

L'art en les ciutats-espectacle

Pilar Parcerisas

*La humanitat s'ha convertit ara en espectacle de si mateixa.
La seva autoalienació ha assolit un grau que li permet de
viure la seva pròpia destrucció com un gaudi estètic.*

GUY DEBORD

En el marc de la societat postmoderna, la ciutat ha deixat de ser l'espai de producció de mercaderies i de construcció d'un veritable espai públic. Si el naixement de la ciutat moderna anava indestriablement unit a la configuració de l'espai públic i al teixit urbà com a lloc d'intercanvi, inseparable de l'escena civil, de la formació de l'Estat-nació, de la llibertat de premsa i dels drets dels ciutadans, ara, en el marc de la societat postindustrial la ciutat ha quedat superada per les grans unitats supranacionals, per la tendència a establir nuclis urbanitzats sense consciència de ciutat —espais comercials, urbanitzacions sense àgora, habitatges sense serveis, perifèries artificials— moviments entorn d'un «no-lloc», espais urbans sense memòria ni voluntat de construir-ne, on la convivència i les raons de veïnatge són pràcticament inexistents.

Els governs de les ciutats han esdevingut administradors de l'espai públic, però en cap cas ja no són constructors de ciutat en el sentit de la convivència i el diàleg que ha caracteritzat l'edificació de la ciutat moderna amb la seva burgesia il·lustrada, capdavantera en les iniciatives culturals, i tots els intents de millorar els serveis d'aquest espai públic són una versió simulada de reconstrucció de l'esperit de la ciutat moderna, ja inexistent.

La ciutat ha entrat de ple en el comportament de la societat de l'espectacle que tan encertadament va pronosticar Guy Debord. Símbol de la llibertat històrica i de la coneixença del passat, la ciutat és ara liquidada, segons Debord, per la falta de subordinació de l'economia a la consciència històrica i la manca de concentració de poder social que li conferia aquesta consciència del passat. La ciutat moderna conserva les seves formes, gairebé com un patrimoni històric —pensem en la reconversió dels espais industrials vers finalitats d'ordre cultural— però no l'esperit que li va conferir el motiu dels seus orígens. Així,

Pilar Parcerisas és historiadora, crítica d'art, assagista i curadora d'exposicions. És responsable del Centre de Documentació de l'Art Contemporani Alexandre Cirici i de la crítica d'art al diari *Avui*.

en la nova societat, la cultura s'ha convertit en mercaderia, i fa un paper de motor del desenvolupament econòmic de la ciutat amb voluntat de marca d'identitat.

En la societat de l'espectacle el lleure i el consum cultural han propiciat la creació d'indústries culturals, basades més en el concepte de producció i consum que en el de creació i recepció. La cultura actual o bé és de taquilla i estadística o bé ja no existeix. Dins aquest model de societat, les ciutats volen distingir-se per elements culturals diferencials, bé en clau d'infraestructures, bé en clau d'esdeveniments culturals efímers –o més ben dit, de consum cultural– que atorguin una imatge de marca a la ciutat en qüestió. D'aquí els nombrosos festivals de teatre (Edimburg, Avinyó), de música (Salzburg, Bayreuth), de cinema (Venècia, Cannes) i la nombrosa llista de biennals i certàmens d'art que s'han implantat arreu del món en els darrers anys, a part de fires, fòrums i grans exposicions que superen els projectes ja centenaris de la Biennal de Venècia o consolidats amb més de quatre dècades de presència com la Documenta de Kassel. Si bé les arts plàstiques i visuals no gaudeixen habitualment de l'àmplia recepció de què disposa la cultura de taquilla, intenten recuperar aquest esperit amb les convocatòries internacionals creant esdeveniments que estimulin el turisme cultural, el moviment de sectors especialitzats i fent que una acció artística i cultural sigui el ganxo d'atracció de les masses.

Però no són només els certàmens d'art, sinó que cal tenir en compte també les fires internacionals com a factor dinamitzador de les ciutats, no tant pel moviment de mercat sectorial que generen, sinó pel trànsit de gent i les activitats paral·leles

que mouen, ja que tota la ciutat s'aboca a fer una oferta cultural superior en qualitat i nombre. Però com que és més difícil i econòmicament més costós implantar una fira d'art on no hi ha tradició de mercat, s'opta més sovint per crear un esdeveniment espectacular, amb caràcter puntual. Cal dir que els certàmens pioners d'aquests esdeveniments destinaven inicialment l'espai d'un museu (el Fridericianum a Kassel) o un espai acotat (Il Giardino, a Venècia), però actualment l'expansió i el creixement d'aquests certàmens fa que s'estenguin per tota la ciutat. Els espais s'han multiplicat i les intervencions artístiques envaeixen tot l'espai ciutadà, i ocupen cases, palaus, estacions, jardins, espais públics. Altres ciutats es distingeixen per un certamen especialitzat, com és el cas de Münster, la ciutat alemanya que cada deu anys uneix el seu nom a l'escultura i l'espai públic. Per evitar aquest lligam reiterat que es produeix sovint entre certamen i ciutat, la biennal Manifesta ha decidit optar per un nomadisme que la vincula puntualment a una ciutat concreta (Rotterdam, Lubljana, Frankfurt, Donòstia).

Cal remarcar també que, quan sorgeix un país nou, o hi ha una reafirmació d'algun estat, territori o ciutat, bé perquè hi ha hagut una guerra, bé perquè hi ha un acord internacional, els certàmens d'art apareixen en llocs on no hi ha hagut cap tradició. L'art vol ser un reclam d'identitat i un punt per posar l'atenció internacional en aquell país en qüestió, gairebé com una mostra de solidaritat vers la seva voluntat d'existir a nivell internacional, com una opció cultural de posar-la en el mapa. Hem vist sorgir biennals en llocs perifèrics, de poca tradició d'art contemporani, com ara a Istanbul (Turquia) o Santa Fe

(Nou Mèxic). Un cas que explica molt bé el que diem és la Periferic Biennial a Iasi, al nord-est de Romania, creada en una de les ciutats més castigades pel règim de Ceausescu. També la incorporació a la internacionalitat de l'art del continent asiàtic ha comportat noves biennals, com les de Tai-Pei o Kwang-Yu. La vella Europa ressuscita de les seves fragmentacions i *craquelaments* en biennals com la de Praga, Tirana o Tessalònica, i amb noves fires d'art al nou Berlín o a Lisboa, amb Arte Lisboa (per sobre de les tradicionals com ara Basilea, Colònia o Frankfurt), en un país com Portugal en què la tradició d'art contemporani és relativament recent. Les ciutats, grans o petites, constitueixen el nou escenari de l'art contemporani, les quals s'han plantejat com un parc d'atraccions temàtic. Aquest model també ha arribat a l'Estat espanyol, on es comença a parlar de Valladolid com a ciutat de museus, o de València com a ciutat de les ciències i les arts on la Biennial d'Art, instaurada recentment, vol ser el corollari d'aquest plantejament grandiloqüent que començà un dia amb l'IVAM com a nova infraestructura cultural que posà València en el mapa internacional.

Resulta bastant difícil fer congeniar els valors autènticament artístics o sectorials amb els interessos de turisme cultural que mouen els governs de les ciutats, ajudats per altres administracions i patrocinadors privats, a convocar aquests certàmens mastodòntics. Malgrat el fitxatge de curadors internacionals i de grans equips de producció, no queda gaire clar que els resultats siguin artísticament els esperats. Si veritablement el resultat no és de l'interès dels sectors que mouen internacionalment els fils de l'art, difícilment la ciutat es po-

sarà en el mapa artístic de les biennals que compten.

Hi ha hagut experiències expositives que han vinculat art i ciutat, des de tots els tòpics de la societat de l'espectacle, sense ànim de crear cap continuïtat, però amb uns resultats positius tant pel que fa a l'ús de la ciutat com a escenografia, com a la qualitat, actualitat i oportunitat del que s'hi exposava. Pensem en «La Beauté», exposició desbordant, celebrada a la ciutat francesa d'Avinyó l'any 2000, amb motiu de la seva designació com a ciutat cultural d'aquell any, que va discórrer paral·lelament al Festival de Teatre aprofitant moltes de les infraestructures que oferia el certamen per a treballs visuals o sonors que les necessitaven. La ciutat va posar a disposició de «La Beauté» no sols el palau dels Papes, amb la mostra «La Beauté in Fabula», sinó altres espais patrimonials, esglésies o fàbriques, restaurats o per agençar, que van ser el marc d'exposicions, actuacions, projeccions, audiovisuals, concerts, i d'un desplegament estel·lar d'unitats temàtiques disseminades per tota la ciutat. Espais que habitualment no estaven dedicats a l'art i que permetien al visitant satisfer la curiositat de l'intrús, ser alhora visitant d'un espai patrimonial i receptor d'una proposta artística de caràcter internacional. També, l'exposició, dissenyada sota un títol tan genèric com «La Beauté», va permetre exhibir un ampli espectre de propostes d'art contemporani i jugar, per què no?, amb aquella idea romàntica de bellesa, sempre vinculada a la naturalesa com a model, amb una de les exposicions, «La nature à l'oeuvre», a l'espai Jean Laurent al Jardin des Doms, que exhibia des de pedres, marbres i insectes de col·lecció fins a obres d'art contemporani, inspirades

en la naturalesa, i obria així la caixa de l'*infra-mince* en el marc de la dialèctica entre natura i artifici. Per acabar, «Transfo» era la darrera proposta artística en uns magatzems en desús d'una companyia elèctrica, la qual va permetre la instal·lació de treballs d'art contemporani més arriscats i compromesos amb les estètiques del cos, la moda i les noves tecnologies.

«La Beauté» no va ser una biennial estàndard amb tots els seus tòpics; no pretenia ensenyar l'última moda de l'art contemporani, sinó que mostrava la sensibilitat contemporània a través de l'art, ajustant una exposició temàtica a la mida d'una ciutat, Avinyó, amb les seves peculiaritats històriques, urbanes, geogràfiques, perifèriques i de tradició cultural, i creant un recorregut, un laberint, metàfora del laberint d'amor de la Laura de Petrarca, poeta molt unit a la ciutat d'Avinyó. Per això, no és estrany que el punt d'inici fos un manuscrit dels *Cançoners*. L'habitual exposició d'estiu que Avinyó celebrava al palau dels Papes es va multiplicar en una exposició oberta a tota la ciutat i a l'espai públic, en el qual, finalment, algunes escultures que s'havien pro-

duït i treballat en el marc de l'exposició, van acabar sent escultures permanents. La ciutat, en definitiva, va ser transformada per l'art i els artistes.

El model de «La Beauté» no és precisament el que abunda en el parc d'atraccions d'art en què s'han convertit les ciutats, a vegades aparadors estàndard de l'art internacional *passe-partout* que trobem a tot arreu. Trobar l'equilibri entre l'interès artístic *per se* que ha de despertar una mostra d'aquestes característiques i obeir els dictats del turisme cultural que cerca la societat de l'espectacle en les ciutats és difícil. «La Beauté» va ser-ne un exemple paradigmàtic, potser perquè no pretenia repetir cap fórmula i actuar una sola vegada.

Aquest procés sembla ja irreversible i la *ciutat-espectacle* necessita nodrir-se de tot el que pugui proporcionar-li l'atracció de les masses, vinguin d'on vinguin. L'art mateix deixa també de ser feixuc, per a ser cada cop més transportable, projectable i espectacular visualment. Les noves narratives fotogràfiques i videogràfiques obren el camí cap a l'art visual de la societat de l'espectacle, reflex mimètic de la visualitat del poder, que la controla i la domina. □