

“La història de l’art no té una veritat única”

Des que va obrir el passat més de maig, la nova Tate Modern de Londres ha rebut 3,5 milions de visitants. El museu està sota la direcció i gerència de Lars Nittve (Estocolm, 1953), que ha abandonat la tradició museística d’exposar una col·lecció permanent de manera cronològica i per escoles. El director suec ha organitzat el recorregut en quatre grups temàtics, cadascun dels quals comprèn tot el segle XX.



Lars Nittve, el director i gestor del nou museu d'art modern de Londres, la Tate Modern, assegura que s'estan aprofitant de l'interès mostrat a Gran Bretanya per l'art modern.

Els quatre blocs del recorregut per la col·lecció permanent de la Tate Modern són: paisatge, matèria i medi ambient; natura morta, objecte i vida real; nu, acció i cos; i història, memòria i societat. La proposta no té res a veure amb el recorregut de museus com l'antiga Tate Gallery, rebatejada com a Tate Britain, que ara allotja només l'art britànic dels últims 500 anys. Trencar tots els esquemes, fins i tot els de més d'un que creu saber d'art contemporani. El responsable és Lars Nittve, que va arribar a l'antiga central elèctrica prop del Tàmesi remodelada pels arquitectes suïssos Herzog i De Meuron amb l'aval dels seus enfocaments innovadors com a director de museus a Suècia i a Dinamarca.

—Com valora l'èxit de públic de la Tate Modern?

—Els càlculs inicials havien estat de 2,5 milions de visitants, per al primer any, i resulta que després del primer mig any ja n'hem tingut 3,5 milions. No sabem exactament què passa, però possiblement és que en aquest moment hi ha un gran interès a Gran Bretanya per l'art modern i contemporani i ens n'hem aprofitat. D'altra banda, també s'ha aconseguit crear un museu on la gent es troba bé, com a casa, i això és pot observar quan la gent entra per la rampa [a l'antiga sala de turbines, enorme, habilitada com a vestíbul]. De sobte, la seva expressió corporal canvia, se'ls nota més relaxats i a gust. Hem intentat fer el museu tan accessible com sigui possible, que el visitant s'hi senti acollit i no senti que el pes de l'alta cultura li cau al damunt.

Una altra clau de l'èxit és, possible-ment, que el visitant no ha de pagar entrada, només ha de pagar entrada per veure les exposicions especials.

—Però la gent ve a contemplar els artistes que exposen a la Tate Modern o a veure la rehabilitació de l'antiga central elèctrica?

—Sense dubte, és una mica les dues coses. Vull dir, d'una banda, és clar, quan s'obre un nou museu la gent té curiositat per veure l'edifici, per veure'n la disposició. Ara bé, hem dut a terme un estudi dels nostres visitants i resulta que la majoria és gent que torna, i això és un indicatiu del fet que els visitants vénen a veure realment l'art que hi ha. Molts visitants també vénen perquè n'han sentit parlar a coneguts. És a dir, la gent dóna una imatge positiva de nosaltres.

—Ha trencat amb la tradicional disposició cronològica de les col·leccions d'obres d'art. El públic ho ha acceptat?

—Sabem que dos terços dels visitants creuen que l'arranjament com es fa ara, per temes, és més positiu, i que un terç senzillament ho odia. Els que creuen que entenen d'història de l'art, estan completament perduts quan veuen trencades les seves estructures de l'art contemporani, del segle XX. En canvi, els que són més novells en el tema ho troben positiu, interessant, perquè és una nova manera d'enfocar-ho.

—Per què una presentació temàtica?

—Em sembla que hi ha raons fortes per fer-ho així. Presentar un moviment rere l'altre és una visió de fa cinquanta anys, però ara és molt més complicat explicar-ho d'aquesta manera. Han passat moltes coses i es pot explicar molt millor si es fa de forma temàtica. D'altra banda, la història de l'art no té una veritat única i cal mostrar diferents enfocaments d'un mateix període. Els museus estan, diguem, obligats moralment a fer-ho.

—La disposició temàtica es mantindrà en el futur?

—Volem posar a prova els temes durant un període de cinc anys i després veure si realment funciona o no. Segons la resposta que tingui, mantindrem la disposició temàtica més o

“Els museus haurien de ser unes institucions arrelades dins la comunitat on es fan. No són un sistema de franquícies a l'estil McDonald's.”

menys temps. Pel que fa a canviar dins de certs temes, ara hem acabat la primera remodelació. Hem renovat quinze sales, en les quals hem canviat les obres d'art d'un mateix tema.

—Alguns artistes es queixen del fet que els museus tan grans que es fan avui dia menyspreen l'obra d'art.

—D'una banda sí, cal admetre que els edificis dels museus d'art que s'han fet darrerament semblen més un monument a l'arquitecte que no pas un edifici destinat a exposar art. A la Tate Modern, tanmateix, cal dir que el projecte de construcció es va dur a terme consultant l'artista, i se'n van consultar uns dos-cents. Es va escoltar el que volien i com s'imaginaven que estigués fet l'edifici. En general, s'ha fet respectant els seus gustos. Hi ha un cas especial, la sala de turbines, que és més aviat una bonificació sobre tot aquest edifici industrial que es va transformar. En tot cas els artistes, primer la nord-americana Louise Bourgeois i després el madrileny Juan Muñoz hi han pogut dur a terme projectes que mai no haurien pensat que hi podrien dur a terme. [Muñoz col·locarà entre juny i desembre del 2001 una instal·lació al vestíbul].

—Quina valoració fa dels Joves Artistes Britànics?

—És un procés que consta de tres fases. Fins els anys vuitanta no hi va haver cap moviment artístic que sortís d'Anglaterra, com pugui ser el surrealisme o el cubisme. Només hi havia individualitats fortes, com Henry Moore o Francis Bacon. A començament dels vuitanta va sorgir un conjunt d'escultors que ja es pot considerar com un grup. La gent com Damien Hirst es va aprofitar d'aquesta autoconfiança i ja quan estava a l'escola d'art es va adonar que no podien esperar que les galeries s'adrecessin a ells, sinó que ells mateixos havien de palpar què era el que el públic volia i adreçar-se-li directament. Això també incloïa saber presentar-se bé davant els mitjans de comunicació.

—El paper del publicista Saatchi va ser bàsic en tot plegat?

—Evidentment, el senyor Saatchi va tenir un paper molt important en el moment inicial, perquè va estar disposat a fer coses que els museus no feien, va representar el paper de deu col·leccionistes alhora. Però, evidentment, aquest és tot un sistema on hi ha diverses parts molt importants, com són els col·leccionistes, els museus o els venedors.

—En aquest sistema també són importants els espònsors. Sense Unilever, per exemple, Muñoz seria present al vestíbul de la Tate Modern?

—Sí, és cert, són un aspecte molt important del nostre finançament. Som una galeria nacional, és a dir, un museu públic, i això vol dir que en un 40% estem finançats pel govern. Però l'altre 60% ens l'hem de buscar nosaltres mateixos. Com que, d'altra banda, no cobrem les entrades, hem de buscar els ingressos sigui a través de les botigues, dels bons restaurants o dels espònsors. En aquest sentit sí, el paper d'Unilever ha estat molt important.

—Quin és el pressupost anual del museu?

—L'aportació del govern per a totes les Tate és de 26 milions de lliures. És una mica complicat, perquè des de fa dos anys Tate és una federació de quatre museus, dos a Londres, un a

Liverpool i un a Sant Yves. Cada museu té el seu propi pressupost però també comparteix certs recursos amb els altres. El pressupost de la Tate Modern és de 13 milions de lliures [uns 3.500 milions de pessetes], dels quals 5 milions els aporta el govern. Però hi ha certs costos que estan radicats en la divisió de col·leccions o de serveis i per tant no són costos exclusivament del museu.

—Creu que la Tate Modern pot ser exportable com ho és el Guggenheim?

—No. Crec que no es pot fer ni s'hauria de fer, perquè els museus haurien de ser unes institucions arrelades dins la comunitat i la cultura on es fan. No són un sistema de franquícies a l'estil McDonald's, que es poden posar de qualsevol manera en qualsevol lloc. [Fa el signe de muts, respecte què pensa del model Guggenheim]. Per exemple, una exposició com "La ciutat del segle" té, d'una banda, una visió global, però també té una visió directa de certes comunitats, com pot ser el cas de Londres.

—Està d'acord que en el món de l'art predomina la visió anglosaxona?

—Possiblement és cert que la visió anglosaxona és predominant al món, però jo mateix no vinc del món anglosaxó sinó que sóc suec, escandinau, i ho he vist fins ara d'una altra manera. És ben possible que els països clau de l'OTAN tinguin una visió que fins i tot menysté els països de la perifèria europea. Potser ha arribat l'hora de revisar aquesta perspectiva.

—Creu que la Tate Modern pot influir en el canvi d'aquesta visió?

—Potser sí que podem canviar una miqueta la visió del món. Evidentment, com que és un museu molt gran, amb una gran quantitat de públic, i hem d'adreçar-nos al públic d'una certa manera, potser podem fer que el públic que ens visiti comenci a tenir una visió diferent del món. Però el paper d'un museu no és donar opinions sinó plantejar qüestions, i no solament de caire general sinó qüestions sobre el museu mateix, és a dir, mirar cap endins.

—Com s'ha d'adaptar el museu a les noves direccions que pren l'art?



A la Tate Modern, el projecte de construcció es va dur a terme consultant l'artista contràriament al que es fa de manera general en la resta de museus construïts actualment

—Un museu ha d'estar al servei del públic i de l'art, hem d'estar al servei dels dos, en això no hi ha cap dubte. Bàsicament, el museu no es pot equiparar a l'edifici on està situat. Per exemple, abans d'obrir no teníem cap edifici [va ser nomenat director de la Tate Modern el 1988, dos anys abans de la inauguració de l'edifici] i dúiem a terme les nostres exposicions en esglésies, en parcs o projectant sobre edificis. Sí, per exemple, tenim un artista les obres del qual no tenen cabuda en el nostre edifici per motius físics, aleshores hem de trobar un espai on es puguin exposar, és a dir, no podem estar restringits per l'espai on estem sinó que hem d'estar també al servei de l'artista.

—Quina és la política d'adquisició de la Tate Modern?

—És una qüestió complexa, perquè no és el museu el que compra sinó que ho fan les col·leccions mateixes. Bàsicament, la política d'adquisició és la següent: Tate s'estima més comprar cinc obres d'un artista que no pas una obra de cinc artistes. Tot i ser un dels museus més importants d'art modern del món, Tate compra més aviat artistes joves, així que, entre cometes, es podria parlar de risc, tot i que no n'hi ha cap. També en les exhibicions temporals es compensa

les obres que no tenim i comprem d'aquestes exhibicions, perquè el públic s'hi ha familiaritzat amb l'obra i aquesta ja forma part de la història del museu.

—Vostè és director i gerent del museu. En una època en què la pressió del mercat és tan forta, aquest fet no és una contradicció?

—Sí, però d'altra banda, tots els aspectes de l'art tenen implicacions financeres i totes les implicacions sobre finances tenen implicacions artístiques. Com que en un museu el que es fa és art, és millor que la persona que té decisions sobre això vingui del món de l'art i no del món financer.

—Treballa habitualment amb altres institucions?

—Cooperarem intensament i a llarg termini amb museus regionals, als quals ajudem amb beques, recerca o, de tant en tant, els fem préstecs de les nostres col·leccions. També hi pot haver col·laboracions concretes. Si estem interessats en una exposició ens preocuparem, o viceversa. Per exemple, l'exposició sobre Öyvind Fahlström que hi ha al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) seria un aspecte interessant.

Jordi Marlet