



la Biennale di Venezia

57. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali



UNITED
JOINTLY!





la Biennale di Venezia

57. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali

PABELLÓN ESPAÑOL
57ª EXPOSICIÓN
INTERNACIONAL DE ARTE
LA BIENNALE DI VENEZIA

SPANISH PAVILION
57th INTERNATIONAL
ART EXHIBITION
LA BIENNALE DI VENEZIA

An installation by
Jordi Colomer
Curator
Manuel Segade

¡JORDI COLOMER! ¡JORDI COLOMER! ¡JORDI COLOMER!

Una instalación de
Jordi Colomer
Comisario
Manuel Segade



La Bienal Internacional de Arte de Venecia es quizá el más trascendente evento de arte contemporáneo. Desde su nacimiento en 1895, la Bienal se ha convertido en referencia obligada por su carácter internacional, con la participación de decenas de países a través de sus pabellones nacionales, y su apertura a los planteamientos de vanguardia.

Foro para el diálogo y el conocimiento de nuevos lenguajes, la Bienal ha servido también para la consolidación o consagración de numerosos artistas.

Llega la Bienal a su 57ª edición, que se celebrará en su emplazamiento característico: los *Giardini della Biennale* y el *Arsenale*. Como es tradición, una exposición central (en esta edición llevará el título *Viva arte viva*, y será comisariada por Christine Macel) que estará acompañada por las propuestas de cada país, a través de los pabellones nacionales; 85 países y 120 artistas en esta edición.

Un año más, España acude a su cita con la Bienal; lo hizo en 1895, y lo ha hecho desde entonces, sólo con un breve paréntesis tras la Guerra Civil. Cuenta con pabellón propio, inaugurado en 1922. Nuestra presencia, gestionada desde 1952 por el Ministerio de Asuntos Exteriores, ha permitido mostrar la pujanza de nuestros creadores, inspirados muchas veces por la riqueza de un patrimonio cultural y artístico que constituye una de nuestras principales señas de identidad.

Han pasado por el Pabellón de España artistas conocidos más allá de nuestras fronteras, precursores en muchos casos de nuevos caminos expresivos a los que llegan a partir de un profundo conocimiento de sus antecesores. Artistas que encarnan el diálogo entre tradición y vanguardia, y la inserción en circuitos internacionales; dos rasgos que, junto a la diversidad, definen la evolución de nuestro país y su paisaje creativo. Entre ellos, pueden citarse algunos nombres: Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Susana Solano, Miquel Barceló, Santiago Sierra o Lara Almárcegui.

A esa lista se une ahora Jordi Colomer, con su proyecto *¡Únete! Join us!* De la mano del comisario Manuel Segade, presenta una propuesta donde se unen vídeo, escultura y arquitectura. Un proyecto rico en matices y referencias (y este catálogo así lo refleja), que desde su título busca la complicidad del público.

Esa interpelación constituye, en definitiva, una reivindicación del papel del arte para dinamizar y movilizar, para hacer reflexionar sobre cuestiones candentes de nuestros tiempos, sobre nuestra condición como individuos y como parte de una comunidad. *Arte viva*, pues, entroncando así con el lema central de la Bienal.

España acude a la Bienal con una propuesta ambiciosa, a la altura de la relevancia de la cita y del empeño por seguir fortaleciendo nuestra acción cultural exterior. En Venecia, en el centro del arte contemporáneo, su Pabellón se muestra como una invitación a conocer la vitalidad de un país que tiene en la cultura uno de sus más ricos activos.

Como cualquier tarea humana que se precie es una labor de conjunto, unas palabras de agradecimiento: para Jordi Colomer, Manuel Segade y sus equipos, por su compromiso y dedicación; para Acción Cultural Española, que un año más ha contribuido a la producción del Pabellón; y para las personas e instituciones (AECID, Embajada de España en Roma) que han hecho posible este proyecto.

Ojalá resulte de su interés y merezca su aprecio, será el mejor reconocimiento al trabajo.

Fernando García Casas

Secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica
Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

The International Art Biennale in Venice is, probably, the most transcendental event for contemporary art. Ever since its foundation in 1895, *La Biennale di Venezia* has become a mandatory reference due to its international nature, counting with the participation of dozens of countries through their national pavilions and its receptiveness to several avant-garde propositions.

An arena for the dialogue and the acknowledgement of new languages, *La Biennale di Venezia* has also supported the consolidation and enshrinement of numerous artists.

Its latest edition, the 57th International Art Exhibition, currently lands to be celebrated in its most characteristic sites: the *Giardini della Biennale* and the *Arsenale*. As it has traditionally been done, a central exhibition (which, in this occasion, is entitled *Viva arte viva*, and curated by Christine Macel) will be accompanied by each country's artistic proposal, throughout the national pavilions; a total of 85 countries and 120 artists are represented this year.

Spain attends, one more year, to its appointment with *La Biennale*; as it was back in 1895 and to every edition since then, being a minor exception the period after the Civil War. The country counts with its own pavilion, inaugurated in 1922. And our presence, an endeavor of the Ministry of Foreign Affairs since 1952, has thoroughly allowed displaying the vigor of our artists, every so often inspired by the richness of a cultural and artistic heritage that constitutes one of our main identity features.

There have been represented in the Spanish Pavilion many artists, recognized beyond our borders, pioneers in wandering through new paths of expression, to which they have arrived due to a deep understanding of their predecessors. Artists that embody the dialogue between tradition and avant-garde, and the insertion to international circuits: two characteristics that, apart from diversity, define the evolution of our country and its creative context. Among them, there could be mentioned: Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, Susana Solano, Miquel Barceló, Santiago Sierra or Lara Almarcegui.

To that same list, it will now be added Jordi Colomer, along with his project *¡Únete! Join us!*, with Manuel Segade as its curator, presenting a junction of video, sculpture and architecture as their central proposition. A project plentiful of nuances and references (and this catalogue demonstrates so) that looks for involvement from its audience, starting from its title.

This interpellation constitutes, ultimately, a claim on art to its role as invigorating and mobilizing, also setting considerations on fiery questions of our times, on our conditions as individuals and, at the same time, as part of a community. *Arte viva*, in this sense, and linking back to the central leitmotif of *La Biennale*.

Spain reaches *La Biennale* this year with an ambitious proposition, matched up to the relevance of the venue and the efforts to keep strengthening our foreign cultural promotion. In Venice, the epicenter of contemporary art, the Spanish Pavilion is projected as an invitation to meet the liveliness of a country that assumes culture as one of its richest assets.

Similarly to any other respectful human task, this is a joint work for which a few gratitude notes are required: to Jordi Colomer, Manuel Segade and their teams, for their commitment and dedication; to Acción Cultural Española, that has contributed, for another year, to the production at the Pavilion; and to the persons and institutions (AECID, Spanish Embassy in Rome) that have made this project possible.

Hopefully this will be of your interest and deserve you appreciation. This would be the greatest recognition to the work done.

Fernando García Casas

Secretary of State for International Cooperation and for Ibero-America
Ministry of Foreign Affairs and Cooperation



14	Ciudadanía porvenir Manuel Segade	The Coming Citizenry Manuel Segade	154
30	La arquitectura y su doble Bruce Bégout	Architecture and Its Double Bruce Bégout	170
38	Construcción sin fin Manuel Cirauqui	Construction Without End Manuel Cirauqui	178
58	‘Little Magazines’: Las pequeñas revistas independientes como utopía portátil Beatriz Colomina	Little Magazines: Portable Utopia Beatriz Colomina	198
70	El teatro de las apariciones Andrea Valdés	Apparitions Theatre Andrea Valdés	210
78	Saltar muros Una conversación entre Francesco Careri y Jordi Colomer	Jumping over walls A conversation between Francesco Careri and Jordi Colomer	218
88	¡Únete! Join Us!	Otros proyectos Other projects	228

Ciudadanía porvenir

MANUEL SEGADE

«La esencia del mundo está al frente.»
— Ernst Bloch¹

Cualquier exposición construye una situación de acceso, concebida para lograr la adhesión de sus públicos potenciales. En arte contemporáneo, toda lectura es constituyente: la interpretación de una obra supone un efecto de subjetividad, una posibilidad de agencia, que pueda provocar que sus espectadores sean diferentes a como eran antes de experimentarla. De este modo, toda instalación es un desarrollo en el espacio de un acontecimiento por venir, un despliegue de anticipación, que necesariamente implica una responsabilidad compartida entre el artista y sus visitantes.

¡Únete! Join Us! es una instalación de instalaciones², concebida específicamente para el Pabellón Español en la 57ª Bienal de Venecia por el artista catalán Jordi Colomer. Cuando un título se dirige literalmente al público, un canal de comunicación se abre esperando una acción como respuesta: el modo imperativo, *¡Únete!*, dirigido a cada persona a título individual, no se utiliza solo como reclamo sino que espera algo de su espectador. La esperanza de la adscripción, de que el visitante decida tomar parte, va más allá de la decisión de acceder a una sala de exposiciones: es una expectativa relacional. La serie de vídeos, de estructuras que organizan la arquitectura y de objetos plásticos que componen el Pabellón son mediaciones textuales a través de las que las relaciones sociales de un evento internacional como este encuentran una articulación parcial.

Si la vida cotidiana en el espacio público tiene como norma el encuentro con extraños³ y todas las relaciones tienden a formar

¹ Ernst Bloch,
El principio esperanza [I],
Madrid: Trotta, 2007, p. 43.

² Como el superlativo
hebreo, «rey de reyes» indica una
suma adicional, un conjunto de
elementos que componen una
obra mayor.

³ Véase Julia Kristeva,
Étrangers à nous-mêmes, Paris:
Fayard, 1988.

grupos, entonces la posibilidad de una articulación política radica en el encuentro —ya sea por una protesta, por una fiesta, por solidaridad o por interés común— en el que la muchedumbre se constituya como verdadera ciudadanía. El deíctico de *¡Únete! Join Us!* se dirige a una segunda persona del singular donde el ofrecimiento consigue atravesar la imposibilidad estructural de la representación utópica⁴, para que el participante pase a tomar parte en lo que está por venir. En lo que quiera que el futuro sea.

⁴ Véase Fredric Jameson, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid: Akal, 2009.

Display

«Tout communique!»

— Mme. Arpel en *Mon oncle* de Tati⁵

⁵ Película francesa estrenada en 1958.

Jordi Colomer pertenece a la generación de artistas que contribuyó a generar el campo del arte contemporáneo en el Estado español. Desde finales de los años ochenta su obra estaba centrada en la escultura. Como otros artistas españoles formados en los primeros años de la democracia, Colomer construyó una genealogía propia: por un lado, dialogaba con referencias históricas como el *arte povera* italiano, el conceptualismo belga de Marcel Broodthaers, las performances de Bruce Nauman o la poesía visual y el teatro de Joan Brossa; por otro, atendía también a su presente contemporáneo, como en el caso de la nueva escultura británica de Tony Cragg o Bill Woodrow o de figuras singulares como Franz West o Juan Muñoz. Durante este periodo evolucionó desde una escultura objetual para ir incorporando paulatinamente una escala arquitectónica, con construcciones habitables que incluían referencias al teatro y a sus dispositivos. En el vocabulario crítico español de comienzos de los años noventa, la resaca del éxito democrático que representaba la explosión del mercado de la pintura de la transvanguardia dio lugar a un arte autorreferencial, donde la noción de teatralidad se convirtió en central como una forma de volver compleja de nuevo la relación entre los grupos sociales con la esfera cultural: volver a los públicos actores, participantes que pudiesen ampliar las posibilidades de influencia del arte en lo real.

En los últimos años —en proyectos colaborativos donde diferentes colectivos protagonizan sus trabajos como actores no profesionales o performers ocasionales— estos planteamientos le han servido para cuestionar el límite del espacio público de la ciudad como

representación o ficción. La pregunta recurrente que ha sido el motor de sus comprometidas respuestas al problema de la ciudadanía es: «¿Podemos habitar un decorado?»⁶. Como él mismo explica: «Hay una acepción de la idea de decorado, la de una arquitectura provisional, con usos abiertos, portátil, con la que se pueda interactuar. Mis personajes actúan en la ciudad en ese sentido»⁷. Este planteamiento no es una posición meramente formal, sino que se trata de una proposición ética: «Cuando la arquitectura se identifica con una forma de poder impuesto, uno debe actuar como arquitecto de su propia vida»⁸. La atención a la condición del espectador como un actor en el espacio expositivo y a las posibilidades de lo teatral en la disolución de los límites entre realidad y representación son las características más destacadas de su producción actual. Por un lado, en su uso del medio videográfico, Colomer explora un doble espacio en el que la acción del personaje y la del espectador discurren por planos paralelos. Por otro, la puesta en escena del visionado dentro del espacio de exposición es sistemáticamente confrontada con el desarrollo, en los vídeos, de una acción dentro de un contexto específico, dentro de otro decorado.

En *¡Únete! Join Us!*, la instalación se organiza a partir de un espacio central con luz natural que funciona como una plaza pública de entrada y de salida, y que en cierto modo resume el contenido y la escenografía del Pabellón. Del mismo modo que en el Museo Sir John Soane una acuarela de Joseph Gandy resume la producción del arquitecto⁹ como una modalidad más de las representaciones que se suceden en sus espacios, esta entrada anuncia una aceptación del acceso al terreno de la representación: el decorado es *real*, pero también es un elemento narrativo que ayuda a componer el espacio y que aparece en las piezas fílmicas que lo integran.

El elemento principal del puente representacional que constituye este distribuidor es un cacharro a medio camino entre pabellón portátil y carromato vagabundo. Su extrañeza, su singularidad, es pareja a su familiaridad: tiene algo de caravana, de puesto fronterizo, de escenario móvil pero también de puesto de venta ambulante. Su lenguaje remite a la construcción provisional, a la inmediatez del vocabulario de la reforma o el añadido. Al coronarse con una bandera, también tiene algo de prótesis geopolítica, como un primer indicativo del movimiento al que el espectador está invitado a unirse. Al mismo tiempo, un pabellón

⁶ Conversación entre Marta Gili y Jordi Colomer en *Fuegogratis*, París: Le Point du Jour, Jeu de Paume, 2008.

⁷ Entrevista con Bea Espejo en *El Cultural* de *El Mundo*, 18/9/2009.

⁸ Jordi Colomer en el texto de presentación de la pieza *Avenida Itxapaluca (Houses for Mexico)*, 2009.

⁹ *Selección de partes de edificios públicos y privados erigidos según los proyectos del señor John Soane para la metrópolis y para otros lugares del Reino Unido entre los años 1780 y 1815*, una acuarela de 1818 en el Museo Sir John Soane de Londres.

pan-nacional o apátrida dentro de un Pabellón nacional introduce un elemento que, más que una autorreferencial *mise-en-abyme*, parece indicar desde un principio la importancia de poner en circulación un doble de lo que hay, un «casi lo mismo» pero con un desplazamiento de gran significación. La domesticidad de la escala del cacharro y sus rastros de estar vivido, rodado, utilizado, son la primera revelación de la necesidad de habitar lo inhabitable, empezando por el propio Pabellón.

Junto a él se acumulan maquetas, prototipos, reproducciones a escala de arquitecturas vernaculares que hablan de una espacialidad marginal, de un imaginario del extrarradio: del parquin de centro comercial, de espacios de tránsito o de bloques de viviendas, que son al mismo tiempo el reservorio genético de la modernidad en la arquitectura popular que puebla las ciudades del mundo. La escala humana que caracteriza el trabajo de Colomer introduce así una experiencia ficcional, ya que el cambio de escala es un terreno abierto a la especulación. El propósito de la instalación no es ofrecer planes urbanísticos en detalle, ni soluciones formales o modos de organización espacial, sino de dar a ver con total radicalidad una acumulación de las formas potenciales del desplazamiento en contraposición a una idea de la arquitectura que llevara implícita la idea de estabilidad. Las maquetas se amontonan como un uso potencial, como preparadas para ser desplazadas, movidas, utilizadas. Esto acentúa su calidad de semas, como fragmentos de un campo semántico mayor: como en el caso de la estructura móvil, los medios de producción se revelan como parte de la narrativa de la obra. Jameson escribía: «Nuestra imaginación es rehén de nuestro modo de producción»¹⁰, esto es, la fantasía tiene condiciones de posibilidad histórica.

Las gradas que se sitúan a su alrededor acentúan el diseño del espacio de entrada como un lugar para la congregación política sin resultado obvio, como a la espera de una ceremonia potencial por ocurrir. Y las gradas suponen esa posibilidad de sentarse a mirar, de constituirse como participante o de participar mirando a los demás como actores. Del mismo modo en que un prestidigitador muestra el truco de su aparente magia, Colomer suspende la incredulidad del público al tiempo que rompe con la cuarta pared, en esa característica de su obra que el crítico Manel Clot definía como una «pugna por la creación de una atmósfera rebosante de vida»¹¹.

10 Jameson, *op. cit.*, p. 10.

11 Manel Clot, «Schaffende: La palabra no dicha (el hombre de los lobos)», en *Acción Paralela*, núm. 2, 1996.

Las salas perimetrales se organizan en un recorrido que el espectador es libre de transitar en uno u otro sentido, pero eso sí: ha de decidir abrir puertas, franquearlas, atravesar los umbrales que llevan desde la plaza central a los otros cuartos. Esa división de espacios implica una decisión y esta conlleva una responsabilidad o un compromiso: ser espectador como algo consciente y no un automatismo naturalizado y las puertas y transiciones constituyen objetos de interpretación espacial en el Pabellón.

Estos espacios se articulan como una progresión de secuencias a partir de dos elementos: pantallas de proyección con vídeos y un sistema de gradas para su visionado. La estructura fundamental, híbrido entre la escultura monumental, el mobiliario urbano y el fragmento de arquitectura, es un graderío estructurado en combinaciones seriadas que configuran ambientes también cambiantes. Sobre estas gradas, las pantallas tienen algo de pancartas o anuncios en un espacio periurbano. Sus combinaciones permiten desde el visionado casi individual a la gran sala de múltiples pantallas de tamaños diferentes y asientos a alturas modulares que permitirán ofrecer puntos de vista variables.

Toda la composición espacial se organiza en ese sentido de multiplicar de forma exuberante la diversidad de posiciones de los públicos, estos también en desplazamiento, con paradas de libre decisión. La organización del espacio propicia el cruce, los accesos multiplicados y el encuentro. Los bancales enfrentados reproducen la lógica misma de la ciudad contemporánea: la obligación de enfrentarse a lo ajeno y al extraño como fundamento de la experiencia urbana cotidiana. Su diseño retoma el planteamiento espacial de numerosos proyectos de teatro utópico: la caja óptica, el teatro Meyerhold, el teatro íntimo de Bel Geddes, el teatro imposible de Archizoom, el planeta como festival de Sottsass... Responden precisamente al módulo organizativo de un urbanismo de patrones que responde a la asociación humana, para favorecer el encuentro, la pausa decidida pero también la deambulación continua, una organicidad integral. Como es característico del trabajo de Colomer, se incide también en los espacios intersticiales, en los pasillos, sitios marginales, lugares donde cada visitante pueda simplemente instalarse y mirar a los demás espectadores. Clot describía también: «Como una paráfrasis de la realidad, la escultura se convierte en escenario, la escenografía tiene un continuo en la posproducción videográfica, los personajes

se extrapolan a las personas de la audiencia asistente, en una realidad multiplicada exponencialmente en el sentido colectivo del mirar y en el trabajo colectivo que constituye en sí mismo el trabajo del artista y el común de la sala de exposiciones»¹².

Los elementos de montaje representan un lenguaje anónimo pero que funciona como arquetipo, como en otras instalaciones anteriores de Colomer, donde en su austeridad cotidiana los medios materiales parecen desaparecer a la vez que organizan el espacio. Su presencia diferencial es al mismo tiempo una variación perpetua: su repetición incide en la conciencia representacional del sujeto que las utiliza¹³. Como explicaba Deleuze en *Diferencia y repetición*¹⁴, la repetición de una estructura en el habla tiene la misma función que el tartamudeo: provocar una conciencia fonológica además de la semántica, que tiende a reforzar la comprensión sintáctica de lo que se dice, el desarrollo del discurso de una manera no necesariamente lineal. Este aspecto de lo teatral propone una relación inédita entre objeto y sujeto: se pone en escena una relación reorganizada¹⁵. O, mejor dicho, en curso de reorganización, y, por lo tanto, con efectos imprevistos.

Ficciones filmicas

«What does it mean to act together when the conditions for acting together are devastated or falling away?»
— Judith Butler¹⁶

«¡Ay! ¡ay!, los grupos, es un asunto agradable eso de los grupos: debe de ser divertido eso de los grupos.»
— Charles Fourier¹⁷

A partir de su pieza *Simo* (1997) la producción de Colomer se centró en un formato audiovisual que planteaba reflexiones sobre el espacio de representación y la elaboración de personajes ficcionales, en un género híbrido de instalación al que llamó «una escultura dilatada en el tiempo». Cuatro años después produjo *Le Dortoir* (2001), donde se describe —en un plano secuencia que lleva de la noche al día a través de un complejo decorado y de objetos de factura manual— un edificio de doce pisos en el que los personajes, al día siguiente de una fiesta, duermen entre sus restos. Desde entonces, Colomer decidió abandonar el interior doméstico para abrir las puertas del plató donde se

12 *Ibid.*

13 Esta es una tradición de los eventos culturales internacionales. En el *Sermón corto a los turistas* en la Exposición Panamericana de 1901 en Nueva York, se decía: «Por favor, recuerde que en cuanto atraviese sus puertas usted es parte del espectáculo».

14 Véase Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

15 Markus Miessen, *Crossbenching. Toward Participation as Critical Spatial Practice*, Berlín: Sternberg Press, p. 45.

16 Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Massachusetts, Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 2015, p. 23.

17 Charles Fourier, *El Nuevo mundo industrial y societario*, México D.F.: FCE, 1989, p. 99.

realizaban sus trabajos: sus personajes abandonan el escenario cerrado, salen a la calle y se enfrentan a la ciudad real. Y no salen solos: portan con ellos ese mundo de ficción, en forma de maquetas, objetos, máximas o letras, como elementos de un lenguaje que compone la posibilidad de un relato nuevo, haciendo de sus vídeos unas máquinas narrativas que proponen posibilidades de habitar poéticamente la ciudad.

En *¡Únete! Join Us!* la serie de vídeos que salpican las instalaciones son microrrelatos concatenados, narran acciones compuestas como una suerte de adición continuada, en diferentes localizaciones geográficas. Cada una de las piezas presenta una serie de gestos poéticos que son un movimiento urbano, un intercambio esencialmente colectivo, una ficción utópica susceptible de afectar a la realidad. Distribuidos en los espacios de circulación y de parada, se organizan en secuencias que dan cuenta de una serie de acciones en grupo encabezadas por mujeres¹⁸. Como es habitual en sus trabajos anteriores, estas acciones performativas las realizan no actores, que encarnan en pantalla sus propios roles. La serie de secuencias están dirigidas por la actriz Laura Weissmahr, la escritora y cantante Lydia Lunch y la empleada de banco y bailarina Anita Deb, cuyos gestos son resistencias a la inercia de lo cotidiano. Su narratología errante, viajera, trashumante, ajetreada, depende de diferentes contextos geográficos de producción: Nashville en Estados Unidos, Atenas en Grecia o Barcelona y otras zonas de Cataluña. Este enraizamiento en tradiciones vernáculos locales pero también los desplazamientos culturales que en ellas se producen conllevan el mismo ritmo de diferencia y repetición que estructura los espacios del Pabellón.

Laura

El primero de los vídeos arranca precisamente con Laura Weissmahr llevada por un guía sobre una burra, junto a un grupo de personas que se desplazan en diferentes artilugios rodantes: bicicletas, caravanas, carritos... la vorágine de cuerpos y estructuras móviles se ritma visualmente a partir de una pauta cromática legible en una serie de uniformes verdes y con rallas de colores inidentificables pero con cierto aire a los geométricos y futuristas años ochenta del diseñador Pierre Cardin, sumados a una serie de coloridos objetos de plástico, contenedores acumulados, materiales diversos de almacenaje de una paleta

18 «La utopía ha sido euclidiana, ha sido europea y ha sido masculina.» Ursula Le Guin, «Pensar la utopía», en Tomás Moro, *Utopía*, Barcelona: Ariel, 2016, p. 253.

singular. Todos los objetos, los móviles y los contenedores refieren al desplazamiento, son tropos de un movimiento continuo, de la posibilidad de estar en cualquier lugar. Aunque el rodaje se haya producido en el Ampurdán catalán, la escena ofrece la singularidad de lo común.

La presencia de la protagonista sobre la burra es icónica: como una especie de migrante Virgen María, adquiere una extraña autoridad mítica en la vulgaridad de la escena. Dos acciones son el centro de esta parte en la que Laura centra la narración. Por una parte, el cacharro se convierte en un escenario improvisado donde ella enuncia ante una congregación en atenta espera la primera parte del relato de Kafka sobre la construcción de la Torre de Babel¹⁹. En el relato, la construcción de la torre produce una ciudad que al final, en su gestión cotidiana, precisa de tanto trabajo que la elevación del monumento se demora en aras del bienestar necesario para la vida de sus constructores. Laura interpela al público narrando la historia de la primera generación de ingenieros, que comienzan un trabajo que luego demoran, que saben que jamás tendrá fin, contándola entrecortada en alemán, suizo-alemán, castellano, catalán, chino, inglés, italiano y francés. Una puesta en escena de un Babel en eterno presente.

Este discurso entregado se desarrolla en un momento de parada de la procesión móvil de habitáculos rodantes. Están detenidos ante una muralla construida en cartón con un motivo serigrafiado en repetición permanente: balcones y entradas de edificios de una modernidad cansina, la de los hoteles que pueblan de una forma repetitiva el litoral mediterráneo, destinos momentáneos del deambular turístico internacional, pero también de una modernidad sin pedigrí, de un lenguaje arquitectónico del ocio letárgico y de la promesa de felicidad al sol. Sobre ellos se produce una acción inútil pero de tono contestatario: Laura distribuye los contenedores de plástico y una cadena humana traslada agua hasta volcarla sobre las falsas fachadas una y otra vez. Su actuación culmina con una *rave*, con música y el grupo de participantes entregados a la convulsión del baile. La música y la reunión contracultural de nuevo son una manifestación del orden de la anarquía o de un modelo caótico que alumbró formas alternativas de colectividad.

Otra escena de este grupo fue filmada en el Autódromo de Terramar en Sant Pere de Ribes (Barcelona), un circuito

19 Jordi Colomer inició en 2009 un blog en el que compilaba las diferentes traducciones en texto de imágenes del relato «El escudo de la ciudad» de Franz Kafka. <http://fuegogratisjordicolomer.blogspot.com.es/> (26 de marzo de 2017, 19:14).

abandonado de la época dorada de las carreras en 1923. Esta pista de hormigón ideada para el desplazamiento rodado es recorrida por dos personajes que caminan mientras comentan la incidencia del viento sobre sus acciones. Aleatoriamente se cruzan con personas que sostienen banderas y letreros que indican cotas, distancias con ciudades de otras latitudes, que suponen una ruptura navegacional con lo que existe. Las medidas son un sistema de control tomadas desde un punto de referencia, normalmente eje comercial o centro de poder. Aquí, en cambio, el sistema de referencia, la cota geográfica del sistema político por antonomasia, se convierte en un sistema desmantelado, ya que su marcador de partida es una acción humana totalmente singular en este espacio de ciencia ficción que es ninguna parte.

En este mismo circuito, monumentales fachadas de cartón montadas sobre andamios con ruedas, de la familia de la muralla serigrafiada anterior, son desplazadas por los colaboradores, convirtiéndose en autoedificios móviles. Su surrealismo recuerda al desplazamiento humorístico de los decorados de *Playtime* de Tati en el Plateau de Gravelle (Vincennes, Francia) en 1967, pero cuando el viento se levanta y se mueven solos, parecen referir a otro filme, *El viento* de Victor Sjöström, o a otros momentos de la cultura popular, como las tiraduras de casas o mingas de la Patagonia chilena, donde todo el pueblo participa en el desplazamiento de una casa, sobre barcas o animales, de un lugar a otro.

Una última escena de este grupo hace más explícita la inmanencia de sus actos, la capacidad de un movimiento de convertirse en un virus en el cuerpo social. El pabellón móvil está detenido y desplegado en un terraplén, bajo la lluvia, y su congregación permanece a la espera del acontecimiento. Laura les cuenta, de nuevo en multitud de idiomas, la historia de la segunda generación de constructores de la Torre de Babel según Kafka. En el relato, la intención de construir la torre que da lugar a la ciudad se va olvidando en aras de la convivencia: la sucesión de periodos de bonanza dedicados al bienestar ciudadano y de momentos de conflicto que se concentran en apaciguar, hacen que lo que ocurra una y otra vez no sea la torre, sino la ciudad. Babel no es una construcción, sino un proceso de cambio, un emplazamiento social en el que lo transformativo y sus sucesivas mutaciones son su razón de ser, donde la finalidad colectiva pierde su sentido ante la necesidad de imaginar los medios que hagan posible una vida en común.

Lydia

Lydia Lunch es una escritora y cantante de Nueva York, una de las pioneras del *Spoken word* y fundadora de la importante banda Teenage Jesus en la *No wave* de finales de los años setenta. Su voz militante y activista inserta una nueva dinámica en la narración: la identificación contracultural. Lunch da título a la pieza pidiendo, sobre un coche ranchero descapotable, que la gente se le una, que acuda al Partenón para una cita posterior. La puesta en circulación de modos de subjetividad viene siempre entrelazada con la existencia de un contrapúblico, de un discurso paralelo subalterno que un colectivo o comunidad desarrolla para formular interpretaciones opuestas de sus identidades, intereses y necesidades²⁰. Lydia convoca a los viandantes, a los conductores que se cruza, a la ciudadanía, con un lenguaje que es explícitamente político, clamando por un futuro sin «cockcocracy», sin oligocracia del pene, clamando por un cambio necesario que no puede esperar.

A medida que el relato avanza, tiene lugar un desdoblamiento desplazado: el destino del viaje es un hito de la cultura occidental, símbolo genético de la democracia ateniense, el Partenón. El «original» griego, que ha sufrido los expolios de Occidente, una guerra civil y los estragos del turismo, es sustituido por la «copia» estadounidense que se realizó en 1897 como parte de una macroexposición, expresión de la adscripción de la modernidad a la historia en el cambio de milenio, pero también del testigo que recoge la nación estadounidense como líder del mundo libre. Ese desdoblamiento de la tradición tiene también su sentido vernacular: Nashville es hoy la capital de la música *country*, epicentro de una producción específicamente estadounidense, y el campus alrededor del Partenón funciona como escenario al aire libre para sus practicantes. La transición entre el *country*, el *folk* como expresión del pueblo y las acciones posteriores son un matiz del lenguaje cinematográfico utilizado. Como una bandera sin país, las variaciones de lenguaje excéntrico al sistema, su muestra heterogénea, no son formas de exotismo, sino superposiciones que funcionan con rigurosa naturalidad. Delante del Partenón, los seguidores del movimiento despliegan un entorno ceremonial. La entrada se engalana con telas de colores que funcionan como palios decorativos y banderas. El grupo espera la llegada de Lydia, que interpreta para ellos una canción, sobre el coche, acompañada de una guitarrista. El tema

20 Véase Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Nueva York: Zone Books, 2005, pp. 113-118.

es la complejidad del camino, la dificultad del desplazamiento vital²¹: cualquier concierto hace de lo personal una experiencia colectiva donde la problemática individual contamina a cada uno de los asistentes. Cuando termina, la urgencia de nuevo del movimiento: los recipientes fetiche se reparten entre los asistentes, que regresan a sus coches con ellos y emprenden de nuevo el viaje.

Anita

El relato en Barcelona transcurre primero con otra procesión, desfile o manifestación política en el ambiente cotidiano. Un gigantesco muñeco, vestido con el mismo uniforme del movimiento, desfila en un descapotable por la ciudad, acompañado de diferentes vehículos rodantes, que cargan de nuevo los plásticos, uniformes, maquetas... El gigante tiene algo de un mecanismo de adhesión, como las mascotas de los equipos de deporte o el ídolo gigante de un festejo pagano. También remite a la tradición popular de los gigantes de feria, a esas figuras del rey y la reina como las que Joan Miró y Joan Baixas transformaron en grandes títeres en *Mori el Merma*, una pieza de teatro experimental que realizaron en 1978. Esta obra era una reinterpretación de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry que celebraba la muerte de Franco y el final de la represión de la dictadura, pero aquí se suspende en una ambigüedad burlona, aun también patafísica, con su gigantismo infantil y con la lengua de fuera. Su movimiento y la manera de portarlo tienen algo de ese momento en el que la posrevolución rusa mezclaba en sus marchas de calle el lenguaje de vanguardia con la referencia popular, uno de esos momentos de producción cultural mestiza, de equilibrio precario entre la referencia culta y su traducción vernacular, tan fundamentales en la estética de Colomer.

El destino del títere es la Superilla, un experimento urbanístico creado en el último año por la municipalidad de Barcelona en el distrito postindustrial de Poble Nou: es un aprovechamiento de la cuadrícula que constituyen las manzanas del Eixample de la ciudad para crear una supermanzana²², un espacio peatonal que aprovecha el trazado urbanístico en bloques. La ciudad, espacio del cuerpo social y de los cuerpos individuales sumados como colectividad, es la forma fundacional de la utopía. La coreografía social que constituye *¡Únete! Join Us!* es, como todas las utopías,

21 La pieza se llama *1000 miles of bad roads*. Sus letras: «I'm running to trouble / like people run into their best friends / I know it like the back of my hand / I know I'm bout to see it again / Time ticks away from that clock on the wall / Like a wrist wears a watch I will wear the fall. / So many secrets and so many lies / So many tears and so many eyes / None of them things gunna get you a ride / On a thousand miles of bad road / Bet your life bet and bet your shoes / It's as easy to win as it is to lose / Sleeping with Jesus and the Devil too / on a thousand miles of bad road. / Some folks think there's a tongue in my cheek / Honey I'm just telling the truth I say what I mean / Sharp like a razor or Billy Joe Shavers bullet pointed at me / Scarred but smarter and getting hit harder than I every thought I'd be. / So many secrets and so many lies / So many tears and so many eyes / None of them things gunna get you a ride / On a thousand miles of bad road / Bet your life bet and bet your shoes / It's as easy to win as it is to lose / Walking with Jesus and the Devil too / On a thousand miles of bad road. / There's a change come over me / I'm not the one I used to be. / Now people fall apart like grains of sand. / I try to love 'em the best I can. / So many secrets and so many lies / So many tears and so many eyes / None of them things gunna get you a ride / On a thousand miles of bad road. / You bet your life bet and bet your shoes. / It's as easy to Win as it is to lose. / Sleeping with Jesus and the Devil too / On a thousand miles of bad road / On a thousand miles of bad road / On a thousand miles of bad road».

22 Este nuevo proyecto urbanístico llamó la atención incluso del *New York Times*: <https://mobile.nytimes.com/2016/10/02/nyregion/what-new-york-can-learn-from-barcelonas-superblocks.html> (consulta: 26 de marzo de 2017, 21:33).

23 Jameson, *op. cit.*, p. 31.

24 Darko Suvin, *Metamorfosis de la ciencia ficción; sobre la poética y la historia de un género literario*, México D.F: FCE, 1984, p. 61.

un subproducto aberrante de lo real²³ regido por un principio de extrañamiento cognitivo²⁴. El escenario urbano vacío con el fondo especulativo del desarrollo urbano de los últimos años en la zona postindustrial de Barcelona sirve como un nuevo entorno marcado por la sensación de anticipación.

Allí, el grupo se detiene para desarrollar una nueva acción colectiva: aprovechando unas bancadas, Anita Deb, empleada de banco y bailarina, realiza una performance enfrentada a una grada ocupada por otro grupo de seguidores, vestidos con sudaderas de la Universidad de Nashville y de Atenas. Ella pauta desde un lado los movimientos que los otros repiten al otro, en una coreografía sin música que introduce otro desplazamiento transcultural en lo local: el gesto Bollywood, extrañado, se convierte en un aparato celebrativo, reglado pero festivo. Aquí lo ceremonial, como en el plano secuencia de la banda de *country* en Nashville, produce también una escala de variables entre la naturalidad de la acción y la convención fílmica: cuando la coreografía termina, el gesto de la cámara siguiendo a Anita por la calle introduce literalmente la forma en que la cámara en el cine Bollywood persigue a sus heroínas. Esa supertextualidad es la misma de las gradas: en la instalación en sala, el tutorial de coreografía india se ve desde otro dispositivo similar, esperando la unión al movimiento en género musical. La función fáctica del *display* se corresponde con la presencia de los recipientes, con la cromática de los uniformes... Las acciones dirigidas convierten a los personajes en obsesivos, sujetos a una acción en un lugar concreto, tozudos como los objetos. Los semas se distribuyen en las acciones como un encuerpamiento de este movimiento indefinible, responden a una economía simbólica de la pertenencia más allá del régimen económico que la ciudad representa para la sociedad.

El teórico de la literatura comparada Andrew Hewitt definió coreografía social «como el espacio de tráfico cultural donde las normas estéticas son ensayadas como aquellas formaciones sociales que pudiesen producir y en la que nuevos tipos de interacción social se forjan en nuevas formas de arte»²⁵. En Colomer estas formaciones sociales son una aportación reconocible, paradigmática de su trabajo y se producen a través de lo lúdico como una forma ética y épica en la que los gestos individuales tienen un efecto en la producción simbólica colectiva, donde cada una de las piezas conforma un diálogo polifónico conjunto

25 Andrew Hewitt, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham: Duke University Press, 2005, p. 10.

diseminado por todo el Pabellón. La coreografía social dirigida por una mujer que representa una nueva ciudadanía es una cuestión de soberanía de contagiosa molecularidad: la imaginación cotidiana de vectores de dirección de una ciudadanía por venir.

¡Únete!

«We have arrived to a phase in which we, ourselves, are always our own representation.»

— Ettore Sottsass²⁶

26 En *Design Quarterly*, 1973.

«La forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa.»

— Fredrick Jameson²⁷

27 Jameson, *op. cit.*, p. 9.

«What a time this is for learning about people, politics and oneself!»

— Michael Taussig²⁸

28 Michael Taussig, *Trump Studies* [<https://culanth.org/fieldsights/1046-trump-studies>] (consulta 10 de marzo).

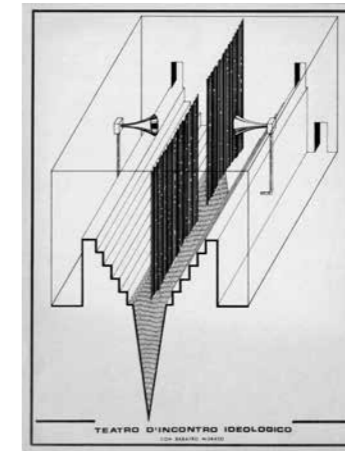
Cuando los politólogos Chantal Mouffe y Ernesto Laclau propusieron el concepto de democracia radical²⁹, también insistieron en que la producción artística es un ámbito fundamental en la constitución de una sociedad crítica que regenere de forma continuada sus modalidades de representación. Para ellos, la participación pública se produce de forma agónica, como una confrontación de posturas diversas que solo admite acuerdos puntuales y efímeros que han de renegociarse a cada paso. Según este planteamiento, las formaciones sociales no han de constituirse como comunidades cerradas y estables, sino como estructuras de apoyo efectivas en la consecución de fines comunes según sus necesidades dispares: una comunidad abandona así su condición de ficción utilitaria en la que toda participación es una forma de violencia para ser la consecuencia de una serie de procesos que establecen lo común. Las sucesivas estructuras de apoyo que permiten que se haga y deshaga a cada paso son la constitución encadenada de acuerdos puntuales en respuesta a urgencias múltiples, a necesidades compartidas entre sus partes. Un buen ejemplo³⁰ sería una fachada antigua que se mantiene precariamente en pie después de convertirse en ruina el edificio al que pertenecía. La conservación de la fachada impone la instalación de un

29 Véase Ernesto Laclau/Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Londres: Verso, 2001.

30 Véase Céline Condorelli, *Support Structures*, Berlín, Nueva York: Sternberg Press, 2009.

andamiaje, de una estructura que le dé soporte, como solución provisional, de transición hacia otra cosa, a un trabajo más definitivo. Una vez que el andamio ha sido instalado, la fachada y el apoyo están indefectiblemente ligados en forma y función: ninguno tendría sentido autónomamente, sino tan solo como una ligazón que los define. La estructura de apoyo se define por su agónica precariedad y por la utilidad de sus espacios intersticiales. Ahí radica la importancia de la ficción: como un cartón corrugado, con muchos puntos de apoyo, una estructura que no lo era antes adquiere consistencia y fuerza, pliegue contra pliegue.

Las mujeres en esta pieza enseñan a actuar: su frenesí sobre un público en espera convierte la vulnerabilidad en acciones con las que sobrellevar la precariedad en nuevas formas de vida, felices y activas. Los gestos de los que las asisten y acompañan, su presencia, sujetando, vigilando, mirando, son una aceptación de una vulnerabilidad, donde los rituales y sus representaciones, incluso sus uniformes y recipientes portátiles, devengan una afirmación de la dependencia corporal, una afirmación de las condiciones de precariedad, un potencial performativo que permite hacer la política vida vivible. Si ellos bailan o pedalean o si el espectador se sitúa en las gradas para mirar, ser mirado o quizá bailar también, es porque se unen a un teatro de lo real que enfrenta el modo representacional del mundo como espectáculo, de la política de lo cotidiano como opresión. Al enmarcar esta obra en el género de la anticipación, donde las instituciones humanas existentes tienen un reflejo doméstico, casero, se entiende cómo las discontinuidades genéricas vienen a reafirmar el relato: el *country*, el Bollywood, las referencias literarias o cinematográficas se sitúan en un plano de recuperación de la experiencia. Las alternativas de formación cultural son imaginadas sin ser representadas como alternativas. Y pertenecen tanto al tiempo por venir como al espacio por llegar.



Archizoom Associati. *Teatro Imposible*,
Teatro de encuentro ideológico, 1968



© Sir John Soane's Museum, Londres
Varios diseños para edificios públicos y privados, 1780-1815



Tati-ville. montaje del decorado en el plateau de Gravelle (Vincennes),
para *Playtime* (1967), película de Jacques Tati

La arquitectura y su doble

BRUCE BÉGOUT

«Toda vida urbana aspira a la siguiente condición: flujo, pastiche.»
— Iain Sinclair, *London Orbital*

Con la boca hecha agua. El menú urbano desfila en pantalla de 4x3, el desglose de letras que percuten una por una, con colores de parvulario: Arby's (*We Have The Meats*), Dairy Queen, Wendy's (*Choose Fresh*), Chipotle (*Get Chorizo'd*), Cocktail's Videogame, El Rancho Motel, WORLD PREMIERE, SALES 80%. Como un libro, o como un panfleto publicitario enganchado al parabrisas, con esa agradable sensación de movimiento, con esa ausencia de esfuerzo al ir pasando los artículos. Los *suburbs* de Nashville, Tennessee, Estados Unidos, como en el resto del mundo: el hiperextrarradio banal/pobre/triste, sobre todo monótono y *vulgar* (difícil de traducir: en resumidas cuentas, tan propio/popular y tan familiar que nos pasa inadvertido), donde el crisol neocapitalista entremezcla solicitudes comerciales, esparcimiento a precios baratos y facilidades de acceso, y todo *for only 8,99 \$*.

Nos aventuramos en el Centennial Park en busca de un horizonte menos saturado de marcas comerciales, de un poco de aire fresco y de hierba verde. Aminoramos la marcha del coche de alquiler, dejamos que se deslice tranquilamente por las leves curvas, y entonces, de repente, como una visión extraña surgida de la memoria o de la imaginación, APARECE entrevisto encima de un terraplén. ¿Qué «APARECE»? ¡Eso que mi memoria, atestada de millones de imágenes y relatos, identifica enseguida como el Partenón! ¡WTF! ¿El de Atenas, el templo consagrado a la gloria de Atenea Polias, aquel por delante del cual Pericles pasó charlando, aquel que se convirtió en un polvorín durante la guerra contra los turcos, el mismo que vemos en todas las postales y en esas fotografías tan *british irony* de Martin Parr? El mismísimo, en toda su majestuosidad, mejor incluso que el original, como su idea platónica auténtica y limpia de toda escoria, descendido sobre la tierra para dedicar un saludito al mundo sensible.

Tras el efecto sorpresa inicial, aparcamos en el inmenso parquin vacío que bordea el edificio. Aquí todo está a mano en coche y no es necesario caminar demasiado entre la puerta del coche y el destino. La duda y el estupor se esfuman a varios metros de distancia. Se trata

de la misma construcción. Imponente, impresionante. La recorreremos lentamente, invadidos en todo momento por una impresión turbadora de lo mismo y de lo otro. La larga columnata rodea el peristilo entero con gracia, escandida por las metopas esculpidas. Sobre el arquitrabe se eleva el tímpano que alberga el nacimiento de Atenea. Las acróteras son idénticas en todos los puntos. Se ha reproducido incluso la corrección óptica. La preocupación por el detalle exacto. Desde luego, este está mejor conservado que su modelo ateniense, casi intacto, como una suerte de reproducción industrial recién salida de fábrica. Apenas tiene más de un siglo, tal y como nos explica un gran cartel informativo escrito en tres idiomas y que recuerda su edificación, su historia y su función, amenizado todo con algunas anécdotas divertidas con vistas a congraciarse con el turista.

¿De dónde proviene la sensación de extrañeza ante esta visión? No solo del traslado imaginario de un pedazo de historia antigua al corazón de Norteamérica, sino sobre todo de la reproducción a tamaño natural de un edificio *ne varietur*. Nos viene una pregunta a la cabeza: ¿existen los dobles en arquitectura? Sabemos de imitaciones aquí y allá, de pruebas «a la manera de», de versiones del estilo de un edificio de un país a otro, de las influencias de Paladio o de Bernini a lo largo y ancho de Europa y más allá. ¿Pero copias perfectas? En cierto sentido, la unicidad de la construcción siempre es mayor que la de las obras pertenecientes a las demás artes: pintura, escultura, composición, etcétera. Por lo tanto, es difícil reproducirla tal cual. El anclaje en el suelo, el aspecto imponente, el uso social hacen menos probable que una arquitectura sea copiada y sustituida por su doble. Enseguida se vería y perdería su efecto. No hay posibilidad de sustitución. No es la singularidad del momento de la creación lo que le confiere su notable individualidad, sino el lugar mismo. Un edificio supone siempre un espacio ocupado y con el que interactúa. Para obtener una copia perfecta sería necesario, pues, reproducir por entero su situación geográfica, cosa evidentemente imposible. Es verdad que un edificio no permanece idéntico a sí mismo por siempre: su forma y su contenido evolucionan. El desgaste, sin duda, lleva a restaurarlo aquí y allá a trozos hasta lograr en ocasiones una sustitución completa. Igual que el barco de Teseo, es posible que al final ninguno de los elementos que lo componen sean originales y que termine, con el paso del tiempo, convirtiéndose extrañamente en su propia réplica por medio de la multiplicidad de sus restauraciones. Pero, mientras que una pintura o una escultura disfrutan de una unicidad irremplazable (creativa, según W. Benjamin; de su *aura*, de su halo sagrado que mantiene a distancia al espectador y a su *Gemüt*) y crean así un mercado paralelo de la copia, que puede llegar incluso a experimentar la tentación malvada o genial de la sustitución —práctica al fin y al cabo legal en los museos donde, por razones de seguridad y de conservación, el doble suele hacer las veces de original—, una arquitectura queda casi del todo exenta de cualquier labor de falsificación. Y no es que en sí no sea copiable. Técnicamente, nada lo impide. Es que una copia, por perfecta que fuese, siempre sería incapaz de garantizar el papel perturbador de sustituto. Por lo tanto, es la misma situación arquitectónica —el emplazamiento, la historia de la construcción, la asistencia de público, etcétera— lo que evita mejor que cualquier test de autenticidad toda tentativa de copia. De modo que no se pueden crear réplicas con vistas a la conservación ni realizar una copia a fin de intercambiarla. Sin embargo, esto no significa que en la arquitectura no se dé el fenómeno de la *mimesis*. Está todavía más sujeta a ella que ningún otro arte. Como si su carácter de no copiable incitase una profusión de imitaciones de toda clase.

Generalmente, el pastiche consiste en tomar prestado el estilo o ciertos elementos de un modelo. Esto no implica forzosamente una copia completa del original. A esta técnica artística se asocia a menudo un juicio moral de depreciación. Se considera que el pastiche es incapaz de producir por sí mismo nada original y que carecería, por lo tanto, de imaginación, o que pretende, por un efecto paródico, burlarse de la obra de referencia que retoma y en cierto modo caricaturiza. Es como una imitación que a la hora de la verdad no puede evitar suscitar a su alrededor sino una sonrisa. La cita agrada en la medida en que se aprovecha de este desajuste con el horizonte de expectativas de una obra original. La decepción de no ver que una copia se acompaña de la compensación irónica que transforma la debilidad en gesto paródico. Pero este no siempre es el caso. El pastiche puede tener intenciones más nobles, por ejemplo de reconocimiento. Con mucha frecuencia el resultado del pastiche se coloca a sí mismo en una situación de inferioridad y rinde así homenaje a su modelo al revisitarlo. El límite entre la imitación reverencial, desde durante mucho tiempo en la base de la educación artística occidental, y el pastiche es a veces minúsculo.

Ya no está claro que la tendencia mundial de reproducción de edificios existentes guarde relación con nuestra época del pastiche. Inicialmente ha tenido por origen—es decir, al principio de la era industrial y urbana (obviaremos la imitación renaciente de la Antigüedad)— más bien una actitud de devoción admirativa. Si nos permitíamos repetir a tamaño natural una arquitectura era, en cierto modo, por beneficiarnos de su *aura*, de su potencia simbólica, y aun esto por medio de una especie de *transferencia* de gloria geográfica y mental a la vez. Los signos arquitectónicos también viajan. Se dan transferencias de imaginarios de un continente a otro. Igual que una planta puede viajar pegada a un pedazo de madera que flota por el mar e implantarse muy lejos de su terreno original en una isla y producir allí una nueva especie, los elementos culturales navegan por los océanos de la historia y pueden conquistar otros terrenos de manera salvaje. Así que multitud de edificios de repúblicas modernas han repetido casi con exactitud edificios antiguos a fin de obtener ese suplemento de legitimidad. Los tribunales, los parlamentos y las universidades han plagiado lo antiguo con el objetivo de apropiarse de ese halo histórico y de grandeza. La referencia era reverencia. Santificaba el pasado mientras intentaba consagrar el presente. En cierto sentido, este régimen de la reproducción todavía bebe de aquello que Nietzsche denomina el gran estilo en *El crepúsculo de los ídolos*:

«La arquitectura es una especie de elocuencia del poder en formas, ya persuasiva, incluso aduladora, ya meramente imperativa. La suprema sensación de poder y seguridad se expresa en lo que tiene gran estilo. El poder que ya no necesita demostración, que rechaza gustar, que difícilmente responde, que no percibe testigos a su alrededor, que vive sin consciencia de que se le hagan objeciones, que descansa en sí mismo, fatalmente, una ley entre leyes: este poder habla de sí mismo en gran estilo.»

Desde hace algún tiempo, la reproducción arquitectónica se lleva a cabo manifiestamente siguiendo unos criterios distintos. Ya no se trata de absorber en el edificio-copia el valor del edificio-modelo, sino de jugar más sencillamente con ese valor. Ciertos parques de atracciones —como France Miniature, en Elancourt— ofrecen todo un abanico de edificios mundialmente conocidos, por los cuales se pasean, como Gulliveres beodos, los turistas, que tienen así la impresión de viajar. La *tematización* en boga de

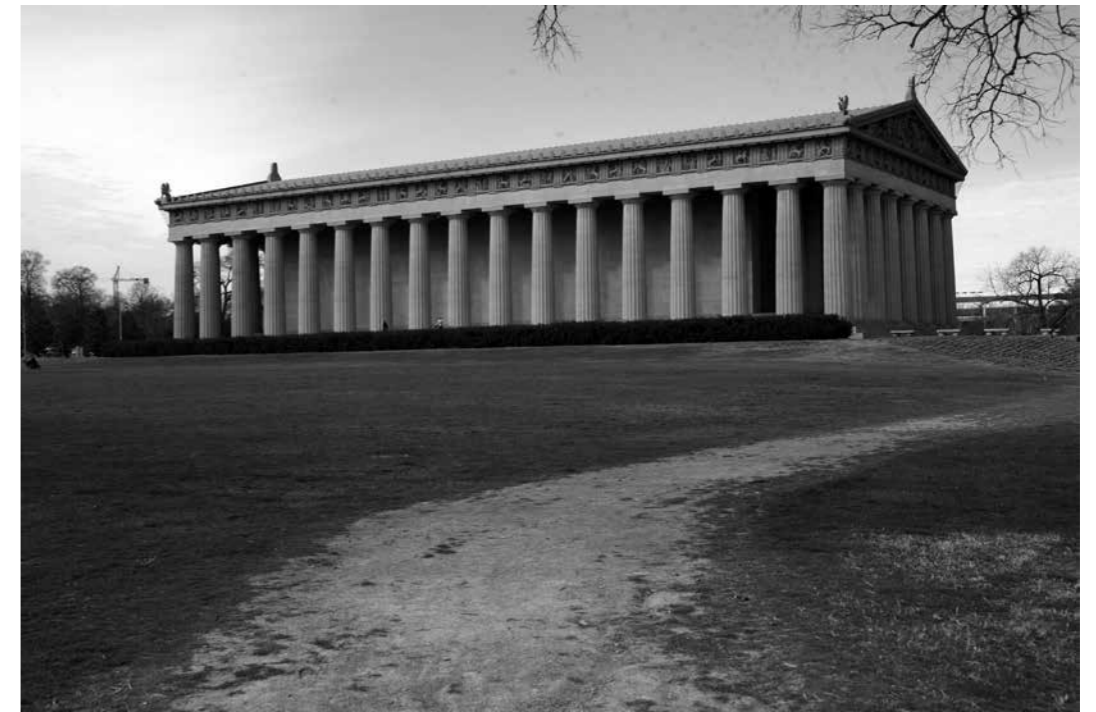
la arquitectura del entretenimiento también apela a este juego de referencias. Los hoteles-casino de Las Vegas o de Macao *simulan* ciudades, monumentos y maravillas arquitectónicas (París, Venecia, Nueva York, Angkor Vat, etcétera), no solo para recibir como una unción sagrada el polvo dorado de la celebridad (nadie se engaña con que el efecto visual y la preocupación, tal vez patológica, de realismo que los ingenieros despliegan no obtiene jamás otra cosa que un leve embobamiento), sino para crear un universo perceptivo inmediatamente reconocible. El cerebro del hiperurbanita está saturado de tal modo de imágenes e informaciones, casi al borde de la explosión cognitiva, que las hadas buenas del máquetin no quieren perturbarlo añadiendo confusión a la confusión. También lo engatusan ofreciéndole visiones claras e identificables, clichés en el sentido propio de la palabra, que apaciguan su espíritu recalentado. De modo que en la jungla de los suburbios aparecen una pirámide de Egipto, una estatua de la Isla de Pascua, un palacio veneciano, etc., en fin: todo lo que pertenece a la memoria mundializada que opera entonces como una suerte de banco personal del que podemos sacar sin parar. El efecto es inmediato: reconocimiento y adhesión. Porque ahí está, evidentemente, la clave: crear el vínculo mínimo que permita acto seguido establecer otras relaciones y *lo que surja*. El pastiche es mejor que la indiferencia o la sideración. Ya no estamos en el caso de la cita homenaje. Ahora nos encontramos en el universo rápido y consumible de la disponibilidad inmediata, del «desalejamiento del mundo» (Heidegger), es decir: de la negación de la distancia en beneficio de la proximidad adaptable. En China perdemos la cuenta de los proyectos inmobiliarios que copian al detalle —o casi— ciudades europeas, palacios o monumentos célebres. No se trata aquí de simples transferencias de tecnologías, ni siquiera de imaginario, menos aún de cultura erudita, sino más bien de la consecuencia inmediata de la apertura del espíritu a la red mundial de signos. Mientras que en otros tiempos la reproducción correspondía a las intenciones nobles de la edificación social, al gesto un poco pretencioso de inscribirse en la historia retomando uno de sus grandes periodos (la casa consistorial de San Francisco que imita la cúpula de Saint-Louis-des-Invalides de París), en nuestra época se despliega en el dominio más ordinario y horizontal de la arquitectura vernácula del entretenimiento, del comercio, de la vivienda. Ya no son los Estados los que deciden utilizar el cebo de la imitación, sino las compañías privadas que hacen de la simulación general un principio de desarrollo.

Por más que la arquitectura no signifique nada, puesto que se limita a mostrar formas puras y lo que estas contienen, aquí se convierte, bajo el yugo mimético, en una especie de maestra aplicada que presenta sobre el salpicadero el álbum encantado de los monumentos conocidos a los niños del consumo de masas. No se contenta con dividir el terreno en una cuadrícula, aspira además a esculpir el volumen según sus reglas. Geometrizaba de cierta manera el aire y el movimiento. Si el agrimensur se conforma con delimitar lógicamente el suelo registrado, el arquitecto matematiza la tercera dimensión. Pero la arquitectura vernácula, que mezcla las construcciones populares y los edificios del ultracapitalismo, recubre enseguida este esquema puramente racional de volumen con imágenes y símbolos. Reviste el cubo proyectando representaciones conocidas (nos reencontramos aquí con el famoso hangar decorado de Venturi y Scott-Brown). Por esta razón recurre con tanta frecuencia a copias e imitaciones. No es solamente su pasión lúdica por la desviación publicitaria lo que aquí se explica, sino también y sobre todo su voluntad de disfrazar la *ratio* severa y austera de la construcción mediante el libro tornasolado de fachadas miméticas. La «frase urbana», por retomar aquí una expresión de Jean-Christophe Bailly, se refiere a menudo así a los lugares comunes de la

lengua y el espacio. Se apoya en expresiones banales, en fórmulas convenidas, que garantizan la función *fática* de la conexión con los espectadores/intérpretes. No es raro que estas reproducciones a escala 1:1 de un edificio en la otra punta del mundo, por ejemplo un castillo del Loira en un pueblo perdido de Brasil o una esfinge de Guiza en la región de Shijiazhuáng, a trescientos kilómetros de Pekín, no nos cause una suerte de *Unheimlichkeit*, de sentimiento de inquietante extrañeza ante lo familiar, como si nada fuese más desconcertante para nuestro espíritu que la repetición de lo mismo, que esa especie de alteridad agazapada en el corazón de la mismidad, de locura de la identidad. Generalmente, uno desbarata esta inquietud tomándose a broma. Pero no es menos viva la impresión de que la individualidad ha sido ultrajada y clonada, es decir: negada, y que nosotros somos los espectadores de dicha mutilación en la reproducción perfecta.

Por lo tanto, no es tan sorprendente encontrar en estos extrarradios-superficie comercial, en estos extrarradios-superficie publicitaria, tal despliegue a la vez ingenuo y astuto de imagerías tradicionales. Mientras uno pierde el tiempo en esas cintas transportadoras de tres carriles que son las autovías urbanas, a veces tiene la impresión de atravesar una inmensa fábrica de reciclaje de signos y monumentos. A la leyenda desechable del *corporate capitalism* le encanta relatar las mismas historias y emplear las mismas imágenes. Como una nana lenitiva para el consumidor. La arquitectura vernácula cae a menudo así en la trampa de la reproducción. Sobre todo en un universo de rapidez y de flujo permanentes que engendra paradójicamente la necesidad inversa de una identidad fija. Por lo tanto, no hace falta ver forzosamente en esta pasión mundial por la imitación urbana y los pastiches arquitectónicos la simple complicidad con una fanfarronería barata, sino, al contrario, tal vez una reacción inevitable de la sensibilidad humana que reacciona con cordura a la hipersolicitud por medio de la reproducción. Tenemos aquí una estrategia de defensa por parte del usuario: este filtra los estímulos continuamente novedosos, agresivos y rápidos en función de patrones identificables. El síndrome de déficit de atención crónico esculpe por sí mismo su entorno. Orientada a un espíritu que solo es capaz de concentrarse unos pocos segundos, la arquitectura sacrifica su naturaleza de inscripción duradera en el tiempo y el espacio en favor de unos efectos icónicos pasajeros. Aísla la estasis, lo que se mantiene y forma un mundo, para volverse sin pensárselo dos veces hacia la precariedad de los espectáculos ambulantes y superficiales. Este mundo de la simulación que tan caro le era a Baudrillard, quien veía por su parte el fin escatológico del sentido y de la aceptación casi alegre del nihilismo posthistórico, no siempre engendra, por otro lado, ersatz de mala calidad. A veces se cuelan en este proceso mimético atrapalotodo creaciones originales por desajuste o hibridación. Y uno se queda pasmado a menudo al descubrir bajo una reproducción banal un elemento desplazado. De modo que cada cultura local adapta los modelos según sus necesidades y expectativas. Lo vernáculo sintetiza la tradición y las migraciones. Aun cuando se asemeje, esta arquitectura del doble, a un decorado de pacotilla pensado para el rodaje de una *sit-com low-cost*; en otras palabras: una ausencia de ambigüedad y de profundidad puede producir en ocasiones universos singulares. La autopía, que tiene, en cierto modo, sometido desde hace un siglo al hombre urbano a las estructuras cinestésicas y perceptivas del coche, ha sabido crear una sociabilidad nueva: el reconocimiento de un significado en pocas fracciones de segundo a 60 km/h. Eso no es nada, y no hay razón para deplorar este hecho en nombre de una época ideal en la que los intercambios de significación se realizaban en los salones forrados de terciopelo siguiendo el modelo venerable de la conversación. Dentro

del desorden continuo del flujo urbano, la arquitectura mimética de los restaurantes temáticos, los hoteles de actividades y los parques de atracciones da valor a lo sobradamente conocido. El *existing landscape* de nuestras ciudades no ha de ser reconocido como un horizonte infranqueable ni una norma a seguir en todas las circunstancias, para la única realidad, a fin de cuentas, que sería la nuestra y que deberíamos idolatrar, como tienden a pensar los herederos del pensamiento posmoderno que obran de hecho dentro del *statu quo*; pero para un terreno de análisis nuevo, ni *distopía* de la mercancía, ni *utopía* de la globalización, donde podremos *desmenuzar* en vivo la pobreza comunicativa de este sistema de referencias fáciles e infantiles a fin de hacer aflorar a un tiempo la estructura económico-ideológica que la ha engendrado y las diferencias que hacen siempre de él otra cosa que una simple reproducción. El papel del artista suburbano vuelve a ser descubrir el destello de singularidad en la pulsión de muerte mimética, perseguir en los efectos groseros del guiño de ojo seductor una desbandada del sentido mismo, algo irreductible en el juego citacional. Dicho de otra manera: allí donde se erige el préstamo ha de acontecer lo improvisado.



Construcción sin fin

MANUEL CIRAUQUI

En un lugar indeterminado, una pequeña multitud manipula un decorado y transforma el lugar en que este se ubica. La duración de la acción coincide con la de la obra *X-Ville*, realizada por Jordi Colomer en 2015. Acción múltiple, como sus agentes, personajes de una ciudad hipotética que como toda ciudad está en transformación permanente. *X-Ville* toma como punto de partida varios fragmentos de textos escritos por el arquitecto Yona Friedman en torno a la utopía y a la validez del espacio urbano como marco para esta¹. Aunque en cierta medida *X-Ville* puede ser interpretada como una escenificación libre de esos pasajes (una traducción dramática y fílmica de ellos), el espectador no tarda en verse desbordado por el comportamiento de esa ciudad-equis en la que cartón y madera hacen figura de hormigón y hierro, en que las frutas y hortalizas figuran ser hortalizas y frutas, y el dinero «real» es intercambiado por tarjetas de cartón hechas del mismo material que los edificios. El decorado reductivista lleva el comportamiento de los personajes a un grado de abstracción gestual y de circularidad que pronto interroga la naturaleza de la acción misma. Esta invoca, como el sueño de una gran resaca, diversos géneros y formas dramáticas del último siglo de modernidad occidental: el drama documental weimariano, el *ballet mécanique*, el *slapstick* mudo; el teatro de improvisación, el de calle, el absurdo; el *happening* de a muchos, el panfleto filmado; y hasta ciertas formas de lo circense. Las referencias van, pues, mucho más allá del texto, y la singularidad de la obra radica en cierta síntesis de todas ellas.

¹ Yona Friedman, *Utopies réalisables* (1974), París y Tel Aviv: L'Éclat, 2000; y «Où commence la ville», en *Manuels vol. 1, 1975-1984*, Poitou: CNEAI, 2007.

Mi análisis en las páginas siguientes partirá de algunas acciones, ejercicios dramáticos por así decir no figurativos, dentro de la obra, en los que emerge con particular claridad la problemática relación entre el trabajo y su representación. O dicho otro modo: en qué medida es posible interpretar la labor del actor como trabajo y al trabajador como personaje del drama-mundo. Partiendo de la ambigüedad de estas relaciones, surge la pregunta aún más abismal de cuál sea el fruto del trabajo de un actor que interpreta a un albañil o a un jardinero: una casa o una obra de arte o el fragmento de una obra posible, activable. El *mot d'ordre* (o *de desordre*) de Jordi Colomer a lo largo de las últimas décadas —«habitar el decorado»— es el trasfondo de tal cuestionamiento. Lo cual quizá permita abordar indirectamente, o vislumbrar al menos, en qué medida la labor del artista (un escultor, pongamos) sea pensable como labor actoral, en lo que sería una curiosa inversión de la malfamada *theatricality*, ese concepto arrojado inventado por Michael Fried en 1967². Y ello de un modo análogo a como se ha preguntado, al menos desde hace un siglo, en qué medida el trabajo del arquitecto se pueda asimilar al de un escenógrafo, el del gobernante al de un director de escena, etc.³ Relaciones, todas ellas, en las que intervienen diversas formas de traducción a escala, y que cuestionan tanto la generalización de lo teatral como la deslocalización, léase miniaturización, de lo político en el arte.

Una existencia intermedia: 'metaphorai'

X-Ville comienza con el recitativo de un fragmento introductorio de *Utopies réalisables* de Friedman, al que suceden diversas escenas que figuran el funcionamiento de una ciudad, representada por medio de cartones pintados con tinta negra. La voz de la recitante acompaña, desde fuera o en *off*, algunas de estas escenas: los habitantes de la ciudad-equis caminan, comercian, comen, laboran la tierra, acondicionan las zonas comunes o se reúnen en asamblea. Muchas de estas acciones son imitadas sintéticamente, sin gran minucia, por ejemplo en el momento en que un hombre y una mujer empujan un montón de basura con ayuda de sendas escobas, sin que se pueda decir que limpian un suelo; o cuando los habitantes reciben sus pagas en forma de calderilla, chocolate o bizcochos. Mientras el movimiento humano es reflejado con claridad, a medida que discurre el filme las acciones van perdiendo su carácter figurativo. Hacia

² Michael Fried, «Art and Objecthood», en *Artforum*, vol. 5, núm. 10, 1967, pp. 12-23.

³ La contestada identidad del artista y el sujeto de una revolución política, que todavía defienden algunos, queda también a proximidad de este campo, aunque no la abordaremos aquí.

el minuto nueve se observa un juego de ruedas neumáticas que podría ser una carrera, un pasatiempo colectivo o una mímica del tráfico vial.

Poco después se muestran dos ciclos de actividades al hilo de un pasaje en el que Friedman reflexiona sobre la autosuficiencia de las ciudades y la conveniencia de que estas estén compuestas de pequeños pueblos conectados. Primero, vemos a la comunidad de personajes desplazando fragmentos de la ciudad, que pueden ser fragmentos de viviendas o edificios enteros (formulados en cartón a una escala manejable para una persona) o piezas para construir estructuras que hacen pensar en habitáculos reales (cabañas) o edificios (soportes para maquetas, bastidores). En otras palabras, la ciudad hace de su propio desplazamiento su actividad principal, pero también la principal representación de su dinámica interminable. La finalidad de una ciudad no es otra que el movimiento perpetuo. Los desplazamientos de partes, edificios, bloques enteros de casas, hacen pensar en cierta anotación de Michel de Certeau en *L'invention du quotidien*: «Dans l'Athènes d'aujourd'hui, les transports en commun s'appellent *metaphorai*»⁴. El trabajo de los habitantes que mueven la ciudad es, por decirlo así, metafórico en un sentido literal, sus «metáforas» de la ciudad no son evocaciones de una cosa a partir de aquella, sino desplazamientos, mudanzas. El trajín de la urbe queda así contenido en una selección de gestos emblemáticos. Algo más tarde, la cámara que filma todo parece distraerse mirando un lago. Al recorrer con ella la orilla, de derecha a izquierda, encontramos a un grupo de habitantes organizados en fila y formando una cadena de transporte. Uno toma agua con un cubo, la pasa al siguiente, que sostiene otro cubo o palangana, quien hace lo mismo con su compañero, quien repite el gesto nuevamente y entonces el agua es arrojada por una cañería de PVC que sostienen otros y a través de ella llega al recipiente de otra persona. No vemos dónde acaba el agua, pero sí que en cada transición se pierde un poco, o más de un poco. En ese desplazamiento acuático interviene, pues, la entropía —en todo intercambio de energía hay una pérdida irrecuperable— pero el lago tiene mucha más agua de la que puede calcular un balde y los habitantes continúan. De nuevo nos preguntamos si la indiferencia de los agentes/actores se debe a su conocimiento de la representación —pues su acción es un mero índice de otra, tal vez una simplificación de transportes más complejos— o si en ese trasvase lo que importa es saber cuántas veces puede el

⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, París: Gallimard, 1990, p. 170.

5 Jordi Colomer en conversación con el autor, véase «La sabiduría del tramoyista», en *Lápiz*, núm. 258, diciembre 2009, p. 52.

6 *Íd.*, p. 56.

7 «La muestra *Alta Comedia* en el Tinglado de Tarragona marcó un punto importante en mi manera de plantear las cosas. Con la ayuda de una maqueta de ese espacio de 1.000 m², pensé la exposición como un conjunto, como un recorrido, como una calle. Las cuatro piezas que la componían tenían una escala arquitectónica, en el sentido de una escala 1:1 y a las que se podía subir y recorrerlas. Esas piezas se construyeron a partir de planos, pero yo me reservaba para el final ese momento después en que poder improvisar colocando pequeños objetos, paquetes de arroz, trozos de alfombras, zapatos mezclados con bombillas, como dando cuenta del paso de un individuo habitando esos escenarios. La excitación en ese tipo de trabajo venía de la existencia de dos escalas y de esos dos momentos de la construcción. Había, por ejemplo, una pobre escalerita de aglomerado hecha a seis manos, mientras comíamos patatas fritas. Una vez terminada, el hecho de que en ese enorme espacio uno pudiera llegar a apreciar unas huellas de dedos aceitosos, me parecía realmente muy importante. El juego dependía en todo caso del paseo del espectador y su confrontación con esas dos escalas. Recuerdo que desde siempre las planchas metálicas de Carl Andre me intrigaban mucho, el contraste entre la frialdad en la construcción y el público caminando encima y “actuando”» *Íd.*, p. 52.

8 Donald Judd, «Specific Objects», en *Arts Yearbook*, 8, 1965, pp. 74-82.

agua cambiar de manos, hasta qué persona puede llegar, como en un juego. O si es precisamente el derrame, el gasto a fondo perdido, lo que se está poniendo en obra. La cuestión que, en todo caso, viene menos a colación es «hasta cuándo» se va a repetir la acción —la cuestión de la duración, que es en cierto modo la de la finalidad—. Cada acto dura lo que se tarda en establecer una tipología: la de la acción A, la del comportamiento B, la de la práctica P, de la ciudad. Pero lo más importante parece ser que cada uno de esos ejercicios pone en funcionamiento un sistema de objetos con relación al modelo urbano que subyace a la obra.

En cierto momento, Colomer puntualizó su entendimiento de la práctica y el campo material de la escultura, arguyendo que «no se trata en absoluto de reivindicar una disciplina; al contrario, la escultura sería más bien el lugar desde el que abarcarlo todo»⁵. Con relación a este campo, la práctica filmica aparece como «una escultura dilatada en el tiempo»⁶. La escultura es decorado dentro y fuera del filme, en el espacio de la acción pero también en el espacio de exposición de la obra filmada. El espacio estético de la escultura (o el valor escultórico de la construcción) toma un relieve especial si se piensa en las obras tempranas de Colomer, tanto en los decorados presentados en su exposición *Alta Comedia* de 1993 como en los volúmenes mínimos de *El lloc i les coses* de 1996⁷. Así, la escultura «se dilata» al ser filmada, y esa dilatación es otro nombre de los procesos que se llevan a cabo en y con el decorado. Lo que distingue a tales procesos, lo que los hace específicos en un sentido análogo a los *objetos* del famoso texto de Donald Judd⁸, es que además de estar entre lo escultórico, lo escenográfico y lo arquitectónico, no son construcciones ni destrucciones. Quizá el término que mejor los defina sea esas *metaphorai* de la Atenas actual. Son construcciones sin resultado, sin otra teleología que la de su propia ejecución. En ellas se despliega una forma de trabajo que es más probable encontrar en la preparación de ritos y fiestas populares, de desfiles o manifestaciones. Esa fuerza constructiva no se acumula, no altera la movilidad intrínseca a estas formas de actividad. El trabajo no se materializa en otro resultado que la experiencia, la memoria, la descripción, el documento que, después, dilata la acción en el tiempo.

De dichos desplazamientos materiales, de esas mudanzas y transformaciones podemos encontrar antecedentes históricos dispersos, casi siempre en zonas grises de la historia del

arte. El arquitecto Gianni Pettena relata cómo, durante la ejecución de su *Clay House* en Salt Lake City (Utah), en 1972, un muchacho del suburbio en el que se ubicaba la casa se le acercó en bicicleta y preguntó: «Are you building something or destroying something?»⁹. Fue precisamente Pettena quien, un año después, formularía su trabajo bajo la rúbrica del *anarchitetto*, cuya labor especulativa toma menos la forma de edificios que la de intervenciones que ponen en liza la esencia aceptada de lo arquitectónico¹⁰. En este mismo sentido podemos repensar la «escultura», tanto la de Colomer como la de otros artistas para quienes la categoría, el género, la técnica, o el medio artístico es fundamentalmente un punto de vista o, si se prefiere, un *juego de lenguaje* wittgensteiniano donde todo lo demás, todo lo «abarcable», puede circular como signo nuevo y adquirir de este modo cualidades imprevistas.

Otros casos aparecen, siguiendo el hilo anarquitectónico de Pettena, que en el mismo periodo en que realizaba su *Clay House* se entrevistó con Robert Smithson en Salt Lake City. Fue en una zona gris del estado mexicano de Yucatán donde Smithson había encontrado, algunos años antes, el Hotel Palenque, en torno al cual dio una famosa conferencia en la Universidad de Utah. De ella quedó la serie de diapositivas y la grabación sonora que hoy día conocemos como *Hotel Palenque*, una obra-documento que sin duda es el único vestigio del singular hotel. «Un hotel que es a la vez un motel», diría Smithson, cuyos pisos a mitad demolidos y partes inacabadas «recuerdan a Piranesi», y cuyo diseño muestra una singularidad formal (esa alberca seca con un puente colgante suspendido sobre ella) y una sofisticación (ese jardín de ladrillos rotos, esa ventana sin muro) dignas de todo nuestro asombro¹¹. El Hotel Palenque, ese monumento profético para una arquitectura protopunk que no sería, es una *metaphora* helada. Su forma está atorada en ese punto en que el desarrollo constructivo se da media vuelta y se asume como ruina, para desconcierto e hilaridad de los visitantes. De modo similar, *Partially Buried Woodshed* (1970), del propio Smithson, prefigura de manera brutalista la *Clay House* de Pettena y se presenta, también, como una construcción sin fin: detenida en el tiempo pero también sin finalidad, *atética*. De esta obra de Smithson parte también, en cierta medida, la reflexión de Juan Muñoz en otra pieza-ensayo, la investigación ficcional titulada *Segment*, donde se traza la leyenda de «La Posa»: una casa vacía que cada año se construye y se quema

9 Gianni Pettena entrevistado con ocasión de su instalación *Architecture Ondoyante* en 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine, Francia, 2014, <https://vimeo.com/98547364>. Consultado en febrero de 2017.

10 Gianni Pettena, *L'anarchitetto. Portrait of the Artist as a Young Architect*, Prato: Guaraldi, 2010.

11 Robert Smithson, *Hotel Palenque* (1969), trad. Magali Arriola, Ciudad de México: Alias, 2011.

en el pueblo peruano de Zurite. «Más aún que una casa, razona Muñoz, [La Posa] asemeja *la imagen de una casa* [...] ¿Es este lugar de congregación y cruce de caminos también una morada, una vivienda? No es posible que tan solo sea un monumento, una estructura simbólica disfrazada de casa»¹². Los ciclos que afectan a estas construcciones «continuamente perecederas», como las llamara Muñoz, son también ciclos regenerativos. La temporalidad de este tipo de arquitectura es un anillo de Moebius, una secuencia que empieza en el momento final o retrocede a él para dirigirse luego, marcha atrás, hacia el futuro en que nace. Podríamos decir que en ese principio de construcción sin fin el acto de construir se emancipa de la arquitectura y de sus funciones. Ni definitivamente hecha ni plenamente deshecha, la edificación mantiene una existencia intermedia. ¿Deberíamos llamar a ese espacio de actividad, a ese campo de trabajo infinito, escultura?

El decorado como actor

Cosas disfrazadas de casas: no otra cosa son los decorados. Disponiéndose a trazar, en un momento que podemos señalar como fundacional, la historia de los decorados y su papel en la definición de la escritura dramática, Edward Gordon Craig proclamaba: «Once upon a time, stage scenery was architecture. A little later it became imitation architecture; still later it became imitation artificial architecture. Then it lost its head, went quite mad, and has been in a lunatic asylum ever since»¹³. La historia de «locura» de la escenografía es trazada esquemáticamente por Craig:

After the Greek and Christian theaters had gone under, the first false theater came into existence. The poets wrote elaborate and tedious dramas, and the scenery used for them was a kind of imitation architectural background. Palaces and even streets were fashioned or painted on cloths, and for a time the audience put up with it [...] After the Shakespeare stage passed away, the daylight shut out for ever. Oil lamps, gas lamps, electric lamps, were turned on, and the scenery, instead of being architectural, became—pictorial scenery.¹⁴

Para Craig, la arquitectura real genera un teatro real y una emoción real, por oposición al decorado pintado o «pictórico»

12 Juan Muñoz, «Segment», en *Escritos/Writings*, Barcelona: La Central/MNCARS, 2009, pp. 121-143.

13 Edward Gordon Craig, *Towards a New Theater*, Londres y Toronto: J. M. Dent & Sons Ltd, 1913, p. 6.

14 *Íd.*, pp. 10-11.

que inspira también al espectador a fingir. Sin promover un realismo ingenuo en la representación, el alegato de Craig era «realista» en la medida en que quería empujar al teatro a acercarse a los espacios de la mera vida, donde el mismo sol brilla para el actor y para el espectador:

When Drama went indoors, it died; and when Drama went indoors, its scenery went indoors too. You must have the sun on you to live, and Drama and Architecture must have the sun on them to live [...] It was the movement of the chorus which moved the onlookers. It was the movement of the sun upon the architecture which moved the audience.¹⁵

15 *Íd.*, pp. 7-8.

En esa formulación del decorado en continuidad con el mundo, la aparición de elementos específicamente manufacturados para la escena —por ejemplo, una ciudad representada por medio de cartones pintados con tinta negra— permitiría aparecer al teatro mismo como personaje, al decorado como efigie o emblema de la representación misma. El actor que se confronta con esos objetos, abstracciones o indicadores de la vida exterior a la escena, se confronta con la presencia del teatro en un espacio que no es menos extraño a este. Se ha producido, pues, un desdoblamiento.

Pero es posible mirar, más allá de los juicios de Gordon Craig sobre el teatro barroco, a otras prácticas escenográficas de siglos pasados, cuya ubicación natural era la ciudad. «Relata Bonet Correa cómo en el siglo XVIII las casas eran tapadas con falsas fachadas realizadas con grandes bastidores recortados. Cómo los arcos de triunfo o los obeliscos efímeros duraban, al igual que el frontis de las casas, “tres, cuatro, cinco o hasta seis días”. A excepción de la Puerta Nueva de Palermo o el Arco de Santa María de Burgos, que devinieron en otras definitivas, la práctica totalidad de esas edificaciones eran destruidas a los pocos días de su erección.»¹⁶ A partir de aquí, no es imposible pensar que el medio ideal para enfatizar esta diferencia y a la vez salvaguardar el espacio real, concreto, en que se produce, sea la cámara cinematográfica.

16 Juan Muñoz, *op. cit.*, p. 133.

El decorado se vuelve así personaje, encarnado por fragmentos móviles, piezas para un acto de transformación sin fin en el que la ciudad, ese macrodecorado, puede reconocerse como en un

espejo sintético. En otro conocido texto —también exagerado y polémico— Gordon Craig propondría el concepto de *über-marionette* para hablar de los objetos que asumen una vitalidad más intensa que la de los propios actores. «The actor must go, and in his place comes the inanimate figure—the über-marionette we may call him, until he has won himself a better name [...] a superior doll [...] descendant of the stone images of the old Temples.»¹⁷ Así llegaría Craig a evocar «those moving cities which, as they travelled from height to plain, over rivers and down valleys, seemed like some vast advancing army of peace»¹⁸. Llegados a este punto, podemos examinar de nuevo los paneles urbanos de *X-Ville*, y esa movilidad que revela la existencia variable e intermitente de la escena teatral. Elementos para construir y abstraer la ciudad, como piezas de un dispositivo escultórico animado: ejército de paz o de utopía. Nuevamente hemos de invocar los poderes de la cámara cinematográfica para contener la relación de calle y escenario, de persona y personaje, de acto y actuación, en este campo de trueques.

Los elementos del decorado-personaje son herramientas de trabajo de los actores; el movimiento (mudanza, *metaphora*) de la «ciudad» es la acción que hace de ellos una comunidad temporal y nomádica. Esta forma dramática se manifiesta como arquitectura esencialmente en su momento procesual y constructivo, pero no en su conclusión como edificio: así llegamos a la escultura. Por otro lado, el medio filmico que contiene este proceso es también un medio nómada, reproducible y portátil. Los objetos dependen de cierta activación, no necesariamente funcional. Pensemos en ese modelo de falansterio que los agentes de *L'avenir* (2011) transportan por un infinito arenal hasta llegar al lugar en que deciden posarlo y servirse de él como decorado para cocinar y comerse una paella. Hay más arenal y más viento que decorado. Mientras esas (a)gentes mastican arroz y hablan de cualquier cosa, el viento del delta parece exasperar sus cajas de hojalata en forma de emblema fourierista. De nuevo la acción desborda la referencia. La acción no representa, sino que expone, la representación a los sudores y polvaredas de la situación. De alguna manera pensamos en el texto de Charles Fourier colgado de un tendedero que atraviesa una plaza de ayuntamiento, un *readymade malheureux*.

«La arquitectura del teatro, declaraba Erwin Piscator, está en la más íntima relación con la estructura de la dramaturgia; o

17 Edward Gordon Craig, «The Actor and the Über-marionette», en *The Mask*, vol. 1, núm. 2, abril 1908, p. 11.

18 *Íd.*, p. 12.

sea, ambas se determinan mutuamente. Pero las raíces de la dramaturgia y la arquitectura penetran hasta la forma social de su época.»¹⁹ Los agregados de medios artísticos que encontramos en las obras de Colomer pueden leerse como una recombinación de los lenguajes combinados en el Drama Documental, y en dicha recombinación podemos leer un comentario del teatro político piscatoriano. De nuevo intervienen acción escénica, música, iluminación, discursos, proyecciones de fotografías y películas, pero la escena está dentro de la acción, y dentro de ella los discursos (aunque son citas, como la música), la acción dentro de la película, las fotografías alrededor de esta en el lugar de exposición... La acción mueve el escenario como *perpetuum mobile* y esa movilidad es el trabajo de los actores-(a)gentes. Curiosamente, en español la finalidad de la acción en un drama, o en una trama criminal, se denomina «móvil». La acción es esencialmente un desplazamiento. Históricamente, se puede decir que el pensamiento escenográfico de Piscator confirma de modo definitivo e irreversible el decorado como sujeto dramático, una figura que ya había presentado Frederick Kiesler con su dispositivo electromecánico para la obra *W.U.R.*, presentada en Berlín en 1923:

«El diafragma se abre lentamente: el proyector de película traquetea, sobre la superficie circular se proyecta una película, puesto en marcha rápidamente; la apertura se cierra. A la derecha, incorporado al decorado, un aparato tanagra. Se abre y se cierra [...] El sismógrafo (en el medio) avanza a empujones. El control de turbinas (centro abajo) rota ininterrumpidamente. El número de productos terminados cambia. Suenan sirenas de trabajo. Megáfonos transmiten órdenes y dan respuestas.»²⁰

Tres años después, y recién desembarcado en América, Kiesler incluiría en su International Theater Exposition una maqueta del *Endless Theater*, escenario de flujos espirales que permitiría a la acción dramática «desarrollarse y expandirse libremente en el espacio» El edificio era una «estructura elástica de cables y plataformas» que facilitaba la «construcción de puentes»²¹. El exterior de este teatro, en forma de huevo, prefigura el diseño de la más célebre de sus obras irrealizadas de Kiesler: la *Casa sin fin* o *Endless House*, diseño en el que trabajaría durante las cuatro décadas siguientes²². En su habitáculo continuo, el principio de continuidad empuja a cada espacio a transformarse en otra cosa —los techos en paredes, las paredes en suelos,

19 Juan Ignacio Prieto López, *Teatro Total: Arquitectura y utopía en el periodo de entreguerras*, Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015, p. 154. Mi reflexión en los siguientes párrafos puede tomarse como un comentario del libro de Prieto López y un intento de conectar su iluminadora investigación con el marco, transversal e históricamente más abierto, de este ensayo.

20 *Íd.*, p. 57.

21 Richard Schechner, «6 Axioms for Environmental Theatre. Axiom Three», en Jane Collins y Andrew Nisbet, (eds.), *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*, Nueva York: Routledge, 2010, p. 97.

22 Siguiendo una infinidad de notas y bocetos, una maqueta de *Endless House* encargada por el MoMA de Nueva York pudo finalmente verse en 1960, en el marco de la exposición *Visionary Architecture*. La documentación fotográfica existente da cuenta de la maqueta como *work in progress*, objeto en mutación continua, cuya forma de huevo flotante pasaría después a generar diversos «bulbos» y cavidades. La exposición *Endless House*, presentada en el MoMA en 2015, dio cuenta de la influencia del diseño procesual de Kiesler en la obra de arquitectos y artistas posteriores. Véase la reseña de Jason Farago, «“Endless House” Expands the Definition of Home», en *The New York Times*, edición del 28 de agosto de 2015.

los suelos en escaleras—, dirigiendo la estructura como un encantamiento. Finalmente, en 1929 y también en Nueva York, Kiesler presentaría el primer teatro construido específicamente para la proyección de películas, el Film Guild Cinema, con una gran sala de proyección en forma de «megáfono»: en ella, el tradicional proscenio había sido suprimido, dando mayor presencia a una pantalla cuyo círculo central hacía pensar en un diafragma o un ojo (y por consiguiente en la identificación de ambos). Algunos describieron la experiencia cinematográfica en el Film Guild como «estar dentro de una cámara»²³.

En 1927, y respondiendo tanto a las propuestas de Kiesler como a la ambición teatral de la Bauhaus, Walter Gropius llevaría el principio de escenografía dinámica a una escala comparable con su Teatro Total, concepto inicialmente enmarcado en un encargo formulado por Piscator el año anterior²⁴. El Teatro Total vendría a convertirse en otra de las grandes referencias históricas del «teatro ambiental»: en él, no solo el decorado actuaba continuamente, sino que activaba simultáneamente el graderío y las partes estructurales del teatro, forzando la unidad arquitectónica de edificio y caja escénica, así como la unidad social de audiencia y elenco. Diversas plataformas redistribuían la representación por todas partes, mientras que el patio de butacas se planteaba como estructura giratoria. Elementos activos y pasivos se contaminaban mutuamente: el público, voluntariamente o no, era arrastrado en el movimiento. El funcionamiento de esta máquina arquitectónica iba igualmente más allá de lo teatral, ofreciéndose «para alojar mítines, congresos, reuniones...»²⁵. Lo cual revertiría en la redefinición de los mismos, tanto en sus formas como en sus protocolos.

En todas estas formas ambientales, móviles y multidramáticas, encontramos referentes similares: por un lado, la idea de una totalidad apenas abarcable en la que se produce un sinnúmero de acciones, realizadas por seres humanos o máquinas o por la colaboración de ambos; por otro, una redescipción de la existencia moderna como parte de la máquina y de esta como «medio» de la vida, dentro del cual la *Wohnmaschine* corbuseriana no es sino un engranaje más. En la representación teatral de esta totalidad, no hay división entre estos sujetos de la acción dramática, y en última instancia su colaboración resulta en un constante intercambio de roles. El arquetipo de esa totalidad y objeto de representación multidramática no es otro que la ciudad.

23 Lisa Philips, «Architecture of Endless Innovation», en *Frederick Kiesler*, catálogo de exposición, Nueva York: Whitney Museum of American Art y W. W. Norton & Co., 1989, p. 16.

24 Como indica Prieto López, Piscator decidió solicitar la colaboración de Gropius tras confirmarse la imposibilidad de trabajar a distancia con Kiesler. Véase Juan Ignacio Prieto López, *op. cit.*, p. 160.

25 *Íd.*, p. 171.

Cualquier teatro total no es sino una maqueta —decorado, miniatura sintética— extremadamente comprimida de esta.

Resulta inevitable referirse aquí al filme de Walter Ruttmann, *Berlín: Sinfonía de una ciudad* (1927), si queremos buscar una imagen primitiva de esa totalidad dinámica. La *Sinfonía* de Ruttmann colapsa los elementos del Teatro Total en la superficie lisa y continua de la cinta y, por su estructura sin relato, puede ser contemplada como una obra circular: maqueta en movimiento. En ella las máquinas, presentadas crudamente como la vanguardia del hombre, son a la vez decorado y sujetos de la acción. Sujetos no solo porque actúan, propiamente hablando, sino también porque dictan y mueven a las masas trabajadoras. Fue precisamente la falta de finalidad, de relato humanista, en la obra de Ruttmann, lo que motivaría la crítica negativa de Siegfried Kracauer a la película en las páginas de la *Frankfurter Zeitung*. Como señala Stéphane Füzesséry, la falta de denuncia de la miseria de las ciudades, la neutralidad, delataba para Kracauer la postura formalista de Ruttmann²⁶. Su fascinación por el dominio de la producción maquínica sobre la vida humana se manifiesta en el montaje del filme, el cual replica miméticamente la monotonía frenética de las turbinas, los émbolos y las ruedas. La *Sinfonía* de Ruttmann es a la vez un filme de adoctrinamiento, rítmico y mimético, al nuevo orden y un *filme de aclimatación* sensorial a la desenfrenada realidad de la urbe; un esfuerzo de visualización de su lógica más que de su extensión física. A la abstracción de las relaciones y comportamientos humanos, responde un aumento del mimetismo de los elementos no humanos y la reubicación de la emotividad en los elementos mecánicos, desencarnados, de la obra. Hoy podemos decir que la crítica de Kracauer llegaría a ser en cierto modo profética: tras colaborar dos años más tarde con Piscator en el documental *Melodía del mundo* (1929), Ruttmann se sumaría a las filas del movimiento nacionalsocialista alemán. Kracauer daría su propia versión de la vida en las ciudades en su libro *Los empleados* (1930), donde la monotonía del trabajo maquínico se extiende, más allá de la vida proletaria, a la totalidad de los ritmos de la sociedad asalariada. Es la monotonía del trabajo la que alimenta, como el motor de una proyección sin tiempo, el sueño de la utopía en los trabajadores, un sueño que la sociedad industrial permite cultivar solo en la privacidad y el secreto²⁷.

26 Stéphane Füzesséry, «Le choc des métropoles», en *Architecture et cinéma*, París: École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais, 2015, p. 427.

27 Siegfried Kracauer, *Los empleados*, Barcelona: Gedisa, 2008, p. 136.

Hacia las afueras (Hinterland)

Pese al impacto (gastado y parcialmente olvidado) de la Segunda Guerra Mundial y a las décadas que nos separan del tiempo de Kracauer y Piscator, la percepción de la ciudad como escenario autotélico y como sujeto de producción no ha desaparecido en nuestros días. El bosque de signos, ese cliché baudelairiano, no ha dejado de densificarse, hasta el punto de que los signos ya compiten con la ciudad²⁸. Sus partes permutan como trozos de lenguaje. No hay nada que no imite a este y lo expanda. Michel de Certeau hablará de una «inflación de la lectura» en la ciudad, «semiocracia». Lejos de producir agotamiento, la repetición de las labores, las transacciones, los trabajos y los ritos renueva constantemente la necesidad de expresión. La ciudad es definida por una triple operación: la producción de un espacio propio y autosuficiente, la sincronía del trabajo frente a las «resistencias inasibles y tozudas de la tradición», y la actuación de la ciudad como sujeto «a la manera de un nombre propio [...] que ofrece así la capacidad de construir el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras»²⁹. En este esquema de calculado dominio de los ritmos, la ciudad instiga la reproducción de las resistencias y los márgenes, no necesariamente topográficos. «La forma actual de la marginalidad no es ya la de pequeños grupos, sino una marginalidad masiva; esta actividad de los no productores de cultura es una actividad sin firma, ilegible, que no tiene símbolos, y que permanece como la única posibilidad para todos aquellos que, no obstante, pagan al comprar los productos-espectáculos donde se deletrea una economía productivista. Esta marginalidad se universaliza; se convierte en una mayoría silenciosa»³⁰. El concepto de mayoría silenciosa tiene resonancias ambiguas y hasta siniestras³¹, y De Certeau se cuida bien de asignarle un signo político. Su condición es más bien la inestabilidad, el movimiento descuadrulado, en que es posible tanto la propagación del terror como la indiferencia, la furia revolucionaria o la solidaridad o el caos. Los procesos de resistencia en el seno de esa marginalidad de masas son definidos por De Certeau como formas de «artesanía táctica», entre las cuales coexisten los ritos y los trucos, las «combinaciones de poderes sin identidad legible», que «escapan a la disciplina sin por ello quedar fuera del campo en que esta se ejerce, y que deberían conducir a una teoría de las prácticas cotidianas, del espacio vivido y de la inquietante familiaridad de la ciudad»³². Esta marginalidad

28 En el capitalismo cognitivo, son los signos los que producen máquinas, y no al revés.

29 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 143.

30 *Íd.*, XLIII.

31 La utilidad de este concepto para la derecha populista ha quedado de manifiesto, por ejemplo, en la elección de Donald Trump como 45º presidente de los Estados Unidos de América.

32 Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 145-46.

sin márgenes circula por debajo de la cuadrícula y es posible pensar que mantiene sus prácticas en un estado de flujo que no depende del contenido de las mismas, no es tanto el qué, sino el cómo de estas. Una vez más, es útil observar la acción de *X-Ville* para hacerse una idea de esa otra sincronía, disonante y no «sinfónica», de su funcionamiento a sacudidas y sus eventuales estados de gracia, de su trabajo sin fin y sin partitura.

En el espacio histórico que media entre Kracauer y De Certeau podemos reconocer la culminación del proceso de marginalización de las masas y masificación de la marginalidad, pero también su incipiente transformación en agentes del futuro capitalismo cognitivo: masas de semiiletrados hiperactivos cuya conectividad desvía el potencial de su artesanía táctica hacia el espacio único de la representación digital. En este contexto, el horizonte de liberación del trabajo se desvincula precisamente de toda idea de artesanado. Como indica John Roberts:

«It is not the distended labour of the crafts that is able to drive the wider dynamic of labour emancipation. What is of greater importance is the *control and disposal of time as such* [...] The emancipation of labour is not about winning back for the labour process the ‘unalienated’ labour of the medieval craftsman, but about winning control over the labour process itself [...] and correspondingly, in the interests of expanding freely determined leisure time [...] There is nothing to presuppose that the autonomous labours of the industrious artist will be the only model of emancipated labour developed outside of the “unalienated labour” and necessary labour of the labour process. Outside of the labour process, human activities may have no charge and ambition other than the cultivation of laziness or one’s garden or the development of life skills: of caring for others, of talking and listening, of noting and taking pleasure from nature.»³³

La organización de la ciudad como fábrica había sido un factor determinante en la concepción del urbanismo por parte del movimiento de Arquitectura Radical de la década de 1970 (movimiento al que pertenecieron Friedman y Pettena, y otros como Andrea Branzi o Mario Tronti), cuyas propuestas aún se fundamentaban en la idea de que todo empleado es un obrero

33 John Roberts, «Labor, Emancipation and the Critique of Craft-Skill», en Kozpowski, Kurant et al., *Joy Forever*, Londres: Mayfly Books, 2014, pp. 112-114.

34 Véase, por ejemplo, Pablo Martínez Capdevila, «The Interior City. Infinity and Concavity in the No-Stop City (1970-1971)», en *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, núm. 4, 2013, p. 131.

35 Rosi Braidotti, *Nomadic Theory*, Nueva York: Columbia University Press, 2011, p. 234.

36 *X-Ville* fue realizada en Annecy (Francia) específicamente en las inmediaciones del Lago d'Annecy y en el recinto de los Haras, antiguas caballerizas del ejército, abandonadas hasta tiempos recientes y abiertas a la ciudad por la asociación Jardin-Fabriques. Durante la jornada de apertura al público, *X-Ville* se presentó en el Volcán, anfiteatro de madera que aparece también en el vídeo.

37 Ya en 1961 Jane Jacobs había identificado el carácter perecedero de los suburbios norteamericanos: «The semisuburbanized and suburbanized messes we create in this way become despised by their own inhabitants tomorrow. These thin dispersions lack any reasonable degree of innate vitality, staying power, or inherent usefulness as settlements. Few of them, and these only the most expensive as a rule, hold their attraction much longer than a generation; then they begin to decay in the pattern of city gray areas. Indeed, an immense amount of today's city gray belts was yesterday's dispersion closer to "nature"». Véase Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Nueva York: Vintage Books, 1961, p. 445.

38 Jordi Colomer en conversación con el autor, véase «La sabiduría del tramoyista», en *Lápiz* 258, diciembre 2009, p. 66.

39 Juan Muñoz, *op. cit.*, p. 127.

de la industria mecánica³⁴. Semejante concepción no solamente debe ponerse en cuestión en la época del capitalismo cognitivo, sino que debe llevarnos a plantear la pregunta por el destino del trabajo manual-material bajo el régimen semiocrático de la realidad virtual o representada. El trabajo a la antigua usanza, lo que podríamos llamar *trabajo de construcción*, se postula hoy como margen, pero no tanto de la sociedad en general como del mundo cognitivo en particular, donde ya existen otras formas de proletariado (teleoperadores, empleados de *click-farms*, etc.). En este sentido, podemos decir que la ceguera pública en torno al funcionamiento de la ciudad ha aumentado al compás de la disgregación y virtualización de las fuerzas que la animan.

Sin embargo, la ciudad está ahí, con sus edificios en constante crecimiento como emblemas incomprensibles. Son abstracciones. Los actores-trabajadores de *X-Ville* no necesitan mucho más que cartón para acarrear eficazmente la efigie de una ciudad cuyo destino hace ya mucho que dejó de pertenecerles. Su trabajo imita el trabajo con la imprecisión, cómica a veces, de quien lo ha olvidado. Si algo tiene de teatro épico la acción de *X-Ville* es la tentativa grupal de reactivar una ruina en forma de decorado, para convertirla en construcción perpetuamente inconclusa. La escultura no aspira a lo arquitectónico, es más bien su segunda vida. La reactivación de los discursos, la recuperación de las prácticas del trabajo —tácticas de la artesanía, «trucos»—, pero también el teatro moderno como memoria —todos esos «materiales»— debe producirse forzosamente en una tierra de nadie, fuera de la cuadrícula. Esto podría ser lo que Rosi Braidotti llama «remembering in the nomadic way»³⁵.

X-Ville no deja ver claramente si la acción tiene lugar en un parque público o en un descampado, ni su situación respecto a la gran ciudad³⁶; basta imaginar ese lugar como margen, como *hinterland* o *back country*, como suburbio abandonado en el centro, residuo interior³⁷. Muchas de las obras de Colomer se desarrollan en espacios del extrarradio: «un espacio genérico, que nos pertenece a todos, y quizá de manera más intensa que en otros lugares porque ahí se ve más claro: en su particularidad tiene algo de esencial»³⁸. Es en ese espacio donde la erosión puede cambiar de rumbo y los procesos de construcción y ruina colaborar en un juego bidireccional. «Cruce de caminos. Lugar de tránsito. Espacio inscrito en su propio exilio. Intervalo.»³⁹ Es aquí donde podríamos poner en escena el «Regionalismo Crítico»

que promovía Kenneth Frampton en un manifiesto canónico del posmodernismo. Si hay una arquitectura de resistencia, esta debe mudarse (*metaphora*) a la retaguardia, distanciándose igualmente del mito de la ilustración y de cualquier ilusión de retorno a un pasado preindustrial, evitando las resurrecciones de lo que Frampton llama «lo vernacular»⁴⁰. El espacio suburbano es la zona gris «liberada» por la erosión en la que la multitud sin habilidad vagabundea; es el marco de procesos entrópico-creativos y de construcciones «continuamente perecederas». La pregunta no es si se puede construir sino, más bien, si la construcción debe petrificarse como edificación definitiva o reubicarse en un ciclo sin fin que cambia infinitamente de forma. El proceso por el cual la escultura se deshace de su finalidad y el escultor se convierte en *performer* nos resulta familiar desde los primeros *happenings* de Allan Kaprow y sobre todo desde las performances en el estudio de Bruce Nauman. Cambiemos al escultor por un colectivo y el estudio por un parque, un almacén abandonado o un erial y nos estaremos acercando al campo escultórico de *X-Ville*.

Mímesis del trabajo

Vous avez déjà vu dans la rue des chantiers se faire. On installe une simple petite palissade et on peut passer à côté d'un trou, d'un tuyau ou d'un arbre, mais lorsqu'il s'agit d'un bâtiment, on ne peut pas y entrer, alors que c'est pourtant le même travail. Tout chantier devrait être ouvert au public et ce n'est pas plus dangereux que de passer dans une rue où un pot de fleurs est posé sur une fenêtre, où la vitre armée d'un carreau de fenêtre qui claque peut éventuellement faire tomber des éclats de verre sur les gens [...] Il est donc honteux d'interdire d'aller sur les chantiers.⁴¹

Todos hemos visto hacerse esas obras: apenas basta un agujero, unas tablas o algo con que golpear. Igualmente hemos visto hacerse los escenarios con sus elementos más simples, una alfombra o una silla o un rincón vacío; o las películas para las que bastan, como dijera Godard, una pistola y una chica. En realidad, es suficiente que unas pocas personas se organicen para mover cosas de sitio y así obtener una construcción y hacerla durar indefinidamente. Desplazar objetos o tirar agua es lo que podríamos llamar un drama abstracto.

40 Kenneth Frampton, «Towards a Critical Regionalism», en H. Foster (ed.), *Postmodern Culture*, Londres: Pluto Press, 1983, p. 20.

41 Jacques Kébadian y Patrick Bouchain, «Construire autrement», en *Architecture et cinéma*, París: École nationales supérieure d'architecture de Paris-Malaquais, 2015, p. 53.

42 Hans-Thies Lehmann, *Post-Dramatic Theater*, Londres y Nueva York: Routledge, 2006, p. 36.

43 En relación con la figura del «espectador de las obras», Colomer apunta (en una correspondencia reciente) a otra referencia clave: la película de José Luis Guerín *En construcción* (2000), que narra la transformación del barrio del Raval de Barcelona a final de la década de los noventa. Diversos momentos del filme documentan la costumbre de la población desocupada (en particular los hombres jubilados, pero también los niños del barrio) de observar las construcciones, subrayando así su carácter de acontecimiento público. Un importante pasaje de la película de Guerín analiza el momento en que la demolición de un bloque de casas antiguas revela unas ruinas arqueológicas romanas en el subsuelo. Rápidamente los habitantes se congregan en torno a las excavaciones, en que el cepillo y el buril han remplazado a las mazas y los *bulldozers*. La construcción cambia de velocidad y de fase. El público se agolpa en torno al foso y, de modo casi asambleario, especula y comenta el hallazgo de varios restos humanos entre las ruinas.

44 J. M. Keynes, *The General Theory of Employment, Interest, and Money*, Australia Meridional: University of Adelaide, 2014. Edición on line, consultada en febrero de 2017: https://ebooks.adelaide.edu.au/k/keynes/john_maynard/k44g/complete.html.

45 En la versión inglesa que he manejado, el poema dice así: «Show that you are showing! Among all the varied attitudes / Which you show when showing how men play their parts / The attitude of showing must never be forgotten. / All attitudes must be based on the attitude of showing». Bertolt Brecht, *Poems, 1913-1956*, John Willett y Ralph Manheim (eds.), Londres: Methuen, 1976.

La palabra drama deriva del griego δραμα: hacer. «If one thinks of theatre as drama and as imitation, then action presents itself automatically as the actual object and kernel of this imitation. And before the emergence of film indeed no artistic practice other than theatre could so plausibly monopolize this dimension: the mimetic imitation of human action represented by real actors.»⁴² Extraña es esa acción mimética representada por «actores reales». La cámara cinematográfica nos permite encontrar la acción en cualquier sitio, hallarnos *in media res* en un lugar que podría ser un viejo almacén o un estudio preparado para parecerlo. La convención documental o la de la ficción nos permiten reconocer si lo que ocurre ha sido también preparado para ser mirado en una pantalla o simplemente capturado de forma oportunista. Pero suspender o eludir esa convención no convierte la obra en una «docuficción». Por otra parte, es conocida la costumbre de ciertos señores jubilados (al menos en esta parte de Europa) de *mirar las obras*, acción que prefieren al visionado de películas como *Sinfonía de una ciudad*. Miran los edificios y *parkings* hacerse, y raramente aguantan hasta el final. Se van a cierta hora: su mirada es una construcción inconclusa⁴³. Si alguna vez por accidente ven terminarse una casa, no aplauden sino que simplemente se marchan, mitad satisfechos y mitad decepcionados. Como espectadores, probablemente preferirían asistir a la famosa escena descrita por John Maynard Keynes: «If the Treasury were to fill old bottles with banknotes, bury them at suitable depths in disused coalmines which are then filled up to the surface with town rubbish, and leave it to private enterprise on well-tried principles of laissez-faire to dig the notes up again (the right to do so being obtained, of course, by tendering for leases of the note-bearing territory), there need be no more unemployment».⁴⁴

Rodar una película y pedir a los actores que hagan, pero que no actúen, es un trabajo delicado, más aún si lo que resulta de ello es que también *hacen como que hacen* ciertas cosas. «Muestra que muestras», pedía Bertolt Brecht en un poema⁴⁵. En otra ocasión, por boca de un personaje genérico llamado «el Filósofo», Brecht especulaba sobre la posibilidad de contratar actores para que llevaran a cabo acciones enteramente profanas, que no requerían de comportamiento artístico alguno: cosas abstractas como caerse o moverse simplemente. A eso le llamaría «taetro», un término con el que distinguir el teatro de otras «imitaciones separadas de sus propósitos» que busca: imitaciones cuyo fin no

está en el sentido del drama, sino en la observación de los actos y los incidentes. Al Filósofo le consume la curiosidad insaciable por los modos en que la gente «socializa, forja amistades y enemistades, vende cebollas, planea campañas militares, hace trajes de lana, trafica con billetes falsos, recoge patatas, observa el movimiento de los planetas»⁴⁶.

Su intención es observar el funcionamiento de la sociedad, observar el mundo como quien observa un edificio en obras. Organizar para ello un sistema distinto de «imitaciones» no implica de ningún modo que estas aspiren a confundirse con lo real, todo lo contrario. La idea es, como resumiría William Gruber, «imitar pero no disimular». La imitación «describe una serie de repeticiones y reproducciones a múltiples niveles [...] Durante la actuación, estos niveles de imitación se superponen»⁴⁷. Pensemos en uno de los primeros vídeos de Colomer, *Le dortoir* (2002), en el que todos los actores (a excepción de un bebé y de un hombre que sube una escalera) hacen que duermen. Es otro drama abstracto. En *Pianito* (1999), un personaje fuma, medita en silencio y hace que toca un piano de cartón. Recuerda a esa pieza del fluxista sueco Bengt af Klintberg, cuyo título he olvidado o quizá no existía, consistente en «tocar o hacer como si se tocara el piano». Los conciertos fluxus eran *dramas musicales*, consistentes en producir sucesos o incidentes extraños a propósito, digamos echar una botella de perfume de lavanda en el auditorio e irse⁴⁸. Nada nos impide pensar en las diversas acciones de *X-Ville* como actos musicales. Los niveles de imitación se solapan, los medios de representación se intermedian. Sin duda, los actores más veraces de *X-Ville* son un perro y un pollo, protagonistas de una especie de *sketch*, juego de persecuciones sin principio ni fin. El pollo canta muy bien. En cierto momento se le ocurre saltar sobre una larga tubería roja que, enrollada sobre sí misma y posada sobre unos palés, finge ser una escultura. Cerca de ellos un hombre remueve arena con una pala. Está construyendo un huerto sobre un suelo de madera. Luego una mujer vendrá a plantar en él pedazos de verduras.

Cuando los habitantes de la ciudad-equis hacen que barren el suelo o intercambian dinero falso, no están disimulando ni haciendo que trabajan: están mostrando un modo de representar el trabajo, y al hacerlo están trabajando. La obra quiere que los observemos. Están construyendo un lugar para luego desmantelarlo, o desmantelando un lugar, infinitamente, con pedazos de otro. Y

46 Bertolt Brecht, «Messingkauf Dialogues», en *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*, Londres: Bloomsbury, 2015, pp. 18-19.

47 William E. Gruber, «“Non-Aristotelian” Theater: Brecht’s and Plato’s Theories of Artistic Imitation», en *Comparative Drama*, vol. 21, núm. 3, otoño 1987, p. 204.

48 Me refiero al concierto de Carl Friedrich Reuterswärd, alias Charlie Lavendel, ofrecido en marzo de 1963 en Estocolmo. Véase Bengt af Klintberg, «Fluxus Games and Contemporary Folklore: on the Non-Individual Character of Fluxus Art», en *Konsthistorisk Tidskrift*, vol. LXII: 2, 1993, p. 118.

cuando hacen circular un volumen menguante de agua o desplazan los pedazos de una ciudad imaginaria, están movilizandolos elementos de una representación posible por sus márgenes. Están trabajando. Los márgenes de la representación y los de esa ciudad aquí coinciden.

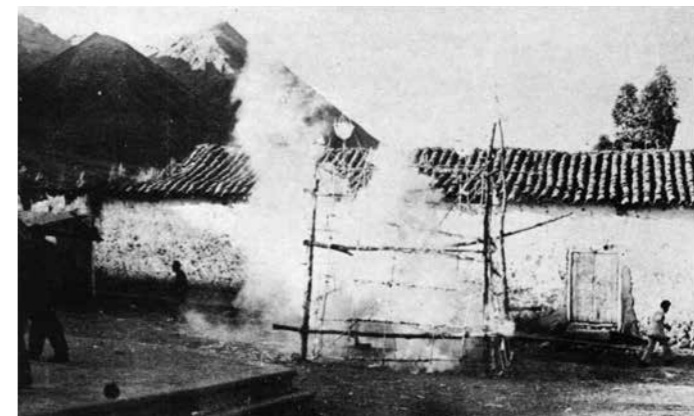
¿Con qué otra cosa se hacen las esculturas, sino con pequeños pedazos de ciudades?



Gianni Piretti, Clay House en Salt Lake City



Robert Smithson, *Hotel Palenque*



La Posa en Zurite. Imagen publicada en "Segment", ext. cat. *Juan Muñoz*, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago / Centre d'Art Contemporain, Ginebra, 1990. Cortesía Estate Juan Muñoz

‘Little Magazines’: Las pequeñas revistas independientes como utopía portátil

BEATRIZ COLOMINA

Las llamadas *little magazines* —las revistas independientes de pequeño formato— conforman una pequeña utopía, un universo portátil de producción masiva. Los arquitectos las utilizan como espacios donde las imágenes de sus proyectos, difundidas en múltiples copias por todo el mundo, cobran más importancia que cualquier proyecto específico construido en las calles. Incluso el espacio diseñado de esas páginas es en sí mismo un proyecto colaborativo en circulación.

No se puede separar la historia de las vanguardias en el arte, la arquitectura o la literatura de la historia de su interacción con los medios de comunicación. Y ello no se debe simplemente a que las vanguardias utilizaran los medios para publicitar su trabajo. Es que antes de su publicación, el trabajo mismo simplemente no existía.

El Futurismo no existía en realidad antes de la publicación del «Manifiesto futurista» en *Le Figaro* en 1909. Adolf Loos no existía antes de sus escritos polémicos en los periódicos y en su propia revista *Das Andere* (1903). Tampoco había un Le Corbusier con anterioridad a su revista *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), y a los libros que surgieron de sus combativas páginas (*Vers une architecture*, *Urbanisme*, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, *Almanach*)¹; de hecho, fue a través de dichas publicaciones como se dio a conocer y se ganó una clientela para su trabajo. El propio nombre Le Corbusier no era más

¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, París: Crès y Cie, 1923. Le Corbusier, *Urbanisme*, París: Crès y Cie, 1925. Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, París: Crès y Cie, 1925. Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, París: Crès y Cie, 1925.

que un pseudónimo que utilizaba para escribir sobre arquitectura en *L'Esprit Nouveau*. En ese sentido, no es exagerado decir que Le Corbusier es un efecto generado por una de estas «revistas pequeñas». Ni siquiera una figura de la talla de Mies van der Rohe —que sobre todo nos hace pensar en oficio y tectónica— existiría en realidad sin *G*, la publicación de la que formaba parte, y las numerosas revistas independientes a las que contribuía, desde *Frühlicht* hasta *Merz*.

Estas publicaciones no daban noticia del mundo existente, sino que incubaban otros enteramente nuevos, ofreciendo panorámicas de sociedades sometidas a reglas físicas, sociales e intelectuales completamente diferentes. Cada *little magazine* es una utopía portátil, un espacio liberado de la lógica convencional que taladra el mundo real con visiones alternativas; un agujero en lo real cuyo efecto se multiplica con la repetición de cada ejemplar impreso, el ritmo de la producción en serie y la dispersión viral de las imágenes compartidas entre diversas publicaciones. Libre de las restricciones impuestas por la solemnidad, la financiación, las convenciones sociales, las premisas técnicas, las jerarquías o las responsabilidades, la siempre creciente red de pequeñas revistas independientes incubaba una arquitectura nueva. La utopía portátil deviene una auténtica zona de obras en construcción.

La utopía portátil no es meramente un receptáculo de sueños. La revista es una obra artística en sí misma, una arquitectura labrada con toda la precisión que se dedica a un objeto de diseño. Es un múltiplo producido por un equipo en el que colaboran artistas y arquitectos. Lo importante de las revistas es la repetición. Golpean una y otra vez y no dejan de moverse, como un boxeador. Esta lógica inexorable de la multiplicación infecta a los proyectos promocionados. Literalmente, la arquitectura moderna cobra forma en el mundo como múltiplo. El diseño que aparece mil veces en el número de una revista acaba siendo reproducido a escala mundial. Los múltiplos experimentales de los artistas-arquitectos se convierten en normas de producción masiva.

El arquitecto como obra de arte

Mies es un ejemplo clásico. Su posición en la historia de la arquitectura y su liderazgo dentro del movimiento moderno se establecieron gracias a una serie de cinco proyectos (ninguno de los cuales fue construido, o era siquiera construible, al no estar desarrollado a ese nivel) que elaboró para concursos y publicaciones durante la primera mitad de la década de 1920: el Rascacielos de la Friedrichstrasse en 1921, el Rascacielos de Cristal en 1922, el Bloque de Oficinas de Hormigón Armado en 1923 y las Casas de Campo de Hormigón y Ladrillo de 1923 y 1924. Estos proyectos no pueden desligarse de las revistas en las que aparecieron. El trazado de los edificios y el de las páginas se entrelazan.

Antes que nada, fueron estos cinco proyectos, esta «arquitectura de papel», junto con el aparato publicitario circundante, los que consiguieron hacer de Mies una figura histórica. Las casas que había construido hasta ese momento, y que seguía construyendo durante esos años, no le habrían llevado a ninguna parte. Si bien la Casa Riehl de 1907 fue reconocida por la crítica y comentada en

Moderne Bauformen y en *Innendekoration* en 1910², entre estos (más bien modestos) artículos y el del propio Mies presentando el Rascacielos de Cristal en *Frühlicht* en 1922³, no se publicó nada más acerca de su trabajo.

¿Podemos atribuir este silencio, estos doce años de silencio, a la ceguera de los críticos arquitectónicos de la época, como parecen sugerir algunos historiadores? La actitud de Mies es mucho más clara. Hacia la mitad de la década de 1920 destruyó todos los bocetos de su trabajo anterior, lo cual le permitió reconstruir una imagen muy definida de sí mismo, purgada de cualquier incoherencia (nótese el paralelismo con Loos, que destruyó toda la documentación de sus proyectos cuando marchó de Viena a París en 1922, y con Le Corbusier, que excluyó toda su primera etapa de casas en La Chaux-de-Fonds a la hora de publicar su *Oeuvre complète*). Todavía en 1947, cuando Philip Johnson estaba preparando una monografía que iba a servir de catálogo de la primera exposición retrospectiva de Mies en el MoMA de Nueva York —un libro que iba a ser el primero dedicado a él—, Mies no permitió que en la obra figuraran sus primeros trabajos. «Son enunciados insuficientes», se cree que dijo, refiriéndose a esas casas que Johnson quería incluir. Mies excluyó así todos sus primeros trabajos de estilo más tradicional anteriores a 1924, salvo el proyecto irrealizado de la Casa Kröller-Müller de 1912-1913, del que (sintomáticamente) solo quedaba una fotografía del modelo de tela y cartón a escala 1:1 que se construyó *in situ* para intentar persuadir al cliente.

El trabajo de Mies es un caso paradigmático de un fenómeno más amplio. Contra lo que se cree, la arquitectura moderna no devino «moderna» por recurrir al cristal, al acero o al hormigón armado, sino por su interacción con los medios de comunicación: publicaciones, competiciones, exposiciones. Los materiales de comunicación se utilizaban para reconstruir la casa. En el caso de Mies esto era así literalmente. Lo que venía siendo una serie de proyectos domésticos de cariz más bien conservador para clientes reales se convirtió —dentro del contexto de la Exposición de Arte de Berlín, de *G*, de *Frühlicht* y otras publicaciones similares— en una serie de manifiestos de la arquitectura moderna.

Y más aún: en el caso de Mies se puede apreciar —mejor quizá que con cualquier otro arquitecto de la modernidad— una verdadera esquizofrenia entre sus proyectos «publicados» y los concebidos

² Anton Jaumann, «Architect L. Mies, Villa des Prof. Dr. Riehl in Neubabelsberg», en *Moderne Bauformen*, núm. 9, 1910, pp. 42-48, y «Vom Künstlerischen Nachwuchs Haus Riehl», en *Innendekoration*, núm. 21, julio de 1910, pp. 266-273.

³ Mies van der Rohe, «Hochhäuser», en *Frühlicht* 1, 4, 1922, pp. 122-124.

para clientes. Todavía en los años veinte del siglo pasado, mientras desarrollaba sus diseños más radicales, Mies podía construir casas de estilo tan conservador como la Villa Eichstaedt, a las afueras de Berlín (1921-1923), y la Villa Mosler en Potsdam (1924).

¿Podemos achacar estos proyectos al gusto conservador de los clientes de Mies? Mosler era un banquero y se dice que su casa refleja sus gustos. Pero cuando en 1924 el historiador del arte y artista constructivista Walter Dexel, conocedor y partidario de la arquitectura moderna, le encargó a Mies una casa, este arruinó la oportunidad. No logró idear la casa moderna deseada por el cliente dentro del plazo establecido. Puso una excusa tras otra, retrasando los plazos varias veces. Al final Dexel le pasó el proyecto a otro arquitecto. Durante un largo periodo, pues, medió un abismo entre la fluidez arquitectónica de los proyectos publicados de Mies y su agónica lucha por hallar las técnicas que permitieran replicar ese mismo efecto en las formas construidas. Durante muchos años, literalmente, lo que hacía era intentar ponerse a la altura de sus propias publicaciones. Quizá por ese motivo puso tanto empeño en perfeccionar la sensación de realismo en la representación de sus proyectos, como por ejemplo en el fotomontaje del Rascacielos de Cristal, con los coches que pasan volando por la Friedrichstrasse.

El espacio utópico de las *little magazines* se convirtió así en la verdadera zona de obras en construcción donde poder edificar por entero un nuevo Mies —de hecho, el único Mies que conocemos—. Sus canónicos ensamblajes de acero, mármol y cristal solo fueron posibles en realidad gracias a publicaciones periódicas efímeras en extremo. Fue la repetición de sus imágenes y sus textos en una red extendida de publicaciones de ese tipo lo que aportó una dimensión de realidad a las formas hiperexperimentales y al propio Mies.

El múltiplo radical

Desde De Stijl hasta Archigram, grupos enteros fueron también un efecto de sus propias publicaciones. El crítico Reyner Banham solía referir una anécdota acerca de una limusina llena de arquitectos japoneses que se detuvieron un día en la calle londinense donde él vivía y le preguntaron cómo llegar a las oficinas de Archigram. Pero Archigram no existía como grupo en aquel tiempo: no era más que un pequeño folleto elaborado por Peter Cook en su cocina, al otro lado de la misma calle donde residían Reyner y Mary Banham. Fue tiempo después cuando un difuso conjunto de jóvenes arquitectos (Peter Cook, Mike Webb, Dennis Crompton, Ron Herron y David Greene) decidió adoptar como nombre de grupo el de su revista *Archigram*, ideado por analogía con *telegram* para sugerir una visión de la arquitectura como sistema de comunicación.

Durante los años sesenta y setenta del siglo xx hubo una explosión de pequeñas publicaciones independientes sobre arquitectura que generó una transformación radical de la cultura arquitectónica. Se podría decir que durante ese periodo fueron una vez más las *little magazines* —más que los edificios— las que proporcionaron zonas de innovación y debate en el campo de la arquitectura. Banham apenas podía refrenar su entusiasmo. En un artículo de 1966 titulado «Zoom Wave Hits Architecture» («La ola del Zoom llega a la arquitectura»), abandona el sentido académico de la

moderación para fundirse con los ritmos sincopados de las nuevas revistas en una especie de éxtasis futurista: *Wham! Zoom! Zing! Rave!* (¡Zas! ¡Zumba! ¡Chispazo! ¡Reventón!) —y no es «¡En sus marcas, listos, ya!»—, aunque a veces lo parezca—. Los efectos de sonido los genera la erupción *underground* de las revistas de protesta arquitectónica. A la arquitectura, serenísima reina madre de las artes, ya no la cortejan solamente las publicaciones de prestigio en papel cuché y las revistas científicas más chulas; también le levantan las faldas y le desatan el corpiño unos irregulares recién llegados que se muestran —típicamente— retóricos, moralistas-a-la-moda, pobres en ortografía, improvisadores, antisuaves, de formato raro, grupusculares y de orientación artística, pero con un colocón de imágenes de ciencia ficción de una arquitectura alternativa que sería perfectamente factible el día de mañana con tal de que el universo (y sobre todo la ley de la gravedad) funcionara de otra manera⁴.

Si las pequeñas revistas independientes impulsaron a las vanguardias históricas de los años veinte, las décadas de 1960 y 1970 asistieron a su renacimiento y transformación. Las publicaciones experimentales de nuevo cuño dieron fuerza motriz a esta etapa, generando trabajos de asombrosa variedad e intensidad. En años recientes se ha despertado un enorme interés por la arquitectura experimental de este periodo —Archigram, The Metabolists, Antfarm, Superstudio, Archizoom, Haus Rucker Co, etc.— a la que Germano Celant llamó Arquitectura Radical en 1972⁵. Pero las pequeñas publicaciones, que fueron en realidad las verdaderas impulsoras de esta revolución, han recibido en general muy poca atención.

El término *little magazine* se usó originalmente en inglés para denominar a las pequeñas publicaciones literarias de vanguardia —al estilo de la *Little Review* de Margaret Anderson— que desarrollaban enfoques progresistas del arte, la teoría y la cultura en las décadas de 1910 y 1920. Se distinguían de las publicaciones más asentadas por su funcionamiento no comercial y su reducida tirada. No obstante, aspiraban a influir en las publicaciones dominantes, pretendiendo ser «las revistas que leen los que escriben las otras», tal como lo expresó Margaret Anderson. El término fue transplantado al campo de la arquitectura en la década de 1970 gracias a un lúcido artículo de Denise Scott Brown, que lo empleó para describir revistas como *Archigram* y *Clip Kit*.

⁴ Reyner Banham, «Zoom Wave Hits Architecture», en *Arts in Society*, vol. 7, núm. 179, p. 21, 3 de marzo de 1966.

⁵ Germano Celant, «Radical Architecture», en *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and problems of Italian design*, Nueva York: catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno (MoMA), 1972, pp. 380-387.

Dentro de la arquitectura, la expresión *little magazines* hace referencia a revistas autopublicadas, de circulación reducida, a menudo difíciles de conseguir y elaboradas con escaso o ningún apoyo externo, en mesas de cocina o cuartos traseros en las universidades. Constituyen un fenómeno clave en virtud de los objetos físicos e intelectuales que generan, y por su funcionamiento como red interactiva de plataformas internacionales para el diseño y el discurso experimental. Estas revistas independientes operan como infraestructura portadora del cambio. Como sugiere Denise Scott Brown, se puede ver cómo surge una etapa de *little magazines* en la arquitectura «cuando un debate se expande lo bastante como para requerir orden y un sistema de correo siquiera rudimentario»⁶. Las revistas independientes se deben analizar como sistemas. Su reducida difusión y su efímera vida están en relación directa con la amplitud y la resiliencia de las redes en las que surgen.

Las revistas profesionales pueden considerarse «pequeñas» durante ciertos periodos de tiempo. Los cambios en su modelo económico y su línea editorial se reflejan en todos los aspectos: desde el tipo de papel y los métodos de impresión, hasta el tipo de proyectos que figuran en sus páginas. A la inversa, también podemos ver cómo se esfuma la «pequeñez» de una revista autopublicada de escasa circulación a medida que su tirada y su difusión crecen. La pequeñez de las *little magazines* es efímera e improvisada. Las publicaciones quedan como registro —permanente para nuestra sorpresa pero casi invisible— del pulso de un instante. Tenemos un ejemplo en *Architectural Design*, que a mediados de la década de 1960 y durante la de 1970, con Peter Murray y Robin Middleton como editores técnicos, optó por pasar de la publicidad, cambiar la calidad del papel y comenzar a publicar el mismo tipo de trabajos que aparecían en las pequeñas revistas independientes, especialmente en una sección llamada Cosmorama (impresa en papel de color, barato y basto, sin brillo) que estaba dedicada a la ecología, la contracultura, los materiales nuevos, la tecnología electrónica, la movilidad y la desechabilidad. Esto es lo que podría denominarse «fase de pequeñez» en las grandes publicaciones, que constituye una parte crucial de este fenómeno, y que podemos ver en revistas como *Casabella* de Alessandro Mendini (1970-1976), *Bau* de Hans Hollein, Günter Feurstein y Walter Pichler (1965-1970), *Domus* de Gio Ponti en los años setenta, *Aujourd'hui: Art et architecture* de André Bloc, etc. Si Margaret Anderson quería que las grandes revistas leyesen a

6 Denise Scott Brown, «Little Magazines in Architecture and Urbanism», en *American Institute of Planners Journal* 34, núm. 4 (julio de 1968), pp. 223-232.

las pequeñas, aquí la lógica de estas últimas se ve absorbida literalmente por aquellas, como un caballo de Troya, y acaba por filtrarse por todo el paisaje extendido de las publicaciones.

Ha habido una cierta amnesia al respecto de este momento de exuberancia. Hasta los protagonistas —editores y arquitectos— que participaron en la elaboración de estas revistas parecen haber olvidado lo asombroso, denso y explosivo que fue aquel instante. Aunque se las mencionaba a menudo de pasada, las *little magazines* pronto acabaron dispersas por bibliotecas, archivos y colecciones privadas a medida que los discursos evolucionaban. Sacarlas a relucir hoy revela no solo los argumentos principales de aquel periodo, sino también el papel crucial que jugó el medio que acogía y difundía aquellas posiciones polémicas. Al absorber los discursos actuales toda una ola de sistemas efímeros de comunicación, los saltos tecnológicos anteriores cobran una especial relevancia.

¿Qué hizo posible esta explosión? El auge a principios de la década de 1960 de nuevas tecnologías de impresión de bajo coste, tales como los mimeógrafos portátiles o la litografía *offset*, fue de crucial importancia. Estas tecnologías no solo permitieron a mucha más gente acceder a la posibilidad de imprimir, sino que también facilitaron metodologías completamente nuevas para el montaje de publicaciones. Una página se podía preparar ahora sobre una mesa de dibujo o incluso sobre una de cocina, en lugar de la piedra del cajista-tipógrafo en la imprenta. En estos nuevos espacios informales los arquitectos podían recortar y remezclar materiales de fuentes diversas, experimentando con efectos de yuxtaposición y cambios de escala, con la movilidad de las letras transferibles, las propiedades del color litográfico, etc. De hecho, hay una relación entre la producción de conceptos arquitectónicos en estos años y las diferentes técnicas de producción utilizadas para elaborar las propias revistas. No es casual que *Clip Kit* tome su nombre y su singular formato del concepto de *clip-on architecture* (arquitectura «enganchable» o «ajustable») que promovía en sus páginas, y que había adoptado a partir de la interpretación de *Archigram* desarrollada por Banham. Igualmente, la técnica del desplegable en el número *Zoom* de la revista *Archigram* comunica de forma inconsciente su combate a favor de la arquitectura instantánea: medio y mensaje son inseparables.

Estas revistas innovadoras y dinámicas contribuyeron a crear una red mundial de intercambio entre estudiantes y arquitectos, y también entre la arquitectura y otros campos. Las interconexiones y obsesiones compartidas entre diferentes revistas tramaron una formidable red de pequeñas publicaciones que cooperaban como un organismo inteligente unificado capaz de sondear todos los límites de la arquitectura. Cualquiera cosa antes que la arquitectura en el sentido convencional de *edificio*, o un arquitecto en el sentido convencional. Miremos las portadas. Rara vez se ven imágenes de edificios o retratos de arquitectos. Justo en el momento en el que Hollein lanza su famosa frase «todo es arquitectura», todos menos arquitectura es lo que aparece salpicando las portadas de las revistas radicales, en una orgía de diseño gráfico intenso y sofisticado, una utopía colaborativa como incubadora de nuevas formas de pensar, y un escenario clave para debatir la problemática emergente de la producción arquitectónica.

Sistemas de alerta anticipada

Dentro de este espacio utópico marginal se exploraron una serie de temáticas que podían servir de base para una hipotética sociedad mejorada: las mismas cuestiones que hoy en día vemos en el núcleo de la realidad global contemporánea. En realidad, podríamos decir que casi todos los temas que nos preocupan hoy surgieron en aquel entonces. Podemos encontrar en esa época el despertar de nuestras obsesiones actuales: el reciclado, la responsabilidad energética, la arquitectura de cartón, la arquitectura de emergencia, los materiales sintéticos, los flujos de datos digitales, la movilidad global, la primera crisis del petróleo, la aparición de los ordenadores, las máquinas inteligentes, los polímeros, el terrorismo...

El programa espacial catalizó los sueños de nuevas problemáticas sociales y arquitectónicas, movilizándolo a la vez una sensación de vastas escalas expandidas hasta el espacio exterior, y en contraposición a ello, la fascinación por lo miniaturizado, por los nuevos mínimos existenciales de la cápsula presurizada y el traje espacial. El lanzamiento de la comunicación por satélite generó entusiasmo por la interconexión planetaria, pero también preocupación por la extensión del poder político e intelectual más allá de los límites territoriales tradicionales. Extrapolando a partir del programa espacial, las pequeñas revistas independientes convertían las realidades científicas en ficciones científicas sobre la futura evolución de urbes y edificios.

La comprensión cibernética de la comunicación y de los procesos de retroalimentación en los sistemas biológicos, mecánicos y electrónicos a partir de la Segunda Guerra Mundial suscitó asimismo escenarios experimentales en los que la información misma se convierte en el principal material de construcción. La computación y la relación entre soportes físicos (*hardware*) y lógicos (*software*) parecían desencadenar nuevas realidades urbanas y biológicas.

Las crecientes preocupaciones ecológicas estaban estrechamente vinculadas al replanteamiento de las economías naturales, urbanas y globales de las viviendas. La casa se reconstruye en función del «sistema Tierra» (*whole Earth systems*) —que implica reciclar la materia y la energía— y también en función de sistemas híbridos con elementos naturales y artificiales. Respuestas más extremas y radicales abogaban por la retirada a refugios autosuficientes en la naturaleza, autónomos con respecto a las comunidades establecidas. Las revistas de arquitectura se encontraron en un diálogo sorprendentemente íntimo con una amplia gama de contrapublicaciones. En los manuales de autoayuda (*Whole Earth Catalog, Dome Cook Book, Shelter, Farallones Scrapbook*) aparecían diseños arquitectónicos, y en las revistas de arquitectura a su vez se incorporaban técnicas de autoayuda. Figuras como Buckminster Fuller jugaban un decisivo papel de enlace transversal entre la arquitectura y la contracultura.

El surgimiento de los movimientos de protesta de la década de 1960 en todo el mundo tuvo su contrapartida en las críticas de la arquitectura desarrolladas en las *little magazines*: el objeto arquitectónico se vio devaluado y desplazado por discusiones sobre autoorganización, sociología urbana y participación. La expresión del autocuestionamiento y de la protesta en un sentido amplio se vio impulsada de diversas maneras por las pequeñas revistas independientes en todo el

mundo. En *algunas* ocasiones, encontramos números específicos de alguna de estas publicaciones dedicados a los movimientos de protesta y a casos de brutalidad en la represión de manifestaciones (*Architectural Design, Arquitectos de México, Architecture Mouvement Continuité, Casabella, Le Carré Bleu, Perspecta*). Otras revistas se convirtieron en portavoces de las demandas estudiantiles en pro de la reforma de la formación de los arquitectos (*Melp!, Klubseminar, ARse, Arquitectura Autogobierno*). Y en otras, este autocuestionamiento crítico contribuyó a la formulación de análisis ideológicos e históricos sobre el papel de la arquitectura dentro de la cultura (*Angelus Novus, Carrer de la Ciutat, Contropiano, Utopie*).

Todas estas especulaciones utópicas en las pequeñas revistas independientes acerca de la miniaturización, la información, la computación, la sexualidad, la ecología, el radicalismo político, la filosofía, etc., se corresponden hoy en día con la obsesión de los medios de comunicación por la sostenibilidad, el movimiento Occupy, la cultura digital, etc. Las temáticas de las *little magazines* de los años sesenta y setenta del siglo xx han migrado a los medios de comunicación de masas. Como ocurrió con las vanguardias históricas, estas publicaciones que en apariencia constituyen un medio poco realista, calibrado para la microexperiencia de su repetición en serie, sirven para generar una nueva realidad de masas. La utopía se hace tangible.

Tras lo múltiple

Los nuevos medios de hoy en día traen nuevas utopías portátiles. Una nueva generación perfora el mundo con las tecnologías de las redes sociales en constante mutación. La lógica de la multiplicación se lleva a extremos completamente inusitados. La repetición en serie cede el paso al intercambio viral.



1



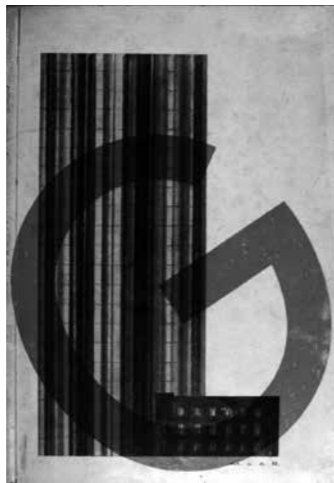
1



1



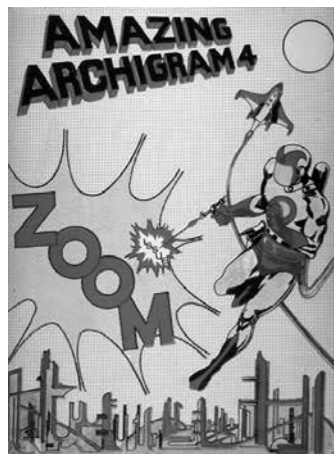
1



2



3



4



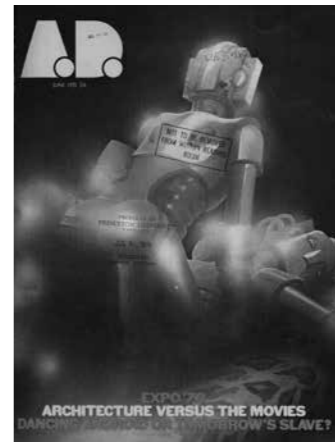
5



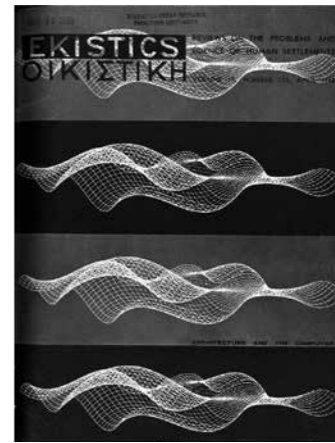
6



7



8



9



10



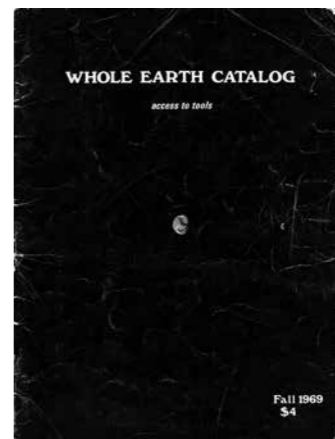
11



12



13



14

- 1 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau* 1920-1925, portadas de los cuatro primeros números impresos
- 2 Portada de la revista *G*, nº 3, 1924, con el alzado del rascacielos de cristal de Mies de 1922
- 3 Portada de *Merz*, nº 8-9 (Abril-Julio, 1924)
- 4 Portada de *Archigram* nº 4 (Primavera-Verano 1964)
- 5 Portada de *Casabella* nº 367, 1972, dedicado al Diseño Radical
- 6 Hans Hollein, portada de *Bau* 1, 1969
- 7 Portada de *Architectural Design (AD)*, Febrero 1967
- 8 Portada de *AD*, 1970 (Expo Osaka)
- 9 Portada de *Ekistics*, Abril 1965.
- 10 Portada de *Domus*, nº 487, 1970
- 11 Portada de *Arquitectura Autogobierno (México)*, nº 1, Septiembre- Octubre 1969
- 12 Portada de *Arse*
- 13 Portada de *Domebook*
- 14 Portada de *Whole Earth Catalog*

El teatro de las apariciones

ANDREA VALDÉS

Al entrar en la curva siento que mis brazos se vuelven pesados. ¿Qué esperabas?, me digo, si en las obras de Jordi Colomer siempre sucede algo: una carrera, una fogata, una fiesta. O gente que se tira al agua, que camina contra el viento, clava una bandera en la nada y comparte una paella. Si se menciona un texto tiende a ser programático y aquí entran Charles Fourier, los situacionistas o Yona Friedman. A mí me gusta cuando lo hacen de costado, como una invitación al acto o esa receta que otros hacen suya con lo que pillan de su propia despensa. Es este mismo impulso lo que me llevó a pensar el siguiente desfile, hecho de distintos momentos y escrito al calor de un rodaje donde acabé abrazada a un edificio falso, como figurante. Son situaciones que parten de datos y espacios reales y que se colaron en mi cabeza, a veces, en forma de conversación. Otras, como una advertencia, un fogonazo, una posibilidad o ese escenario en el que querría estar y al que aún no he llegado. También como un misterio y aquí pienso en una ciudad que cada año se forma de manera espontánea, por quienes huyen de los inviernos que son demasiado severos.

I. Una piedra en el zapato

Dicha ciudad está en Quartzsite, Arizona. Apuesto a que ahí la vida es muy distinta a la de Nueva York, Chicago o San Francisco, donde la gente se endeuda con facilidad y hasta tiene en cuenta Europa, ese continente en el que se sirven cafés con cierta mala leche y se celebran tan poco las universidades. En temporada baja, Quartzsite tiene unos tres mil habitantes pero a partir de octubre sucede algo insólito. Empieza a llegar gente de todas partes, en autocaravana. Al principio lo hacían atraídos por el clima y los alquileres de parcela, que para acampar eran muy baratos, pero, con el tiempo, aquel lugar situado en pleno desierto empezó a configurarse como enclave turístico y hoy es una de las diez ciudades más densas de Estados Unidos. Lo es solo durante unos meses. En marzo el paisaje empieza a deshacerse. Sus habitantes migran a otras partes. Se despiden hasta el año que viene.

¿Qué lleva a más de un millón y medio de personas a acampar voluntariamente en esta explanada? Esta pregunta se me hace inevitable, considerando que sus dos únicas atracciones son una tumba rematada con la figura de un camello, animal que intentó importarse sin demasiado éxito durante la guerra entre México y Estados Unidos, y un mercado de minerales y rocas de distintos tamaños. Estas piedras apenas tienen valor, pero sirven de excusa para facilitar la interacción entre unos y otros, pasarse información y crear nuevos vínculos, como cuando de pequeños nos reuníamos ansiosamente en una esquina, a intercambiar cromos. En el fondo, se trataba de hacer amigos.

Una tarde, un discípulo de Gurdjieff al que solo le quedaban cuatro dientes, se colocó una de esas piedras en su zapato. «No sea cabezota y haga usted lo mismo», le sugirió a su vecina. La señorita Newsom, que tanto sabía de ornitología y tocaba el piano desde los cinco años, había perdido la habilidad de escribir canciones y estaba muy irritada. Temía ser víctima de su propio virtuosismo. «Quisiera olvidarlo todo, pero me pierdo en sinfonías», le confesó, «y lo de estar siempre de gira no me ayuda demasiado». El discípulo insistió: «La piedrecita le hará pensar en su cuerpo a cada paso y acordarse de lo inmediato». Luego dijo: «No hay alivio sin dolor». Una idea parecida llevó a ese mismo hombre a pasarse un tiempo intentando escribir con la otra mano, «pues el cerebro es un músculo y más vale ejercitarlo». Al oír esto, la señorita Newsom inclinó la cabeza, menos asombrada por las palabras de aquel extraño que por sus ojos, que de tan brillantes parecían heridas. No muy lejos, unos jóvenes afinaban su puntería lanzando piedras de mayor tamaño contra un montón de latas vacías, mientras sus hermanas, que ensayaban un truco de magia, las aceptaban como moneda a cambio de poder ver su espectáculo.

II. Coches catedral

Aunque se me ocurren otras apariciones, pues no todo ha de suceder en Norteamérica. Pienso en los pueblos que inundó el franquismo y nos devuelve la sequía, o ese hotel de Transilvania que incluye sustos en su tarifa. En el reloj del British Bar de Lisboa, donde los números están misteriosamente invertidos o en el atasco que generan esos coches que al acercarse a la frontera reducen la marcha. Los estibadores marseleses los llaman *voitures cathédrales*, pues apenas se les ve la carrocería. Tampoco los asientos. Sobre su techo se apilan colchones, sillas, fregaderos, quizá una alfombra o un par de bicicletas, atadas con cuerdas. No se parecen en nada a una autocaravana y, sin embargo, estos monumentos tan singulares también podrían considerarse casas móviles. (la señorita Newsom, con o sin piedra en el zapato, estaría de acuerdo). Si en el maletero hay corbatas, que sean menos de ocho, para no tener que declararlas en la aduana. También quedan exentos el ordenador personal y los electrodomésticos, siempre que sean de segunda mano, tengan taras o algún defecto. La mayoría de estas cosas pertenecen a los inmigrantes que cada junio viajan de Francia al Magreb con media vida a cuestas, a reencontrarse con sus familias. Lo hacen esquivando cada bache para no romper los amortiguadores, pues son sensibles al exceso de equipaje. Durante el trayecto, quizá alguno sintonice la radio. En France Culture, un «experto» dice: «En términos abstractos, pero al mismo tiempo muy concretos y materiales, creo que debemos pensar la política no tanto como la misión de educar a los demás y explicarles cómo son las cosas, sino como el arte de facilitar encuentros, de construir otras formas de sincronizar y orquestrar multitudes y ritmos, de

hallar otras prácticas y encarnaciones. Después de todo, no nos conformamos con el capitalismo porque nos convenza una trama ideológica supercoherente y persuasiva, lo hacemos por inercia».

Suena bonito, pero ¿cómo cambiarla?

III. La cacería láctea

Quizá podamos aprender algo de las fiestas, aunque la que me viene a la cabeza no sea la más sofisticada. Sucede cada año en Gran Bretaña.

El festival del queso rodante es una tradición de origen desconocido pero se menciona en varios escritos del siglo XIX. Consiste en soltar tres o cuatro bolas de Gloucester y perseguirlas colina abajo por una pendiente extremadamente empinada. Tanto es así que entre el desnivel, el barro y la hierba, la mayoría apenas se tiene en pie. ¡Hacen de croqueta para alcanzar al queso, que siempre llega antes a la meta! Algunos van con máscaras, vestidos de oso panda o envueltos en una bandera. Si cogen demasiada velocidad, se dejan interceptar por los *catchers*, hombres fornidos que frenan su llegada para no chocar contra los árboles, lo que no quita que en cada edición haya contusiones, morados, esguinces... Me pregunto si lo que les lleva a correr de este modo es un impulso atávico. A los lados, el público lanza ovaciones o aplaude y hace vídeos que muy pronto se hacen virales.

Comentarios al margen, imagino que lo que hacen las fiestas populares es básicamente lo que hacen todos los ritos: crear una prolongación de la realidad. O darnos un espacio en el que poder purgarnos. Son excesos que han sido previamente consensuados y que internalizamos como algo vital y necesario.

IV. Interludio vandálico

Mención aparte merecen quienes actúan por su cuenta, presa de un arrebató. Y aquí pienso en Ciara P., esa joven romana que ya hacía años que se sentía defraudada por Italia, sobre todo desde que le quitó el sueño. Por eso, una madrugada, cansada de no poder pegar ojo por el ruido de las calles, cogió su moto y subió la famosa escalinata que da a la Piazza di Spagna. Condujo



PARPA WER: ¿Pero qué pendejada es esta?

TROGLODITA: Jajaja. Ahora entiendo lo del Brexxxit.

MR. SAILOR: Y todo por un queso. ¡La testosterona no tiene límite!

X-LOS-PELOS: Atención al momento 00.23... R.I.P?

NOSOYCHANDLER: ... Y yo que pensaba que los burros eran los yankees.

AIXA78: Como si en España no se tirasen cabras de un campanario. [sic]

sobre sus ya maltrechos peldaños reiteradas veces, hasta destrozarlos. Cuando le preguntaron por la motivación de aquel acto, dijo: «¡Así ya no tendrán que hacerlo los turistas! ¡Así nos dejarán un rato en paz!» Le retiraron el carné, pero por una vez consiguió dormir del tirón.

Más destrozos: una turista rusa lanza una taza a *La Gioconda* en pleno agosto. En Tarragona, un joven escribe «Visca el Barça» en un dolmen y se hace un *selfie*... porque se aburre. En El Teatro de las Apariciones también han de figurar esos ensañamientos con el pasado motivados por la rebeldía o la ignorancia. Menos visceral es el abandono, esa especie de violencia invertida que también modifica nuestro entorno, lo que me remite a aquellos espacios que dejamos de tener en cuenta y a los que cayeron en desuso y tratamos de rescatar.

V. El parque de los iniciados

En 2010, el Ayuntamiento de Berlín convocó un concurso abierto de ideas para encontrar un uso al antiguo aeropuerto de Tempelhof, que al estar ubicado en plena ciudad y no poder ampliar sus instalaciones, dejó de ser rentable. En este contexto, se propuso:

1. Trasladar allí los estudios cinematográficos de Babelsberg.
2. Montar un centro médico con transporte aéreo para las urgencias.
3. Convertirlo en una zona de prostitución libre, legal y segura.
4. Levantar una montaña con una pila de escombros de hasta mil metros para disfrutar del zoo y las vistas.

En Facebook, la defensora de la tercera opción admitió haberla presentado como una provocación, asumiendo la absoluta falta de imaginación del resto de participantes; y es cierto que, salvo en los casos mencionados, todos preveían construir viviendas, oficinas y varios equipamientos.

Por suerte, todas aquellas propuestas se vieron eclipsadas por la iniciativa de una plataforma ecologista que, en menos de una semana, recogió las firmas necesarias para convocar un referéndum. Su propósito era dejar el aeropuerto tal cual, como un espacio abierto y desprogramado, para disfrute de los ciudadanos. «A nuestros gobernantes nunca les gustó la idea de este parque. No hicieron nada en él, pensando que así la gente no iría y acabaría por olvidarlo. Y fue al revés: los dos millones de personas que lo visitan al año buscan justamente eso, que no haya nada, y así queremos que siga», dijo una activista al ser entrevistada, sin saber de otros lugares que también renunciaron a su significado y se hicieron solos, en su abandono.

En los setenta, por ejemplo, los escombros del entramado de autopistas de la ciudad de Buenos Aires se tiraron al río, formándose una isla artificial de la que debía nacer una segunda operación especulativa, pero esto no se llevó a cabo inmediatamente y, con el tiempo, el cemento empezó a cubrirse de maleza. Crecieron árboles y aparecieron un montón de aves y otras especies, de modo que la gente empezó a referirse a aquel enclave como «La reserva ecológica», lo que hace que hoy sea un lugar intocable.

En cuanto a Tempelhof, algunos lo llaman «El parque de los iniciados», pues es allí donde la gente aprende a ir en bici, a conducir, a besarse... De vez en cuando, los que ya son habituales incluso charlan, encantados de que, por una vez, la voluntad colectiva se impusiera a los intereses privados y el ayuntamiento no hiciera literalmente nada. Todo iba estupendamente hasta que un día, mientras uno desplegaba una tumbona en una de las pistas, su vecino dijo:

—A este lugar solo le veo una pega: hay demasiado viento—. Luego sacó un termo de una cesta.

—¡Ya lo puedes decir! Con lo poco que costaría plantar unos cuántos árboles —dijo el de la tumbona y se frotó las manos—. O poner una fuente.

A lo que se sumó un tercero:

—Pues yo lo que no entiendo es que siendo los que somos, no hayan instalado ni un solo retrete. Toda la vida trabajando... ¿y esto es lo que nos ceden? Un mísero descampado en el que se nos vuelan las bolsas y en el que hay que poner hasta las bicicletas. Además, todo el mundo aparca donde le da la gana.

—Tienes razón. Cualquier día habilitamos una zona de parquin.

Y un cuarto dijo:

—Ya que estamos, ¿por qué no montar un pequeño escenario para conciertos?

—Yo voto por un minigolf...— añadió un quinto.

Y sin apenas darse cuenta, proyectaron una ciudad entera, que era justo contra lo que se habían organizado no hacía ni dos años, lo que me remite al título de un cuento que ni siquiera he leído. Dice así: En los sueños empiezan las responsabilidades.

VI. El sueño dorado

Escribo esta frase mientras voy de camino de Sitges, donde Jordi Colomer me espera con su equipo de rodaje, varios figurantes y dos azafatas. La cita es en un autódromo que se construyó en trescientos días, cuando hasta el más tonto parecía elegante en las fotos, así que de una pista de aterrizaje me voy a otra de carreras, también medio abandonada. Esta, concretamente, rodea una masía del siglo XVI y tiene peraltes de hasta noventa grados. Me dicen que en su día fue inaugurada por Alfonso XII y Primo de Rivera, aunque entró en declive muy rápido. Nunca acabó de funcionar, por mucho que el piloto Edgar Morawitz la relanzara unos años más tarde, anunciando una carrera insólita: la de un coche Bugati contra una avioneta. Desde entonces, le han pasado varias cosas. Sé que en sus gradas, cubiertas con techo de uralita, llegó a haber un

cuartel republicano. Más tarde, se construyó una granja avícola y se celebraron pesebres vivientes y algunos rodajes. En el suelo aún se ven las marcas. También hay malas hierbas y el rastro espontáneo de alguna oveja, que pasta no muy lejos.

«Tengo el bolsillo del pantalón roto», le digo a un técnico, mientras me ajusta el micrófono. Lo llevo pegado al cuerpo... y es que no sé qué pasa que en vez de tomar apuntes, me veo formando parte de un segundo rebaño. Me sorprende que quienes me acompañan con varios trozos de cartón hagan tan pocas preguntas. Es como si al exponerse a este último tramo se dejaran contagiar por él y estuvieran abiertos a cualquier cosa, incluida una carrera de falsas fachadas.

Ahora sois esclavos que cargáis con trozos de edificio y queréis llegar en cuanto antes. En algún momento, estaría bien que os los intercambiarais, pero sin deteneros. Id corriendo, siempre hacia adelante.

Contamos hasta veinte desde que la furgoneta, que nos graba, empieza a circular, y entonces nos ponemos en marcha. Ahora formo parte de la escena, lo que me lleva a explicarla de una manera distinta a todas las anteriores.

Lo bueno de ir a la cabeza y quedar antepenúltima son las vistas: todos los cartones corresponden a fachadas de hotel de playa setenteros y yo me dejo adelantar por ellos. Es casi un viaje en el tiempo. A Benidorm, a Ibiza... De todos modos, me hubiera gustado hacer trampa, como en las viejas películas. De pequeña me encantaba *El mundo está loco, loco, loco*. La trama era un encadenado de gags. La vida y la velocidad.

Al acabar esta vuelta, en la que nos demoramos un rato, veré a estas mismas fachadas girar sobre sí mismas y en torno a ellas, ya montadas en andamios. Pesan varios kilos pero se mueven con gracia, en un baile asistido por los mismos figurantes, que ahora hacen de tramoyistas, y es tan bello que no nos adelantamos al peligro. De pronto, dos de los andamios quedan atrapados entre un cable telefónico y otro de alta tensión. «¡Corten!» Viene el electricista.

Poco después retomamos la acción. «Hablad de lo que hicisteis este fin de semana», les dice Jordi desde la furgoneta a un par de azafatas. Caminan con tutús fluorescentes en los tobillos. «Hablad de cómo os veis de aquí a unos años, hablad del futuro». Y en el último tramo: «Hablad de cómo es España».

A lo lejos quedan varias fachadas. Sin ser la mejor encarnación del sueño europeo, ¿quién nos dice que Ibiza, Benidorm e incluso Sitges no sean las más estables? Ahí donde los jubilados de otros países llevan años codeándose con la población autóctona y la gente de campo se acerca a la megaurbe cada fin de semana, seducida por los menús en tres idiomas, los karaokes y escaparates gigantes. Como sueño tiene una materialidad un tanto cutre, pero se diría que en estos casos la energía y el deseo completan lo que la arquitectura no aporta y entre los dos construyen algo. En otras palabras: son las ganas de broncearse lo que vuelve al sueño dorado.

Me pregunto si, a su manera, Jordi Colomer no hace lo mismo: con cartones y unos cuantos ventiladores monta todo un mundo y es de una economía que sorprende. Quizá porque confía que el resto lo ponemos las personas cuando nos encontramos, ya sea en medio de un desierto para intercambiar piedras, en un atasco donde los coches tienen otro nombre, en la falda de una colina desatándonos o en la pista de un aeropuerto abandonado que reclama algún relato y, finalmente, en la de un autódromo en el que empieza a oscurecer, mientras uno de los cámaras se ríe de las nubes y se pregunta si de verdad son reales. A saber...

Saltar muros

UNA CONVERSACIÓN ENTRE
FRANCESCO CARERI Y JORDI COLOMER

JORDI COLOMER: Francesco, ayer me acordé de ti. Estuvimos tres días en el autódromo Terramar, un circuito de carreras inaugurado en los años veinte cerca de Sitges, al sur de Barcelona, y que está abandonado desde los años cincuenta. Sus peraltes, que llegan a 90 grados de inclinación, son los más extremos jamás construidos en Europa, parece que muchos bólidos salían volando. Existen fotos de su época de esplendor con autos futuristas y público con chisteras fascinado por la velocidad. Ahora, la vegetación y la arena van ganando terreno al hormigón agrietado. Ayer vimos en el interior del circuito un rebaño de ovejas y cabras, con su pastor, al que invitamos a dar la vuelta a la pista. Era todo un poco absurdo. Pensé en ti y en la historia que siempre cuentas sobre Caín y Abel.

FRANCESCO CARERI: Sí, esta historia de Caín y Abel se ha convertido en una verdadera obsesión para mí. Me parece que ahí se encuentra en pocas líneas todo lo que me interesa desde siempre: Caín, un agricultor sedentario que mata a su hermano Abel, un pastor nómada —lo que, además, constituye el primer homicidio de la historia de la humanidad—; después, castigado por Dios, tiene que errar reencarnando al mismo tiempo a Caín y a Abel en una nueva figura que contiene lo nómada y lo sedentario. La ecuación sería entonces (K)AÍN + (A)BEL= KA, o sea, el símbolo de la eterna errancia que atraviesa los continentes desde el Paleolítico al Neolítico. KA es, además, el símbolo del encuentro con el otro, el diferente, el extranjero. Después del homicidio, Dios le dice a Caín: «te voy a dar un signo —te voy a “en-señar”— para protegerte, para que no te maten cuando estés cruzando fronteras y errando en territorios desconocidos». Estoy seguro de que se trata del signo KA; caminando con las manos abiertas levantadas hacia el cielo, avanza diciendo: «estoy desarmado, no quiero matarte, solo quiero pasar...».

Recientemente, he encontrado una imagen increíble sobre esto. Esta grabada en unas rocas del mar Báltico en Bahusia, en la Suecia Meridional, aparecen muchos barcos donde hay gente haciendo este gesto del Ka con las manos levantadas. No son guerreros, son familias con niños que lo muestran a los extranjeros para poder desembarcar

en su tierra. Se están escapando, piden ayuda, para poder pasar a un territorio ajeno. Toda la historia de la humanidad está contenida en esta imagen. ¿Cuántas veces habrá sucedido? Y no deja de suceder: está pasando ahora en este mismo instante en que nos estamos escribiendo. La humanidad siempre ha sido peregrina, refugiada, extranjera en otras tierras.

Jc: Hoy mismo, cuando estamos conversando, el nuevo presidente de los Estados Unidos de América ha firmado un decreto para levantar un muro en toda la frontera con México, para perfeccionar ese muro, que ya existe, y que no es el único, ni el primero. Construir un muro es algo así como el grado cero arquitectónico de la frontera, un gesto primigenio. Francesco, en tus derivas romanas con los estudiantes de la universidad, creo que la regla número uno es que deben estar dispuestos a saltar muros, con todo lo que eso supone... ¿Es así?

Fc: Sí, este nuevo muro de Trump es una cosa indigna pero también la compleja arquitectura del muro existente —en la que tanto ha trabajado Teddy Cruz, que es artista y arquitecto— es una máquina de guerra que funciona desde hace años con un éxito desastroso. Construir muros, como dices, es un gesto verdaderamente primigenio, igualmente primigenio es el acto de anularlos. Volviendo a Caín y Abel, la historia —tal y como la cuenta Bruce Chatwin en el libro *The Songlines (Los trazos de la canción)*— imaginaba a Abel regresando a casa después de su trashumancia con los animales, cuando se da cuenta de que Caín había construido una valla para proteger los campos agrícolas. Abel no entiende lo que es, porque hasta entonces el espacio era de todos, sin divisiones. Lo que no acepta es que su hermano haya inventado la propiedad privada. Cuando decide pasar por encima de la valla, Caín le mata. Y esa es la misma razón por la que en la historia del nacimiento de Roma, Rómulo mata a Remo: por haber escalado el *pomerium* (la muralla) que Rómulo había levantado. Los muros, entonces, están hechos para ser saltados. Esto es lo que trato de enseñar a los estudiantes en las lecciones itinerantes. Lo primero que les digo es que quien tenga el tabú de la propiedad privada es mejor que no venga. Si uno realmente quiere conocer la ciudad, esta le dará una sorpresa cuando menos se lo espera: se debe ir allí donde no está permitido. Sin esta fuerza no puede haber ningún conocimiento nuevo, uno no puede estar satisfecho solamente con el espacio que se le da a entender. Esto es algo que entendimos muy pronto en *Stalker*, a partir de las primeras exploraciones. Nuestro primer vídeo editado —porque los otros vídeos están en crudo, sin cortes ni interferencias, respetando la percepción durante su filmación— es una simple secuencia de saltos de muros en varias de las ciudades en las que organizamos nuestras primeras derivas.

Jc: No sé si conoces esta pieza magistral sobre cómo resolver el tema del muro-frontera del artista venezolano Javier Téllez *One Flew Over the Void* (Bala perdida), realizada para Insite 2005. Téllez, en colaboración con los enfermos mentales de un hospital de Mexicali, concibió un evento para lanzar un hombre-bala sobre la frontera entre México y los Estados Unidos, entre Tijuana y el Border Field State Park. Existe un vídeo de la acción, que es poderoso y desternillante. Deberían repetirla ahora, tendría mucho sentido...

Fc: Sí, lo conozco. La primera vez que la vi me pareció algo demasiado irónico y espectacular, pero permaneció en mi memoria y, al final, se me presentó en toda su tragedia. Un verdadero monumento al salto del muro. Sería importante una antología de obras sobre este tema del *trespassing*. Y al respecto, también deberíamos hablar de tu vídeo *Medina Parkour* (2014), donde se camina por los tejados de la ciudad de Tetuán en Marruecos.

Jc: Cuando llegué a Tetuán me pareció evidente que había dos mundos paralelos: un mundo a nivel de calle, donde la intimidad y la privacidad doméstica tienen sus propias reglas, y otro en lo alto, en las azoteas, con leyes distintas. En lo alto de la ciudad los niños y los gatos juegan a saltar los muros que abajo separan con tanto celo una casa de la otra. Allá arriba, las personas se reúnen a hablar, fumar y comer, se pueden cruzar miradas, observar y mandar saludos a personas que están relativamente lejos, compartiendo ese mismo momento. Existe una actividad medio invisible, pero todo el mundo sabe que las azoteas están muy vivas. Realicé un taller en la Escuela de Arquitectura en que cada uno de los estudiantes nos mostraba el barrio donde vivía, encadenando caminatas muy animadas a través de toda la ciudad —hablar y caminar son dos actividades fantásticas y muy baratas—. Terminamos reuniéndonos en las azoteas y allí se producían siempre discusiones muy interesantes. Al cabo de tres meses de estar viviendo allí aún era un extranjero, pero ya conocía a mis vecinos, por lo que me sentí con valor para saltar un primer muro desde mi azotea, para comprobar hasta dónde podía llegar, emulando a los niños y jóvenes que practican una especie de *parkour*, como en algunas ciudades europeas, pero en un estilo menos gimnástico, más libre. El caso es que mientras saltaba vi a mi vecino encima de la azotea más alta de nuestra casa, lo cual era una evidencia de que era un visitante habitual. Vino a buscarme y me enseñó su técnica y sus rutas preferidas, así que en el vídeo se muestra cómo intento emularle, saltando muros de casa en casa...

Fc: Cuando vi tu vídeo, pensé de inmediato en nuestra experiencia con *Stalker* en Túnez, donde fuimos caminando sobre los tejados del zoco y vimos gente en el mercado por los agujeros de las bóvedas. De repente, ya no pudimos seguir, hasta que una señora salió de su casa y nos trajo una escalera. Esto no es una utopía: hay ciudades que están listas para ser totalmente transitables por sus techos. En climas cálidos, los tejados sirven para dormir, para conseguir un poco de aire fresco por la noche. En ellos también hay cocinas, jardines... Y en las ciudades donde esto no es posible, se deberían construir puentes. Puentes entre una cubierta y la otra. En muchas películas neorrealistas rodadas en Roma hay a menudo escenas que tienen lugar en los techos, entre la ropa colgada, entre las torres de agua. Eran lugares donde se reunían las diferentes familias del condominio, donde se ataban los lazos sociales, donde se organizaban escuelas de ladrones. Hoy en día, si ves Roma desde la cima es difícil ver a alguien en los techos: están completamente deshabitados.

Jc: Vuestra famosa vuelta a Roma con los *Stalker* (*il giro di Roma*) de 1995, siempre me hizo pensar en la maravillosa película de Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*, con Totò y Ninetto Davoli recorriendo la periferia de Roma.

Fc: Pasolini es una referencia fundamental y no es casualidad que un mes después de nuestra primera vuelta decidiésemos hacerle un homenaje con nuestra primera

actuación «Una calle azul asfalto», que se inició a partir de uno de sus poemas sin título. Muchas de las fotografías de nuestro primer *giro a Roma* hacen pensar en el pequeño grupo de chicos que pierden el tiempo en *Mamma Roma*, atravesando campos al barbecho y grandes bloques de viviendas populares. La cosa más hermosa de Roma es que esa imagen pasoliniana todavía existe y siempre existirá, incluso en los futuros suburbios romanos. *Uccellacci e Uccellini* es quizá más clara en este sentido: Totò y Ninetto van a dar un paseo por una Roma en transformación; caminan y hablan sin interrupción, sobre viaductos en construcción, granjas abandonadas y antiguas ruinas romanas, además de sus copias por Mussolini. Allí encuentran también un pueblo pobre, pero con una cultura antigua que ha aprendido desde siempre a recomenzar a partir de las ruinas. El año pasado organizamos con Stalker, junto con el Instituto Suizo de Roma, una caminata de tres días solo para cruzar las ruinas contemporáneas. Fuimos a ver cómo los proyectos del estrellato internacional destruían una vez más nuestra ciudad: Rem Koolhaas, Fuxas y Calatrava han construido para la Copa del Mundo o el Campeonato Mundial de Natación de 2008, dejando como resultado monumentales ruinas, como la piscina inacabada, que ha costado diez veces más de lo que se esperaba. Lo más increíble es que lograron que pasara inadvertido: un verdadero monumento al saqueo de los ciudadanos. El problema es que todavía hoy no hay en el horizonte alguien que sepa cómo hacer repartir estas ruinas para la construcción de un nuevo mundo. Lo contemporáneo, dice Lorenzo Romito, de Stalker, tiene esta gran capacidad de no morir, de absorberlo todo y lo contrario del todo. Escapar y esconderse es cada vez más difícil.

Jc: Sobre esas caminatas a través de Roma, vosotros habéis generado algunos documentos, a partir de los cuales uno puede recomponer la experiencia, imaginarla, aproximarse, vídeos, fotos... pero también ese vídeo *Savorengo Ker - La casa di tutti*, sobre el campo de concentración de «roms» (gitanos) y vuestro impulso para crear un nuevo prototipo de habitación autoconstruido por los habitantes, para sustituir a los inhumanos *containers* y que terminó en tragedia, incendiado al final. Es un vídeo muy emocionante. Quería preguntarte por tu relación con la ficción y con lo documental y sobre cómo organizáis esa producción de documentos.

Fc: El tema de la representación en Stalker, o mejor la restitución de la experiencia, necesitaría mucho espacio para ser contado, también porque ha ido transformándose a lo largo de los veinte años de trabajo juntos. Intentaré ser breve. Al principio nuestro acercamiento era muy puro, teníamos miedo de la representación, estábamos seguros de que no podría en ningún caso contar la experiencia original, que sería un sustituto de esta. Si se quería comprender a Stalker era necesario venir a caminar con nosotros, ser parte de Stalker. No queríamos caer en las formas tradicionales de representación, y queríamos evitar el espectáculo. Muchos de nosotros éramos arquitectos que no queríamos ni dibujar, ni hacer arquitectura, ni hacer pintura ni escultura, y además éramos contrarios a la ficción. Queríamos que el territorio se autorrepresentara por sí solo a través de nuestra experiencia. Llevábamos una cámara fotográfica y otra de cine que estaba siempre conectada. Producíamos vídeos infinitos, muchas diapositivas y después trazábamos mapas que parecían cartografías de antiguos navegantes con islas —los llenos, el espacio sedentario de lo cotidiano— y mares —los vacíos, el espacio nómada del «perdersse»—,

que habíamos llamado los Territorios actuales. En las exposiciones montábamos todo este material en conjunto: sobre los mapas se proyectaban las diapositivas y el vídeo en tiempo real, tan largo como el mismo viaje. Luego cuando empezamos a trabajar con las comunidades de refugiados y con los «rom», comenzamos a montar los vídeos, a dar espacio a los encuentros con personas, y nos encaminamos hacia un formato más documental. Pero en algunos casos hicimos también una especie de ficción, por ejemplo el vídeo de *Otnarat. Taranto al futuro inverso*, que está imaginado como si fuera veinte años más tarde. Nunca utilizamos el teatro, aunque es un campo que me gustaría mucho explorar. Si debo decirte la verdad, aún hoy creo que el producto artístico más coherente de Stalker es la experiencia colectiva, y no su representación.

Cuando pienso en tus obras, lo primero que me impresiona es que realmente crees en la representación, que tu trabajo siempre está en el límite entre realidad y ficción. No escapas de la ficción: aceptas sus reglas espectaculares para ir a la más clásica de las representaciones, al teatro. En tu trayectoria también has empezado por vídeos construidos como ficciones y después te has dirigido a operar en el espacio real, pero siempre activando una ficción, siempre evitando el «documental», siempre performando de una manera u otra, realizando expresamente escenografías urbanas o arquitectónicas.

Jc: Mira, creo que ese problema de la representación, esa aversión a ella, puede también tomarse inversamente, porque lo que plantea, como tú sugieres, es la cuestión de la distancia entre una experiencia «real» y cómo la podemos contar después. La cuestión de la verdad, plantea también su contrario. Declarar que se habla desde la ficción es reconocer que cuanto más falso es, más verdadero puede ser. En este sentido, pienso que organizar una ficción puede ser una excusa perfecta para hacer emerger una experiencia real. Es decir, es una gran excusa para poder interactuar con lo «real», dejándose llevar por los sucesos. Cualquier situación tiene ese potencial de ficción. Hablamos antes de *Uccellacci e Uccellini*. Es una ficción declarada, en la que dos actores que actúan, sobreactúan tanto que no hacen sino interpretar sus propios personajes, Totò y Ninetto, no son sino lo que ellos mismos representan... Y cuánta verdad hay en esa película, uno tiene la impresión de estar viendo un documental, le están «contando» a uno un documental... la ficción no es una cosa «aparte», fuera del mundo; más bien es un modo de poder profundizar en la realidad. Marcel Broodthaers decía que la ficción «permite captar la realidad y lo que esta oculta».

En toda representación hay trucos, claro. Uno de ellos y de los más remarcables, creo, es estar abierto a improvisar, a incorporar las cosas que ocurren, que se suceden. Hay algo de caminata en la construcción de una ficción, las cosas encuentran su lugar en el tiempo. Pero hay que tener claro que, al final, y en todo caso, se va a adoptar un punto de vista para contar. Me parece que no existe la neutralidad, ni el documento puro, y tampoco que esa sea una cuestión que se pueda obviar, ignorar. Existe sin duda el puro suceso, como tú señalas, en realidad habría que renunciar radicalmente a todo documento. Es difícil. Cualquier documento, desde el momento que hay alguien ahí para mirarlo, es una ficción, la historia —el relato de los hechos— es en sí misma una ficción. Pero yo quisiera señalar que ficción y espectáculo no son sinónimos. Y en ese sentido entiendo perfectamente vuestra aversión a editar, y la consciencia de ese peligro de traicionar algo que sucedió para convertirlo en espectacular, en otra cosa. Creo que compartimos

una simpatía por los situacionistas y sus advertencias. A mí me parece que para evitar reducir algo a lo espectacular, es necesario nombrar los elementos que lo hacen posible, y ser consciente desde el principio. Y también al final: cómo se muestran las cosas y qué relaciones establecen. Hay que ser muy consciente de los medios utilizados para contar lo que queremos contar.

FC: He visto el proyecto para la instalación para la Bienal de Venecia y me ha dado muchas cosas en qué pensar. La historia de esta ciudad móvil, de una nueva Babilonia itinerante, una tribu nómada que se mueve por diferentes lugares del mundo, ocupará el Pabellón español transformado en un extraño espacio teatral laberíntico construido con gradas y pantallas. Son objetos que me recuerdan este teatro que se encuentra en la azotea de la Unité d'Habitation de Le Corbusier en Marsella, un objeto que tiene en sí las dos cosas: gradas de teatro, como una escalera, y una pantalla, aunque los que se sientan solo pueden ver el filme o la escena teatral de espaldas, girando la cabeza o permaneciendo de pie. ¿Es una referencia voluntaria?

JC: La *Unité d'Habitation* me interesa mucho, por todas las cuestiones que suscita como modelo de vivienda social y sus derivaciones en el famoso bloque de extrarradio, pero sobre todo porque también se inspira en el Falansterio de Charles Fourier —que siempre me ha fascinado— y la idea de la creación de una comunidad, con sus límites, fallas y contradicciones. Esa idea de la azotea como lugar de reunión es —como decíamos antes— algo que existía en la cultura mediterránea, un lugar de conversaciones, de encuentros y de fiestas. En Barcelona se sigue celebrando la noche de San Juan, el solsticio de verano, sobre las azoteas, pero es ahora la fiesta que señala la excepción, como el carnaval, el único día donde se permite el acceso que el resto del año está prohibido. Actualmente asistimos a la paradoja de que en todas las ciudades del mundo existen miles de metros cuadrados de azoteas, sobre todo en los extrarradios, que son resultado de la aplicación formal de uno de los principios de la arquitectura moderna, la cubierta plana, pero por el camino se ha olvidado su uso primordial, se han cerrado y son inaccesibles. Es urgente repensar los espacios de la ciudad contemporánea, saltar muros, reconquistarlos e imaginar cómo utilizarlos de otra manera...

El objeto de la «Unité» del que hablas, un escenario con un muro, un objeto a ser activado por sus habitantes, es de algún modo citado, pero no pienso que se le pueda ver de forma aislada: creo que lo más relevante es ese sistema de gradas enfrentadas, cara a cara, y las relaciones que potencian, y para eso sí había buscado referencias en proyectos de teatro utópico, la mayoría nunca realizadas, como por ejemplo el «teatro d'incontro ideológico» de Archizoom.

FC: Sí, este proyecto de Archizoom es fantástico, no había captado la referencia. Me pregunto también si había una voluntad de transformar con este dispositivo a los espectadores en actores de este nuevo espacio. Me explico: si me siento a ver una pantalla debajo de la cual están sentadas otras personas que miran una pantalla encima de mi cabeza, de repente formamos todos parte de una escena. Estamos mirando encima de nuestras cabezas pero será imposible no mirarse también uno a otro, recíprocamente, no poner en una misma imagen al vídeo y a las otras personas: funciona como un espejo. ¿Que pasó en esta cávea teatral fragmentada, que ha explotado? ¿Es una tentativa de integrar en tu obra la vida real? ¿Podemos habitar un decorado?

JC: Efectivamente, la idea es que lo que sucede en el espacio es tan relevante como lo que se cuenta en el plano de la pantalla: en el plano de la ficción las pantallas iluminan a la platea, multiplicada, y se difuminan los límites... En esa situación la percepción está más alerta. Cualquier gesto toma una gran importancia.

Esa proliferación de gradas que ocupan todo el recorrido del Pabellón en Venecia forma parte de esta estrategia por mostrar los componentes espaciales del momento «espectáculo», ponerlos en evidencia. Esas gradas enfrentadas, cara a cara, aparte del proyecto de Archizoom, son recurrentes en muchos proyectos de teatros utópicos, de los que me inspiré literalmente: estarían por ejemplo El Gran Teatro Sintético Sverdlovsk de Ilya Golosov, el Teatro Meyerhold de El Lissitzky en 1929, el Theatre Number 6 de Bel Geddes de 1915-1926. Todos ellos plantean una superación del esquema del teatro «a la italiana», que traza una neta división entre actores y espectadores. Es importante esa superación, porque ese esquema se ve reproducido en nuestros espacios de la vida cotidiana, la organización del espacio de escuelas y universidades, en los lugares de culto religioso, en los parlamentos... Todos esos intentos por hacer explotar la cávea tienen en todo caso en común la idea de que hay que reconocer el lugar de «el público». Habría mucho que comentar sobre el uso del lenguaje para denominar a los que asisten a una representación, a un teatro, a un museo y evidentemente de sus roles... De entrada, creo que es importante hablar del lugar que ocupan, físicamente, en el espacio y tensionarlo, ampliarlo.

El Público es, por otra parte, el título de una obra de teatro de García-Lorca, que inventó en los años treinta en España un teatro itinerante, «La barraca», en el marco de las «Misiones ambulantes». Ese es otro elemento que interviene en algunos de los vídeos, con esa construcción metálica con ruedas, que tiene una bandera, que despliega un escenario, y al que llamamos «el pabellón», y desde el que la actriz Laura Weismahr cuenta en sitios muy diversos y en diez lenguas «El escudo de la ciudad», un cuento de Franz Kafka sobre el rol de los constructores de la torre de Babel... Así que ciertamente el teatro aparece por muchas partes, y sirve para hablar de cosas muy diversas...

FC: Me he acordado también de que recientemente había leído que la palabra griega *théatron* deriva del arcaico *théasthai*, que significa —según lo que sugiere la Snell— «ver abriendo la boca», luego mirar con interés y asombro. Así *théatron* no indica inicialmente el teatro o su espacio, sino el gesto de asombro del grupo de personas que son testigos de una acción.

JC: Exacto, esto sería. Sin el público no existe teatro, incluso en la acepción de teatro como un texto, el público es el lector. Puede no existir edificio, pero hacen falta las personas que asisten a la representación. En este sentido es importante cuál es el espacio que se atribuye a ese público —literalmente— y el espacio que construye —que produce— la propia presencia de un público. De acuerdo, interés y asombro, pero la capacidad crítica es totalmente necesaria, hay que darse cuenta de que uno tiene la boca abierta, en este sentido me siento muy brechtiano.

FC: Me gusta mucho esta idea de un Pabellón de Venecia en movimiento con un público que cruza los espacios participando de la errancia eterna. Todavía no he visto los vídeos que estarán proyectados, porque mientras escribimos esto estás dando vueltas por el mundo (¡me gustaría mucho estar con vosotros!) con vuestra comunidad itinerante de neobabilónicos. Me imagino un continuo caminar, cruzar fronteras, construir ciudades

nómadas transformando en arte este movimiento infinito de una humanidad peregrina, que desearía volver a una vida nómada. Veo una propuesta de vida nómada alternativa, pero no puedo evitar pensar también en los refugiados obligados al exilio y alejados por nuestros muros del bienestar. Cuando conocí a Constant, en los últimos años de su vida, cuando estaba pintando largas filas de personas que escapaban de la guerra y del hambre, me decía a mí mismo que New Babylon era un proyecto todavía vivo, que un día podrá realizarse no ya en la forma de sus maquetas, sino en las que elijan los neobabilónicos. Pero los babilonios que vemos hoy son los que vemos ahogarse cada día en el Mediterráneo. Es terrible pensar que la firma de los próximos acuerdos con Libia supondrá conducir para siempre a los refugiados a campos de concentración como ya sucede en Turquía. Europa ha decidido canalizar el problema pagando a los nuevos dictadores. Se trata, en resumen, de ya no verlos más por televisión. Tengo mucha curiosidad por ver cómo se resuelve poner en relación la utopía nómada y la realidad de esta tragedia en el teatro de Venecia.

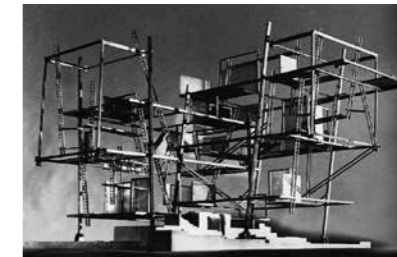
jc: En parte, el proyecto *¡Únete! Join Us!* para el Pabellón español surge del New Babylon de Constant y también de un proyecto próximo en el tiempo (iniciados ambos a finales de los cincuenta) y también en el espíritu: la *ville spatiale* de Yona Friedman. Tuve la suerte de conocer (como tú a Constant) a Friedman, que a sus 93 años sigue en plena forma. Los dos proyectos describen —a través de dibujos y maquetas, de textos, de *collages*— la idea de ciudades cuyos habitantes son nómadas, que van recorriendo y cambiando de espacio —de ambientes— al tiempo que lo construyen. Para Friedman eso pone claramente la cuestión de la noción de uso muy por encima de la de propiedad. Esos proyectos, mal llamados utópicos, son la plataforma perfecta para la imaginación. ¿Como sería en detalle, la vida en New Babylon, en la *ville spatiale*? ¿Cómo se reuniría la gente? ¿Qué bailarían? ¿Transportarían cosas? ¿Qué, de qué modo? Así que me puse a pensar sobre la idea aparentemente contradictoria de «ciudad nómada» y al final hemos liado a mucha gente que forma parte de este movimiento, recorriendo y ocupando sitios muy distintos, fragmentarios, un parquin invernal de caravanas de *camping*, tierras de nadie en pleno centro de Barcelona o el Partenón en Nashville. Nuestra sociedad ha creado un tabú con lo nómada. Ojalá estos vídeos, que son algo así como un documental de una vida inventada, quizá del futuro, pudieran servir para percibir de otra manera a los que hoy día no han podido elegir su destino, nómadas forzosos, obligados a abandonar sus ciudades, sus casas, arrasadas por las bombas.



Javier Téllez, *One Flew Over the Void* (Bala Perdida), 2005. Realizado en colaboración con los pacientes del Mental Health Center, Mexicali. Para inSite 05 San Diego, California, y Tijuana, México, 2005. Cortesía del artista y Galerie Peter Kilchmann, Zúrich



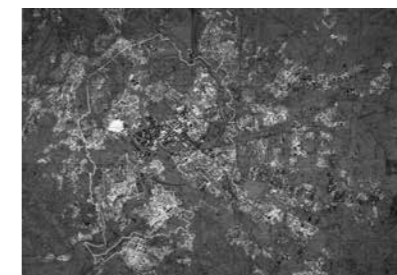
Totò y Ninetto, *Uccellacci e uccellini* (1966) película de Pier Paolo Pasolini



Constant Nieuwenhuys. New Babylon, maqueta, 1959-1974



Yona Friedman. Ville Spatiale. París, 1959-1960



Roma, *Stalker attraverso i territori attuali* 5-6-7-8, octubre de 1995

ESPAÑA



















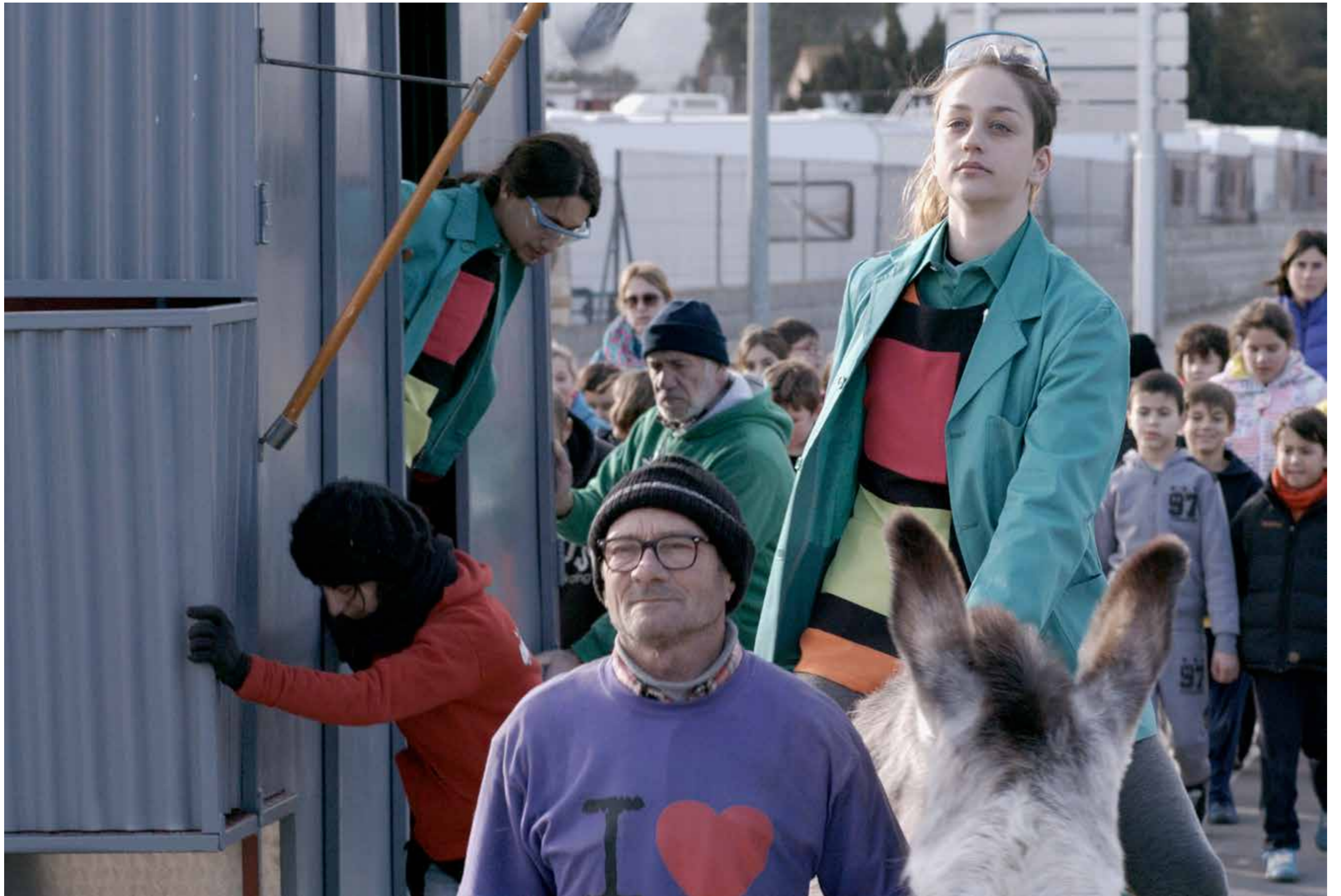














































The Coming Citizenry

MANUEL SEGADE

“The essential being of the world lies itself on the Front”.
— Ernst Bloch¹

Any given exhibition builds an access situation, aimed at eliciting adherence from its potential publics. In the field of contemporary art, every reading is constituent: a work’s interpretation entails a subjectivizing effect, a possibility for agency, which may cause viewers to become different from what they were before the experience. Thus installations are the unfoldings in space of events yet to come, displays of anticipation, which necessarily involve a shared responsibility on the part of both the artists and the visitors.

¡Únete! Join Us! is an “installation of installations”² specifically conceived by Catalan artist Jordi Colomer for the Spanish Pavilion at the 57th Venice Biennial. When a title is directly addressed to the public a communication channel is thereby opened, awaiting an action as response: The imperative mode in “join us!”, addressed to each individual person, is not simply an appeal but truly expects something from the viewer. This bid for allegiance, in the hope that visitors decide to take part, goes beyond the decision to enter the exhibition hall: It is a relational expectation. The series of videos, the array of architectural structures and the plastic objects within the pavilion are textual mediations through which the social relationships at an international event of this level are partially articulated.

If encounters with strangers³ normally govern everyday life in public space, and all relationships tend to morph into groups,

¹ *Das Prinzip Hoffnung* (1959); *The Principle of Hope*, Eng. trans. by N. Plaice, S. Plaice and P. Knight, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, p.18.

² Like the superlative expression “king of kings” (*melek mēlakim* in Hebrew), this term suggests an additional summation, a set of elements comprising a greater work.

³ See Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard, 1988.

then the possibilities for political articulation lie in gatherings – whether for protest, celebration, solidarity, or common interest – where multitudes constitute themselves into true citizenry. The deixis in *¡Únete! Join Us!* is addressed to the second person singular, in an offering that manages to pierce through the structural impossibility of utopia,⁴ so that participants may partake in what is to come. In whatever the future may be.

⁴ See: Fredric Jameson, *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London: Verso, 2005.

Display

“Tout communique!”
— Mme. Arpel in Tati’s *Mon oncle*⁵

⁵ A 1958 French film.

Jordi Colomer belongs to the generation of artists that helped establish the field of contemporary art in Spain. Since the late 1980s his work was mostly focused on sculpture. Like other Spanish artists whose formative years coincided with the early period of the new democratic, post-Franco regime, he constructed a genealogy of his own: At one level he engaged in dialogue with historical precedents such as Italian Arte Povera, Marcel Broodthaers’ Belgian conceptualism, Bruce Nauman’s performances, or Joan Brossa’s visual poetry and theatre; at another level, he also kept track of contemporary developments such as Tony Cragg’s or Bill Woodrow’s new British sculpture, or the work of singular figures such as Franz West or Juan Muñoz. During this period he evolved beyond object-oriented sculpture by gradually shifting to architectural scales, with inhabitable constructions that included references to the world of the theatre and its concomitant apparatuses. In the critical vocabularies flourishing in Spain in the 1990s, the hangover from the democratic success unleashed by trans-avant-garde painting’s market boom generated a kind of self-referential art, where theatricality became the key notion in a strategy aimed at restoring complexity to the relationship between social groups and the cultural sphere: to turn audiences into actors or participants that might amplify art’s impact upon the real.

In recent years – in collaborative projects where different groups feature in his works as non-professional actors or occasional performers – the above-mentioned approach has allowed Colomer to probe the boundaries of urban public space as fiction or representation. The recurring question shaping his engagement

with the issue of citizenry was: “Can we inhabit a stage set?”⁶ In his own words: “there’s a certain meaning of the term *stage scenery* as a provisional architecture that is portable, of open-use, capable of being interacted with. My characters act within the city in that sense”.⁷ This is no merely formal approach, but an ethical statement: “When architecture is aligned with a form of encroaching power, one must act as the architect of one’s life”.⁸ Colomer’s focus on the condition of viewers as actors within the exhibition space, and the theatrical potential arising from the blurring of the boundaries between reality and representation, are the most salient features of his current work. Through the use of video as a medium, Colomer explores a twofold space where the actions of characters and viewers run parallel to one another. Besides this, the screening of the videos within the exhibition space is systematically juxtaposed with the filmed actions themselves, as they unfold in specific contexts, within another stage set.

In *¡Únete! Join Us!*, the installation is arranged around a central space with natural light that operates as entry and exit point and as public square, somehow encapsulating the pavilion’s contents and scenography. This access space – much in the same way as a watercolour by Joseph Gandy at Sir John Soane’s Museum in London depicts the architect’s work as just another version of the representations inside his house⁹ – signals a willed entry into the domain of representation: The stage scenery is *real*, but it is also a narrative element that helps structure space and also features in the cinematic works contained therein.

Within this access hub serving as representational bridge, the main object is a clunky piece of hardware halfway between a mobile pavilion and a caravan. Its weirdness and singularity are matched by its familiarity: it is part a wagon, part border post, part moveable stage set, part street vending stall. Its language evokes temporary constructions, or the immediacy in the vocabulary of reforms and extensions. The fact that it is presided by a flag as a kind of geopolitical prosthesis is the first hint of the movement the public is being invited to join. Beyond a sort of self-referential *mise-en-abyme*, right from the start this pan-national or state-less pavilion within a State Pavilion signals the importance of issuing doppelgangers for what exists – something that is *nearly* identical, yet with a highly significant displacement. The clunky vehicle’s domestic scale

⁶ Conversation between Marta Gili and Jordi Colomer in *fuegogratis*. Le Point du Jour, Paris: Jeu de Paume, 2008.

⁷ Interviewed by Bea Espejo for *El Cultural* (the culture supplement of Madrid newspaper *El Mundo*) on 18/9/2009.

⁸ Jordi Colomer in text presenting the piece *Avenida Ixapaluca (Houses for Mexico)*, 2009.

⁹ “Public and Private Buildings Executed by Sir John Soane between 1780 and 1815” (1818).

and the traces of its having been lived in, broken-in, used, are intimations of the need to inhabit the uninhabitable, beginning with the Pavilion itself.

Next to this object are piled up a number of scale models, prototypes, and reproductions of vernacular architectures evoking marginal spatialities, the imaginaries of city-outskirts: parking lots in shopping malls, transition spaces, or housing blocks, which are also modernity's genetic reservoir stored in popular architecture in cities throughout the world. The human scale characterizing Colomer's work thus introduces a fictional experience, since scale shifts pave the way for speculation. The purpose of the installation, however, is not to offer formal solutions, modes of spatial organisation, or detailed urban planning conceptions, but to radically showcase displacement in an accretion of potential forms as opposed to a kind of architecture implicitly conveying the idea of stability. Scale models are piled up suggesting potential uses, as if they were ready to be displaced, translocated, utilised. This underscores their nature as *semes*, units of meaning within a broader semantic field: As was also the case with the moveable structure, the means of production are shown to be part of the work's narrative. As Jameson wrote: "Our imaginations are hostages to our own mode of production,"¹⁰ that is, fantasy is circumscribed by historical conditions of possibility.

The terraced seats around this installation highlight the layout of the access space as a site for political gatherings without an obvious result, as though lying in wait for potential ceremonies yet to come. The seats allow for the possibility of sitting down to watch, of becoming participants or participating by watching others act. Just as an illusionist reveals the trick behind the magic, Colomer suspends the public's disbelief and simultaneously breaks the fourth wall, in a typical move that critic Manel Clot defined as "a struggle to create an atmosphere brimming with life".¹¹

The rooms around the perimeter are arranged in an itinerary that spectators can traverse in either direction, but indeed choices have to be made: Whether to open and walk across doors, crossing the thresholds connecting the central plaza with other areas. This spatial layout demands decisions that lead to responsibility or commitment: spectatorship as a form of awareness, rather than a naturalized automatism. At the Pavilion, doors and thresholds become objects of spatial interpretation.

10 Jameson, *op. cit.*, p. XIII.

11 Manel Clot: "Schaffende: La palabra no dicha (el hombre de los lobos)" in *Acción Paralela*, núm. 2, 1996.

These spaces are organized into a series of sequences on the basis of two elements: video screens and an array of terraced seats for viewers. The basic structure – a hybrid mixing monumental sculpture, street furniture and architectural fragment – is a terrace divided into serial configurations that create changing environments. Above these terraced seats, the screens look like banners or billboards in suburban spaces. Their different configurations allow for a range of possibilities: from nearly individualized viewing, to a large room with multiple screens in different sizes and modular seating at different heights affording variable points of view.

The whole spatial layout is based on this attempt to multiply a profusion of different positions for viewers, who are also in movement, with optional stops here and there. This pattern enables crossings, encounters, and multiplied access. The opposite rows of terraced seats replicate the very logic of present day cities: the requirement to face the alien and the stranger as the basis of everyday urban experience. Their design revisits the approach to space adopted by numerous utopian theatre projects – the optic box, the Meyerhold theatre, Bel Geddes' intimate theatre, Archizoom's impossible theatre, Sottsass' planet as festival, etc – following the organisational modules of a pattern-based urbanism coping with human sociality in order to incite encounters, deliberate pauses as well as continuous wandering, a thorough organicity. As is typical of Colomer's work, attention is paid to interstitial spaces, hallways, marginal places, locations where visitors may simply settle down to watch other viewers. As Clot explains: "As reality's paraphrase, sculpture becomes stage scenery, scenography stretches into video post-production, characters are mapped onto people in the audience, in a reality that is exponentially multiplied towards a collective dimension of the gaze and the collective work that the artist's labour in itself entails, in the exhibition hall commons."¹²

Staging materials comprise an anonymous language that nevertheless functions as an archetype, as in some of Colomer's prior installations, where props seem to fade into everyday austerity even as they structure space. Their distinctive presence is simultaneously a perpetual variation: their repetition alters the representational awareness of the subject using them.¹³ As Deleuze argued in *Difference and Repetition*,¹⁴ the repetition of speech patterns serves the same purpose as stuttering: to

12 *Ibid.*

13 This is traditional at international cultural events. In Edward S. Martin's "A Short Sermon for Sight-Seers" (from the Official "Pan-American Art Hand-Book", 1901) visitors to the 1901 Pan-American Exposition were advised to "please remember that when you get inside the gates you are part of the show and should take due pride in doing it credit".

14 See Gilles Deleuze: *Différence et Répétition*, Paris: PUF, 1968; Eng. trans. by P. Patton, *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press, 1994.

elicit phonological, and not merely semantic awareness, in order to reinforce syntactic comprehension of utterances, and the unfolding of discourse in a not necessarily linear fashion. This dimension of the theatrical posits an unprecedented connection between object and subject: a re-arranged relationship is being staged.¹⁵ Or better yet, a relationship in the course of being rearranged, and thus, with as yet unforeseen effects.

¹⁵ Markus Miessen: *Crossbenching: Toward Participation as Critical Spatial Practice*, Berlin: Sternberg Press, p. 45.

Cinematic fictions

“What does it mean to act together when the conditions for acting together are devastated or falling away?”
— Judith Butler¹⁶

“Ha! ha! les groupes, c’est un sujet plaisant que les groupes : ça doit être amusant les groupes!”

— Charles Fourier¹⁷

¹⁶ Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015, p. 23.

¹⁷ Charles Fourier: *Le Nouveau Monde Industriel*, Brussels: Librairie Belge-Française, 1840, p. 96.

Beginning with the piece titled *Simo* (1997), Colomer’s work shifted to audiovisual formats that reflected on the space of representation and the creation of fictional characters, in a hybrid type of installation he described as “a sculpture stretched across time”. Four years later he produced *Le Dortoir* (2001), which depicts – in a sequence shot that takes us from night-time to daytime across a complex stage set and through hand-made objects – a twelve-storey building where the characters, on the day after a party, sleep among the leftovers. Ever since then, Colomer decided to leave behind homely indoor settings to open the gates of the set where he filmed his works: His characters leave the closed stage set, hit the streets, and face the real city. And they are not alone in their sortie: they carry along their fictional world, in the form of objects, scale models, slogans, or letterings, as tokens of a language shaping the possibility of a new storytelling, turning their videos into narrative machines that open opportunities for dwelling poetically in the city.

In *¡Únete! Join Us!*, the array of videos disseminated across the installations conveys micro-narratives sequentially joined into a sort of continuous summation taking place in different geographical locations. Every video presents a series of poetic gestures constituting an urban movement, an essentially collective exchange, a utopian fiction capable of affecting reality. Distributed across both circulation spaces and stopping points,

they are organised into sequences depicting group actions led by women.¹⁸ As is common in Colomer’s prior works, the performances depicted in the videos are carried out by non-actors, playing themselves on screen. The sequences have been directed by actress Laura Weissmahr, writer and singer Lydia Lunch, and dancer and bank clerk Anita Deb – all of whose gestures are forms of resistance to the inertia of the everyday. The videos’ travelling, migrating, wandering, hustling narratology emerges from disparate production contexts: Nashville, Tennessee in the USA, Athens in Greece, and Barcelona and other areas in Catalonia. This anchoring in local vernacular traditions as well as in the displacements within them mirrors the same patterns of difference and repetition structuring the Pavilion’s spaces.

Laura

The first video begins with Laura Weissmahr on a donkey, being led by a guide, alongside a group of people riding different vehicles on wheels: carts, bicycles, caravans, etc. This whirlpool of bodies and moving hardware is visually orchestrated into a readable chromatic pattern by means of a series of green uniforms with stripes of unidentifiable colours, somehow reminiscent of Pierre Cardin’s 1980s futuristic geometric designs, to which are added a series of plastic objects in colourful tones, a heap of containers, and storage materials, all comprising a singular palette. All the various objects, containers, and mobile contraptions signal displacements, tropes of continuous movement, and the possibility of being anywhere. Although the filming took place in the Ampurdán region in Catalonia, the scene’s singularity lies in its ordinariness.

The fact that the protagonist is riding a donkey is highly iconic: Like a sort of migrant Virgin Mary, she is endowed with a weird mythical authority amidst the vulgarity of the scene. Two actions capture our attention in this sequence where the narrative is focalised through Laura. Firstly, the mobile pavilion contraption becomes an improvised stage where she relates the first part of Kafka’s “Das Stadtwappen” – a story on the construction of the Tower of Babel¹⁹ – before a gathering of attentive, expectant people. In Kafka’s narrative, the building of the Tower involves the construction of a city for the workmen, which in turn requires so much labour that work on the monument stalls for the sake of

¹⁸ “Utopia has been Euclidean, it has been European, and it has been masculine.” Ursula K. Le Guin, “A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be”, in *Dancing at the Edge of the World*, London: Gollancz, 1989, p. 88.

¹⁹ In 2009 Jordi Colomer created a blog where he compiled all the different translations of Kafka’s “Das Stadtwappen” (“The City Coat of Arms”) into different languages (and images). <http://fuegogratisjordicolomer.blogspot.com.es/> [26 March 2017, 19:14].

the builders' welfare. Recounting the story of the first generation of engineers, who started work on the Tower and then delayed it, knowing it would never end, Laura addresses the public in German, Swiss-German, Spanish, Catalan, Chinese, English, Italian, and French, enacting Babel itself as an eternal present.

This speech is delivered when the parade of mobile contraptions and dwellings on wheels comes to a halt before a cardboard wall, which is decorated with an endlessly repeated screen-printed motif: balconies and doorways to buildings in the style of the bland modernity characterizing the seaside hotels found everywhere along the Mediterranean coast, occasional destinations for international tourist routes that also encapsulate a kind of modernism with no pedigree, an architectural language of lethargic leisure and the promise of happiness under the sun. A futile, yet protest-like, action takes place at the wall: Laura hands out the plastic containers and a bucket brigade carries water and pours it over the fake façades again and again. This then leads to a rave party, with the whole group absorbed by music and convulsive dancing. The music and the countercultural gathering belong to the domain of anarchy or chaotic models portending alternative forms of collective life.

Another scene featuring the same group of people was shot at the Terramar Autodrome in Sant Pere de Ribes (Barcelona), an old disused racetrack dating back to the golden age of car races in 1923. This concrete speedway meant for motor vehicles is traversed on foot by two characters who chat about the wind's impact on their actions as they walk. They pass by random people holding banners and flags signalling heights and distances from cities in other latitudes, which entails a kind of navigational rupture with what exists: Measurements are control mechanisms based on reference points, normally some trade hub or power axis. Here, by contrast, the frame of reference, the political system's geographical coordinate *par excellence*, becomes deconstructed even as its prime indicator turns out to be a thoroughly singular human action in a science-fictional nowhere space.

In the same racing circuit, monumental cardboard façades propped onto wheeled scaffoldings, from the same family as the above mentioned screen-printed wall, are moved about by assistants, thus becoming mobile auto-buildings. In their surrealism, they remind us of the comic reshuffling of the stage

sets at the Plateau de Gravelle (Vincennes, France) in Tati's 1967 film *Playtime*, but when the wind blows and they move by themselves, they seem to be alluding to Victor Sjöström's *The Wind* (1928), or to other instances of popular culture such as the Minga²⁰ (*tiradura de casa* or "house pulling") tradition of communal work in Southern Chile, whereby a whole village may help move a stilt house to a new location by placing it on top of logs and having a group of oxen pull the structure uphill, downhill, or across a river.

The last scene renders the immanence of the group's activities even more explicit, revealing a movement's ability to go viral within the social body. The mobile pavilion is standing on an embankment, fully unfurled under the rain, and its flock awaits an event. Once again in many languages, Laura tells them Kafka's story of the second generation of builders of the Tower of Babel. In the narrative, the original plan to build the Tower – which justifies the construction of the city – is gradually forgotten for the sake of coexistence: The succession of periods of calm when the main concern is increasing the citizens' welfare, and periods of conflict when the priority is appeasement, result in the city, rather than the Tower, being the true event. Babel is not a construction but a process of change, a social site whose *raison d'être* is transformation itself, in all its successive mutations, and where collective goals lose their meaning as compared with the need to imagine through what means life in common is going to be made possible.

Lydia

Lydia Lunch is an American singer, writer, and self-empowerment speaker. A pioneer spoken-word artist, she founded the band Teenage Jesus in New York's 1970s *no wave* scene. Her militant, activist voice adds another dimension to the narrative: countercultural identification. From a stationwagon convertible, Lunch asks people to join her (from whence the title of the piece) for a later visit to the Parthenon. The dissemination of modes of subjectivity is always enmeshed with the existence of a counter-public, a parallel subaltern discourse that a given community or collective develops in order to generate contrary accounts of their needs, their identities, and their interests.²¹ Lydia summons pedestrians and motorists – all kinds of citizens – with an explicitly political

20 From *mink'a*, a term found in Quechua, Aymara and Mapundungun, denoting a form of contract to carry out communal work in favour of the group (< Quechua *minccacuni*: "to ask for help in exchange for a promise") [Translator's note].

21 See Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books, 2005, pp. 113-118.

22 The song is titled *1000 miles of bad roads*. The lyrics goes: "I'm running to trouble / like people run into their best friends / I know it like the back of my hand / I know I'm 'bout to see it again / Time ticks away from that clock on the wall / Like a wrist wears a watch I will wear the fall. / So many secrets and so many lies / So many tears and so many eyes / None of them things gunna get you a ride / On a thousand miles of bad road / Bet your life bet and bet your shoes / It's as easy to win as it is to lose / Sleeping with Jesus and the Devil too / on a thousand miles of bad road. / Some folks think there's a tongue in my cheek / Honey I'm just telling the truth I say what I mean / Sharp like a razor or Billy Joe Shavers bullet pointed at me / Scarred but smarter and getting hit harder than I ever thought I'd be. / So many secrets and so many lies / So many tears and so many eyes / None of them things gunna get you a ride / On a thousand miles of bad road / Bet your life bet and bet your shoes / It's as easy to win as it is to lose / Walking with Jesus and the Devil too / On a thousand miles of bad road. / There's a change come over me / I'm not the one I used to be. / Now people fall apart like grains of sand. / I try to love 'em the best I can. / So many secrets and so many lies / So many tears and so many eyes / None of them things gunna get you a ride / On a thousand miles of bad road. / You bet your life bet and bet your shoes. / It's as easy to Win as it is to lose. / Sleeping with Jesus and the Devil too / On a thousand miles of bad road / On a thousand miles of bad road / On a thousand miles of bad road".

language, crying out for a future beyond “cockcocracy” – the phallocratic oligarchy – a necessary change that cannot wait.

As the narrative unfolds, a displaced duplication takes place: The destination of the road trip is a landmark of Western Culture, the genetic symbol of Athenian democracy, the Parthenon. The Greek “original”, however, which over the centuries has suffered the ravages of civil wars, plundering Europeans, and modern tourists, is here replaced by the American “replica” built in Nashville for Tennessee’s 1897 Centennial Exposition, as an expression of modernity’s allegiance to history at the turn of the 20th century, and also of America being handed over the baton as leader of the free world. This doubling of tradition also has a vernacular meaning: today Nashville is the capital of country music, the centre of a US-specific musical industry, and the park grounds around the Parthenon building are often used as open air venues for country music events. The transition from country to folk as popular expression, and from these to the later actions are nuances in the cinematic language being employed. Like a flag without a country, the variations in languages from outside the system’s core, and their assorted sampling, do not constitute a form of exoticism, but layerings rigorously functioning with ease.

Before the Nashville Parthenon, the movement’s followers put together a ceremonial set up. The entry is adorned with colourful fabrics displayed as canopies and banners. The group awaits Lydia’s arrival, and when she gets there she sings from the car, accompanied by a guitar player. The song is about the windings in the road, and how hard life’s journey is:²² Any given concert turns individual concerns into collective experience, with subjective affect spilling over every concert-goer. When the singing is over, the movement feels compelled to act again: The fetish containers are handed out to everyone present, who then return to their cars and leave.

Anita

In Barcelona the narrative first unfolds as yet another instance of a parade or a political demonstration in an everyday environment. A huge doll, dressed in the movement’s uniform, is paraded across town in a convertible accompanied by assorted wheeled

vehicles carrying yet again all the plastic objects, the uniforms, the scale-models... The giant doll somehow functions like an allegiance-eliciting mechanism, in the manner of team mascots for sports fans or the idols in a pagan celebrations. It also reminds us of the Spanish folk tradition of festival masks, specifically *Los Gigantes y Cabezudos*, or giants and big heads,²³ like the figures of the king and the queen that Joan Miró and Joan Baixas turned into gigantic puppets in *Mori el Merma*, a piece of experimental theatre they staged in 1978. Baixas’ and Miro’s work was a reinterpretation of Jarry’s *Ubu Roi* meant as a celebration of Franco’s death and the end of a repressive dictatorship, but here the oversized figure is suspended in sneering ambiguity, even pataphysical, sticking its tongue out in childish gigantism. Its movements and the way it is paraded also remind us of that period, right after the Soviet Revolution, when street parades in Russia mixed the language of the avant-garde with popular referents, one of those periods of hybridisation in cultural production, of precarious balance between high culture and its vernacular translation, so fundamental to Colomer’s aesthetic.

The puppet’s destination is Barcelona’s *Superilla* (“Super-island”), an experiment in urban planning recently launched by the City Council in the post-industrial district of Poble Nou. The plan takes advantage of the fact that blocks of buildings in the Eixample area are arranged into grid patterns in order to merge contiguous areas into super-blocks,²⁴ creating pedestrian spaces overlaying the pre-existing street grid. The city, as the space of both the “social body” and the individual bodies that add up to form the collectivity, is utopia’s foundational ground. The social choreography in *¡Únete! Join Us! Is* – like all utopias – an aberrant by-product of the real²⁵ governed by the principles of cognitive estrangement.²⁶ The empty cityscape, with speculative real-estate development in Barcelona’s post-industrial quarters in the background, functions as a new environment with an enhanced sense of anticipation.

At the Superilla the group stops to carry out a new collective action. Using a space with terraced seats, dancer and bank-clerk Anita Deb launches into a performance before another group of followers sitting opposite her, clad in Athens and Nashville university apparel. She motions from her position, and they mirror her movements as she spins a soundless dance that induces yet another cross-cultural displacement within the

23 Traditional oversized papier maché figures representing visual satires of characters, popular in local festivals throughout Spain [Translator’s note].

24 The plan drew the attention of the *New York Times*: <https://mobile.nytimes.com/2016/10/02/nyregion/what-new-york-can-learn-from-barcelonas-superblocks.html> [Accessed 26 March 2017 21:33]

25 Jameson, *op. cit.*, p. 15.

26 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press, 1979, Chapter 1.

local: the Bollywood gesticulation, estranged and wrested from its context, becomes a celebratory contrivance, regulated yet festive. Just as in the sequence shot depicting the Nashville country band, the ceremonial here generates a range of variations between the polarities of spontaneous action and cinematic convention: When the choreography ends, the camera movement following Anita down the street literally replicates the way the camera chases after female protagonists in Bollywood cinema. This super-textuality is echoed in the terraced seats: In the installation at the exhibition room, the Indian dance tutorial can be watched from a similar device, as we are beckoned to join the movement as a musical genre. The display's factual function matches the containers, the colours of the uniforms... The guided, controlled motions turn the characters into obsessive subjects, locked onto actions at specific spots, stubborn like objects. Semes are distributed across these actions as a kind of embodiment of this indefinable movement, following a symbolic economy of belonging beyond the economic regimes the city incarnates within society.

Comparative Literature theorist Andrew Hewitt defines social choreography as the “cultural trading post where aesthetic norms [...] are tried out for the social formations they might produce, and at which new types of social interaction are forged into new artistic forms.”²⁷ In Colomer's work these social formations are a recognizable, paradigmatic contribution, generated by means of ludic forms of an ethical and epic type, through which individual gestures have an impact on collective symbolic production, and each piece is part of a joint polyphony distributed throughout the pavilion. The social choreography conducted by a woman who represents a new citizenry is an infectiously molecular matter of sovereignty: the everyday imagination of the directional vectors of a citizenry yet to come.

27 Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham: Duke University Press, 2005, p. 28.

Join us!

“We have arrived to a phase in which we, ourselves, are always our own representation.”
— Ettore Sottsass²⁸

28 In *Design Quarterly*, 1973.

“Utopian form is itself a representational meditation on radical difference, radical otherness, and on the systemic nature of the social totality, to the point where one cannot imagine any fundamental change in our social existence which has not first thrown off utopian visions like so many sparks from a comet.”
— Fredrick Jameson²⁹

29 Fredrick Jameson, *op. cit.*, p. XII.

“What a time this is for learning about people, politics and oneself!”
— Michael Taussig³⁰

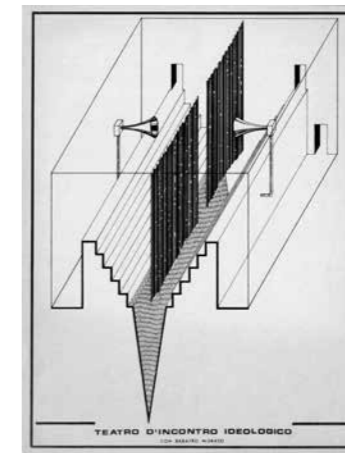
30 Michael Taussig: *Trump Studies*. [https://culanth.org/fieldsights/1046-trump-studies] [Accessed 10 March 2017].

When political theorists Ernesto Laclau and Chantal Mouffe posited the concept of radical democracy,³¹ they underscored the importance of artistic production as the key domain where a society critically renews its modes of representation. For Mouffe and Laclau, public participation unfolds agonistically through the confrontation of disparate positions admitting only punctual, ephemeral, ever-negotiable agreements. According to this approach, social formations are not to be constituted as closed, stable communities but rather as effective support structures aimed at common goals depending on various needs: Communities thus shed their condition as useful fictions where every form of participation is a form of violence, and become instead the end result of a series of processes establishing the commonwealth. The series of support structures allowing for these communal bonds to be made and unmade and remade constitute a chain of specific agreements responding to shared needs and multiple pressing circumstances. A good example³² would be an ancient façade precariously standing even after the building it belonged to has collapsed. Preserving the façade involves setting up a scaffolding, a propping system, as a temporary, transitional shoring measure, before a definitive solution can be found. Once the scaffolding is in place, the façade and its structural support are linked in form and function: Neither makes sense without the other, each is defined through its connection to the other. The propping structures are defined by their agonistic precariousness and the usefulness of their interstitial spaces. Therein lies the significance of fiction: like a piece of corrugated cardboard with sufficient support, a structure develops the solidity and strength it did not possess before, fold against fold.

31 See Ernesto Laclau & Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso, 2001.

32 See Céline Condorelli, *Support Structures*, Berlin, New York: Sternberg Press, 2009.

The women in this piece teach us to act: their frenzy in front of an expectant public turns vulnerability into actions that make precariousness endurable, in new, happier, and more active forms of life. The gestures of all those who accompany and assist them, their presence holding, looking at, watching over, things, amount to an acceptance of vulnerability whereby rituals and representations, even uniforms and containers, may become a vindication of bodily dependence and the condition of precariousness, a performative potential that may turn politics into liveable life. If they dance or pedal away, or if viewers climb onto the terraced seats to watch, to be watched or maybe also to dance, it is because they are joining a theatre of the real opposed to the world's representational mode as spectacle, and the politics of the everyday as oppression. Framing this work within the science fictional genre of *anticipation*, where existing human institutions have a domestic, homely reflection, it is possible to understand how genre discontinuities reinforce the narrative: Country music, Bollywood films, literary or cinematic references operate in the dimension of retrieved experience. Alternative cultural formations are imagined without being represented as alternatives. And they belong to the time yet to come as much as to the space that is yet to arrive.



Archizoom Associati. *Teatro Impossibile*,
Teatro d'incontro ideologico, 1968



© Sir John Soane's Museum, London
Various designs for Public and Private buildings, 1780-1815



Tati-ville. Set at plateau de Gravelle (Vincennes),
for the film *Playtime* (1967) by Jacques Tati

Architecture and Its Double

BRUCE BÉGOUT

“All urban life aspires to this condition: flux, pastiche”.
— Iain Sinclair, *London Orbital*

Mouth watering. The urban menu parades by in 4x3, striking letterings in kindergarten colours: Arby's (WE HAVE THE MEATS), Dairy Queen, Wendy's (CHOOSE FRESH), Chipotle (GET CHORIZO'D), Cocktail's Videogame, El Rancho Motel, WORLD PREMIERE, SALES 80%. Like a book or an advertising leaflet stuck on the windshield, with a pleasant feeling of movement, effortlessly turning from one item to the next. The suburbs of Nashville, Tennessee (USA), just like anywhere else in the world: poor, banal, sad hyper-outskirts, mostly dull and *vulgar* (hard to translate [into other languages]: roughly vernacular/popular, and so familiar it goes unnoticed), where the neo-capitalist melting-pot intersperses commercial solicitations, affordable entertainment with ease of access, and all FOR ONLY \$ 8.99.

We venture into the Centennial Park seeking a less brand-saturated horizon, along with some fresh air and green grass. We slow down in our rented car, letting it gently glide along slight bends in the road, and then suddenly, like a weird vision out of our memory or our imagination, IT emerges over across the median strip. What is IT? It's what my memory, chock-full of millions of images and narratives, swiftly identifies as the Parthenon! WTF!?! Is this the one from Athens, the temple dedicated to the glory of Athena Polias, in front of which Pericles walked and talked, the same one that later became a gunpowder magazine during the war against the Turks, the very same one we see in so many postcards and in Martin Parr's photographs, so full of British irony? Yes it's the very same one in all its majesty, better than the original itself, more like its true Platonic idea, rid of all slag, having descended upon this earth to say hi to the sensible world.

Surprise-effect gone, we park at the huge empty parking lot surrounding the building. Everything is car-friendly here; you never have to walk a long way from your car's door to your final destination. Doubts and stupefaction vanish at a few metres distance. It is indeed the same building. Massive, impressive. We slowly go around it, all the time enthralled by a troubling impression of sameness and otherness. Punctuated by the sculpted metopes, the long colonnade graciously encircles the

peristyle in its entirety. Over the architrave there rises the tympanum that harbours the birth of Athena. The acroteria are identical at every point. Even the optical correction has been replicated. There's a concern for the right detail. At any rate, this Parthenon is much better preserved than its model in Athens; it's quasi-intact, like a manufactured replica right out of a factory. It's barely a century old, as we learn from an information panel in three languages that recounts how it was built, its history and its function – all of it peppered with amusing anecdotes meant to create a kind of chumminess with the tourists.

What is the source of the strangeness this sight makes us feel? It's not simply about a fragment of ancient history's imaginary translocation to the heart of America; it's rather about the life-size reproduction of a whole building *ne varietur*. A question comes to mind: Are there doubles in architecture? Imitations are well known; here and there one finds “after-the-manner-of” experiments, or a building's style being replicated across countries, or Palladio's or Bernini's influence throughout Europe and beyond. But perfect copies? In a certain sense, the uniqueness of buildings far exceeds that of works from any other artistic field – whether they be paintings, sculptures, or musical scores –, which makes it difficult for them to be replicated exactly as they stand. The anchoring to the ground, the imposing prospect, and social usage render an architectural work less amenable to replication and replacement by a *doppelgänger*. The copy would be spotted and its effect would be nullified. No substitutability is possible. It's not the singularity of the creative moment that endows a building with this remarkable individuality, but location itself. A building always implicates the space it occupies and interacts with. A perfect copy would therefore require an exact replication of its geographical coordinates, which is obviously impossible. It's true that a building never quite remains identical to itself: its form and contents do evolve over time. Deterioration may of course lead to partial repairs that may end up amounting to a complete overhaul. As with Theseus' ship, it may be the case that none of the original components actually remain in place in the end, the building having strangely become its own replica through its multiple restorations over the years. However, whereas a painting or a sculpture possess an irreplaceable uniqueness (which generates what Benjamin called their *aura*, the sacred halo that keeps spectators – and their *Gemüt* – at a distance), thereby encouraging a parallel market for copies, which may even entice malicious or brilliant substitutions – which are, after all, absolutely legal in museums where, for reasons of security or preservation, copies must pass off as originals – architecture by contrast is almost completely exempt from counterfeit works. This doesn't mean it's not reproducible *per se*. There is no technical obstacle. The problem is that no copy, however perfect it might be, could ever guarantee the uncanny role of the substitute. It's therefore architecture's situationality in itself – site, construction history, the public's attendance, etc. – that prevents copies much more efficiently than any authenticity test devised against attempts at forgery. Thus, replicas cannot be made for purposes of preservation, nor can copies be made for exchange. This doesn't mean, however, that in architecture the phenomenon of *mimesis* is unknown – on the contrary, architecture is actually much more subjected to it than any other art, as though its non-reproducible nature entailed a proliferation of imitations of all kinds.

Pastiche usually consists in borrowing a model's style or some of its elements, yet this does not necessarily involve a complete copy of the original. A disparaging moral judgement is often attached to this artistic technique. The pastiche-mixers are believed to be incapable of producing

anything original by themselves, therefore lacking imagination, or to be seeking – through parody – to mock the work they are revisiting and somehow caricaturing. It's a kind of imitation that cannot actually avoid eliciting a smile. Citation is successful insofar as it takes advantage of this gap with regard to the original work's horizon of expectations. The disappointment of not seeing that a copy is thus accompanied by an ironic compensation which turns weakness into a parodic gesture. But this is not always the case; pastiche may have nobler intentions, such as recognition. Quite often, pastiche-makers place themselves in a position of inferiority, paying homage to the model they are revisiting. The boundary between reverential imitation – long a staple of Western artistic education – and pastiche may be rather thin.

It's not clear whether the worldwide trend for reproductions of pre-existing buildings is connected to our pastiche age; its point of departure – i.e., at the beginning of the urban, industrial age, leaving aside Renaissance imitations of Antiquity – was originally an attitude of devotional admiration. The life-size replication of a well-known architecture was permissible as a way of somehow tapping its aura, its symbolic power, through a sort of geographical as well as mental transfer of its glory. Thus architectural signs travel too; imaginaries are transferred across continents. Just as a plant may cross the ocean attached to a piece of wooden flotsam, and then find a spot to grow in an island far away from its birth soil, generating a new species, similarly, cultural features may travel through the seas of history and colonise other territories like weeds. Numerous buildings in modern republics have almost exactly replicated ancient ones in order to accrue this supplement of legitimacy. Court houses, parliaments, and universities have plagiarised ancient architecture in order to acquire a patina of history and grandeur. Reference was reverence. It sanctified the past even as it tried to elevate the present. In a certain sense, this replication regime still partakes of Nietzsche's “grand style” as described in *Twilight of the Idols*:

Architecture is a kind of eloquence of power in forms — now persuading, even flattering, now only commanding. The highest feeling of power and sureness finds expression in a grand style. The power which no longer needs any proof, which spurns pleasing, which does not answer lightly, which feels no witness near, which lives oblivious of all opposition to it, which reposes within itself, fatalistically, a law among laws — that speaks of itself as a grand style.

In recent times, architectural reproduction is ostensibly carried out in accordance with different criteria. It's no longer a question of absorbing the model's value into the copy, but rather the goal is to simply play with that value. Certain amusement parks, such as France Miniature in Elancourt, offer us samples of world-renowned buildings, around which the tourists walk, like drunken Gullivers, under the impression that they are travelling. The widespread *thematization* of entertainment architecture also resorts to this play of references. Casino hotels in Las Vegas or Macao simulate cities, monuments, or architectural wonders (Paris, Venice, New York, Angkor Vat, etc) not simply in order to receive a sacred unction of glamour (no one is fooled by the *trompe l'œil*, and the engineers' borderline-pathological pursuit of realism never manages to elicit more than a slight amazement), but with the aim of creating an immediately recognisable perceptual universe. The über-urbanites' brains are saturated with images and information to such a degree – nearly to the point of cognitive

explosion –, that marketing’s fairy-godmothers don’t want to further trouble them by adding up to the pile of confusion, and instead entice them with clear, identifiable visions – clichés in the proper sense of the term – that appease their overheated minds. In the midst of the suburban jungle emerges an Egyptian pyramid, an Easter Island statue, a Venetian palace, etc., namely, anything that can be found in globalised memory, which thus operates like a sort of personal bank account from which we can endlessly withdraw funds. The effect is instantaneous: recognition and adherence. For quite obviously, therein lies the key: to create the minimal attachment immediately allowing for other relationships – and maybe more. Better pastiche than indifference or speechless shock. Citation as homage is no longer the case here. We are now in the fast, consumable universe of instant availability, of Heidegger’s “de-severance” (*Ent-fernung*) of the world: the undoing of distance for the sake of closeness-at-hand, ready to be appropriated. Countless development projects in China copy European cities, palaces, or famous monuments down to the last detail. This is not a mere transfer of technologies, or even imaginaries (and even less so, of erudite cultures), but rather the direct consequence of the opening of the mind to the worldwide network of signs. While in the past replication was aimed at lofty goals of social edification, in a somewhat conceited gesture that aspired to inscription in history through the imitation of its great periods (San Francisco’s City Hall imitating the dome of Saint-Louis-des-Invalides in Paris), in our times reproduction is deployed in the most ordinary, horizontal domain of vernacular entertainment, business, or housing architecture. It’s no longer the State that chooses to resort to imitation as bait, but private corporations that turn generalised simulation into a development principle.

However void of meaning architecture may be, since it merely exhibits pure forms and what they contain, under the mimetic yoke it becomes here a sort of Arts & Crafts schoolmistress displaying on the dashboard, before the children of mass consumerism, an enchanted album of renowned monuments. She does not merely limit herself to dividing the terrain into a grid, she aspires to sculpt the volume according to her rules; she somehow geometrises air and movement. While surveyors limit themselves to logically delimiting terrains in the land registry, architects mathematise the third dimension. But vernacular architecture, mixing popular constructions and ultra-capitalist buildings, swiftly covers this purely rational structuration of volume with images and symbols. It dresses up the cube projecting known representations (here again we find Venturi’s and Scott-Brown’s famous decorated hangar); that’s the reason why it resorts to copies and imitations so frequently. This accounts not merely for its playful passion for misappropriations in advertising, but mostly also for its will to disguise the austere severity of constructive *ratio* with a shimmering book of mimetic façades. Thus the “urban sentence”, to employ a term coined by Jean-Christophe Bailly, often refers to common places in language and space. It relies on banal expressions, conventional formulas, which guarantee the *phatic* function of language, i.e. the connection with viewers/interpreters. It’s not surprising then that these 1:1 scale models of a famous building on the other side of the world – for example a castle from the Loire region in France replicated in a village somewhere in Brazil, or the Giza Sphinx in the Shijiazhuang area 300 km away from Beijing – should make us feel a sort of *Unheimlichkeit*, an uncanny feeling of familiarity in strangeness, as if nothing could be more disorienting for the mind than the repetition of the same, and this kind of otherness lying at the heart of the self-same, this madness of identity. This anxiety is normally dispelled by reacting in amusement. Yet there remains nevertheless a

vivid impression of individuality having been violated and cloned, in other words, negated, and of our being witnesses to that mutilation as incarnated in the perfect copy.

It’s not strange, therefore, to find, in these mall-strip outskirts, such a simultaneously naïf and astute deployment of traditional imageries. As one idles by on these three-lane conveyor belts called urban freeways, one has the impression of traversing a huge factory where signs and monuments are being recycled. The disposable legends of corporate capitalism love to dwell on the same narratives and the same images. Like a soothing lullaby for consumers. Vernacular architecture thus often falls in the trap of replication, especially in a universe of speed and constant flux which paradoxically generates the converse need for a fixed identity. We must not see in this worldwide lust for urban imitation and architectural pastiche a simple complicity with cheap swank, but rather, on the contrary, the perhaps inevitable, sane reaction of human sensibility in the face of commercial hyper-solicitation through replication. What we have here is a defensive strategy on the users’ part: they filter the ever new, aggressive, and swift stimuli in accordance with identifiable patterns. Chronic attention deficit disorder sculpts its own environment by itself. Confronted with minds capable only of attention spans lasting seconds, architecture sacrifices its nature as enduring inscription in time and space to the advantage of fleeting iconic effects. It sets aside stasis, all that lasts and forms a world, to turn without second thoughts to the precariousness of mobile, superficial spectacles. This world of simulation that Baudrillard was so fond of, as he saw in it the eschatological end of meaning and the almost joyous acceptance of post-historical nihilism, does not always generate poor quality ersatz, though. Sometimes some creations slide into this catch-all mimetic process that, either through hybridisation or disadjustment, are quite original. And to one’s bafflement, one finds a displaced element under a banal reproduction. Each local culture thereby adapts the models according to its needs and expectations. The vernacular synthesises traditions and migrations. Despite its frequent resemblance to a cheap stage-set for a low-cost sit-com, or, in other words, its lack of depth and ambiguity, this architecture of the double may sometimes generate singular universes. Autopia, which has somehow subjected urban man to the car’s kinesthetic and perceptual schemas for nearly a century now, has managed to create a new sociability: the recognition of a signified in a split second at 60 km/h. This is nothing, and there is no reason to deplore this fact in the name of some ideal age when meaningful exchanges took place in quiet lounges following venerable patterns of conversation. Within the urban flow’s continuous disorder, the mimetic architecture of themed restaurants, fun hotels, and amusement parks valorises what is well known. Our cities’ “existing landscape” must not be acknowledged as an insurmountable horizon or a norm to be followed under all circumstances (the only reality that is ours and we must worship, as is commonly believed by the heirs of post-modernist thought, who in fact work within the status quo), but as a new ground for analysis, neither commodity dystopia nor globalization utopia, where the communicative poverty of this system of puerile and facile references can be dissected live, in order to flush out both the ideological-economic structure that generated it, and the discrepancies that turn it into something other than a simple replication. The suburban artist’s role is once again to find out the sparkle of singularity within the mimetic death drive, to track down, under a seductive wink’s coarse effects, the disarray of meaning itself, something irreducible to the game of citations. In other words, where borrowings stand, the improvised must occur.



Construction Without End

MANUEL CIRAUQUI

At some unspecified location, a small crowd manipulates elements of a stage set, transforming the place where it is, or it is to be, installed. The duration of the action matches that of Jordi Colomer's 2015 work *X-Ville*. It is a multiple action, as plural as the agents involved, all of whom are characters in a hypothetical city that is as ever-shifting as any city. *X-Ville*'s starting point is to be found in excerpts from a series of texts by the architect Yona Friedman, where utopia and urban space as its suitable framework are discussed.¹ Although up to a point *X-Ville* may be construed as a free staging of those excerpts (their dramatic and cinematic translation), viewers are soon overwhelmed by the behavior of this unknown-city where cardboard and wood represent iron and concrete, and fruit and vegetables represent vegetables and fruit, and "real" currency is exchanged for cards made of the same cardboard as the buildings. The reductivist scenery drives the characters' behavior into a level of circularity and gestural abstraction that soon questions the nature of the action itself. This evokes, like dreams in a huge hangover, disparate genres and theatrical forms from the last century of Western Modernity: documentary drama in Weimar Germany; *Ballet Mécanique*; slapstick comedy in silent films; improvisation theatre, street theatre; the Theatre of the Absurd; crowd happenings; the cinematic agit-prop; and even certain types of circus acts. References, therefore, go far beyond the textual, and the work's singularity lies in their overall synthesis.

¹ Yona Friedman, *Utopies réalisables* (1974). Paris & Tel-Aviv: L'Éclat, 2000; and "Où commence la ville", in *Manuels Vol. 1, 1975-1984*, Poitou: CNEAI, 2007.

My analysis in what follows focuses on certain actions within *X-Ville* – dramatic exercises of a non-figurative kind, we might say – where the problematic connection between work and its representation is brought into sharp relief. To put it differently: Up to what point is it possible to interpret an actor’s labor as work, and the worker as a character in the world-as-drama? On the basis of the ambiguity in these relationships, an even more unfathomable question arises as to what an actor may produce when (s)he is cast as a mason or a gardener: a house, an artwork, or the fragment of a potential artwork. Jordi Colomer’s *mot d’ordre* (or *mot de désordre*) through the last decades – “to inhabit the stage scenery” – forms the background to this questioning. This might even allow us to indirectly address or at least visualize how an artist’s labor (say, a sculptor’s) may be thinkable as acting work, in what would amount to a curious reversal of the weaponized notion of *theatricality*, a term infamously coined by Michael Fried in 1967.² This line of inquiry would be analogous to the questions raised, at least in the last hundred years, on how much, in terms of their work, an architect may be likened to a stage designer, or a ruler to a stage-manager, etc.³ Different transpositions and re-scalings are involved in all these relationships, which question not only the overgeneralization of the theatrical, but also the delocalization (read *miniaturizing*) of politics within the realm of art.

An intermediate existence: “metaphorai”

X-Ville begins with the recitative declamation of an introductory passage from Friedman’s *Utopies réalisables*, followed by scenes representing the functioning of a city depicted in black ink on pieces of cardboard. In voice-over mode, the recitative accompanies some of these scenes: *X-Ville*’s inhabitants walk, eat, trade, till the land, furnish the common areas, or gather in assemblies. Most of these activities are summarily imitated, without great detail: at one point, for instance, a man and a woman use brooms to push aside a mound of rubbish, yet it can’t be said they are sweeping the floor; then there’s the moment when the city dwellers are given their pay in the form of small change, chocolate, or biscuits. While human motility is accurately portrayed, in the course of the film actions shed their figural nature. Around minute 9, a game played with car tires appears to mimic road traffic, but it could also be the enactment of a race, or a form of collective entertainment.

² Michael Fried, “Art and Objecthood” in *Artforum* Vol. 5, No 10. 1967, pp 12- 23

³ The disputed identification between the artist and the subject of political revolution, still propounded by some, lies in a proximal field, though it shall not be addressed here.

Shortly thereafter we witness two cycles of activities, connected with a passage from Friedman where he reflects on the self-sufficiency of cities and how convenient it is for them to be formed of smaller inter-connected villages. First, we see the community of characters rearranging portions of the city, which may be parts of dwellings or whole buildings (incarnated in cardboard panels at a scale a person can handle), or elements for the construction of structures that call to mind real living spaces (cabins) or buildings (frames and trestles for scale models). In other words: the city’s own displacements become its main activity, and also the main figuration of its interminable dynamic. A city’s sole purpose is perpetual mobility. The displacement of fragments, buildings, and whole blocks recalls Michel de Certeau’s remark in *L’invention du quotidien*: “Dans l’Athènes d’aujourd’hui, les transports en commun s’appellent *metaphorai*.”⁴ The toiling of the city dwellers reshuffling the city fragments might be called metaphorical in a literal sense – their city “metaphors” are not evocations of something else based on it, but veritable translocations, displacements. The hustle and bustle of the big city is thereby encapsulated in a choice of emblematic gestures. A while later, the attention of the all-seeing camera seems to be diverted towards a lake. As it carries us along the banks, panning from right to left, we find a group of city dwellers standing in line forming a bucket brigade. One of them fills a bucket with water from the lake, and then pours it into the bucket being held by the next person in line, who pours it into the next person’s bucket, who repeats the operation, and so on and so forth until the water is poured onto a PVC pipe being held by others and through it reaches somebody else’s container. We never get to see the water’s final destination, but we witness how in every transfer a little bit (or perhaps quite a bit) is spilled. Entropy is therefore a factor in this hydrological translocation – in every possible transformation of energy some is irretrievably lost – but the lake holds much more water than may be measured by a bucket, and the city dwellers continue with their activity. Again we wonder whether the indifference of agents/actors is a function of their prior knowledge of the representation involved, since their activity is merely indicative of another, perhaps a simplified rendering of far more complex transport chains; or whether the whole point is to find out how many times the water can change hands, or whom it can reach along the chain, as in a game. Or whether what is being enacted is the spillover, the non-refundable expenditure. At any rate,

⁴ Michel de Certeau, *L’invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990, p. 170.

5 Jordi Colomer in conversation with the author; see “La sabiduría del tramoyista,” in *Lápiz* 258, December 2009, p. 52.

6 *Íd.*, p. 56.

7 “The show *Alta Comedia* at Tarragona’s Tinglado art venue was a watershed moment in my approach to things. By means of a scale model of that 1000 square meter space, I devised the exhibition as an ensemble, an itinerary, a street. The four pieces that made it up were of architectural proportions, meaning a 1:1 scale which allowed you to climb onto them and traverse them. Those pieces were built from blueprints, but I reserved for myself that after-completion moment when I could improvise placing small objects here and there; packets of rice, patches from carpets, shoes mixed with light bulbs, as if to leave traces of the passing of an individual dwelling in those spaces. The excitement in this kind of work came from the coexistence of two scales and two construction moments. There was for instance a squalid little chipboard staircase made by three of us, as we were having potato chips. Once it was finished, that fact that in the middle of a such a huge space you could notice the marks left by greasy fingers, seemed to me to be truly important. The game relied mostly on the viewer’s traversing through and confronting these two scales. I remember always being deeply intrigued by Carl Andre’s metal plates, the contrast between the coldness in the construction and the public walking and ‘acting’ on top of them”. *Íd.*, p. 52.

8 Donald Judd, “Specific Objects,” in *Arts Yearbook* 8, 1965, pp. 74-82.

the least relevant question is “until when” is the action going to be repeated – the question of duration, which is also somehow the question of ends. Each action lasts as long as is required for its typology to be established: the city’s action A, behavior B, practice P. What matters, though, seems to be how each of these exercises sets in motion a system of objects connected with the urban model underpinning the work.

At one point Colomer clarified his views on sculpture as practice and material field, arguing that “the point is not to vindicate a particular discipline; on the contrary, sculpture is rather the place from which everything can be encompassed”.⁵ In connection with this field, cinematic practice appears as “sculpture extended through time”.⁶ Sculpture serves as stage scenery both inside and outside a film: both in the space where cinematic action unfolds, and in the exhibition space where the cinematic work is screened. Sculpture’s aesthetic space (or construction’s sculptural value) is particularly salient in Colomer’s early works, both in the stage sets displayed at his 1993 exhibition titled *Alta Comedia* (High Comedy) and in the minimal volumes in the 1996 installation *El lloc i les coses* (Place and Things).⁷ Thus sculpture “expands” upon being filmed, and that expansion is another name for the processes carried out on and with the stage scenery. What distinguishes such processes, what renders them *specific* in the same sense as objects in Donald Judd’s famous text,⁸ is that, besides being halfway between sculpture, scenography, and architecture, they are neither constructions nor destructions. The term that might perhaps best define them is the above mentioned *metaphorai* from present-day Athens. They are constructs yielding no results, with no further teleology beyond their own execution. A kind of labor is displayed in them which is more likely to be found in the preparation of festivals and rites, or demonstrations and parades. This constructive force is not accumulated, nor does it alter the intrinsic mobility of such forms of activity. Work does not materialize into any kind of product beyond the experience, the memory, the description, the document that will subsequently expand the action across time.

For the above-described material displacements, translocations and transformations, scattered historical precedents may be found, mostly in the gray areas of art history. Architect Gianni Pettena recounts how, as work was being carried out on his *Clay*

House installation in Salt Lake City, Utah, in 1972, a boy from the suburb where the house was located cycled by and asked: “Are you building something or destroying something?”⁹ It was precisely Pettena who, years later, conceptualized his own work through the rubric of the “anarchitetto” whose speculative labor is not so much expressed in buildings but rather through interventions that probe the alleged essence of the architectural.¹⁰ Sculpture might be rethought in analogous terms – especially as practiced by Colomer and other artists for whom the category, genre, technique, or artistic medium is basically a viewpoint or perhaps a *language game* in Wittgenstein’s sense, within which everything else, all that can be “encompassed,” may circulate as new signs thereby acquiring unforeseen qualities.

Following the thread of Pettena’s *anarchitectural* trajectory, other instances can be found. At the time he was working on the Clay House, Pettena met Robert Smithson at Salt Lake City. Years before, Smithson had found the Palenque Hotel at some obscure location on the Yucatán peninsula, and had delivered a famous lecture about it at the University of Utah. Extant today as a slide show with a tape recording of the artist’s voice, the document/work known to us as *Hotel Palenque* is without doubt the only vestige of the singular hotel. “A hotel which is also a motel”, Smithson explained, whose partly unfinished, partly ripped up floors are “reminiscent of Piranesi,” and whose design exhibits formal originality (the emptied pool with a suspension bridge spanning over it) and sophistication (the garden of broken bricks, the wall-less window) worthy of true amazement.¹¹ The Palenque Hotel, a prophetic monument for a proto-punk architecture that never was, is a frozen *metaphora*, its form stuck at the point where construction development turns around upon itself and is accepted as ruin, to the visitors’ hilarity and bewilderment. In a similar vein, Smithson’s own *Partially Buried Woodshed* (1970) is a brutalist prefiguration of Pettena’s *Clay House* presented as construction without end: stuck in time but also lacking purpose, *atelic*. This work by Smithson also partially inspires Juan Muñoz’s reflection in a text work titled *Segment*, a mock-research piece on the (fictional) legend of La Posa, an empty house burnt and rebuilt each year in the village of Zurite, in Peru: “Rather than a house,” Muñoz argues, “[La Posa] resembles *the image of a house* [...] Is this gathering place and crossroads point also a lodging, a dwelling? It can’t just be a monument, a symbolic structure posing as a house”.¹² The

9 Gianni Pettena interviewed on his installation *Architecture Ondoyante* at 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine, Francia, 2014, <https://vimeo.com/98547364>. Accessed February 2017.

10 G. Pettena, *L’anarchitetto. Portrait of the Artist as a Young Architect*. Prato: Guaraldi, 2010.

11 The original text of the lecture is not included in Smithson’s *Collected Writings*. I used the Spanish edition of the text: Robert Smithson, *Hotel Palenque* (1969), trans. by. Magali Arriola, Mexico City: Alias, 2011.

12 Juan Muñoz, “Segment”, in *Escritos/Writings*. Barcelona: La Central / MNCARS, 2009, pp. 121-143.

cycles affecting these “ever-perishable” buildings, as Muñoz terms them, are also regenerative. This architecture’s time-like structure is a Möbius strip that begins at the end or goes back towards it in order to then reverse back to the future from which it is born. It is safe to say that through the principle of endless construction, the act of building becomes emancipated from architecture and its functions. Both its making and its unmaking being unfinished, the building remains in a kind of intermediate existence. Should this field of activity, this area of endless work, be called *sculpture*?

Stage scenery as actor

Things posing as houses: that’s what stage sets are. Outlining the history of stage sets and their role in shaping theatrical writing at a time that might be considered foundational, Edward Gordon Craig remarked: “Once upon a time, stage scenery was architecture. A little later it became imitation architecture; still later it became imitation artificial architecture. Then it lost its head, went quite mad, and has been in a lunatic asylum ever since.”¹³ Craig briefly recapitulates scenography’s history of madness as follows:

After the Greek and Christian theaters had gone under, the first false theater came into existence. The poets wrote elaborate and tedious dramas, and the scenery used for them was a kind of imitation architectural background. Palaces and even streets were fashioned or painted on cloths, and for a time the audience put up with it. (...) After the Shakespeare stage passed away, the daylight was shut out for ever. Oil lamps, gas lamps, electric lamps, were turned on, and the scenery, instead of being architectural, became – pictorial scenery.¹⁴

According to Craig, real architecture generates real drama and real emotion, as opposed to painted or “pictorial” scenery that inspires pretense in the audience as well. Without advocating a kind of naïve representational realism, Craig’s position was “realistic” inasmuch as he wanted to push the theatre towards the spaces of sheer life, where the same sun shines over actors and public:

When Drama went indoors, it died; and when Drama went indoors, its scenery went indoors too. You must have the sun on you to live, and Drama and Architecture must have the sun on them to live (...) It was the movement of the chorus which moved the onlookers. It was the movement of the sun upon the architecture which moved the audience.¹⁵

Within this vision of scenery as coterminous with the world, the presence of items deliberately made for the stage set – such as a city represented in black ink on cardboard panels – would allow theatre itself to emerge as a character, and the scenery to act as effigy or emblem for the staging of the play itself – the theatrical representation. Actors confronting such objects – abstracted from, or indicative of, off-stage life – are actually faced with drama’s presence in a no less strange space. A kind of split has occurred.

Beyond Craig’s judgment on Baroque drama, however, we might turn to other scenographic practices from past centuries, when cityscapes afforded the natural locations for theatre plays. “Bonet Correa recounts how in the 18th Century houses were covered with fake façades made with large cut-out frames. Ephemeral obelisks and triumphal arches would last, just like the façades, ‘for three, four, five or even up to six days’. Except for Palermo’s Porta Nuova or the Arco de Santa María in Burgos, which became steady architectural features, nearly all of these structures would be destroyed a few days after being built”.¹⁶ Following this, it is legitimate to think that the cinematic camera may be the ideal medium through which such contrasts may be emphasized while the real, concrete space where they are generated is simultaneously preserved.

Stage scenery thus becomes a character incarnated in moveable items, elements for an endless transmutation where the city, as overarching city-stage, may see itself reflected in a synthetic mirror. In yet another well-known – and no less overstated and confrontational – text, Gordon Craig suggested the concept of “über-marionette” to describe objects that become more lively than the actors themselves: “The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the über-marionette we may call him, until he has won himself a better name (...) a superior doll (...) descendant of the stone images of the old Temples.”¹⁷

15 *Íd.*, pp. 7-8.

16 Juan Muñoz, *op. cit.*, p. 133.

17 Edward Gordon Craig, “The Actor and the Über-marionette”, in *The Mask* Vol. One, no. 2, April 1908, p. 11.

13 Edward Gordon Craig, *Towards a New Theater*. London and Toronto: J. M. Dent & Sons Ltd, 1913, p. 6.

14 *Íd.*, pp. 10-11.

18 *Íd.*, p. 12.

This leads Craig to evoke “those moving cities which, as they travelled from height to plain, over rivers and down valleys, seemed like some vast advancing army of peace.”¹⁸ At this point, we may return to the urban panels in *X-Ville* and the mobility that is revealed by the mutable, intermittent life of stage scenery. Items the city is built from or abstracted into, like elements in a live sculptural assemblage: army of peace or utopia. Again we must resort to the cinematic camera’s ability to circumscribe within a bartering field the connections between streets and stage sceneries, acts and deeds, person and persona.

The items in the scenery-as-character are tools for the actors’ work; the *city’s* movements (translocations, *metaphorai*) are the actions through which they become a temporary, nomadic community. This theatrical format comes through as an architectural manifestation in its constructional, processual moment, but not in the finalized shape of a building: that’s when we reach sculpture. Besides, the cinematic medium that encompasses this process is also nomadic, replicable, portable. Objects require a certain activation, though not necessarily of the functional kind. Let us consider for instance the scale model of a phalanstery that agents in *L’avenir* (2011) carry through endless sands until they reach the spot where they decide to set it up and use it as backdrop stage for cooking and eating a paella. There’s much more wind and sand than scenery in the scene. While these agents (people) eat the rice and engage in inconsequential chatter, the wind from the delta seems to sharpen their tin boxes into Fourierist emblems. Once again, action goes beyond reference. The action is not representing a situation, but rather exposing representation itself to the rigors of the situation, with all its sweat and dust. Somehow we envision Charles Fourier’s text hanging from a clothes line stretched across a town hall square somewhere, like a sort of *readymade malheureux*.

19 Juan Ignacio Prieto López, *Teatro Total: Arquitectura y utopía en el periodo de entreguerras*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015, p. 154. My reflection in what follows may be seen as a commentary on Prieto López’s book and an attempt to link the illuminations his research affords to the cross-disciplinary, and historically wider, context addressed in this essay.

“The theatre’s architecture, Erwin Piscator claimed, was intimately bound to the structure of drama; they determined each other. But the roots of architecture and drama reach deep into their epoch’s social forms.”¹⁹ The blend of artistic media in Colomer’s works may be read as a further recombination of the languages that intermingle in Documentary Drama, and a commentary on Piscator’s political theatre. Once again we have theatrical performance, music, lights, discourses, screenings of films and

photos, but the discourses (though they are actually citations, such as music) unfold within the scene, which lies within the action, and the action in turn is encapsulated in the film, and the photographs are arranged all around it at the exhibition venue... The action reshuffles the stage scenery as *perpetuum mobile*, and in that mobility lies the actors’ (the agents’) work. Curiously enough, in Spanish the word for both the motive behind a crime or the motivation for the character’s actions in a play is *móvil* (“mobile”). Action is essentially displacement. In historical terms, it is safe to say that Piscator’s scenographic conceptions definitively and irrevocably consecrate the stage scenery as theatrical subject – a figure that had already featured in Frederick Kiesler’s electromechanical set for the staging of Karel Čapek’s *W.U.R. (R.U.R.)*, in Berlin in 1923:

The diaphragm opens up slowly: the film projector rattles, swiftly beginning to function; onto the circular surface a film is projected; the opening closes. To the right, as part of the scenery, a statuette-device. It opens and closes [...] The seismograph (in the middle) moves in bursts. The turbine control (center, bottom) turns continuously. The number of finished products changes. Blare of factory sirens. Megaphones convey orders and replies.²⁰

20 *Íd.*, p. 57.

Newly arrived in America three years later, Kiesler includes in his International Theatre Exposition a model of his *Endless Theatre*, a stage set of spiral flows where “the drama can expand and develop freely in space”. The structure was “an elastic building system of cables and platforms developed from bridge building”.²¹ This theatre’s egg-shaped outer shell anticipates the design of Kiesler’s most famous unrealized project, the *Endless House*, on which he worked for four decades.²² In the *Endless House’s* seamless interior, the principle of continuity pushes each space to become something else: ceilings become walls that become floors that become staircases, casting a master spell on the whole structure. Finally, Kiesler also designed the Film Guild Cinema, built in New York in 1929, which he billed as “the first 100% cinema,” i.e. one specifically conceived for movies. The design was based on a megaphone-shaped auditorium where traditional elements such as the proscenium had been suppressed, enhancing the importance of the screen, whose central surface resembled a huge diaphragm or an eye

21 Richard Schechner, “6 Axioms for Environmental Theatre. Axiom Three,” in Jane Collins & Andrew Nisbet, eds., *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*, New York: Routledge, 2010, p. 97.

22 Commissioned by New York’s MoMA, and using numerous notes and drafts, Kiesler finished a model of his *Endless House* which was shown at the 1960 exhibition “Visionary Architecture.” As extant photos document, the model was itself an unstable work in progress that began as a floating egg-like form and then mutated into cavities and bulbous shapes. The 2015 “Endless House” exhibition at MoMA attests to the influence of Kiesler’s processual design on later architects and artists. See Jason Farago, “Review: ‘Endless House’ Expands the Definition of Home,” *The New York Times*, 28 August 2015.

(thus suggesting the identity of both). Some people compared the movie-going experience at the Film Guild Theatre to “being inside a camera”.²³

In 1927, in the wake of both Kiesler’s approach and the Bauhaus’ own theatrical aspirations, Walter Gropius’ *Totaltheatre* pushed the principles of dynamic scenography to analogous scales. Originally conceived for a project commissioned by Erwin Piscator a year before,²⁴ the *Totaltheater* became a landmark reference in the history of “immersive theatre.” In Gropius’s design the stage scenery not only played a continuous role, but it also activated the rows of seats and the house’s structural elements, enacting the fusion of building and stage-house at the architectural level, and cast and audience at the social level. Different turntables could rotate both stages and rows of seats in multiple directions, redistributing the performance and the viewers in space. Passive and active structures blurred into one another: the public, willingly or not, was dragged into the movement of the whole. The workings of this architectural machine went well beyond the needs of theatrical performances, and offered a venue “for hosting political rallies, conventions, meetings,”²⁵ whose protocols and formal features would have ended up being reshaped by the *Totaltheater*.

All these immersive, moveable, multi-theatrical structures display similar key features: at one level, the vision of a barely manageable totality where countless actions are happening simultaneously, performed by humans or machines or both in cooperation; and added to this, a reformulation of modern life as part of a vast contraption, which in turn becomes the environment for existence itself, within which Le Corbusier’s *Wohnmaschine* is but another gear in the machinery. In the theatrical enactment of this totality, there is no boundary between all these dramatic subjects, whose cooperation ultimately results in constant role-reversals. The archetype of this totality – and the object being multi-theatrically represented – is the City. Total Theatre in any of its forms is but a densely compressed scale model – synthetic miniature version, stage scenery – of the City.

Mention must inevitably be made here of Walter Ruttmann’s film *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), if we want a primeval image of that dynamic totality. Ruttmann’s *Symphony*

23 Lisa Philips, “Architecture of Endless Innovation,” in *Frederick Kiesler*, exhibition catalogue, New York: Whitney Museum of American Art & W. W. Norton & Co., 1989, p. 16.

24 As Prieto López points out, Piscator decided to commission Gropius after it became evident that working with Kiesler, then in New York, was not an option. See J. I. Prieto López, *op. cit.*, p. 160.

25 *Íd.*, p. 171.

flattens together all the elements of Total Theatre into the continuous, smooth surface of film, and, on account of its story-less structure, may be regarded as a circular work: a scale model in motion. The machines in the movie – crudely presented as humankind’s vanguard – are both actors and scenery. They become subjects not simply because they act, but also because they rule over and lead the working masses to action. This aimlessness and lack of humanist narrative in Ruttmann’s work was precisely what inspired Sigfried Kracauer’s negative review in the *Frankfurter Zeitung*. As Stéphane Füzesséry points out, for Kracauer the film’s neutrality and lack of engagement with the issue of poverty and squalor in the city betrayed Ruttmann’s formalistic approach.²⁶ The latter’s fascination with the domination of machinic production over human life shows through in the film’s editing, which mimetically replicates the droning whirl of turbines, wheels, and pistons. Ruttmann’s *Symphony* is an attempt at rhythmic and mimetic indoctrination into the new order, as well sensory acclimatization into the frantic reality of the metropolis – an effort to picture its logic, rather than its physical extension. Abstraction in human relationships and behavior is matched by increased mimeticism in non-human items, and the outsourcing of affect onto work’s mechanical, disembodied elements. With hindsight, it may be said that Kracauer’s criticism turned out to be prophetic: after a two-year collaboration with Piscator in the documentary *Melodie der Welt*, Ruttmann joined the Nazi party. Kracauer wrote his own account of urban life in *Die Angestellten* (1930), a study on how the dullness of machinic work overflows beyond proletarian life into all of the rhythms of waged society. It’s the monotony of work that fuels – like the engine of a timeless projection – the workers’ dream of utopia, a dream that industrial society allows to flourish only in seclusion and privacy.²⁷

Towards the Outskirts (Hinterland)

Despite the (dampened and half-forgotten) impact of WWII and the decades that separate us from Piscator and Kracauer, the perception of the city as autotelic stage and productive subject has not vanished in our times. Baudelaire’s clichéd *forêt de symboles* hasn’t stopped growing ever thicker, to such a point that signs already outstrip the city,²⁸ whose parts we can see engaged in language-like permutations all around us. Nothing

26 Stéphane Füzesséry, “Le choc des métropoles,” in *Architecture et cinéma*, Paris: École nationale supérieure d’architecture de Paris-Malaquais, 2015, p. 427.

27 See Siegfried Kracauer, (1930) *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, Eng. trans. by Q. Hoare, London: Verso, 1998, pp. 92-93.

28 Under cognitive capitalism, signs beget machines, and not the other way round.

fails to imitate and expand language. Michel de Certeau talks about ‘semiocracy’ and an ‘inflation of reading’ in the city. Far from leading to exhaustion, the repetition of work, toiling, transactions, and rites constantly rekindles the need for expression. A threefold operation defines the city: the production of an autonomous, self-sufficient space; the synchrony of work opposed to “tradition’s stubborn and elusive resistance”; and the city’s acting as a subject “in the fashion of a proper name [...] which affords the possibility to build space from a finite number of stable, isolable, mutually articulated properties”.²⁹ Within this pattern of calculatedly controlled rhythms, the city elicits the proliferation of margins and resistance – and not necessarily in a topographical sense. “Marginality’s current incarnation is not the small group, but mass marginalization; the activities of people not engaged in cultural production are unreadable, without signature or symbols, and remain the only possibility for all those who nevertheless purchase the spectacle-products through which a productivist economy is spelled out. Marginality becomes universal; the marginalized turn into a silent majority”.³⁰ The notion of a “silent majority” has ambiguous, even sinister, undertones,³¹ and de Certeau carefully avoids ascribing it to any political orientation. Its nature is unstable, corresponding to off-the-grid shifts that may propagate terror as much as indifference, revolutionary rage, solidarity, or chaos. De Certeau defines the processes of resistance within this type of mass marginalization as forms of “tactical craftsmanship,” amongst which rites and tricks coexist with all the “combinations of power without readable identity, [...] evading discipline without thereby fleeing the space where discipline is exercised, which should lead us to a theory of everyday practices, of lived space and the uncanny familiarity of the city.”³² This marginality-without-margins moves below the grid, and may be safely assumed to maintain its practices in constant flow regardless of their content – it’s not about the “what,” it’s about the “how.” Here we might again turn to the action in *X-Ville* to catch a glimpse of how this other, dissonant, and un-symphonic synchronicity works in bursts and jolts, with all its random serendipitous moments, and its ceaseless, unscripted toil.

In the historical interval between Kracauer and de Certeau we may trace the completion of the process whereby the masses are marginalized and marginalization becomes massive, as well as the embryonic transformation of those same masses of

29 Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 143.

30 *Id.*, XLIII.

31 How useful this notion may prove to be for the populist right has been borne out by Donald Trump’s election as 45th president of the USA.

32 *Id.*, pp. 145-46.

people into agents of emerging cognitive capitalism: crowds of hyperactive semi-literates whose cyber-connectivity re-routes their tactical craftsmanship potential towards the sole space of digital representation. The prospects for labor emancipation in this context are detached from any notion of crafts. As John Roberts points out,

It is not the distended labour of the crafts that is able to drive the wider dynamic of labour emancipation. What is of greater importance is the *control and disposal of time as such* (...) The emancipation of labour is not about winning back for the labour process the “unalienated” labour of the medieval craftsman, but about winning control over the labour process itself (...) and correspondingly, in the interests of expanding freely determined leisure time (...) There is nothing to presuppose that the autonomous labours of the industrious artist will be the only model of emancipated labour developed outside of the “unalienated” labour and necessary labour of the labour process. Outside of the labour process, human activities may have no charge and ambition other than the cultivation of laziness or one’s garden or the development of life skills: of caring for others, of talking and listening, of noting and taking pleasure from nature.³³

Organizing the city as a factory line was a major element in the conceptualization of urbanism developed by the Radical Architecture movement in the 1970s (with leading figures such as Friedman and Pettena, alongside Andrea Branzi or Mario Tronti), a vision that still relied on the assumption that all employees are workers in mechanical industries.³⁴ That premise is not only untenable under conditions of cognitive capitalism, but should also lead us to question the fate of material/manual labor under semicratic regimes of represented or virtual reality. Work in the traditional sense of the term, what might be called *construction work*, is today seen as marginal – not so much with regard to society in general, but rather in terms of the cognitive sphere in particular, where new types of proletariat already exist (e.g. call-center workers, click-farm workers, etc.). In this context, public blindness about the city’s workings may be seen to have increased in step with the scattering and virtualization of the forces that kept it alive.

33 John Roberts, “Labor, Emancipation and the Critique of Craft-Skill,” in Kozpowski, Kurant, et. al., *Joy Forever* London: Mayfly Books, 2014, pp. 112-14.

34 See, for example, Pablo Martínez Capdevila, “The Interior City. Infinity and Concavity in the No-Stop City (1970-1971)” in *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, no. 4, 2013, p. 131.

And yet the city is still there, with buildings constantly growing as incomprehensible emblems. They are abstractions. The workers-actors in *X-Ville* need little else besides cardboard in order to efficiently bear the effigy of a city whose fate ceased to belong to them long ago. Their work imitates work with the – sometimes hilarious – ineptitude of someone who has forgotten about it. If there is a dimension of epic theatre in the action in *X-Ville*, it lies in the collective attempt to recondition a ruin into stage scenery, in order to turn it into an ever-unfinished construction. Sculpture here does not aspire to become architectural, but is rather architecture's second life. The reactivation of discourses, the retrieval of labor practices, all the tricks of tactical craftsmanship, no less than modern theatre as memory – all these materials must necessarily unfold in a no-man's land, off the grid. This might be what Rosi Braidotti calls "remembering in the nomadic way".³⁵

It's not clear whether the action in *X-Ville* takes place in a park or at some empty grounds, nor is there any clue as to the site's location with regard to the city;³⁶ however, it suffices to imagine the place as a margin, as hinterland or back country, as derelict suburb in the city center, as internal residue.³⁷ Most of Colomer's works are located in city outskirts: "a generic space that belongs to everyone, perhaps more intensively than other places because it's more clearly perceived: in their particularity, [these spaces] hold something essential."³⁸ In such a space erosion may change course and processes of construction and ruination may cooperate in a two-way game. "Crossroads. Way station. Space inscribed into its own exile. Interval".³⁹ This is where Kenneth Frampton's Critical Regionalism – as expounded in a canonical manifesto of postmodernism – might be staged and brought into play. If there is an architecture of resistance, it must move (*metaphora*) to the rearguard, detaching itself from both Enlightenment myths and any illusion of return to a preindustrial past, avoiding any resurrection of what Frampton calls "the vernacular."⁴⁰ Suburban space is the gray belt "liberated" by erosion where unskilled multitudes drift; it's the framework for entropic-creative processes, and "ever-perishable" constructions. The question is not whether it is possible to build something, but rather whether what's built must be petrified into some conclusive edification or relocated inside an endless cycle of ever-shifting forms. The process whereby sculpture sheds its goals and the sculptor becomes a performer is familiar to us

35 Rosi Braidotti, *Nomadic Theory*, New York: Columbia University Press, 2011, p. 234.

36 *X-Ville* was performed and shot on location in Annecy, France, and more specifically near Lake d'Annecy at the Haras compound, a former army stable long disused and recently re-opened to the public by the Jardin-Fabriques association. On the day of the re-opening, *X-Ville* was screened at the "Volcano," a wooden amphitheater that also features in the video.

37 As far back as 1961, Jane Jacobs identified the perishable nature of suburbs in the US: "The semi-suburbanized and suburbanized messes we create in this way become despised by their own inhabitants tomorrow. These thin dispersions lack any reasonable degree of innate vitality, staying power, or inherent usefulness as settlements. Few of them, and these only the most expensive as a rule, hold their attraction much longer than a generation; then they begin to decay in the pattern of city gray areas. Indeed, an immense amount of today's city gray belts was yesterday's dispersion closer to 'nature.'" Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage Books, 1961), p. 445.

38 Jordi Colomer, Interview, *op. cit.*, p. 66.

39 Juan Muñoz, *op. cit.*, p. 127.

40 Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism", in H. Foster ed., *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1983, p. 20.

ever since Allan Kaprow's first happenings, and especially Bruce Nauman's studio performances. Substituting a collective for the individual sculptor, and replacing the studio with a park, a disused warehouse or a waste ground, we come closer to *X-Ville*'s sculptural field.

Mimesis of work

Vous avez déjà vu dans la rue des chantiers se faire. On installe une simple petite palissade et on peut passer à côté d'un trou, d'un tuyau ou d'un arbre, mais lorsqu'il s'agit d'un bâtiment, on ne peut pas y entrer, alors que c'est pourtant le même travail. Tout chantier devrait être ouvert au public et ce n'est pas plus dangereux que de passer dans une rue où un pot de fleurs est posé sur une fenêtre, où la vitre armée d'un carreau de fenêtre qui claque peut éventuellement faire tomber des éclats de verre sur les gens (...) Il est donc honteux d'interdire d'aller sur les chantiers.⁴¹

We've all seen how such construction works are carried out: a simple hole, some planks, and some drilling tool may suffice. We've also seen stage sets put together with the barest possible means: a carpet, a chair, an empty corner – not to mention those films that, as Godard once said, only need a girl and a gun to get going. Actually, only a small group of organized people is required to move things around and build something that may be made to endure indefinitely through time. Displacing objects or spilling water constitute what we might call an abstract drama.

The term *drama* derives from the Greek *δρᾶν*: to do. "If one thinks of theatre as drama and as imitation, then action presents itself automatically as the actual object and kernel of this imitation. And before the emergence of film indeed no artistic practice other than theatre could so plausibly monopolize this dimension: the mimetic imitation of human action represented by real actors."⁴² This mimetic action represented by "real actors" is certainly strange. Cinematic cameras allow us to find action anywhere, landing us in *medias res* at some location that might be an old warehouse or a studio set made to look like one. The conventions of documentary or fiction also allow us to distinguish actions that have been pre-arranged to be seen onscreen from those

41 Jacques Kébadian and Patrick Bouchan, "Construire autrement", in *Architecture et cinéma*, Paris: École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais, 2015, p. 53.

42 Hans Thies-Lehmann, *Post-Dramatic Theater*, London and New York: Routledge, 2006, p. 36.

43 Regarding the figure of the “building site spectator,” Colomer (in recent correspondence) suggests a key reference: José Luis Guerin’s film *En construcción* (2000), which depicts the transformation of the Raval neighbourhood in Barcelona in the 1990s. Certain moments in the film document the habit (widespread among unoccupied, and especially retired, people, but also among children) of watching ongoing construction work, highlighting its nature as public event. A significant passage in Guerin’s film dissects the moment when the demolition of an old block uncovers Roman archeological remains under the surface. Swiftly the people from the neighbourhood gather together at the excavation site, where chisels and brushes have replaced hammers and bulldozers. There’s a speed and phase change. The public crowds around the pit and, almost in assembly-style, speculate and comment on the human remains found among the ruins.

44 J. M. Keynes, *The General Theory of Employment, Interest, and Money*, South Australia: University of Adelaide, 2014. Online edition, accessed February 2017: https://ebooks.adelaide.edu.au/k/keynes/john_maynard/k44g/complete.html.

45 “Show that you are showing! Among all the varied attitudes / Which you show when showing how men play their parts / The attitude of showing must never be forgotten. / All attitudes must be based on the attitude of showing.” B. Brecht, *Poems, 1913-1956*. Ed. John Willett and Ralph Manheim. London: Methuen, 1976.

46 Bertolt Brecht, “Messingkauf Dialogues,” in *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*, London: Bloomsbury, 2015, pp. 18-19.

simply recorded opportunistically. Suspending or avoiding those conventions, however, does not automatically enable a work to qualify as “docu-fiction.” Besides, it’s a well-known fact that many retired people (at least here in Southern Europe) are fond of watching ongoing construction work, a pastime they much prefer to watching films like *Symphony of A Big City*. They watch buildings and parking lots being built, and they seldom stay till the end. They leave at a certain time: their gaze is an unfinished construction.⁴³ If they ever by any chance happen to see the completion of the building work, they never applaud, but they simply leave, half satisfied, half disappointed. As viewers, they would probably much rather witness the famous scene described by John Maynard Keynes: “If the Treasury were to fill old bottles with banknotes, bury them at suitable depths in disused coal mines which are then filled up to the surface with town rubbish, and leave it to private enterprise on well-trying principles of laissez-faire to dig the notes up again (the right to do so being obtained, of course, by tendering for leases of the note-bearing territory), there need be no more unemployment.”⁴⁴ Shooting a film and asking actors to do stuff, but not to act, is delicate work, especially if it results in actors also *playing make-believe, pretending like they are doing* certain things. “Das Zeigen muss gezeigt werden,” demands Bertolt Brecht in a poem: *Showing must be shown*.⁴⁵ Somewhere else, through some generic character called “the Philosopher,” Brecht speculated on the possibility of hiring actors to perform entirely prosaic actions requiring no artistic behavior: stuff such as falling or just moving about. This would be called “thaeter,” a term that, as opposed to *theater*, designated the “purposeless imitations” that he sought: a kind of mimesis aimed not at conveying theatrical meaning but at the observation of actions and incidents. The Philosopher is consumed by an insatiable curiosity about people, “the way they socialize, strike up friendships and enmities, sell onions, plan military campaigns, get married, make tweed suits, circulate forged banknotes, dig potatoes, observe the movement of the planets”.⁴⁶ The goal is to observe how society functions, to observe the world much like someone watching a building under construction. To set up an alternative system of “imitations” for that purpose does not entail in any way an aspiration for those imitations to be taken as realities. Quite the contrary: the goal, as William Gruber succinctly puts it, is “imitation but not dissimulation.” For Brecht, imitation “describes a multi-leveled series of repetitions and reproductions [...] during

the performance, these several modes of imitation overlap.”⁴⁷ Let’s consider here *Le dortoir* (2002), one of Colomer’s earliest videos, where all the actors (except a baby and a man climbing a ladder) pretend they are sleeping. It’s another abstract drama. In *Pianito* (1999), a character smokes, quietly meditates, and mimes playing a cardboard piano. This is reminiscent of a work by Swedish Fluxus artist Bengt af Klintberg, whose title I have forgotten or perhaps never existed, that involved “playing of feigning playing the piano.” Fluxus concerts were *musical dramas* that consisted in deliberately creating weird happenings or events like, say, pouring out a bottle of lavender perfume in the auditorium and then disappearing.⁴⁸ Nothing bars us from thinking of the various actions in *X-Ville* as musical numbers. Modes of imitation overlap, representational media become inter-mediated. Without doubt the most believable actors in *X-Ville* are a dog and a cockerel, protagonists in a kind of sketch, a chasing game with no beginning or end. The cockerel crows quite well. At a given moment, he decides to leap over a long red tube, which lies coiled upon itself on top of a pallet pretending to be a sculpture. A man nearby stirs sand with a shovel. He’s building an orchard on a wooden floor. A woman will come to plant pieces of vegetables in it later.

When the inhabitants of X-City mime sweeping the floor or exchange counterfeit money, it’s no simulation, they are not pretending to be working: they are showing us a representation of labor, and in doing so they are actually working. The play wants us to watch them. They are building a place to tear it down later, or tearing it down, endlessly, with fragments from another one. When they pass a dwindling volume of water around or reshuffle the fragments of an imaginary city, they are mobilizing the elements of a possible representation at its margins. They are working. The boundaries of representation and those of the city meet here.

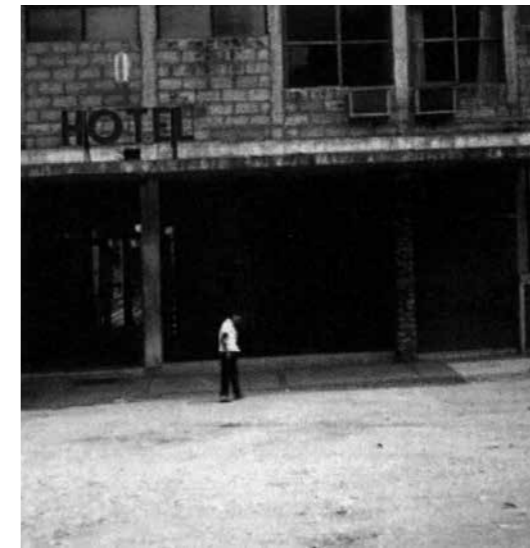
What else are sculptures made of, if not little bits of cities?

47 William E. Gruber, “‘Non-Aristotelian’ Theater: Brecht’s and Plato’s Theories of Artistic Imitation”, in *Comparative Drama*, Vol. 21, No. 3, Fall 1987, pp. 204, 205

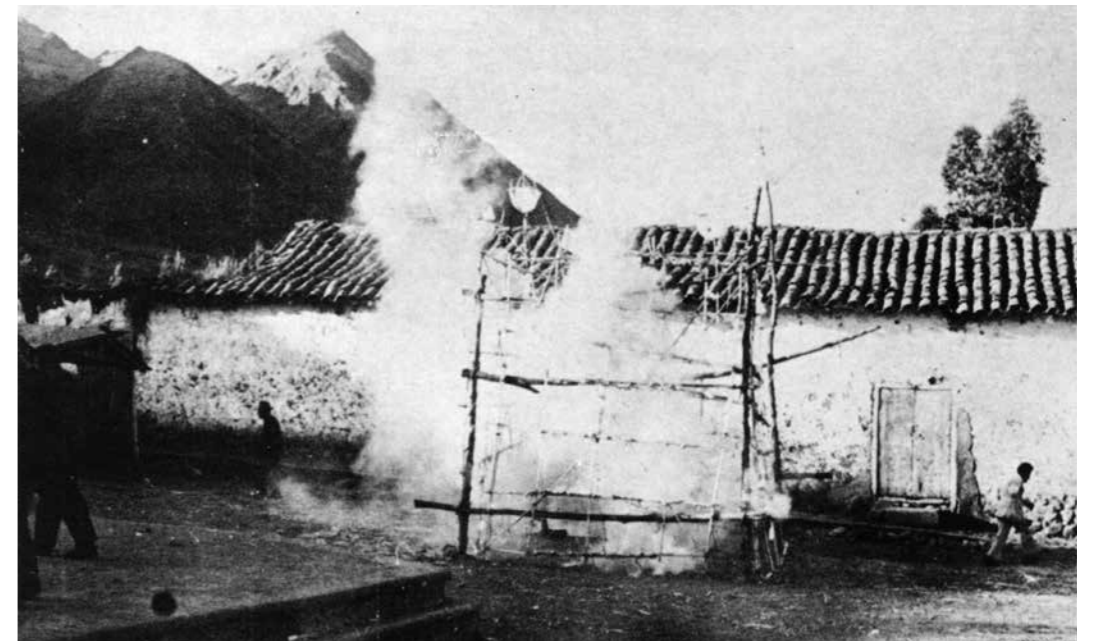
48 I’m referring to Carl Friedrich Reuterswaerd’s (aka Charles Lavendel) March 1963 concert in Stockholm. See Bengt af Klintberg, “Fluxus Games and Contemporary Folklore: on the Non-Individual Character of Fluxus Art,” in *Konsthistorisk Tidskrift*, Vol. LXII: 2, 1993, p. 118.



Gianni Pettena, Clay House in Salt Lake City



Robert Smithson, *Hotel Palenque*



La Posa in Zurite. Image accompanying "Segment", a text published by Juan Muñoz at his exhib. cat. of The Renaissance Society of Chicago / Centre d'Art Contemporain, Genève, 1990. Courtesy of the Estate of Juan Muñoz

Little Magazines: Portable Utopia

BEATRIZ COLOMINA

Little magazines are a small utopia, a mass produced portable universe. Architects use little magazines as a space in which the images of projects in the multiple copies dispersed around the world are more important than any one project constructed in the streets. Even the designed space of those pages is itself a key collaborative project that circulates.

The history of the avant-garde in art, in architecture, in literature can't be separated from the history of its engagement with the media. And it is not just because the avant-garde used media to publicize their work. The work simply didn't exist before its publication.

Futurism didn't really exist before the publication of the Futurist manifesto in *Le Figaro* in 1909. Adolf Loos didn't exist before his polemic writings in the pages of newspapers and in his own little magazine *Das Andere* (1903). Le Corbusier didn't exist before his magazine *L'Esprit Nouveau* (1920-25) and the books that came out of its polemical pages pages (*Vers une architecture*, *Urbanisme*, *L'art decoratif d'aujourd'hui*, *Almanach*)¹. He became known as an architect and created a clientele for his practice through these pages. The very name Le Corbusier was a pseudonym used for writing about architecture in *L'Esprit Nouveau*. In that sense, one can argue that Le Corbusier was an effect of a little magazine. Even an architect like Mies van der Rohe, who is primarily thought in terms of craft and tectonics, didn't really

¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès y Cie, 1923. Le Corbusier, *Urbanisme*, Crès y Cie, 1925. Le Corbusier, *L'art decoratif d'aujourd'hui*, Crès y Cie, Paris, 1925. Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Crès y Cie, Paris, 1925.

exist without *G*, the journal that he was part of, and the many little magazines to which he contributed, from *Frühlicht* to *Merz*.

These magazines didn't report on the world. They incubated whole new worlds, offering glimpses of societies living under completely different physical, social and intellectual rules. Each little magazine is a portable utopia, a space unrestrained by conventional logic. It perforates the real world with alternative visions, a puncturing of the real whose effect is multiplied by the repetition of each printed copy, the regular rhythm of serial production, and the viral spreading of images shared between magazines. Free of the constraints of gravity, finance, social convention, technical assumptions, hierarchies, and responsibilities, the ever widening network of little magazine incubates a new architecture. The portable utopia becomes a real construction site.

The portable utopia it is not just a container of dreams. The little magazine is itself an artwork, an architecture crafted with all the precision given to any design object. It is a multiple produced by a collaborative team of artists/architects. Magazines are all about repetition. They hit again and again. And they keep moving. Like a boxer. This relentless logic of the multiple infects the projects being promoted. Modern architecture literally takes form in the world as a multiple. The design that appears a thousand times in the issue of a magazine ends up being reproduced globally. Experimental multiples by artists-architects become mass produced norms.

The Architect as Artwork

Mies is a classic example. His place in architectural history, his role as one of the leaders of the modern movement, was established through a series of 5 projects (none of them actually built, or even buildable—they were not developed at that level), he produced for competitions and publications during the first half of the 1920s: the Friedrichstrasse Skyscraper of 1921, the Glass Skyscraper of 1922, the Reinforced Concrete Office Building of 1923, and the Concrete and Brick Country Houses of 1923 and 1924. These projects were inseparable from the magazines in which they appeared. The layout of the buildings and the layout of the pages are interwoven.

It was these five projects, this “paper architecture,” together with the publicity apparatus enveloping them that first made Mies into a historical figure. The houses that he had built so far, and that he would continue to develop during the same years, would have taken him nowhere. While the Riehl house of 1907 was noted by a critic and published in *Moderne Bauformen* and in *Innen Dekoration* in 1910², between the somewhat modes articles about this house and Mies' own article presenting the glass skyscraper in *Frühlicht* in 1922³, nothing else of Mies's work was published.

Could we attribute this silence, these 12 years of silence, to the blindness of architectural critics of his time, as some historians seem to imply? Mies's attitude is much more clear. In the mid-1920s he destroyed the drawings of most of his work prior to that time, thereby constructing a very precise image of himself from which all incoherencies had been erased. (Note the parallelism with Loos, who destroyed all the documents from his projects when he left Vienna for Paris in 1922, and with Le Corbusier, who excluded all his early houses in La Chaux-de-Fonds from publication in his *Oeuvre complète*.) Still in 1947, Mies did not allow Philip Johnson to publish his early work in the monograph that Johnson was preparing as catalog for the first “comprehensive retrospective” exhibition of Mies' work at the Museum of Modern Art, and that would constitute the first book on him. “Not enough of a statement,” Mies is supposed to have said about some early houses that Johnson wanted to include. Mies excluded all his more traditional early work up to 1924, with the exception of the project for the unbuilt Kröllner-Müller house of 1912-1913, which symptomatically was only a photograph of the 1:1 cloth and cardboard model that was built on the site to try to persuade the client.

Mies's work is a text book case of a wider phenomenon. Modern architecture became “modern” not as it is usually understood by using glass, steel, or reinforced concrete, but by engaging with the media: with publications, competitions, exhibitions. The materials of communication were used to rebuild the house. With Mies this is literally the case. What had been a series of rather conservative domestic projects realized for real clients became in the context of the Berlin Art Exhibition, of *G*, of *Frühlicht* and so on, a series of manifestos of modern architecture.

² Anton Jaumann
“Architect L. Mies, Villa des
Prof. Dr. Riehl in Neubabelsberg”
Moderne Bauformen 9, 1910,
pp. 42-48 and “Vom Künstlerischen
Nachwuchs Haus Riehl”,
Innendekoration 21, July 1910,
pp. 266-273.

³ Mies van der Rohe.
“Hochhäuser”, *Frühlicht* 1, 4,
1922, pp. 122-124

Not only that, but in Mies one can see, perhaps as with no other architect of the modern movement, a true case of schizophrenia between his “published” projects and those developed for his clients. Still in the 1920s, at the same time that he was developing his most radical designs, Mies could build such conservative houses as the Villa Eichstaedt in a suburb of Berlin (1921-23) and the villa Mosler in Potsdam (1924).

Can we blame these projects on the conservative taste of Mies’s clients? Mosler was a banker and his house is said to reflect his taste. But when in 1924 the art historian and constructivist artist, Walter Dexel, who was very much interested in and supportive of modern architecture, commissioned Mies to do a house for him, Mies blew it. He was unable to come up with the modern house his client had desired within the deadline. He gave one excuse after another. The deadline was repeatedly postponed. And in the end Dexel gave the project to another architect. For a long time, then, there was an enormous gap between the flowing architecture of Mies’s published projects and his struggle to find the appropriate techniques to produce these effects in built form. For many years he was literally trying to catch up with his publications. Perhaps that is why he worked so hard to perfect a sense of realism in the representation of his projects, as in the photomontage of the Glass Skyscraper with cars flying by on the Friedrichstrasse.

The utopian space of little magazines acted as the real building site for the production of a whole new Mies. In fact, the only Mies we know. His canonic steel, glass and marble assemblages were actually made possible by the most ephemeral serial publications. It was the repetition of his images and words in an expanded network of such magazines what gave an ever increasing sense of reality to highly experimental forms and to Mies himself.

The Radical Multiple

Even entire groups from *De Stijl* to *Archigram* became an effect of their journals. The critic Reyner Banham used to tell a story about a limousine full of Japanese architects that one day stopped in the street he used to live in London and asked directions for the office of Archigram. But Archigram didn’t exist as a group at the time. *Archigram* was just a little leaflet produced in the kitchen of Peter Cook who lived across the street from Reyner and

Mary Banham. Only later did the loose group of young architects (Peter Cook, Mike Webb, Dennis Crompton, Ron Herron and David Greene) call themselves Archigram, after their magazine, as in tele-gram, architecture as a communication system.

During the 1960s and 1970s there was an explosion of architectural little magazines which instigated a radical transformation in architectural culture. You can argue that during this period little magazines —more than buildings— were again the site of innovation and debate in architecture. Banham could hardly contain his excitement. In an article entitled “Zoom Wave Hits Architecture” of 1966, he throws away any scholarly restraint to absorb the syncopated rhythms of the new magazines in a kind of Futurist ecstasy:

Wham! Zoom! Zing! Rave!—and it’s not Ready Steady Go, even though it sometimes looks like it. The sound effects are produced by the erupting of underground architectural protest magazines. Architecture, staid queen-mother of the arts, is no longer courted by plush glossies and cool scientific journals alone but is having her skirts blown up and her bodice unzipped by irregular newcomers, which are—typically—rhetorical, with-it moralistic, miss-spelled, improvisatory, anti-smooth, funny-format, cliquey, art-oriented but stoned out of their minds with science-fiction images of an alternative architecture that would be perfectly possible tomorrow if only the Universe (and specially the Law of Gravity) were differently organized.⁴

If little magazines drove the historical avant-garde of the 1920s, the 1960s and 1970s witnessed a rebirth and a transformation of the little magazine. New kinds of experimental publications acted as the engine for the period, generating an astonishing variety and intensity of work. In recent years there has been a huge interest in the experimental architecture of this time, from Archigram, the Metabolists, Antfarm, Superstudio, Archizoom, Haus Ruker Co, etc. dubbed “Radical Architecture” by Germano Celant in 1972⁵. But the little magazines that were the real engine of that revolution have been for the most part neglected.

The term “little magazine” is an Anglosaxon term first used to describe small avant-garde literary publications, such as

⁴ Reyner Banham. Zoom Wave Hits Architecture in *Arts in Society*, Vol 7, no. 179, p. 21, 3 March 1966.

⁵ Germano Celant, “Radical Architecture”. *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and problems of Italian design. New York*: Catalogue of exhibition at Museum of Modern Art (MoMA) 1972, pp. 380-387.

Margaret Anderson's *Little Review* of the 1910s and 1920s, that were dedicated to progressive theory, art and culture. They were set apart from established periodicals by their non-commercial operations and small circulation. But they aimed to influence the dominant periodicals, claiming to be "the magazines read by those who write the others," as Margaret Anderson put it. The term was transplanted to architecture in the 1970s by Denise Scott-Brown, who used the term to describe magazines like *Archigram* and *Clip Kit*, in an insightful review article.

"Little magazines" in architecture refer to small circulation, self-published magazines, often difficult to obtain and produced with little or no support, on kitchen tables or in the backrooms of schools. The phenomenon is pivotal both for the physical and intellectual objects produced and as something that functioned as a networked, interactive and international platform for experimental design and discourse. Little magazines operate as an infrastructure for hosting change. One can even consider, as Denise Scott-Brown has suggested, "little magazine phases in architecture" appearing "...when a debate has expanded enough to demand organization and a rudimentary mailing system."⁶ Little magazines have to be analyzed as systems. Their littleness and ephemerality is directly related to the wide spread and resilient network in which they appear.

Professional magazines can be considered *little* for certain periods of time. Changes in the magazines' economic model and editorial policy are reflected in everything from the types of paper and printing methods used, to the kinds of projects featured in their pages. Conversely, we may see the "littleness" of a self-published, small circulation magazine dissipate as publication numbers and circulation expand. Littleness is fleeting and improvised. The publications remain as the surprisingly permanent but almost invisible record of the pulse of a moment.

For example, *Architectural Design* during the years of Peter Murray and Robin Middleton as technical editors in the mid-1960s and 70s, decided to pass on advertising, change the paper quality, and start publishing the same kind of work that little magazines were publishing, especially in a section called "Cosmorama," printed in cheap, non-glossy, colored, rough paper and dedicated to ecology, counter-culture, new materials, electronic technology, mobility, and disposability. This is what can be called "moments

6 Denise Scott Brown, "Little Magazines in Architecture and Urbanism," *American Institute of Planners Journal* 34 no. 4 (July 1968): 223–32.

of littleness" in big magazines, which are a crucial part of this phenomenon and include the *Casabella* of Alessandro Mendini (1970-76), the *Bau* of Hans Hollein, Günter Feurstein and Walter Pichler (1965-70), the *Domus* of Gio Ponti in the 1970s, *Aujourd'hui: Art et architecture* of André Bloc, etc. If Margaret Anderson wanted the big publications to read the little ones, here the logic of the little magazines had literally been absorbed into the big magazines, like a Trojan horse, and would ultimately leak out across the wider landscape.

There has been some kind of amnesia about this exuberant moment. Even the protagonists, the editors and architects involved in the production of these magazines seem to have forgotten how amazing, dense and explosive that moment was. While often referred to in passing, the little magazines were soon scattered in libraries, archives, and private collections as the discourse moved on. Bringing them back to light today exposes both the key arguments of that time, but also the crucial role played by medium that fostered and disseminated these polemical positions. As the discourse today is absorbing a whole wave of ephemeral communication systems, this earlier shift of technology suddenly snaps into focus.

What made this explosion possible? The rise of new and low-cost printing technologies such as portable mimeograph machines and offset lithography in the early 1960s was of crucial importance. Not only did these technologies make printing accessible to more people, they enabled entirely different methods for assembling publications. The page could now be prepared on the drawing board or the kitchen table rather than at the compositors print-bed. In this new informal space architects could clip and recombine materials from a variety of sources, and experiment with the effects of juxtaposition and scaling, the mobility of transfer lettering, the properties of lithographic color, etc. In fact, there is a relation between the production of architectural concepts in those years and the different production techniques used to create the publications themselves. Not by chance, *Clip Kit* takes its name and unique format from the concept of "Clip-on architecture" that it promoted in its pages, having picked up the concept from Banham's reading of *Archigram*. Likewise the pop-up technique of the *Archigram Zoom* issue unconsciously communicates their polemic for instant architecture—medium and message inseparable.

These innovative and energetic publications helped form a global network of exchange amongst students and architects, but also between architecture and other disciplines. Interconnections and shared obsessions between different magazines built a formidable network of little publications collaborating as a single intelligent organism testing all the limits of architecture. Everything but architecture in the conventional sense of a building or an architect in the conventional sense. Look at the covers. You rarely see the image of a building or the face of an architect. In the moment in which Hollein famously claimed that "Everything is Architecture" everything but architecture is splashed across the covers of radical magazines in an orgy of intense and sophisticated graphic design, a collaborative utopia acting as an incubator of new ways of thinking and a key arena in which the emerging problems facing architectural production could be debated.

Early Warning Systems

Within this utopic marginal space, a series of themes were explored as the basis of a hypothetical improved society, the very themes that are seen today to be at the very center of the contemporary global reality. Indeed practically all the themes that preoccupy us today can be said to have emerged during those years. You find the first preoccupations with recycling, with energy responsibility, cardboard architecture, emergency architecture, synthetic materials, digital data flow, global mobility, the first oil crisis, the emergence of computers, machine intelligence, polymers, terrorism...

The space program acted as a catalyst for dreaming of new social and architectural problems. The mobilization of a vastly expanded sense of scale in outer space was counter posed by miniaturization, a fascination with the new existence-minimums of the sealed capsule and the space suit. The launch of satellite communications generated an enthusiasm for planetary interconnection, as well as a concern about the expansion of forms of political and intellectual power beyond traditional territorial limits. Little magazines extrapolated from the science facts of the space program to conjure up a series of science fictions about the future evolution of buildings and cities.

The cybernetic understanding of communications and feedback control processes in biological, mechanical, and electronic systems coming out of World War II likewise provoked experimental scenarios in which information itself would become the basic building material. Computation and the relationship of hardware to software were seen to liberate new urban and biological realities.

Emergent ecological concerns were closely tied to a rethinking of the condition of the house and its natural, urban, and global economies. The house was re-conceptualized in terms of “whole earth systems,” which entailed the recycling of both material and energy, and hybrid systems of natural and artificial elements. A more extreme and radical response encouraged a retreat to self-sufficient shelters in nature, autonomous from established communities. Architectural magazines found themselves in an incredibly intimate dialog with a wide range of counter publications. Self help manuals (*Whole Earth Catalog*, *Dome Cook Book*, *Shelter*, *Farallones Scrapbook*) featured architectural design and architectural magazines featured self help techniques. Figures like Buckminster Fuller acted as crucial cross-overs, constantly going back and forwards between architecture and counter-culture.

The emergence of protest movements around the globe in the 1960s was paralleled by critiques of architecture in little magazines. The architectural object was devalued in favor of questions of self organization, urban sociology, and participation. This wider expression of political protest and self-questioning was fostered in different ways by many little magazines around the globe. In *some* cases we find specific issues devoted to protest movements and to instances of brutality against demonstrators (*Architectural Design*, *Arquitectos de Mexico*, *Architecture Mouvement Continuité*, *Casabella*, *Le Carré Bleu*, *Perspecta*). Other magazines became the vehicles for student demands for reforms in architectural education (*Melp!*, *Klubseminar*, *ARse*, *Arquitectura Autogobierno*). In other magazines, this critical self-questioning contributed to the formulation of ideological and historical critiques of architecture's role within culture (*Angelus Novus*, *Carrer de la Ciutat*, *Contropiano*, *Utopie*).

All these utopian speculations in little magazines about miniaturization, information, computation, sexuality, ecology, radical politics, philosophy, etc. resonate today with the dominant obsessions in the mass media with sustainability, the occupy movement, digital culture etc. The issues of the little magazines of the 1960s and 1970s have migrated to the mass media. As with the historical avant-garde, the seemingly unrealistic medium of the little magazine calibrated to the micro experience of its serial repetition acts as the generator of a new mass reality. Utopia becomes palpable.

After the Multiple

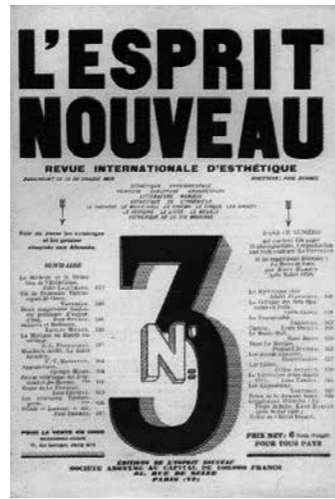
New media today brings new portable utopias. A new generation is perforating the world with the ever evolving technologies of social media. The logic of the multiple is being taken to a whole new extreme. Serial repetition gives way to viral exchange.



1



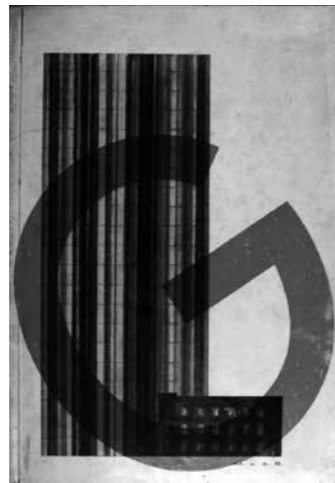
1



1



1



2



3



4



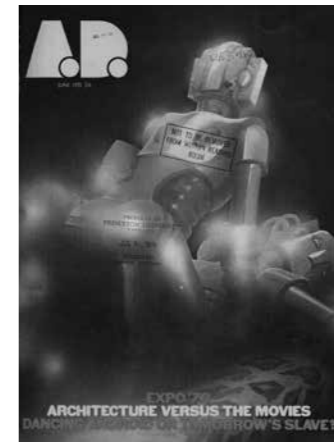
5



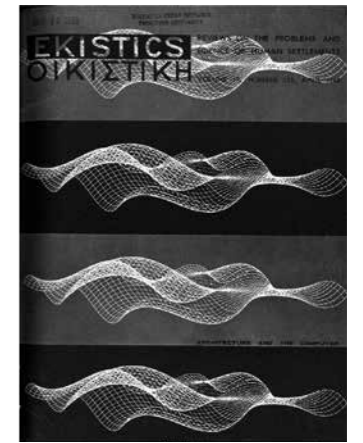
6



7



8



9



10



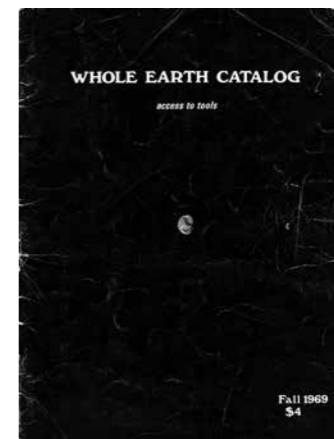
11



12



13



14

- 1 Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau* 1920-1925, covers of the first four issues
- 2 Cover of *G* magazine no. 3, 1924, with elevation of Mies's Glass skyscraper of 1922
- 3 Cover of *Merz*, nos. 8-9 (April-July, 1924)
- 4 Cover of *Archigram* no. 4 (Spring-Summer 1964)
- 5 Cover of *Casabella* no. 367, 1972, dedicated to Radical Design
- 6 Hans Hollein, cover of *Bau* 1, 1969
- 7 Cover of *Architectural Design (AD)* February 1967
- 8 Cover of *AD*, 1970 (Expo Osaka)
- 9 Cover of *Ekistics*, April 1965
- 10 Cover of *Domus*, no. 487, 1970
- 11 Cover of *Arquitectura Autogobierno* (Mexico), no. 1, September-October 1969
- 12 Cover of *Arse*
- 13 Cover of *Domebook*
- 14 Cover of the *Whole Earth Catalog*

Apparitions Theatre

ANDREA VALDÉS

Going into the bend I can feel my arms getting heavier. What did you expect?, I ask myself, since in Jordi Colomer's works something always comes up: a race, a bonfire, a party. Or it might be people jumping into the water, walking against the wind, planting a flag in the middle of nothing and then sharing paella. If a text is ever mentioned, it tends to be programmatic, and here's where Charles Fourier, Yonna Friedman, or the Situationists come in. I like it when they do this sideways, and it's like an invitation to act or like the sort of recipe others will adapt and make their own by using what's available in their pantries. This same impulse led me to devise the following parade, made up of different moments, and written in the midst of a film shooting where I ended up hugging a fake building, as an extra. These are situations based on real facts and actual spaces that crept into my head, at times in the form of a conversation. At other times they were like warnings, flashes, possibilities, or the kind of settings I'd like—but haven't yet managed—to reach. They also came to me as riddles—and here I'm thinking of a town that spontaneously forms each year, made up of snowbirds fleeing the all-too-harsh winters.

I. A stone in your shoe

The said town is in Quartzsite, Arizona. I bet life over there is quite different from life in New York, Chicago, or San Francisco, where people easily fall into debt and may even think about Europe—that continent where you're served coffee with a mean attitude and universities are under-appreciated. During the low season, Quartzsite has about 3,000 inhabitants, but beginning in October, something extraordinary occurs. People from all over come in their RVs. At first it was the climate that attracted them, as well as the inexpensive campgrounds in BLM land, but then over time that spot in the middle of the desert became a prime tourist enclave, and today it's one of the ten most densely populated areas in the US—just for a few months each year. In March this townscape begins to melt away as people migrate back to wherever they came from, saying goodbye till next year.

What brings more than 1,5 million people each year—of their own free will—to Quartzsite’s RV parks? I find it impossible not to ask this question, since the town’s two main attractions are a gravesite monument topped with a camel—a reminder of an unsuccessful attempt to import camels into the region during the US-Mexican War—and a gem and mineral show where you can get stones of all shapes and sizes, generally of little value, but offering an excuse for interactions, information exchange, and bonding between people—much in the same way we as kids used to gather anxiously at street corners to exchange trading cards. The whole point was actually to make friends.

One evening, a disciple of Gurdjieff with only four surviving teeth placed one such stone inside his shoe. “Don’t be stubborn and do as I do”, he suggested to his neighbor Miss Newsom who, being so knowledgeable in ornithology and able to play the piano since the age of 5, was feeling quite vexed for having lost the ability to write songs. She dreaded being a victim of her own virtuosity. “I’d like to forget everything, but I get lost in symphonies”, she confessed to him, “and being constantly on tour doesn’t help much”. The disciple insisted: “The little stone. With each step it will make you think of your own body and focus on the present.” And then he added: “There’s no relief without pain.” A similar idea had led this same man to practice writing with his opposite hand for a period of time, “for the brain is a muscle and it’s good to exercise it”. Upon hearing this Miss Newsom lowered her head, less in amazement at this stranger’s words than at his eyes, so dazzling, they looked like sores. Not very far away, some boys were refining their marksmanship by aiming larger stones at empty cans, while their sisters, who were practicing magic tricks, accepted them as payment for admission to their show.

II. Cathedral cars

Other apparitions come to mind, though—since not everything must come from North America. I’m thinking of the villages submerged under the waters of reservoirs during Franco’s regime in Spain, or the hotel in Transylvania where scares are included in the price of a room. Or the clock at the British Bar in Lisbon, whose numbers run backwards, mysteriously; or the traffic jams generated by cars that slow down upon reaching the border. Stevedores in Marseilles call these automobiles *voitures cathédrales*, because their bodywork is barely visible—nor are the seats for that matter. On their rooftops, piles of mattresses, chairs, basins, and even carpets and bikes are secured with ropes. They are nothing like RVs and yet these singular monuments might also be regarded somehow as “mobile homes” (Miss Newsom, with or without a stone in her shoe, would agree). Should there be neck-ties in the boot of the car, they must be fewer than eight, unless you want to declare them at customs. Personal computers and home appliances are also exempt, provided they are second-hand or have some sort of defect. Most of these items belong to migrants who travel back from France to the North of Africa to see their families every year in June, carrying with them half their lives’ possessions. They try to avoid bumps in the roads that would damage their vehicles’ shock-absorbers, overstressed by excess luggage. They may listen to the radio along the way. On France Culture, an “expert” states: “In abstract—yet at the same time very specific and material—terms, I believe we should rethink politics not so much as an endeavor

to educate others and explain things to them, but as the art of facilitating encounters, of building alternative synchronicities and orchestrations for rhythms as well as multitudes, of finding new practices and embodiments. After all, we are not resigned to capitalism because we are convinced by hyper-consistent, persuasive ideological constructions, but out of sheer inertia”. That sounds nice, but how to alter that inertia?

III. The milky chase

We might perhaps learn something from popular festivals and celebrations, though the one example I’m thinking of right now may not be the most sophisticated. It’s an annual event that happens in Britain.

The Cooper’s Hill Cheese-Rolling and Wake is a tradition of unknown origin mentioned in documents dating back to the 1800s. The event involves rolling a round of Gloucester cheese from the top of a hill and racing after it down very steep slopes. Mud, grass, and the steep incline make it very hard for most competitors to stay on their feet. They become veritable croquettes as they chase after a cheese that always reaches the finish line ahead of them! Contestants may wear masks, panda bear costumes, or national flags wrapped around their bodies. If they reach breakneck speeds, they may let themselves be intercepted by the *catchers*—strong blokes who try to stop the runners at the bottom of the hill, to ensure they do not injure themselves by running into people or trees. However, this does not suffice to prevent a steady number of injuries each year, from bruises to sprains and splinters... I wonder if it’s some sort of ancestral impulse that drives these people to run after the cheese. On the sides, the public cheers and applauds and takes videos that soon go viral.

Comments aside, I suppose festivals basically serve the same purpose as rites of all kinds: they create an extension of reality. They provide a space for self-purging, through consensually pre-arranged excesses that we internalize as something vital and necessary.



PARPA WER: But WTF is this?

TROGLODITA: Hahaha. Now I understand Brexxxit.

MR. SAILOR: All for a cheese. Testosterone unbound!

X-LOS-PELOS: Pay attention at 00.23... R.I.P?

NOSOYCHANDLER: ... I thought it was the Yankees that were assholes.

AIXA78: As if people in Spain didn’t throw live goats from church bell towers.

IV. Vandalizing interlude

Worthy of separate mention are people who act alone, in a fit of rage, and here I'm thinking of young Ciara P. from Rome, Italy, who had been feeling disappointed in her country for a number of years, particularly since she had started losing sleep over it. That's why one night, in the wee hours of the morning, fed up with not being able to catch any sleep on account of the noise from the streets, she decided to go ride her motorbike up and down the famous Spanish Steps at the Piazza di Spagna. Up and down the steps she went several times, vandalizing the already rather age-worn, poorly preserved steps. Upon being asked what was her motivation, she explained: "I did it so now tourists don't need to do it anymore! This way they will all leave us alone for a while!". She lost her driving license, but gained a whole night's sleep, just for once.

Further damage: A Russian tourist hurls a cup at the Gioconda in August. In Tarragona, Spain, out of sheer boredom, a youngster graffitied *Visca el Barça* ("Long live FC Barcelona") onto a Neolithic dolmen and then took a selfie. These instances of vicious savagery against the past, whether motivated by ignorance or revolt, must also feature in our Apparitions Theatre. Neglect though is a less visceral, undetected kind of violence that may also alter our environment—which brings me to forsaken spaces that fell out of use and we now try to salvage.

V. The initiates' park

In 2010 the Berlin City Council launched an Open Call for Ideas to find new uses for Tempelhof Airport, which, owing to its central location within the German capital, could not be expanded and was therefore no longer profitable. Proposals included ideas such as:

1. Using the area for relocating the film studios in Babelsberg.
2. Building a healthcare centre with emergency air ambulances
3. Setting up an open, safe, zone for legalized prostitution.
4. Erecting a 1,000 metre high mount by piling up rubble, allowing for magnificent views.

On Facebook, the proponent of option 3 admitted it was merely a provocation in the face of the absolute lack of imagination exhibited by most other projects which—save for the above mentioned proposals—did indeed contemplate nothing beyond housing, office buildings and facilities of different kinds.

Fortunately, all such development plans were forestalled by the referendum which an ecologically-inspired citizen action group managed to initiate, after gathering the required number of signatures in less than a week. Their goal was to maintain Tempelhof as it was, as a completely open and undeveloped park space for the enjoyment of all citizens. "The government were never very keen on this park. They built nothing in it, thinking that would discourage people from coming and eventually everyone would forget about it. It worked the other way round: what the two million people coming to this park each year are looking for is precisely that: nothing built here, and that's

how we want it to remain", declared an activist in an interview, unaware of all those other sites that also shed their meaning and became self-remade, through their own dereliction.

In the 1970s, for instance, rubble from the construction of the freeway network around Buenos Aires was dumped onto the River Plate, forming an artificial island destined to be the centre of yet another speculative development. The project never got started, however, and over time weed covered the landfill; then trees began to grow and birds and other fauna reclaimed the island. People began to see the place as an ecological reserve until eventually it officially became one, which renders it inviolable to this day.

As regards Tempelhof, some Berliners have taken to calling it "the initiates' park", as it has become the place where people learn to ride a bike, to drive a car, to kiss... Every now and then people who have become regular park-goers engage in conversation, overjoyed by the fact that—just for once—collective will prevailed over private interests and the city government literally did nothing. Everything was copacetic until one day, as one of the regulars was unfolding a lounge in one of the disused runways, the guy next to her remarked:

— "This place only has one drawback: too much wind." Then he took a thermos flask from a basket.

— "Absolutely! It'd be so easy to plant a few trees", replied the patron lying on the lounge, as he rubbed her hands. "Or to build a fountain."

A third park-goer joined in:

— "What baffles me is that, with so many people coming here, not one public convenience has been built. You work all your life, and this is what you get? These wretched grounds where the wind blows away your bags, and you've got to bring your own bike. And on top of that everyone parks wherever they fancy."

— "You're right! One of these days we should establish a parking area."

A fourth person intervened:

— "If it comes to that, why not build a small stage for concerts?"

— "I vote for a mini-golf course", a fifth one added.

And thus they inadvertently planned a whole city, which was precisely what they had campaigned against barely two years before—and that reminds me of the title of a story I haven't even read: *In Dreams Begin Responsibilities*.

VI. The golden dream

As I write these lines I'm on my way to Sitges where Jordi Colomer awaits alongside his shooting team, several extras, and two stewardesses. We shall be meeting at an old racetrack that was built in 300 days—at a time when even the dumbest people used to look smart in photographs; so I go from a disused runway to a no less disused speedway. This racecourse surrounds a 16th-century farmhouse and at some points is sloped with cambers of up to 90%. I'm told it was formally opened by King Alfonso XIII and Primo de Rivera in the 1920s, but was soon largely abandoned after the inaugural season. It never really became successfully operational, even despite racer Edgard Morawitz's initiative some years later, when he announced an unprecedented competition between a Bugatti sports car and a light aircraft. Ever since then, quite a few things have befallen the place. I know that the stands, which once upon a time were covered with a corrugated iron roof, served as barracks for the army of the Spanish Republic during the Civil War. Later the place became a poultry farm, and was used for live nativity scenes and film shootings on several occasions. Traces of this can still be seen on the ground. There's also plenty of weeds, and random droppings from sheep grazing nearby.

"I have a hole in my trouser's pocket", I tell the technician who's adjusting my mike, which is stuck to my body... The thing is I don't know why instead of taking notes I've become part of another flock. I'm amazed that the people coming along with pieces of cardboard ask so few questions. It's as though being exposed to this last stretch they allowed themselves to be infected by it, and were open to anything, even a race between fake façades.

"Now you lot are slaves carrying pieces of buildings, trying to get there as soon as possible. At some point it would be a good idea if you exchanged those fragments amongst yourselves, without stopping. Keep running, always facing forward."

We count to twenty after the van from which we're being filmed starts moving, and then we set off. This time I'm part of the scene, which makes my account of it different from all the other cases.

The good thing about leading the race and ending last-but-one is the views: all the cardboard panels simulate façades from 1970s style beach hotels, and I allow them to overtake me. It's almost like traveling in time. To Benidorm, to Ibiza... At any rate, I would have loved to cheat, as in old movies. As a kid I loved *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*. The plot was just a string of gags. Life and speed.

At the end of this lap, which is taking us a while, I'll be able to see the same façades as they're turned around, once they are mounted on their scaffoldings, and I'll be able to see around the sides. They weigh several kilos each, but dance around gracefully, assisted by extras acting as stagehands, and it's so beautiful we don't foresee the danger. Suddenly two scaffoldings get stuck between telephone and high voltage cables. Cut! The electrician comes.

Shortly afterwards the shooting resumes again. "Talk about what you did last weekend", Jordi instructs a couple of stewardesses from the van. They walk with fluorescent tutus at ankle height. "Talk about how you see yourselves in a few years time. Talk about the future". And in the last lap: "Talk about what Spain is like".

Several façades fall behind. Who can be sure that, without being the European dream's best incarnation, Ibiza, Benidorm, or even Sitges are not its most stable version? Those places where retired people from abroad have been mingling with the locals for years, and people from the countryside come to the mega-cities every weekend, seduced by tri-lingual menus, karaokes, and huge shop windows. As a dream, its materiality is rather shabby but in such cases energizing desires may be seen to complement whatever is not provided by architecture, jointly building up to something. In other words: It's one's eagerness to get a tan that makes the dream golden.

I wonder if Jordi Colomer might not be doing the same thing in his own way: with amazing economy, he sets up a world using just cardboard and fans. He probably trusts the rest will be supplied by people themselves as we meet, whether it be in the middle of the desert to exchange stones, at a jam where cars go by another name, running wild down a hillside, at a disused runway in need of a narrative, or in the tracks at a racecourse as darkness falls, while a camera operator laughs at the clouds and asks if they're real. Who knows...

Jumping over walls

A CONVERSATION BETWEEN
FRANCESCO CARERI AND JORDI COLOMER

JORDI COLOMER: Francesco, I was reminded of you yesterday. We spent three days at the Terramar racetrack, a racing circuit opened in the 1920s near Sitges, south of Barcelona, which has been abandoned since the 1950s. Its cambers, which reach inclinations of 90 degrees, are the most extreme ever built in Europe, it seems that many race cars would fly off. There are photos of this time of splendour with futuristic cars and an audience with top hats fascinated by speed. These days, vegetation and sand are encroaching on the cracked concrete. Yesterday we saw a herd of sheep and goats with its shepherd in the centre of the circuit, whom we invited to go around the track. It was all a bit absurd. I thought of you and the story that you are always telling about Cain and Abel.

FRANCESCO CARERI: Yes, this story of Cain and Abel has become a true obsession for me. It seems to me that everything that has always interested me is condensed in a few lines: Cain, a sedentary farmer who kills his brother Abel, a nomadic shepherd – it is also the first murder in the history of mankind. Then, punished by God, he must wander, reincarnating both Cain and Abel in a new figure which contains the nomadic and the sedentary. The equation would then be (K)AIN + (A)BEL = KA, that is, the symbol of eternal wandering that traverses the continents from the Palaeolithic to the Neolithic. KA is also the symbol of the encounter with the Other, the different, the foreigner. After the fratricide, God tells Cain: I am going to give you a sign – I am going to “signal you” – to protect you, so that you are not killed when you cross borders and wander in unknown territories. I am sure it is the sign KA; walking with open hands raised towards the sky, Cain advances saying: I am disarmed, I do not want to kill you, I just want to pass through ...

I recently found an incredible image of this. It is engraved on some rocks at the Baltic Sea in Bahusia, in southern Sweden; in it many boats appear where there are people making this gesture of the KA with their hands raised. They are not warriors, they are families with children who show it to the strangers to be able to disembark in

their land. They are escaping, they ask for help, to be able to pass to a neighbouring territory. The whole history of humanity is encapsulated in this image. How many times will it have happened? And it does not stop happening: it is happening now at this very moment while we are writing to each other. Humanity has always been a pilgrim, a refugee, a foreigner in strange lands.

jc: Today, when we are talking, the new president of the United States of America has signed a decree to erect a wall along the border with Mexico, to perfect that wall, which already exists, and which is not the only one, nor the first one. Building a wall is something like the architectural zero degree of the border, a primeval gesture. Francesco, in your Roman outings with the university students, I think rule number one is that they must be willing to jump over walls, with all that supposes ... is that so?

fc: Yes, this new wall of Trump is an unworthy thing, but also the complex architecture of the existing wall – on which Teddy Cruz, who is an artist and architect, has worked so much – is a war machine that has functioned for years with disastrous success. To build walls, as you say, is a truly primordial gesture; just as primordial is the act of annulling them. Returning to Cain and Abel, the story – as recounted by Bruce Chatwin in *The Songlines* – imagined Abel returning home after grazing the animals, when he realises that Cain has built a fence to protect the agricultural fields. Abel does not understand what it is, because until then space belonged to everyone, without divisions. What he does not accept is that his brother has invented private property. When he decides to jump over the fence, Cain kills him. And that is the same reason why in the history of the birth of Rome, Romulus kills Remus: for having climbed over the *pomerium* (the wall) that Romulus had raised. Walls, then, are made to be jumped over. This is what I try to teach students in our itinerant lessons. The first thing I say is that it is better that whoever respects the taboo of private property should not come. If you really want to know the city, it will give you a surprise when you least expect it: you should go where you are not allowed. Without this force there can be no new knowledge, one cannot be satisfied only with the space that one is given to understand. This is something we understood very early on in *Stalker*, from the first explorations. Our first edited video – because the other videos are raw, without cuts or interferences, respecting the perception occurring during their filming – is a simple sequence of wall jumps in several of the cities in which we organised our first outings.

jc: I don't know if you are familiar with this masterful work on how to solve the wall-frontier theme by Venezuelan artist Javier Téllez, *One Flew Over the Void (Stray Bullet)*, made for Insite 2005. Téllez, in collaboration with the mentally ill patients of a hospital in Mexicali, designed an event to launch a bullet-man over the border between Mexico and the United States, between Tijuana and the Border Field State Park. There is a video of the action that is powerful and hilarious. It should be re-shown now, it would make a lot of sense ...

fc: Yes, I know it. The first time I saw it seemed to me something too ironic and spectacular, but it remained in my memory and, ultimately, it appeared to me in all its tragedy. A real monument to the jump over the wall. An anthology of such works on

this subject of trespassing would be valuable. And in this respect, we should also talk about your video *Medina Parkour* (2014), where you walk on the rooftops of the city of Tétouan in Morocco ...

jc: When I arrived in Tétouan, it seemed clear to me that there were two parallel worlds: a world at the street level, where intimacy and domestic privacy have their own rules, and another one on top, on the roofs, with different laws. On top of the city children and cats play at jumping over the walls that below so zealously separate one house from the other. Up there, people gather to talk, smoke, and eat, you can exchange glances, observe, and send greetings to people who are relatively far away, sharing that same moment. This is a semi-invisible activity, but everyone knows that the roofs are very lively. I did a workshop in the School of Architecture where each student showed us the neighbourhood where she or he lived, stringing together very lively walks through the city – talking and walking are two fantastic activities and very cheap. We ended up meeting on the roofs and there were always very interesting discussions. After three months of living there I was still a foreigner, but I already knew my neighbours, so I felt the courage to jump a first wall from my roof, to see how far I could go, emulating the children and adolescents who practice a kind of “parkour”, as in some European cities, but in freer, a less gymnastic style. The fact is that while I was jumping I saw my neighbour on the highest roof of our house, which proved that he was a regular visitor. He came to get me and showed me his technique and his favourite routes, so the video shows how I try to emulate him, jumping over walls from house to house ...

fc: When I saw your video, I immediately thought of our experience with *Stalker* in Tunisia, where we walked on the rooftops of the souk and saw people in the market through the holes in the vaults. Suddenly, we could not continue anymore, until a lady came out of her house and brought us a ladder. This is not a utopia: there are cities that are completely accessible via their roofs. In warm weather, the roofs serve for sleeping, to get some fresh air at night. There are also kitchens, gardens ... And in cities where this is not possible, bridges should be built. Bridges between one roof and another. In many Neorealist films filmed in Rome there are often scenes that take place on the roofs, between the clothes hanging on lines, among the water towers. They were places where different families from the building met, where social ties were forged, where schools of thieves were organised. Nowadays, if you see Rome from above it is difficult to see someone on the roofs: they are completely uninhabited.

jc: Your famous outing through Rome with the *Stalkers* (“il giro di Roma”) from 1995 always made me think of the wonderful film by Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*, with Totò and Ninetto Davoli touring the periphery of Rome.

fc: Pasolini is a fundamental reference and it is no coincidence that a month after our first wandering we decided to pay homage to him in our first performance, “a blue asphalt street”, which began with one of his untitled poems. Many of the photographs of our first “giro a Roma” remind one of the small group of boys who spend their time in *Mamma Roma*, traversing fallow fields and large blocks of housing estates. The most beautiful thing about Rome is that Pasolini's image still exists and will always exist, even in the future Roman suburbs. *Uccellacci e Uccellini* is perhaps more clear

in this sense: Totò and Ninetto take a walk through a Rome that is in transformation, they walk and talk without interruption, on viaducts under construction, abandoned farms, and ancient Roman ruins, as well as their copies by Mussolini. There they also find inhabitants who are poor but with an ancient culture that has always learned to rebuild from the ruins. Last year we organised with Stalker, together with the Swiss Institute of Rome, a three-day hike that only traversed contemporary ruins. We went to see how international star projects have once again destroyed our city: Rem Koolhaas, Fuxas, and Calatrava have built projects for the World Cup or the 2008 World Swimming Championships, resulting in monumental ruins, such as the unfinished pool, which cost ten times more than initially estimated. The most incredible thing is that they managed to go unnoticed: a real monument to the plundering of the citizenry. The problem is that even today there is no one on the horizon who knows how to deal with these ruins for the construction of a new world. The contemporary, says Lorenzo Romito from Stalker, has this great capacity of not dying, of absorbing everything and the opposite of everything. Escaping and hiding is becoming increasingly difficult.

jc: On those walks through Rome you made some documents from which one can recreate the experience, imagine it, get closer, videos, photos ... but also that video “Savorengo Ker – La casa di tutti”, about the concentration camp for the Roma (gypsies) and your stimulus to create a new prototype of room built by the inhabitants themselves, in order to replace the inhuman “containers”, that ended in tragedy, ultimately burned down at the end. It’s a very exciting video. I wanted to ask you about your relationship to fiction and to the documentary and how you organise that production of documents.

fc: The issue of representation in Stalker, or better, that of the restitution of experience, would require a lot of space to be recounted; what’s more, it has been transformed over twenty years of working together. I’ll try to be brief. At first our approach was very pure, we were afraid of representation, we were sure that it could not in any case recount the original experience, it would be a substitute for it. If you wanted to understand Stalker, it was necessary to come and walk with us, to be part of Stalker. We did not want to succumb to traditional forms of representation and we wanted to avoid spectacle. Many of us were architects who did not want to draw, nor do architecture, nor painting or sculpture, and we were also opposed to fiction. We wanted the territory to self-represent itself through our experience. We had a photo camera and a film camera that was always connected. We produced an infinite amount of videos, many slides, and then created maps that looked like those of ancient navigators, with islands – the full spaces, the sedentary space of everyday life – and seas – the vacant spaces, the nomadic space of “getting lost” that we had called the present territories. In the exhibitions we mounted all this material together: on the maps we projected the slides and the video in real time, lasting as long as the excursion. Then when we started working with refugee communities and the Roma, we began to edit the videos, to give space to the encounters with people, and we moved towards a more documentary format. But in some cases we also made a kind of fiction, for example the video *Otnarat. Taranto in the inverse future*, which is imagined as if it were twenty years later. We never used theatre,

although it is a field I would very much like to explore. If I must tell you the truth, I still believe that Stalker’s most coherent artistic product is the collective experience, not its representation.

When I think of your works, the first thing that strikes me is that you really do believe in representation, that your work is always on the border between reality and fiction. You do not escape from fiction: you accept its rules of the spectacle, in order to move to the most classic of representations, to the theatre. In your career you have also started with videos constructed as fictions and then you have gone on to operate in real space, but always activating a fiction, always avoiding the “documentary”, always performing, in one way or another, expressly realising urban or architectural sets.

jc: Look, I think that the problem of representation, that aversion to it, can also be taken inversely, because what it raises, as you suggest, is the question of the distance between a “real” experience and how we can recount it later. The question of truth also raises its opposite. Declaring that one speaks from fiction is to recognise that the more false it is, the more true it can be. In this sense I think that organising a fiction can be a perfect excuse for creating a real experience. That is to say, it is a great excuse to be able to interact with the “real”, being carried away by the events. Any situation has that potential of fiction. We spoke before of *Uccellacci e Uccellini*. It is an avowed fiction, in which two actors who act, overact so much that they do nothing but interpret their own characters, Totò and Ninetto, they are nothing more than what they represent ... And how much truth there is in that film, one has the impression of watching a documentary, they are “telling” you a documentary ... fiction is not a “separate” thing, out of this world; rather, it is a way of being able to delve into reality. Marcel Broodthaers said that fiction “allows you to grasp reality and what it hides.”

In every representation there are tricks, of course. One of them and the most remarkable, I think, is to be open to improvisation, to incorporate the things that happen, that occur. There is something of walking in creating a fiction, things find their place in time. But you have to keep in mind that, in the end, and in any case, you will adopt a point of view to recount. It seems to me that neither neutrality nor the pure document exists, nor that this is an issue that can be avoided or ignored. Undoubtedly, the pure event exists, as you point out, and in reality it would be necessary to radically renounce every document. It’s difficult. Any document, from the moment someone is there to look at it, is a fiction. History – the story of events – is itself a fiction. But I would like to point out that fiction and spectacle are not synonymous. And in that sense I perfectly understand your aversion to editing, and the awareness of that danger of betraying something that happened to make it spectacular, into something else. I think we share a sympathy for the Situationists and their warnings. It seems to me that to avoid reducing something to the spectacular, it is necessary to name the elements that make it possible, and be conscious from the beginning. And also at the end: How things are shown and what relationships are established. We must be very aware of the means used to tell what we want to tell.

fc: I have seen the project for the installation for the Venice Biennale and it has made me think about many things. The history of this mobile city, a new itinerant Babylon, a nomadic tribe that moves through different parts of the world, will occupy the Spanish Pavilion, itself transformed into a strange labyrinthine theatrical space built with

stands and screens. They are objects that remind me of this theatre on the roof of Le Corbusier's Unité d'Habitation in Marseilles, a theatre that has both things in itself: theatre stages, like a staircase, and a screen, although those who sit there can only see the film or theatrical scene from the back, turning their heads or standing. Is this a deliberate reference?

jc: The Unité d'Habitation interests me a lot, for all the issues it raises as a model of social housing and its derivations in the famous suburban block, but above all because it was also inspired by the phalanstery by Charles Fourier – who has always fascinated me – and the idea of creating a community, with all its limits, flaws, and contradictions. This idea of the rooftop as a meeting place is – as we said before – something that has existed in Mediterranean culture, a place for conversations, encounters, and parties. Barcelona still celebrates the night of Saint John, the summer solstice, on the roofs, but it is now the festival that marks the exception, as does Carnival, the only day where access is allowed that the rest of the year is prohibited. At present we are witnessing the paradox that in all the cities of the world there are thousands of square meters of roofs, especially in the city outskirts, which are the result of the formal application of one of the principles of modern architecture, the flat roof, but in building them their primary use has been forgotten, they are closed and inaccessible. It is urgently necessary to rethink the spaces of the contemporary city, to jump over walls, to re-conquer them, and to imagine how to use them in another way ...

The theatre of the "Unité" that you mentioned, a stage with a wall, an object to be activated by its inhabitants, is somehow quoted, but I don't think it can be seen in isolation: I think the most relevant is that system of confrontational stands, face-to-face, and the relationships that they empower, and for that I had sought references in utopian theatre projects, most of them never constructed, such as Archizoom's "theatre of ideological encounter".

fc: Yes, this Archizoom project is fantastic, I did not catch the reference. I also wonder if with this device there was a willingness to transform the viewers into actors in this new space. Let me explain: if I sit and watch a screen under which other people are sitting watching a screen above my head, suddenly we all form part of a scene. We are looking above our heads but it will be impossible not to look at each other, reciprocally, not to put in the same image the video and other people: it works like a mirror. What happened in this fragmented theatrical *cavea* that has exploded? Is it an attempt to integrate real life into your work? Can we inhabit a set?

jc: Indeed, the idea is that what happens in the space is as relevant as what is recounted on the surface of the screen: in the surface of fiction the screens illuminate the set, are multiplied, and the limits are blurred ... In that situation perception is more alert. Any gesture takes on great importance.

This proliferation of stands that occupy the entire length of the Pavilion in Venice is part of this strategy of showing the spatial components of the moment of the "spectacle", to make them stand out. These confrontational stands, face-to-face, apart from Archizoom's project, are recurrent in many utopian theatre projects by which I was directly inspired: for example, Ilya Golosov's Great Synthetic Theatre Sverdlovsk, El Lissitzky's Meyerhold Theatre of 1929, The

Theatre Number 6 by Bel Geddes of 1915-1926. All of them propose overcoming the plan of the proscenium theatre, which delineates a clear division between actors and spectators. It is important to overcome this, because this plan is reproduced in our spaces of everyday life, the organisation of schools and universities, places of worship, parliaments ... In every case all these attempts to burst the *cavea* have in common the idea that the place of "the public" must be recognised. There is a lot to discuss about the use of language for naming those who attend a performance, a theatre, a museum, and obviously their roles ... I think it is important to talk about the place they occupy, physically, in space and to emphasise it, expand it.

El Público [The Audience] is, on the other hand, the title of a play by García Lorca, who set up an itinerant theatre called "La barraca" [The Hut] in the 1930s, in the context of the "Misiones ambulantes"¹. That is another element that intervenes in some of the videos, in that metallic construction with wheels, which has a flag, which unfolds a stage, and which we call "the pavilion", and from which the actress Laura Weismahr recounts, in a variety of places and in ten languages, "The City Coat of Arms", a short story by Franz Kafka on the role of the builders of the tower of Babel ... So, certainly, the theatre appears in many parts and serves to talk about many different things ...

fc: I also remembered that I had recently read that the Greek word "theatron" derives from the archaic "théasthai", which means – according to what Snell suggests – "to see the mouth opening", then to look with interest and amazement. Thus "theatron" does not initially indicate the theatre or its space, but the gesture of astonishment of the group of people who are witnesses of an action.

jc: Exactly, this is what it would be. Without the audience there is no theatre, even in the sense of theatre as a text, the audience is the reader. There may be no building, but the people who attend a performance are necessary. In this sense it is important which space is attributed to that audience – literally – and the space that constructs – that produces – the very presence of an audience. I agree, interest and astonishment, but the critical capacity is totally necessary, it is necessary to realise that you have your mouth open – in this sense I feel very Brechtian.

fc: I really like this idea of a movable Venice Pavilion with an audience that crosses the spaces participating

¹ [Translator's note: the "Misiones ambulantes" were a travelling educational and cultural initiative of the Spanish Republic]

in the eternal wandering. I have not yet seen the videos that will be projected, because as we write this you are wandering around the world (I would love to be with you!) with your itinerant community of Neo-Babylonians. I imagine a continuous walking, crossing borders, constructing nomadic cities, transforming into art this infinite movement of a migrant humanity that would like to return to a nomadic life. I see a proposal for an alternative nomadic life, but I cannot help but think of refugees forced into exile and kept away by our walls of well-being. When I met Constant in the last years of his life, when he was painting long lines of people escaping from war and hunger, I told myself that New Babylon was a project still alive, that one day it would be possible to realise it, not in the form of his models, but in those that the Neo-Babylonians choose. But the Babylonians we see today are the ones we see drowning in the Mediterranean every day. It is a terrible thing to think that the signing of the next agreement with Libya will put refugees in camps forever, as is the case in Turkey. Europe has decided to channel the problem away by funding new dictators. The idea is, essentially, to no longer see them on television. I am very curious to see how you resolve relating the nomadic utopia and the reality of this tragedy in the theatre of Venice.

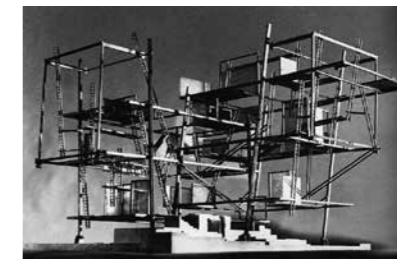
jc: In part, the project *¡Únete! Join Us!* for the Spanish Pavilion is derived from Constant's New Babylon and also from a project close in time (both started in the late 1950s) as well as in spirit: the *ville spatiale* by Yona Friedman. I was fortunate enough (like you met Constant) to meet Friedman – who at 93 is still in top form. The two projects describe – through drawings and models, texts, and collages – the idea of cities whose inhabitants are nomads, that pass through them and change the space – of environments – at the same time that they build it. For Friedman that clearly puts the question of the notion of use far above that of property. These projects, incorrectly called utopian, are the perfect platform for the imagination. What would life in New Babylon, in the *ville spatiale*, be like in detail? How would people gather together? What would they dance? Would they transport things? What, in what way? So I started to think about the seemingly contradictory idea of a "nomad city" and in the end we have brought together many people who are part of this movement, touring and occupying very different, fragmentary sites, a caravan winter parking lot, no-man's-lands in the heart of Barcelona, or the Parthenon in Nashville. Our society has created a taboo around the nomadic. Hopefully these videos, which are something like a documentary of an invented life, perhaps of the future, could serve to perceive in another manner those who have not been able to choose their destination, the forced nomads, obliged to leave their cities, their homes, devastated by bombs.



Javier Téllez, *One Flew Over the Void* (Bala Perdida), 2005. Made in collaboration with patients of Mental Health Center, Mexicali. Commissioned for inSite 05 San Diego, California, and Tijuana, Mexico, 2005. Courtesy of the artist & Galerie Peter Kilchmann, Zurich



Totò and Ninetto, *Uccellacci e ucellini* (1966) film by Pier Paolo Pasolini



Constant Nieuwenhuys. New Babylon, model, 1959-1974



Yona Friedman. Ville Spatiale. Paris, 1959-1960



Roma, *Stalker attraverso i territori attuali* 5-6-7-8, October 1995

230	El orden nuevo
232	Anarchitekton
236	Arabian Stars
240	NoFuture
242	En la Pampa
244	Pozo Almonte
248	Avenida Ixtapaluca (Houses for Mexico)
252	Héroes (para México)
256	The Istanbul Map
258	What Will Come
262	L'Avenir

Crier sur les toits	266
Prohibido cantar / No Singing	270
Poblenou	274
LA RE MI LA	276
Architectes (Tétouan)	278
Medina Parkour	280
Svartlamon Parade	284
The Sjøbadet Alphabet	286
X-Ville	290
Welcome to Caveland?	294
¡Únete! Join Us!	296



El orden nuevo 2000

En su ocupación del espacio las ciudades crecen consiguiendo un equilibrio siempre inestable entre el orden y la entropía. *El orden nuevo* alude al urbanismo desde una dimensión ficticia que pone al descubierto una actividad constructora y reconstructora, un siempre estar haciéndose.

Acero, madera, suspensión luminosa,
tela de algodón
Mesa: 120 x 140 x 140 cm
2 elementos: 86 x 70 x 70 cm c/u

In their occupation of space cities grow and achieve an equilibrium – always unstable – between order and entropy. *The New Order* alludes to this urban phenomenon from a fictive dimension, revealing a constructive and deconstructive activity, a state of always-making-itself.

Steel, wood, luminous suspension,
cotton cloth
Table: 120 x 140 x 140 cm
2 elements: 86 x 70 x 70 cm each



Anarchitekton Barcelona, Bucarest, Brasilia, Osaka 2002-2004

Anarchitekton es el título genérico de una serie de vídeos que se construyeron como un *work in progress* en Barcelona, Bucarest, Brasilia y Osaka. Un personaje singular, Idroj Sanicne, recorre la ciudad contagiando la calle de ficción. Las maquetas de edificios que enarbola son como estandartes grotescos, provocaciones utópicas o pendones festivos. Idroj corre al ritmo entrecortado de las imágenes fijas encadenadas que dan cuenta —paradójicamente— de un movimiento infatigable. Una multiproyección en la que cada ciudad se presenta en una pantalla y todo sucede al mismo tiempo.

Vídeo y espacio de multiproyección
Máster DV-CAM a partir de fotografías
digitales, en bucle, muda
Barcelona
5 min
Bucarest
3 min
Brasilia
3 min 49 s
Osaka
1 min 49 s

Producido por Maravills (Barcelona, España) en colaboración con Embajada de España (Brasilia, Brasil), Ecco. Brasilia (Brasil), Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura (España) y Fundación Marcelino Botín (Santander, España)

Anarchitekton is the generic title for a series of videos constituted as a work in progress in Barcelona, Bucharest, Brasilia, and Osaka. A distinctive character, Idroj Sanicne, wanders around the city infecting the street with fiction. The models of buildings that he carries are like grotesque flags, utopian provocations, or festive banners. Idroj runs to the intercut rhythm of sequenced fixed images that testify – paradoxically – to an indefatigable movement. A multi-projection in which each city is presented on one screen and everything happens at once.

Vídeo and multi-projection space
DV-CAM master based on digital
photographs, loop, silent
Barcelona
5 min
Bucarest
3 min
Brasilia
3 min 49 sec
Osaka
1 min 49 sec

Produced by: Maravills (Barcelona, Spain) in collaboration with: Embassy of Spain (Brasilia, Brazil), Ecco. Brasilia (Brazil), Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura (Spain), Fundación Marcelino Botín (Santander, Spain)





NoFuture 2006

Una mujer conduce un coche negro con un cartel luminoso que interroga y responde «No? Future!», reactivando el famoso eslogan de los Sex Pistols. Al alba, nuestra heroína despierta a los vecinos, llamando a los timbres y tocando un tambor. Luego sigue ruta hacia otras ciudades.

Videoinstalación, coche
con rótulo luminoso
Dimensiones variables
Máster HDV, color, sonido
9 min 43 s en bucle

Producido por Le SPOT, Le Havre;
Arts Le Havre 2006, Bienal de arte
contemporáneo, Maravills (Barcelona)

A woman drives a black car with an illuminated sign that asks and answers "No? Future!", reactivating the famous slogan of the Sex Pistols. At dawn our heroine wakes the neighbours, pressing doorbells and beating a drum. Then she continues on her route to other cities.

Video installation, automobile
with lighted sign
Variable dimensions
HDV master, colour, sound
9 min 43 sec loop

Produced by: Le SPOT, Le Havre;
Arts Le Havre 2006, Bienal de arte
contemporáneo, Maravills (Barcelona)



En la Pampa 2008

¿Se puede habitar el desierto?
¿Se puede habitar a través de
la ficción? Un hombre y una
mujer tejen una serie de diálogos
improvisados mientras recorren
a pie el desierto de Atacama
en el norte de Chile.

Videoinstalación de 5 canales
en bucle
Máster DVC/PRO-HD, color, sonido
Ciao ciao en María Elena
2 min 52 s
Cementerio Santa Isabel
23 min
Christmas
3 min 31 s
Vagar en campo raso es...
4 min 14 s
Southamerican rockers ay, ay, ay
3 min 58 s

Producido por Maravills (Barcelona),
Jeu de Paume (París), CO producciones
(Barcelona)

Can one inhabit a desert?
Can one inhabit by means
of fiction? A man and a woman
interweave a series of improvised
dialogues while they walk
through the Atacama desert
in northern Chile.

5 channel video installation,
loop
DVC/PRO-HD master, colour, sound
Ciao ciao en María Elena
2 min 52 sec
Cementerio Santa Isabel
23 min
Christmas
3 min 31 sec
Vagar en campo raso es...
4 min 14 sec
Southamerican rockers ay, ay, ay
3 min 58 sec

Produced by: Maravills (Barcelona),
Jeu de Paume (Paris), CO producciones
(Barcelona)





Pozo Almonte 2008

El desarrollo de la industria del salitre en el desierto de Atacama a finales del siglo XIX motivó el nacimiento de ciudades informales para albergar a las masas de obreros venidos de todas partes. La clausura de las minas dejó tras de sí una serie de ciudades fantasma, excepto la de Pozo Almonte, con su gran cementerio. El encuadre sistemático de las imágenes subraya la tipología y singularidad de cada edificio, vistos como testimonio de una cultura que visita a sus muertos habitualmente.

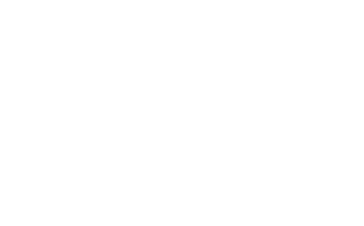
33 fotografías
Impresión Lightjet sobre papel argéntico
40 x 60 cm c/u

Producido por Jeu de Paume (París),
Maravills (Barcelona)

The development of the sodium nitrate industry in the Atacama desert at the end of the 19th century stimulated the birth of makeshift cities to house the masses of workers who had come from all over. The closing of these mines left behind a series of ghost towns, except for that of Pozo Almonte with its large cemetery. The systematic framing of the images underlines the typology and singularity of each building, seen as witnesses of a culture that regularly visits its dead.

33 photographs
LightJet print on silver nitrate paper
40 x 60 cm each

Produced by: Jeu de Paume (Paris),
Maravills (Barcelona)





Avenida Ixtapaluca (Houses for Mexico) 2008

Ixtapaluca es una de las ciudades del extrarradio de Ciudad de México, con una urbanización que alberga a 80.000 personas en casas idénticas, que retoman la tipología de la «suburbia» estadounidense. Los habitantes de Ixtapaluca intervienen de múltiples maneras esa arquitectura de la repetición para personalizar sus viviendas, al igual que interpretan a través de las piñatas los héroes de ficción llegados del otro lado de la frontera.

Videoinstalación
Máster HD, color, sonido
6 min en bucle

Producido por Maravills (Barcelona),
CO producciones (Barcelona)
Con la colaboración de CCEMEX,
CoNCA, Arts Santa Mònica, 7 Bienal
del Mercosul (Porto Alegre, Brasil),
Laboratorio Arte Alameda (México)

Ixtapaluca is one of the cities on the outskirts of Mexico City with a housing settlement that is home to 80,000 people in identical houses, copying the typology of the US-American suburb. The residents of Ixtapaluca intervene in multiple ways in this architecture of repetition in order to personalise their dwellings, just like they interpret by means of the *piñatas* [stuffed papier-mâché figures] the fictional heroes arriving from the other side of the border.

Video installation
HD master, colour, sound
6 min loop

Produced by: Maravills (Barcelona),
CO producciones (Barcelona)
With the collaboration of: CCEMEX,
CoNCA, Arts Santa Mònica, 7 Bienal
del Mercosul (Porto Alegre, Brazil),
Laboratorio Arte Alameda (Mexico)





Héroes (para México) 2009

Las piñatas, en su origen, fueron objetos mediadores para la evangelización colonial. Lo que un momento fue soporte para motivos religiosos cristianos presenta hoy renovados ídolos como Batman, Spiderman, Superman, Buzz Lightyear, Harry Potter, Shrek o Winnie de Pooh.

12 fotografías
Impresión Lightjet sobre papel argéntico
100 x 66 cm c/u

Producido por Maravills (Barcelona),
CO producciones

The *piñatas* [stuffed papier-mâché figures] were originally intermediary figures in colonial missionary work. What once was a medium for Christian religious motifs today represents renovated idols such as Batman, Spiderman, Superman, Buzz Lightyear, Harry Potter, Shrek, or Winnie the Pooh.

12 photographs
LightJet print on silver nitrate paper
100 x 66 cm each

Produced by: Maravills (Barcelona),
CO producciones





The Istanbul Map 2010

Anita Tocopilla trepa por las azoteas para escrutar la geometría cambiante de Estambul, confrontado su visión panorámica con la representación fijada a través de un mapa.

Vídeo a partir de fotografías digitales
Máster HD
2 min 39 s en bucle

Producido por CO producciones
(Barcelona) con la colaboración de
Akbank Art Center Istanbul (Estambul)

Anita Tocopilla climbs around the roofs to examine the changing geometry of Istanbul, confronting her panoramic vision with the fixed representation of a map.

Video based on digital photographs
HD master
2 min 39 sec loop

Produced by: CO producciones
(Barcelona) with the collaboration
of Akbank Art Center Istanbul



What Will Come 2010-2011

Organizado como una trilogía, cada vídeo visita lugares muy distintos del estado de Nueva York: Co-op City, Levittown y Los Hamptons. En cada uno de ellos la cámara describe las actividades rutinarias de sus habitantes, que parecen determinadas por el espacio en que se encuentran.

Co-op City, 2010
Vídeo
Máster HDCAM, sonido estéreo
8 min 13 s en bucle

Levittown, 2011
Vídeo
Máster 2K PAL, sonido estéreo
14 min 35 s en bucle

Los Hamptons, 2011
Vídeo
Máster 2K PAL, sonido estéreo
4 min 40 s en bucle

Producido por CO producciones (Barcelona) con la colaboración del Bronx Museum of the Arts (NYC), Institut Ramon Lull, CoNCA, ARGOS Centre for Art and Media (Bélgica)

Organised like a trilogy, each video visits very different places in New York state: Co-op City, Levittown, and The Hamptons. In each one the camera describes the everyday activities of the inhabitants of each place, which seem determined by the space in which they are located.

Co-op City, 2010
Video
HDCAM master, stereo sound
8 min 13 sec loop

Levittown, 2011
Video
2K PAL master, stereo sound
14 min 35 sec loop

The Hamptons, 2011
Video
Master 2K PAL, stereo sound
4 min 40 sec loop

Produced by: CO producciones (Barcelona) with the collaboration of the Bronx Museum of the Arts (NYC), Institut Ramon Lull, CoNCA, ARGOS centre for art and media (Belgium)





L'Avenir 2011

L'Avenir tiene su punto de partida en una interpretación libre de los Falansterios, la comunidad teorizada por el socialista utópico Charles Fourier en el siglo XIX. Aunque Fourier no dibujó los planos para estos edificios, en sus textos los describió detalladamente. El edificio estaba pensado para ofrecer a sus habitantes una vida y un ambiente armónico, de acuerdo a un reloj universal. La única representación gráfica del proyecto de un Falansterio se recogió en la revista *L'Avenir*, animada por Victor Considerant, que promovía las ideas de Fourier. En el vídeo un grupo inicia un viaje con los fragmentos de un modelo a escala a partir de ese dibujo, que acaban recomponiendo en tres dimensiones, después de algunas paradas.

Videoinstalación, maquetas del Falansterio

L'Avenir 1 (máster 2K-PAL)

1 min 42 s

L'Avenir 2 (máster 2K-PAL)

6 min 44 s

L'Avenir 3 (máster 2K-PAL)

7 min 58 s

24 canales en bucle

Maquetas 565 x 320 cm, metal, pintura y serigrafía

Producido por BOZAR (Bruselas), CO producciones (Barcelona)

L'Avenir is based on a loose interpretation of the phalanstery, the community theorised by the utopian socialist Charles Fourier in the 19th century. Although Fourier did not draw plans for these buildings, he described them in detail in his texts. The building was conceived to offer its inhabitants a harmonious life and atmosphere, in accordance with a universal clock. The only visual depiction of a phalanstery was published in the magazine *L'Avenir*, which promoted Fourier's ideas and was edited by Victor Considerant. In the video a group sets out on a voyage with fragments of a scale model derived from this drawing, which after several stops they end up putting together again in three dimensions.

Video installation, models of the phalanstery

L'Avenir 1 (2K-PAL master)

1 min 42 sec

L'Avenir 2 (2K-PAL master)

6 min 44 sec

L'Avenir 3 (2K-PAL master)

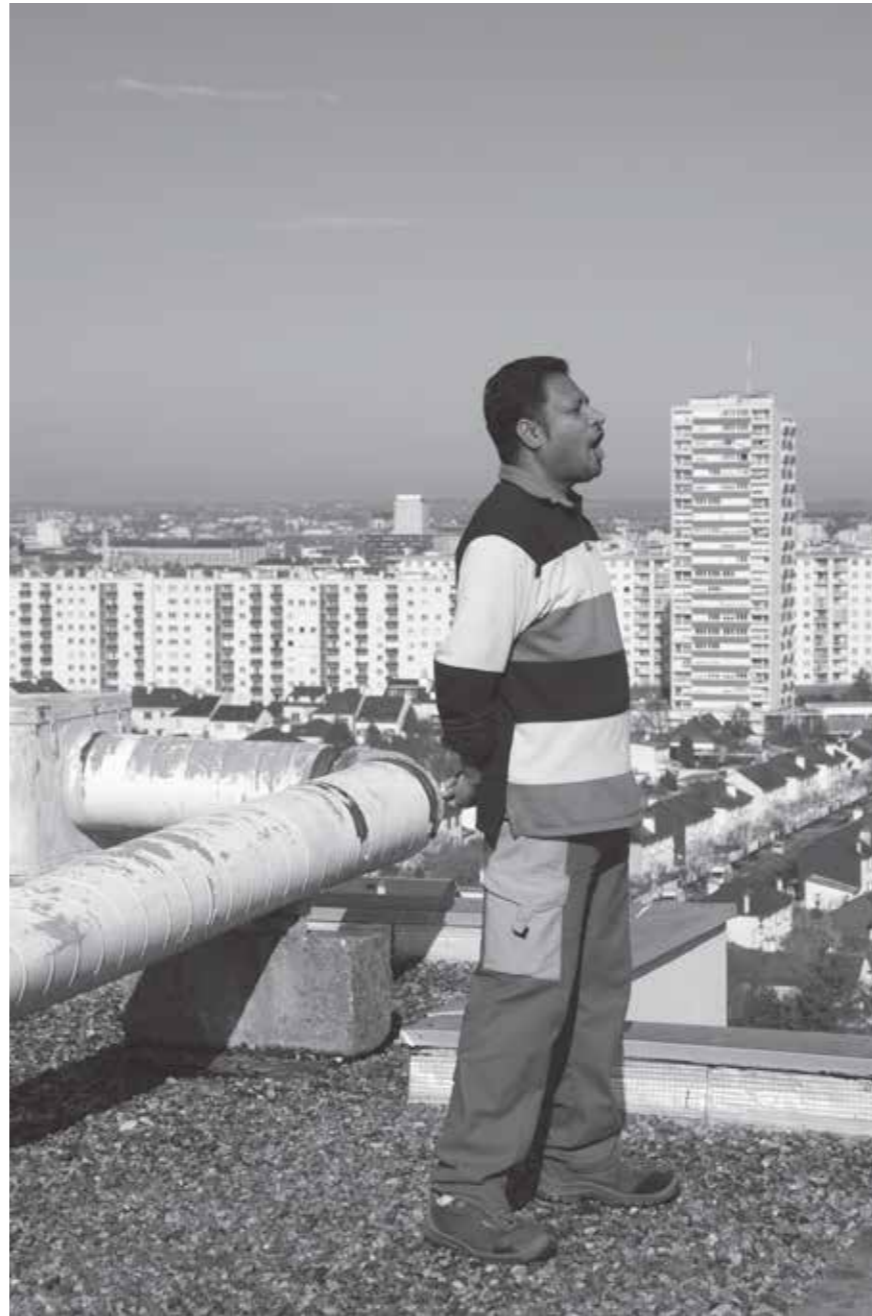
7 min 58 sec

24 channel loop

models 565 x 320 cm, metal, paint and silk-screen

Produced by: BOZAR (Brussels), CO producciones (Barcelona)





Crier sur les toits 2011

Mediante una campaña de carteles, se convocó una fiesta mundial, que proponía a los ciudadanos ocupar las azoteas de la ciudad. En francés la expresión «crier sur les toits» significa «hacer público», «dar a conocer», «gritar a los cuatro vientos».

24 pósteres
Impresión offset
120 x 80 cm c/u

Realizado en el programa Master 2 Professionnel «Métiers et Arts de l'Exposition» de Université Rennes 2 (Francia) con la colaboración de ARGOS Centre for Art and Media (Bélgica)

By means of a poster campaign, a world party was announced that proposed occupying the roofs of the city. In French, the expression “crier sur les toits” means “to make public”, “make known”, “shout to the our winds”.

24 posters
Offset print
120 x 80 cm each

Realised at the Master 2 Professionnel “Métiers et Arts de l'Exposition” programme of the Université Rennes 2 (France), with the collaboration of the ARGOS centre for art and media (Belgium)



Prohibido cantar / No Singing 2012

En *Prohibido cantar / No Singing* un grupo de personajes planta un garito en medio del desierto. Ofrecen juegos de entretenimiento, trucos, amor y comida a bajo precio. La acción transcurre en los mismos solares en los que hace un tiempo se proyectaba una gran ciudad de ocio, siguiendo el modelo de Las Vegas, llamada Gran Escala. Se situaba cerca del pueblo de Farlete, en la provincia de Zaragoza, y estaba previsto atraer a veinticinco millones de visitantes para animar treinta y dos casinos y un gran parque acuático. Este proyecto nunca vio la luz, como tampoco lo hicieron proyectos paralelos previstos en Madrid y Barcelona. Las imágenes que se presentan muestran el esplendor y la caída de la ciudad de «Eurofarlete», bajo un sol inclemente y sus paralelismos con la ciudad imaginaria de «Mahagonny» descrita por Bertolt Brecht.

Videoinstalación
7 canales. Sonido, máster 4K
Pantalla 1: 01 min 45 s
Pantalla 2: 04 min 14 s
Pantalla 3: 10 min 21 s
Pantalla 4: 01 min 49 s
Pantalla 5: 6 min 36 s
Pantalla 6: 6 min 44 s
Pantalla 7: 31 s

Producido por Matadero Madrid
Abierto x Obras (Madrid),
CO producciones (Barcelona)

In *Prohibido cantar / No Singing* a group of people set up a gambling den in the middle of the desert. They offer entertainment games, tricks, love, and food at low prices. The action takes place in the same place in which some time ago a grand entertainment city was planned following the model of Las Vegas and called Gran Escala [Great Scale]. It was to be located near the village of Farlete in the province of Zaragoza (Spain) and was planned to attract 25 million visitor to animate 32 casinos and a gigantic water park. This project was never realised, just like similar parallel projects planned for Madrid and Barcelona. The images shown here present the rise and fall of the city of “Eurofarlete” underneath a merciless sun, similar to the imaginary city of “Mahagonny” as described by Bertolt Brecht.

Video installation
7 channels, sound, 4K master
screen 1: 01 min 45 sec
screen 2: 04 min 14 sec
screen 3: 10 min 21 sec
screen 4: 01 min 49 sec
screen 5: 6 min 36 sec
screen 6: 6 min 44 sec
screen 7: 31 sec

Produced by: Matadero Madrid
Abierto x Obras (Madrid),
CO producciones (Barcelona)







Poblenou 2013

Poble Nou es un antiguo barrio industrial de Barcelona en mutación permanente. En los intersticios de esos cambios urbanos aparecen espacios salvajes, tierra de nadie, como el p rquin cerca de la playa que es el escenario de esta acci3n. Este espacio se escapa a la planificaci3n urbana de la ciudad, provocando encuentros fortuitos. El vídeo da cuenta de la confluencia de un grupo de vecinos que lo atraviesa con un ataúd a hombros, con una pareja de j3venes turistas rusos reci3n llegados de vacaciones. El resultado es una escena bu uelesca que respira humor negro y puntos de vista irreconciliables. La conversaci3n entre Yulia y Andrei se recoge en el film traducida en varias lenguas.

Videoinstalaci3n monocal
Máster HD-CAM, color, sonido
Pantalla con traducciones al ruso,
ingl3s, franc3s, español.
4 min 45 s en bucle

Producido por Maravills (Barcelona),
CO producciones (Barcelona)

Poble Nou is an old industrial neighbourhood in Barcelona in permanent change. At the interstices of those urban changes is where savage spaces crop up, no man's land, like the parking lot near the beach which is the setting for this action. This space escapes the urban planning of the city, provoking accidental encounters. The video depicts the convergence of a group of neighbours who cross the space carrying a coffin on their shoulders with a young Russian couple recently arrived on their holiday. The result is a Bu uelesque scene permeated by black humour and irreconcilable points of view. The conversation between Yulia and Andrei is presented in the film and translated into various languages.

Video installation single channel
HD-CAM master, colour, sound
screen with translations in Russian,
English, French, Spanish.
4 min 45 sec loop

Produced by: Maravills (Barcelona),
CO producciones (Barcelona)



LA RE MI LA 2013

LA RE MI LA es un proyecto de arte público realizado por Jordi Colomer en colaboración con el músico Carles Santos y la Banda de Música de Sant Mateu. «La fiesta de la ropa sucia» fue un evento con voluntad de fiesta tradicional, que reactivaba los lavaderos públicos del pueblo de Sant Mateu. Construidos en los años cuarenta, siguiendo un genérico estilo «español», los lavaderos son hoy una atracción turística pero han quedado sin uso. La fiesta invitaba a todo el pueblo a contradecir la expresión «la ropa sucia se lava en casa», incitando a hacer público aquello que se ha escondido o que ha pasado desapercibido. La propuesta —para la que Carles Santos escribió una composición musical para banda y barítono— plantea las cuestiones relativas a la tradición como una invención y sus relaciones con lo contemporáneo.

Video
Máster 4K, color, sonido
13 min

Producido por EACC (Centre d'Art contemporani de Castelló), UJI Universitat Jaume I (Castellón), Ajuntament de Sant Mateu, CO producciones (Barcelona)

LA RE MI LA is public art project realised by Jordi Colomer in collaboration with the musician Carles Santos and the Banda de Música de Sant Mateu municipal band. 'The Festival of Dirty Clothes' was an event in the style of public festivals, reactivating the public washing buildings in the village of Sant Mateu. Built in the 1940s following a generic "Spanish" style, the washing places are a tourist attraction but are not used anymore. The 'fiesta' invited the entire village to go against the saying 'dirty clothes are washed at home', inciting people to make public what has been kept hidden or has been unnoticed. The proposal, for which Carles Santos composed a score for tape and baritone, addresses the questions relative to tradition as invention and its relation to the contemporary.

Video
4K master, colour, sound
13 min

Produced by: EACC (Centre d'Art contemporani de Castelló), UJI Universitat Jaume I (Castellón), Ajuntament de Sant Mateu, CO producciones (Barcelona)



Architectes (Tétouan) 2014

Muy cerca del género de vídeo documental, *Architectes (Tétouan)* da cuenta de las caminatas y conversaciones en el espacio urbano de esta ciudad del norte de Marruecos, guiados por los estudiantes de la Escuela Nacional de Arquitectura en el curso del taller Zamanarchitecture dirigido por Colomer.

Vídeo, color, sonido
20 min

Producido por TRANKAT (artists residence, Tetuán), Maravills (Barcelona) con la colaboración de la École Nationale d'Architecture de Tétouan (Marruecos)

Very close to the video documentary genre, *Architectes (Tétouan)* records the walks and conversations in the urban space of this city in northern Morocco, guided by the students from the National School of Architecture who attended the workshop 'Zamanarchitecture' directed by Colomer.

Vídeo, color, sound
20 min

Produced by: TRANKAT (artists residence, Tétouan) Maravills (Barcelona) in collaboration with the École Nationale d'Architecture de Tétouan (Morocco)



Medina Parkour 2014

Esta obra presenta al propio artista recorriendo las azoteas de la antigua Medina de Tetuán. En los países del medio-oriente o del Magreb, el espacio de las azoteas sigue siendo accesible y activo. En *Medina Parkour*, de forma más o menos gimnástica o burlesca, se evoca la práctica del *parkour* (más propio de los extrarradios europeos) siguiendo el modelo de movimientos de los gatos y los niños, los habituales de esa ciudad en las alturas. Saltando literalmente los muros que delimitan propiedades y territorios, estos quedan desdibujados y se confunden de este modo los límites entre la privacidad doméstica y el espacio público.

**Vídeo a partir de fotos digitales
en bucle, sin sonido
3 min 5 s**

Producido por TRANKAT (*artists residence*, Tetuán), Maravills (Barcelona)

This work shows the artist himself wandering around the roofs of the ancient medina of Tétouan. In the countries of the Middle East and the Maghreb, the space of the roofs continues to be accessible and active. In *Medina Parkour*, and in a more or less gymnastic or burlesque mode, the practice of “parkour” (usually practised in the suburbs of European cities) is evoked, imitating the movements of cats and children, who normally inhabit these heights. Literally jumping over the walls that separate properties and territories, these become blurred, in this manner confusing the boundaries between domestic privacy and public space.

**Video based on digital photographs,
loop, without sound
3 min 5 sec**

Produced by: TRANKAT (*artists residence*, Tétouan), Maravills (Barcelona)





Svartlamon Parade 2014

Svartlamon parade surge de una invitación por parte del colectivo RAKE para llevar a cabo una intervención en la ciudad de Trondheim (Noruega), capital universitaria. Desde el año 1910, la universidad organiza una fiesta anual cuya manifestación mas importante fue hasta finales de los años ochenta una gran *parade* que recorría las calles del centro. El video recoge por una parte fragmentos de imágenes documentales de esa tradición, y por la otra su reactivación por parte de los colectivos que se aglutinaron a raíz de este proyecto en torno a RAKE y el barrio de Svartlamon.

Video

Máster HD Cam, color, sonido estéreo
15 min en bucle

Producido por RAKE Visningsrom,
Trondheim Kommune, CO producciones
(Barcelona)

Svartlamon parade arose from an invitation from the group RAKE to create a project in the university city of Trondheim (Norway). Ever since 1910 the university has organised an annual festival whose most important component until the end of the 1980s was a parade that traversed the streets of the city centre. The video includes fragments of documentary images of that tradition, as well as images of its recovery by the groups that formed during this project around RAKE and the neighbourhood of Svartlamon.

Video

HD Cam master, colour, stereo sound
15 min loop

Produced by: RAKE Visningsrom,
Trondheim Kommune, CO producciones
(Barcelona)



The Sjøbadet Alphabet 2014

En la ciudad noruega de Trondheim, entre la autopista y el mar, se levanta una torre de madera de tres pisos con una escalera hasta la cima. A los bañistas del Sjøbadet les gustan las emociones fuertes, experimentar en el límite de la ciudad con los propios límites de su cuerpo. Bañarse en el agua muy fría, desplomar su esqueleto desde muy alto o tomar el sol en todo su cuerpo. Estas prácticas se han constituido en una tradición, ya son varias generaciones las que ocupan su tiempo en las cercanías de esta torre. Los bañistas del Sjøbadet han terminado por elaborar un sofisticado alfabeto de gestos y de signos del que solo algunos pocos conocen los secretos.

Vídeo
Máster HD CAM, color, sonido estéreo
12 min en bucle

Producido por RAKE Visningsrom,
Trondheim Kommune, CO producciones
(Barcelona)

In the Norwegian city of Trondheim, between the motorway and the sea, there is a three-floor wooden tower with a flight of stairs leading to its top. The bathers at Sjøbadet like strong emotions, like experimenting at the city's limits with the limits of their bodies. Bathing in the very cold water, their skeletons plummeting from very high, or feeling the sun all over their body. These practices have coalesced into a tradition; various generations have already spent their time in the environs of the tower. The bathers of Sjøbadet have finally elaborated a sophisticated alphabet of gestures and signs, whose secrets are known only by very few.

Vídeo
HD CAM master, colour, stereo sound
12 min loop

Produced by: RAKE Visningsrom,
Trondheim Kommune, CO producciones
(Barcelona)





X-Ville 2015

«Nuestra época es una época de utopías. Hay muchas: el *American Way of Life*, el comunismo, los derechos humanos...» De la mano de los textos de Yona Friedman (*Utopies Réalisables*, 1974), Jordi Colomer nos introduce en una ciudad X, una ciudad imaginada donde poder repensar la actual organización del tiempo y la vida, a través del formato de ensayo filmico. *X-Ville* ha sido realizado con la colaboración de un grupo de estudiantes y la participación de los habitantes de la ciudad de Annecy, en un proceso de producción que trasciende la lógica de la representación y que ha posibilitado construir una experiencia colectiva.

Video
Master 4K 16.9, color, sonido
23 min

Producido por LOOP Barcelona, Xarxa de Centres d'Arts Visuals de Catalunya, Arts Santa Mònica (Barcelona), Jardins-Fabriques (Annecy), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Turín), CO producciones (Barcelona), con la colaboración de ESAAA (Annecy), Fondation Salomon pour l'Art Contemporain (Annecy), Frac Landguedoc-Roussillon y Villeneuve la série (Grenoble)

“Our age is an age of utopias. There are many: the *American Way of Life*, communism, human rights ...” Based on texts by Yona Friedman (*Utopies Réalisables*, 1974), Jordi Colomer takes us to the city X, an imagined city where one can re-think today's organisation of time and life through the format of the film essay. *X-Ville* was made with the collaboration of a group of students and the participation of the inhabitants of the city of Annecy, in a production process that transcends the logic of representation and that has enabled the creation of a collective experience.

Video
4K 16.9 Master, colour, sound
23 min

Produced by: LOOP Barcelona, Xarxa de Centres d'Arts Visuals de Catalunya, Arts Santa Mònica (Barcelona), Jardins-Fabriques (Annecy), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Turin), CO producciones (Barcelona), with the collaboration of ESAAA (Annecy), Fondation Salomon pour l'Art Contemporain (Annecy), Frac Landguedoc-Roussillon, and Villeneuve la série (Grenoble)





Welcome to Caveland? 2016

Realizado como colofón al taller *Welcome to Caveland?* y en el marco de las manifestaciones que acompañan la singular obra de teatro de Philippe Quesne *La nuit des taupes*, este vídeo sigue a un grupo de topos-arquitectos que en sus andanzas a través de túneles laberínticos nos descubren las arquitecturas del noroeste de París, donde conviven el conocido barrio de negocios de la Défense y las utopías sociales de los años setenta, como las *tours nuage* del arquitecto Aillaud.

Vídeo
Máster 4K 16.9, color, sonido
17 min

Producido por École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, Nanterre-Amandiers Centre Dramatique National y CO producciones (Barcelona)

Produced as the culmination of the workshop *Welcome to Caveland?* and during the demonstrations accompanying the extraordinary play by Philippe Quesne "la nuit des taupes", this video follows a group of mole-architects who explore the labyrinthine tunnels and uncover the architectures of north-east Paris for us, where the famous business district of La Défense coexists with the social utopias from the 1970s, such as the "tours nuage" by the architect Aillaud.

Vídeo
4K 16.9 master, colour, sound
17 min

Produced by: École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, Nanterre-Amandiers Centre Dramatique National, CO producciones (Barcelona)



¡Únete! Join Us! 2017

Proyecto específico para
el Pabellón de España
de la 57ª Bienal de Venecia

Videoinstalación con gradas y
14 pantallas de medidas variables
Máster 4k
Duración total: 1 h 10 min

Site-specific project for
the Spanish Pavilion at
the 57th Venice Biennale

Video installation with stands
and 14 screens of variable dimensions
4k master
Total duration: 1 h 10 min





**Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España /
Ministry of Foreign Affairs and Cooperation of Spain**

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación /
Minister of Foreign Affairs and Cooperation
Alfonso Dastis

Secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica /
Secretary of State for International Cooperation
and for Latin America
Fernando García-Casas

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo /
Director of Spanish Agency for International Development Cooperation
Luis Tejada

Director de Relaciones Culturales y Científicas /
Director of Cultural and Scientific Relations
Roberto Varela

Jefe de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural /
Head of Department for Cooperation and Cultural Promotion
Jorge Peralta

**Embajada de España en Roma /
Spanish Embassy in Rome**

Embajador de España en Roma /
Ambassador of Spain in Rome
Jesús Gracia Aldaz

Consejero Cultural /
Cultural Counselor
Ion de la Riva

**Acción Cultural Española, AC/E /
Spain's Public Agency for Cultural Action**

Consejo de Administración /
Board of Directors

Presidente /
President

Fernando Benzo Sáinz

Consejeros /
Members

Rafael Carazo Rubio

María Ángeles González Rufo

Carlos Guervós Maíllo

Manuel Ángel de Miguel Monterrubio

Charo Moreno-Cervera Ramírez

Valle Ordóñez Carbajal

Jorge Peralta Momparler

Ana María Rodríguez Pérez

Rafael Rodríguez-Ponga Salamanca

Javier Sangro de Liniers

Alberto Valdivielso Cañas

Secretario /
Secretary

Miguel Sampol Pucurull

Equipo Directivo /
Management Team

Directora General /
Director General

Elvira Marco Martínez

Director de Programación /
Director of Programmes

Jorge Sobredo Galanes

Director Financiero /
Chief Financial Officer

Carmelo García Ollauri

Directora de Producción /
Director of Production

Pilar Gómez Gutiérrez

Exposición
¡Únete! Join Us!
2017
Una instalación de **Jordi Colomer**
Comisario: **Manuel Segade**

Exhibition
¡Únete! Join Us!
2017
An installation by **Jordi Colomer**
Curator: **Manuel Segade**

Organizada por
Ministerio de Asuntos Exteriores
y de Cooperación. Agencia Española
de Cooperación Internacional para
el Desarrollo (AECID)

Organised by
Ministry of Foreign Affairs and
Cooperation. Spanish Agency
for International Development
Cooperation (AECID)

Con la colaboración de
Acción Cultural Española (AC/E)

With the collaboration of
Spain's Public Agency for Cultural
Action (AC/E)

Coordinación pabellón español /
Coordination Spanish Pavilion
Alejandro Romero
Álvaro Callejo
Pedro Vasconi

Coordinación AC/E /
Coordination AC/E
Anael Garcia

Producción artística / Artistic production
Carolina Olivares
(CO producciones)

Asistentes del artista / Artist assistants
Albert García Alzorriz
Victor Ruiz Colomer

Asistente comisariado / Assistant curator
Violeta Janeiro

Dirección de fotografía /
Director of photography
Julien Perrin
Marcell Erdélyi

Auxiliares de cámara / Camera Assistants
Adrià Botella
Zak Ramis
Nyk Allen

Sonido / Sound
Adrià Martí Comas

Asistente de sonido / Sound assistant
Roger Cuixart

Asistente de estudio / Studio assistant
Sagi Szabolcs

Vestuario / Costume
Rosa Tharrats

Asistente de vestuario / Costume assistant
Penélope Maldonado

Construcción de decorados /
Set construction
Paula Miranda
Joan Viscasillas

Serigrafía / Silkscreen
Sebastián Díaz

Herrero / Metal construction
Gustavo Bernabé

Construcción aluminio /
Aluminium construction
Jorge Garcia

Transfer vídeo / Transfer video
Tomás Muñoz
Mariona Boada

Conductor / Driver
Seth Murray

Foto fija / Still photographers
Javier Almar
Aggelos Mihas
Álvaro Valdecantos
William Keihn

Fotógrafo instalación pabellón /
Photographer, pavilion installation
Claudio Franzini

Montaje vídeo / Editing
Jordi Colomer
Julien Perrin

Editor y montaje de sonido /
Sound editor and sound mixing
Bruno Ehlinger

Retoque de color /
Digital colour grading artist
Catherine Libert

Post-producción / Post-production
Anna Sanders
BUZZ Management (Paris)
Jean-Philippe Badoui

Directora de producción /
Director of production
Carolina Olivares

Asistente de producción /
Production assistant
Albert Kuhn

Producción Nashville /
Nashville production
Oscar Boyson
Elise Tyler
Asistidos por /assisted by **Ally Brown,**
Alexandra Nelsen

Asistente de atrezzo / Props assistant
Garland Gallaspy

Producción Atenas / Athens production
Maria Karagiannaki
Catherine Libert

Montaje expositivo / Exhibition set up
DUPLA (Paula Miranda,
Joan Viscasillas)
Kers Costruzioni

Equipos audiovisuales /
Video and Audio equipment
Pro Av Saarikko Oy

Gráfica / Graphic design
Bureau Alex Gifreu

Transporte / Transport
CLM Logistics

Prensa y comunicación /
Press and communication
Pickles PR

Publicación / Catalogue	Agradecimientos / Acknowledgements	Con la participación de / With the participation of	Eric Fuenmayor Juan David Galindo Albert García Alzorriz Antoni García Nube García Yolanda García Joan Gener Alex Gifreu Elsy Guimerà Mireia Hurtado Andrés Hurtado Carmen Hyland Rosa Ibañez Albert Kuhn Abel Leiva Sarubbi Deng Liwen Gemma Llorés Sergi López Lina López Carlos Lucín Patricia Maeser Penélope Maldonado Camille Marie Pedro Marqués Adrià Martí Paula Miranda Alex Montero Javier Morales Silvia Moreno Génesis Nieto Familia Niqueleti Arnau Pascual Laiane Pereira Ferran Pérez Alba Pérez Eduardo Picazo Lluis Planas Alexandra Pont Marga Porcelas Irene Punset Joan Recasens Gerard Riera Francisco Ripoll Tanit Rodríguez Aura Roldán Gino Rubert Francesc Ruiz Victor Ruiz Colomer Mohammed Saar Paulina Saramillo Marc Serrarroca Josep Soler Horacio Sosa Ször Syonn Sagi Szabolcs Rosa Tharrats Rafael Turú Naïma Underwood Aldo Urbano Gabriel Ventura Joan Viscasillas Gemma Viscasillas Fernando Xiberta Xisi Sofia Yechen	Atenas / Athens Patrikio Annoc Saliagkodoulou Chrysanthi
Edita / Published by AECID	Ferran Baremlit Daniel Castillejo José Guirao Santiago Olmo Glòria Picazo Antonio Simionato	Ana Deb Rani Lydia Lunch Laura Weissmahr	Alumnos de la / Pupils from Escola Puig Segalar (Viladamat) Aina Antolín Martina Ballester Otger Basso Lia Bernat Gina Casellas Pol Fabrega Aina Font Nuria Font Aleix Font Blai Gelis Andrea Igual Biel Madrenas Joel Marín Fanny Mas Raquel Peral Samuel Peral Harry Rodríguez Laia Sais Joan Sais Emma Sánchez Unai Sánchez Isona Albert Daniella Ballester Guifré Basso Elias Boucharnouf Gerard Casellas Robert Fabrega Miriam Huerva Carmina Mádrenas Julia Martín Noemí Peral Nidia Roma Nona Roma Martí Sánchez	
Coordinación general / General coordination Violeta Janeiro	Ajuntament de Viladamat Oscar Boyson Alex Brahim Max Grosse Majench Elena Martín Metropolitan Board of Parks and Recreation, Nashville TN Anna Serrano	Nashville Daniel & Lily Anderson Rian Archer Rian Archer Sarah Bandy Nick Barret Pat Boyer Nina Camp Tyler Coburn Rebekah Cope Jacob Davis Tom Dowling Ron Gallo Lauren Gilbert Derrick Jefferally Ryan Jennings Dixie Johnson Skye Kaericher Chloe Katerndahl Ace S Lawrence Rache Magdal Paul Morse Corey Parsons Kayla Brooke Powel Jakson Quiggins Noel Richards Luke Schneider Rosalyn & Myah & Dean Sowell Nichdas Swafford Shaylee Walsh Diana Lee Zadlo		
Textos / Texts Bruce Bégout Francesco Careri y / and Jordi Colomer Manuel Cirauqui Beatriz Colomina Manuel Segade Andrea Valdés	Manuel Segade agradece a / would like to thank Jaime de los Santos González Antonio Sánchez Luengo Javier Martín Jiménez Juan Sánchez Equipo del CA2M	Lauren Gilbert Derrick Jefferally Ryan Jennings Dixie Johnson Skye Kaericher Chloe Katerndahl Ace S Lawrence Rache Magdal Paul Morse Corey Parsons Kayla Brooke Powel Jakson Quiggins Noel Richards Luke Schneider Rosalyn & Myah & Dean Sowell Nichdas Swafford Shaylee Walsh Diana Lee Zadlo		
Diseño gráfico / Graphic design Bureau Alex Gifreu	Website			
Traducciones / Translations José Manuel Bueso Rubén Martín Sara Pettinari David Sánchez	Alex Gifreu Cecilia Martín Carolina Trebol	Viladamat, Sitges, Barcelona Fernando Acosta Feliz Alcalà Xavier Almar Raquel Aloma Dani Armengol Roger Badia Marta Barretina Joel Barrocal Lina Bause Ferran Bell David Borotau Adrià Botella Albert Bret Quero Felisa Cabas Daniel Cardone Francisco Casado Albert Casas Anna Castell Valentina Colomer Gumersindo Cornejo Yuri Cortés Irene De Andrés Sebastián Díaz Joshua Duliah Dionis Escorça		
Correctores / Proofreading David Sánchez Cuarto de Letras				
Fotógrafo / Photograph Claudio Franzini				
Impresión / Printing Gràfiques Trema				
Distribución / Distribution La Fábrica				
ISBN 978-84-17048-23-5				
NIPO en papel / paper 502-17-023-8				
NIPO en línea / online 502-17-024-3				
Depósito legal / Legal deposit M-13134-2017				
Copyrights De los textos: los autores / Of the texts: the authors De las imágenes / Of the images: © Jordi Colomer , VEGAP, Madrid, 2017				

Todos los derechos reservados. No está permitida la reproducción total o parcial de la obra ni su tratamiento o trasmisión por cualquier medio o método, electrónico o mecánico, sin la autorización previa y escrita del editor.

El editor ha hecho todos los esfuerzos imaginables para ponerse en contacto con los propietarios del copyright. Se invita a todos aquellos a quienes no hemos podido localizar, allá donde estén, a que se pongan en contacto con el editor por cualquier medio, para que, en sucesivas ediciones, se puedan publicar los correspondientes copyrights, en caso que este concepto legal siga vigente en ese momento.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, altered, or publicly communicated, in any form or by any means, without prior written permission from the publisher. The editor of this publication has made every conceivable effort to get in touch with the owners of the copyrights. Nevertheless, all those who could not be found, wherever they may be, are invited to contact the editor by any means possible so that in future editions the corresponding copyrights can be included, in case this legal concept is still in force at that moment.



ESTAMBUL 4253kg

57ª Exposición
Internacional de Arte
La Biennale di Venezia

Pabellón español

Una instalación de
Jordi Colomer

Comisario
Manuel Segade

57th International
Art Exhibition
La Biennale di Venezia

Spanish pavilion

An installation by
Jordi Colomer

Curator
Manuel Segade



AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

LA FABRICA

