. La Dora García, a qui tots coneixeu, es va quedar molt intrigada pel fet que a la zona hi ha potser unes quantes escoles i unes quantes associacions culturals, però en canvi hi ha moltes associacions religioses, i no només esglésies o mesquites. Crec que va trobar noranta adreces religioses en una àrea de dos quilòmetres quadrats. I va fer una mena de guia que és una guia alternativa de la ciutat.

Tenim altres projectes en marxa. Pascale Marthine Tayou farà una escultura pública en un parc, però no tenim encara el pressupost perquè és un projecte molt car. Volem convertir una part d'aquest parc en un punt de trobada africà, del Camerun, però al mig de Brussel·les.

Tots aquests projectes estan molt definits conceptualment, hi treballem durant mesos, o anys, i tenim un curador que desenvolupa aquests projectes directament amb l'artista. En Pascale Marthine Tayou porta dos anys treballant amb 250 persones d'un centre de refugiats, que encara no estan regularitzades. El problema és evitar veure la població emigrant com un cos heterogeni, perquè no ho és. Els grups més difícils des del punt de vista de la comunicació són les persones de les antigues repúbliques soviètiques, perquè necessitem treballar amb intèrprets.

Ens hem proposat de fer cinc projectes a l'any. És impossible fer-ne més, cal molt de temps i energia. També és important destinar-hi una part de l'edifici que sigui poc visible, per evitar el *voyeurisme* públic.

Pregunta: [La persona que fa la pregunta no s'identifica, però és la veu d'en Daniel García Andújar] Vull fer una pregunta, parlaré en castellà. Primer de tot, agrair el to de les intervencions. S'ha parlat de les institucions i de com treballen, més que del contenidor que les allotja. Nosaltres venim d'una tradició institucional molt recent, de fet aquest edifici crec que acaba de fer deu anys. Les nostres institucions són molt modernes, més que les mateixes associacions d'artistes o de crítics. Per tant, jo crec que és molt difícil traslladar models d'un context local a un altre, perquè cadascun té les seves pròpies especificacions, no solament dins un context polític, sinó també social i cultural.

Però voldria que fóssiu una mica més enllà, perquè ara ens uneix no solament la moneda, sinó la manera com gastem els fons públics. Per tant, voldria que ens expliquéssiu com es gasten els diners les vostres institucions.

NS: Com ens gastem els fons o com els rebem?

Pregunta: Quants diners rebeu. Perquè nosaltres depenem de models molt corporatius, però a Alemanya, i també a Holanda, hi ha institucions molt petites que tenen una gran autonomia a l'hora de produir els continguts. No em refereixo a la producció de les exposicions, sinó dels continguts. Nosaltres hem creat un model massa tècnic, i voldria saber quants diners reben i com se'ls gasten les altres institucions.

NS: Començaré amb Holanda, i després parlaré de la situació més complexa a Alemanya. Com ja he dit, a Holanda totes les institucions culturals estan finançades per diner públic.

Nosaltres formulem el nostre pla cultural cada quatre anys. En aquests moments ja estem treballant en el nou pla per a 2012-2016. El nostre pressupost és de 2,2 milions d'euros, dels quals 1,7 milions d'euros estan finançats per l'Estat i per la ciutat. Dues terceres parts d'això vénen directament del Govern, i una tercera part de la ciutat. Els diners que rebem de la ciutat són per a les activitats educatives. A escala local, l'enfocament és per als grups de joves de 15 a 20 anys. Sempre treballem en grups que siguin de la mateixa edat perquè així es fan pressió els uns als altres, i indirectament estem subvencionant la seva educació.

M'agrada la paraula que has fet servir: tècnic. A Holanda el finançament és extremament tècnic. Operar dins un pressupost públic té els seus límits, perquè mai no pots arribar més lluny. Jo tinc prou diners per fer una exposició, un catàleg, projectes educatius, convidar gent d'arreu del món perquè vinguin a fer simposis, etc. Però si vull arribar més lluny, tinc uns límits. Si tinc 100.000 euros, no en puc demanar uns altres 100.000 de fons privats o corporatius.

A Alemanya... potser m'hauria de concentrar en el Frankfurter Kunstverein. A Alemanya hi ha uns 250 *kunstvereins* –literalment, la paraula vol dir associació artística–. Eren institucions burgeses que van ser fundades pels amants de l'art a començaments dels segle XIX. El Frankfurter Kunstverein va ser fundat l'any 1829. Formava part del museu estatal, i va anar comprant per a la col·lecció fins a començaments del segle XX –en aquella època, la pintura holandesa estava molt de moda a Alemanya–. Totes aquestes associacions compraven per el museu de la seva ciutat, sense diners públics. Tot això va canviar amb la República de Weimar. El Frankfurter Kunstverein va aconseguir el seu propi edifici i també diners públics. Després de la Segona Guerra Mundial, tot el finançament es va tornar a qüestionar, i avui en dia a Frankfurt... no ho sé ara, però a la meua època teníem un pressupost d'1,4 milions d'euros, i una subvenció de la ciutat de 300.000 euros. La resta venia de donacions corporatives o individuals. Però era molt difícil, i jo no crec que sigui sempre possible aconseguir diners [el ponent es dirigeix a Dirk Snauwaert]. Frankfurt és un cas especial, perquè és la capital financera d'Alemanya. Hi ha molta gent culta i amb recursos que fa donacions. Però això és una tradició burgesa i no es pot comparar o adaptar a altres ciutats. A llocs com Braunschweig o Essen, això seria impossible.

Però el que m'agrada d'Alemanya és que et pots pensar més gran del que ets, forma part de la seva mentalitat. M'agrada treballar a Holanda, però sempre et retenen. És com venir d'un país molt ràpid on tot està sempre en moviment i arribar a Holanda i... paf! [el ponent fa signe de frenar]. Tot et reté. Però també tens moltes oportunitats.

No es pot comparar una ciutat amb una altra, un país amb un altre. Tots operem a escala internacional, però quan es tracta de finançament, la política està atrapada a escala nacional.

DS: L'any passat, el meu pressupost era d'1,4 milions d'euros, aquest any no ho sé. D'aquests 1,4 milions, 500.000 euros estaven confirmats, la resta la vàrem haver d'organitzar. Com haureu vist pels noms a les parets, vàrem fer una campanya per recollir fons privats per a l'edifici, que van resultar uns 400 o 450.000 euros. Però a causa del dèficit que teníem, vàrem haver de destinar aquests diners per a les despeses operacionals i no per a la infraestructura. Aquest any crec que arribarem als 1,6 o 1,7 milions d'euros, dels quals 700.000 euros estan confirmats.

Però a Villeurbaine, a França, teníem 3 milions d'euros a fons perdut. Per tant, no depeníem ni de les donacions privades, ni de les entrades, ni de res. A Munic, per exemple, en teníem 250 [sic]. Però si analitzo la meua carrera artística, crec que Munic era més impressionant que Villeurbaine, perquè l'agenda política de Villeurbaine depenia de coses que no estan relacionades amb l'art, sinó amb la representació.

NS: Màrqueting?

DS: No, no és màrqueting, sinó la col·lecció i tot això. Aquest tipus de FRAC es menja molts diners que no van destinats als artistes o a la producció, però deixem-ho córrer.

A Brussel·les no teníem pressupost. Vaig haver de fer un pressupost i el director em deia sí o no. Però crec que el que en Nicolaus volia dir, que depèn de cada país, és que hi ha un sostre: fins on volen créixer les administracions públiques? Però d'això ningú no en parla, perquè hi ha d'haver un equilibri polític i uns compromisos entre partits polítics. És una qüestió de territori, quina part de la ciutat o de la regió rep el què: aquests reben una biblioteca, aquests una escola, aquests una piscina, aquests un museu. No ho sabem, perquè no formem part dels seus comitès. Però hi ha d'haver un coeficient, uns mínims perquè pugui funcionar una institució. Si vols un centre d'art internacional, necessites com a mínim un milió. Nosaltres operem amb això perquè som nous i encara ens estem construint.

El que tu dius [el ponent es dirigeix a Nicolaus Schafhausen], que tot és molt específic... A Brussel·les tothom diu que la situació és molt específica, que no es pot comparar amb res. Però no és veritat, totes les grans entitats urbanes tenen els mateixos problemes, fins i tot a escala

cultural. Nosaltres vàrem robar el nostre concepte, i dic robar. No ens vàrem inventar res, tot s'havia fet abans. El concepte global era potser el del PS1 dels anys setanta o vuitanta, no el de després de la renovació, ara és una altra cosa. També vàrem robar parts del que la Whitechapel era als anys vuitanta o noranta, ja veurem què passarà després de la renovació: la manera com treballaven amb les comunitats locals alhora que programaven exposicions de perfil molt alt. També parts del Canadà, que té una demografia comparable a la de Bèlgica. La Power Plant de Toronto va ser un dels nostres models per al PPP. També vàrem agafar una mica del perfil del Palais de Tokyo, com ha fet tothom: vàrem canviar l'horari al públic, i vàrem adoptar una dimensió urbana en lloc d'una estructura formalista de treball de deu a sis, com als museus.

Si et passeges pel món, trobaràs moltes idees que pots implementar a casa teva, i si no funcionen les canvies.

RB: Hi ha una pregunta al fons, i aquí una altra, i després haurem de tancar.

Pregunta: Jo volia saber, al sector privat quina contraprestació li doneu, si les donacions són a fons perdut o hi ha un intercanvi, o hi ha unes qüestions fiscals. El perquè, i quines contraprestacions hi ha.

DS: Depèn de quin tipus d'empresa és i del que volen. Invertir en l'espai els dóna un nom durant uns anys. Si és una empresa comercial, durant set anys poden tenir la denominació de socis. Poden fer servir l'espai –no les sales d'exposició, som molt específics amb això, però tenim l'antic celler, que és un espai espectacular–, i allí poden fer esdeveniments corporatius fora de l'horari al públic. És una relació feta a mida perquè moltes empreses no tenen una agenda d'esponsorització, només els interessa que el perfil de les exposicions sigui internacional, perquè elles mateixes són globals. Tenen una marca i volen fer presentacions dels seus productes, i utilitzen el nostre *lobby* d'entrada per rebre els seus clients, o el que sigui. És una mena de cohabitació. Naturalment, alguns espònsors volen més, però els diem que sí o que no.

També portem col·leccionistes privats als estudis dels artistes i els convidem que inverteixin en la carrera d'un artista o en la millora de parts de l'edifici. Que no només comprin art, sinó que, per exemple, donin petites beques als artistes.

Si et mires el web del MOMA, hi trobaràs vint-i-cinc pàgines amb trenta-cinc fórmules d'esponsorització, i pots triar les que vulguis.

NS: Però és una altra mentalitat. A Frankfurt jo treballava dins la mateixa línia que tu ara a Brussel·les.

Pregunta: [La persona que fa la pregunta no s'identifica, però és la veu de l'arquitecte Xavier Monteys]. No és una pregunta dirigida als ponents, però volia fer un comentari que pot servir per donar una informació que potser ha quedat curta amb l'explicació que heu fet del projecte a la primera part. Sobretot m'ha interessat, almenys en el cas de Wiels, la manera d'explicar el context urbà i social en què s'insereix l'edifici. Per tant, el paper que pot jugar i la importància que té, com és aquest barri, quina població té, etc., i fins i tot on està localitzat respecte del centre, per exemple. I per tant, voldria precisar unes coses per transmetre una mica del que a nosaltres ens ha servit per pensar això. En primer lloc perquè l'edifici està al costat –i el nom és així, Canòdrom Meridiana– d'una avinguda transcendental per la ciutat. Perquè dins la varietat de teixits i la predominança de l'Eixample, la Meridiana i el Paral·lel estan traçades justament com a paral·lels i meridians de la terra, i amb això algú amb prou imaginació com per voler-hi veure una globalització té una pista fins i tot fàcil.

Però després també és molt important la localització de l'edifici allunyada del centre de la ciutat, i des d'aquest punt de vista explico una cosa que pot ser útil per a qui hi hagi de treballar. Quan nosaltres vàrem començar a pensar en l'edifici i vàrem proposar una biblioteca, pensàvem en una biblioteca a l'escala del barri. Ja he explicat abans que això no va prosperar, i en un moment determinat ens varen trucar de l'Ajuntament perquè a la regidoria del districte, per tant qui dirigeix la política municipal en aquell barri, havien rebut l'oferta d'una fira que es fa a Barcelona, no sé si bianualment o anualment, que es diu Casa Decor, que és una fira de la decoració, interiorisme, etc., que té molt d'èxit i que es paga entrada per anar-hi.

La fira tampoc no va prosperar, però va ser molt curiosa la petició per part del districte: els interessava fer Casa Decor perquè així la ciutat coneixeria el seu barri. Això ens va semblar molt important, perquè quan es va passar a proposar un centre d'art públic, ho varen fer amb la consciència que no fos una cosa a l'escala del barri, sinó un equipament a l'escala de la ciutat que permetés conèixer el barri, que per cert és un barri singular que es va fer als anys cinquanta.

Bàsicament jo crec que, més que la seva procedència ètnica, la característica del barri és que està ple de jubilats. Aquest és el material humà sobre el qual treballem. Paradoxalment, per tant, es va presentar un edifici que té per al barri la possibilitat de rebre visitants.

I aquí ve una segona qüestió a què volia fer referència, perquè al començament de la seva presentació, la Roberta Bosco s'intrigava o es qüestionava sobre com és que sempre parlem pejorativament del turisme a una ciutat tan abocada al turisme. No em vull estendre sobre això, perquè suposo que hi ha moltes opinions, però n'explico una que per a mi va ser definitiva i fulminant fa tres o quatre anys a Mallorca, una part de l'Estat que fins i tot alguna vegada s'ha proposat que fos un *länder* alemany, o sigui que la pressió és evident.

Vàrem tenir ocasió de debatre amb l'alcalde de Calvià, que és un municipi turístic per excel·lència, i naturalment li preguntàvem... literalment li vàrem dir "¿Cuál es el chollo de la ciudad turística?" Doncs és molt fàcil, la ciutat turística no necessita equipaments, no necessita escoles per als nens, ni hospitals, perquè quan es posen malalts es repatrien a Alemanya una altra vegada. Per tant, la ciutat turística no necessita els equipaments d'una ciutat tradicional, només necessita museus i sales d'exposicions.

És una cosa difícil i complexa, i per tant en el cas que ens ocupa és una cosa que és molt polièdrica, però que ens pot ajudar a entendre una mica el rebuig i l'impacte que té de vegades quan parlem negativament del turisme. Les necessitats d'una ciutat turística, doncs, són unes altres i, com he sentit dir alguna vegada a un hotelier mallorquí, els turistes són consumidors de temps lliure.

Això era un comentari per veure la paradoxa que suposa que ara intentem posar un centre d'art en un barri com aquest. No era una pregunta. Gràcies.

NS: A mi m'agraden molt els turistes, sobretot ara que treballo a Rotterdam, que és una ciutat molt poc turística.

RB: Moltes gràcies, Nicolaus i Dirk. Gràcies a tots.

DS: Jo diria als vostres polítics locals que ningú no viu per sempre.

Daniel Giralt-Miracle: Gràcies a tots, gràcies als ponents. La qüestió financera continua sent un gran debat no resolt, encara que treballem amb euros, però la qüestió horari sí que funciona: a les quatre, màxim un quart de cinc, no venir a fer la *siesta* sinó a obrir la ponència que tenim prevista, que és “El model anglès i la relació amb els Arts Councils”, també prou interessant. Bon profit i fins després.

TRANSCRIPCIÓ I TRADUCCIÓ: MAITE LORÉS

CORRECCIÓ: FRANCESC GIL LLUCH