

# Jordi Colomer

## Strade



Jordi Colomer è uno dei più importanti artisti spagnoli degli ultimi trent'anni, capace di esprimersi con un linguaggio estremamente articolato e interdisciplinare. Nonostante in Italia avesse esposto in occasioni prestigiose, rappresentando il proprio paese alla Biennale di Venezia nel 2017, *Strade* è stata la sua prima mostra personale in un'istituzione italiana e con grande orgoglio Fondazione Modena Arti Visive l'ha presentata al proprio pubblico nella sede della Palazzina dei Giardini.

L'importanza di questa circostanza è sottolineata dalle collaborazioni internazionali strette dalla Fondazione per realizzarla: dall'Ambasciata di Spagna in Italia, all'Institut Ramon Llull di Barcellona, fino al MACBA Museo d'Arte Contemporanea di Barcellona, che ringraziamo calorosamente per aver sostenuto e reso possibile il progetto.

Il lavoro di Jordi Colomer affronta temi rilevanti della contemporaneità, che in quest'epoca di profondi cambiamenti e di grandi sfide collettive assumono un valore ancora maggiore: il significato degli spazi pubblici, la relazione tra luoghi e comunità, la vita degli individui nelle metropoli. Con questa mostra FMAV conferma quindi il proprio ruolo come istituzione impegnata a favorire una lettura delle sfide della contemporaneità attraverso le arti.

Colomer è un artista che in anni recenti si è distinto anche per l'ideazione di significativi progetti di arte pubblica legati ai territori in cui è stato invitato a lavorare. Fondazione Modena Arti Visive, confermando lo stretto legame con la propria città, ha quindi invitato l'artista catalano a immaginare un'azione performativa per Modena. Da questo invito è nata *Modena Parade / Corteo Modenese*: una processione scaturita dalla drammatica esperienza della pandemia di Covid-19 che ha investito tutti noi nel 2020, ma anche dal desiderio di rinascita che ne è conseguito. La performance è stata curata da Daniele De Luigi e Federica Rocchi, e organizzata in collaborazione con il collettivo Amigdala, che da anni opera sul territorio modenese nell'ambito delle arti contemporanee e performative, con un forte interesse per la rigenerazione urbana e l'innovazione civica. Ma è stata anche il punto di arrivo di un lungo processo creativo collettivo che ha coinvolto docenti e bambini della Scuola Primaria "Cittadella", professori e studenti degli istituti superiori "Adolfo Venturi" e di Studi Musicali "Vecchi Tonelli", gli studenti partecipanti al workshop con l'artista tenutosi presso la Scuola di alta formazione FMAV – tra cui le allieve del corso Teorie e pratiche di nuove forme di scrittura teatrale promosso da ERT/Teatro Nazionale –, oltre a realtà quali il Museolaboratorio Quale Percussione?, il coro Le Chemin des Femmes e numerosi cittadini che hanno partecipato al cantiere aperto presso OvestLab.

Il nostro ringraziamento va a tutti loro e a Jordi Colomer per aver trascorso molto tempo nella nostra città e aver dedicato energie a questo progetto, da cui è stato tratto un video d'artista che lascerà una testimonianza tangibile di questa esperienza.

#### **Lorenzo Respi**

Direttore Mostre e Collezioni FMAV

*Jordi Colomer is one of the most important Spanish artists of the past thirty years, capable of expressing himself in a highly articulated and interdisciplinary manner. Though he had exhibited in Italy on numerous occasions, representing his country at the Biennale of Venice in 2017, "Strade" was his first solo exhibition with an Italian institution. In fact, it is with great pride that Fondazione Modena Arti Visive presented it to its public at Palazzina dei Giardini.*

*In order to realise this project, the Foundation established several international collaborations: the Spanish Embassy in Italy, the Institut Ramon Llull in Barcelona, and the MACBA Museum of Contemporary Art of Barcelona, which we thank warmly for their support and participation.*

*Jordi Colomer's work is concerned with important contemporary topics, which in these times of profound change and great collective challenge take on even greater value: the meaning of public spaces, the relationship between places and communities, the life of individuals within metropolitan areas. In presenting this exhibition, FMAV confirms its commitment to fostering an interpretation of contemporary challenges through the arts.*

*In recent years, Colomer has also distinguished himself by creating significant public art projects related to the communities where he has been invited to work. Fondazione Modena Arti Visive, affirming its close ties with its city, has invited the Catalan artist to envision a performance action in Modena. In response to this invitation, the Modena Parade / Corteo Modenese was born: an event inspired by the dramatic experience of the Covid-19 pandemic that struck all of us in 2020, but also the desire for rebirth that followed. Curated by Daniele De Luigi and Federica Rocchi, and organised in collaboration with the Amigdala collective (which has been working for years in the Modena territory in the field of contemporary and performing arts, with a strong interest in urban regeneration and civic innovation), it has seen a long collective creative process involving teachers and children from the Cittadella Primary School, teachers and students from the Adolfo Venturi and Vecchi Tonelli high schools and students taking part in the workshop with the artist held at the FMAV School of Advanced Studies. This also included students of the course Theories and practices of new forms of playwriting promoted by ERT/Teatro Nazionale, as well as organisations such as the "Museolaboratorio Quale Percussione?", the "Le Chemin des Femmes" choir, and finally numerous citizens who took part in the open workshop at OvestLab.*

*Our thanks go to all of them as well as to Jordi Colomer for spending so much time in our city and putting so much energy into this project. Furthermore, a video has been produced that will serve as a tangible reminder of this experience.*

#### **Lorenzo Respi**

FMAV Head of Exhibitions and Collections

Quando la Fondazione Modena Arti Visive ha presentato il piano della mostra retrospettiva di Jordi Colomer all'Ambasciata di Spagna, ho potuto notare che si trattava di un progetto diverso da quelli solitamente sostenuti dall'Ufficio Culturale. Non solo perché Jordi Colomer è un riferimento nell'Arte contemporanea spagnola, ma anche perché l'evento prevedeva un'azione performativa di grande impatto in una città di medie dimensioni come Modena.

Nell'attività di promozione culturale spagnola in Italia, una delle linee fondamentali è la cooperazione con le istituzioni culturali locali, per creare reti che amplificano e collegano le realtà dei nostri due paesi. Quale modo migliore per contribuire a questa intenzione se non quello di essere coinvolti in un progetto che non solo ha potuto contare su uno spazio espositivo come la Palazzina dei Giardini, ma in cui un intero flusso artistico è stato ricreato da una processione laica e festosa attraverso Modena.

Dal 4 marzo all'8 maggio siamo stati invitati a navigare attraverso la storia di Jordi Colomer e il suo sguardo sull'occupazione dello spazio urbano nei cinque continenti, sia con la fotografia, la video-arte o le installazioni (*New Palermo Felicissima* e *Anarchitekton*, tra le altre). E nel mezzo di questo momento espositivo in uno spazio e in un tempo specifico, Colomer ha ricavato dalle comunità locali ed educative di Modena l'idea di recuperare lo spazio della città, di fare comunità e di farlo attraverso un'azione artistica.

Su questa base, Modena ha ospitato il 27 marzo il corteo festoso dei cittadini, perché, giocando con l'idea del confine tra la vita e la morte, si recuperasse, dopo le devastazioni della pandemia, lo spazio di tutti; quello spazio che Jordi Colomer valorizza in tutta la sua opera.

L'incontro cittadino, aperto a tutte le età, ha avuto come sfondo simbolico la derisione del potere della morte: il corteo è partito dal cimitero di San Cataldo, opera architettonica di Aldo Rossi, per concludersi alla Palazzina dei Giardini dove sono esposte le opere di Colomer. Questa passeggiata giocosa, raffigurata in un'opera visibile nella mostra, riassume lo spirito di una città animata dallo stesso umorismo e ironia che l'artista ha adottato da tempo.

Nulla nell'opera di Colomer si rivolge a uno spettatore passivo che si aspetta un godimento estetico attraverso la sola contemplazione; richiede invece un atto di immersione nella materia e nella vita nell'opera, perché essa possa dispiegare appieno la sua dimensione poetica. Ecco perché, più che mai, il lavoro multidisciplinare a Modena assume il suo pieno significato.

Sono particolarmente grato alla Fondazione Modena Arti Visive per aver portato il progetto in Italia e a Daniele De Luigi per aver curato la mostra; vorrei anche esprimere la mia gratitudine al Comune di Modena e a tutte le persone coinvolte nel progetto di Jordi Colomer.

#### **Alfonso María Dastis Quecedo**

Ambasciatore di Spagna in Italia

When the Fondazione Modena Arti Visive presented the Jordi Colomer retrospective exhibition to the Spanish Embassy, it was immediately clear that this concept was different from those the Cultural Office usually supports. Not only because Jordi Colomer is a leading light in the world of Spanish contemporary Art, but also because the project included a performative element that would have a significant impact on a medium-sized city like Modena.

One of the main focuses of the promotion of Spanish culture in Italy is cooperating with local cultural institutions with the aim of creating networks that amplify and connect the realities of our two countries. Thanks to an impressive setting like the Palazzina dei Giardini and the fact that a lay, festive parade took the artistic process to Modena's streets, this project achieved just that.

From the 4<sup>th</sup> of March to the 8<sup>th</sup> of May, we were all invited to take a deep dive into Jordi Colomer's story and his view of how urban spaces are occupied in five continents, through photography, video art and installations (*New Palermo Felicissima* and *Anarchitekton*, amongst others). Within this specific window of space and time, Colomer tried to convey to Modena's local and educational communities the idea of taking back space in the city, of building a community through art.

To that end, Modena held a people's parade on the 27<sup>th</sup> of March. It played with the idea of the border between life and death, reclaiming a space belonging to us all, as the pandemic is coming to an end. A space that Jordi Colomer highly values in all his work.

The route of this public event, open to people of all ages, was symbolic in itself. It laughed in the face of death by starting at the San Cataldo cemetery, designed by the architect Aldo Rossi, and ending at the Palazzina dei Giardini, where Colomer's work was on display. This joyful parade, the design for which could be seen as part of the exhibition, was the product of a city characterised by humour and irony, which the artist had been studying for some time.

Nothing about Colomer's work encourages you to enjoy it passively through contemplation or to seek mere aesthetic pleasure. To truly appreciate the poetry of it, you have to immerse yourself in it, both physically and essentially. That is why this multidisciplinary work in Modena made more sense than ever. I am especially grateful to the Fondazione Modena Arti Visive for bringing the project to Italy and to Daniele De Luigi for curating the exhibition. I would also like to express my gratitude to the Municipality of Modena and to all those involved in Jordi Colomer's project.

#### **Alfonso María Dastis Quecedo**

Ambassador of Spain to Italy

## INDICE CONTENTS

- 13 **In ogni scena di strada, in attesa di un'azione,  
c'è un gatto che attraversa l'inquadratura**
- 26 **In every street scene, while waiting for the action,  
there is a cat crossing the frame**  
*Núria Gómez Gabriel*
- 43 **Anarchia-architecton**
- 48 **Anarchy-architecton**  
*Marie-Ange Brayer*
- 73 **“La città è ciò che accade”**
- 81 **“The city is what happens within it”**  
*Daniele De Luigi e / and Federica Rocchi*  
*in dialogo con / talk with Jordi Colomer*
- 95 **Tutta la città ne parla.**
- 106 **Reportage su Modena Parade / Corteo Modenese**  
**The whole town is talking about it.**  
**Reportage on Modena Parade / Corteo Modenese**  
*Cecilia Guida*
- 116 **Elenco delle opere**  
List of works
- 119 **Biografía**  
Biography
- 120 **Mostre**  
Exhibitions
- 125 **Bibliografía**  
Bibliography
- 127 **Crediti fotografici**  
Photo credits



Medina Parkour (Tetuán), 2014  
Fotografia / Photograph

## IN OGNI SCENA DI STRADA, IN ATTESA DI UN'AZIONE, C'È UN GATTO CHE ATTRAVERSA L'INQUADRATURA

Núria Gómez Gabriel

L'opera dell'artista catalano Jordi Colomer non può essere compresa senza prestare attenzione alla relazione del film e della fotografia con le forme di vita e le loro modalità di abitabilità. Alcuni critici definirebbero la sua opera come una sorta di scultura in "campo espanso"<sup>1</sup> che cerca, nell'architettura e nelle sue ambientazioni teatrali, le linee guida di una storia e di una *certa teoria del dramma moderno*.<sup>2</sup> I poeti, tuttavia, suggeriranno che la sua opera è *l'ancora di salvezza sulla quale saltano due delfini ammaestrati, poverini*, che la sua è una vera arte dei limiti, parole sul muro... Due mondi che si toccano.<sup>3</sup> Il suo spirito singolare emerge dal suo interesse per lo spazio fisico e per lo spazio delle rappresentazioni, così come per il modo in cui gli spazi e gli oggetti che ci accompagnano nella nostra vita quotidiana, e la loro inevitabile influenza sull'identità e i desideri condivisi delle società, modellano il nostro immaginario e quindi limitano ciò che ci è permesso immaginare. Dalla stanza alla strada, Colomer ci invita a riflettere sulle ontologie del presente. La sua è una chiamata a esplorare le possibilità poetiche di abitare gli spazi del nostro tempo, lo spazio della città, uno spazio carico di storie, interessi e simboli, uno spazio complesso, in movimento, mutevole e necessariamente politico.<sup>4</sup>

È il 4 agosto 2014 a Trondheim, Norvegia, e passano la giornata sdraiati nell'erba fresca che cresce solo nelle regioni settentrionali. Gioca con sua figlia Valentina come fanno i leoni con i loro cuccioli, e più tardi berrà birra ridendo forte alle battute di Nini.

Di notte, guarderà fuori dalla finestra e vedrà passare un gatto, e allora ricorderà le scene di *Mata Hari* che ha visto il giorno prima: "1) In ogni scena di strada, in attesa di un'azione, c'è un gatto che attraversa l'inquadratura, generando tensione. 2) Coreografia di segni in codice segreto".<sup>5</sup> In questa annotazione, apparentemente aneddotica, che Jordi Colomer ha lasciato scritta nel diario di bordo che lo ha accompagnato durante tutto il processo di creazione della sua opera *Svartlamon Parade* (2014), possiamo trovare gli elementi chiave della sua più recente genesi creativa. La ripresa di un film: la strada, un'azione imminente e... un gatto?

Prima di entrare nel merito, e molto brevemente, diremmo che la strada è *là dove si mette il piede*, dove, come spiega l'artista, "possiamo staccarci dal concetto di casa e abitare poeticamente la città, ormai estesa in tutte le direzioni".<sup>6</sup> In strada c'è la presenza delle persone. In strada osserviamo le situazioni o semplicemente ci muoviamo alla deriva perché in strada, mentre camminiamo, vediamo cose che ci dicono cose. In strada *ci perdiamo* (F. La Cecla) come se "abbandonassimo il rifugio e imparassimo uno spazio al di là di ogni desiderio di ritornarvi...".<sup>7</sup> La strada *produce* se stessa e produce noi (H. Lefebvre). La strada è un *luogo*, un posto dove le cose sono organizzate secondo un ordine stabilito, ma è anche uno *spazio* risultante da questo "luogo praticato" (M. de Certeau). La strada si produce quando c'è movimento, direzione e temporalità, quando c'è l'attività di un'azione. Ma è con l'azione di "fare strada" con il nostro corpo umano che si rivendica la condizione politica dell'Essere

(occupiamo, agiamo, ci riconosciamo?...). Un gatto, o *Felis silvestris catus*, è un mammifero carnivoro della famiglia Felidae. Nell'immaginario occidentale più comune, il gatto simboleggia l'astuzia, l'intelligenza e l'intuizione. Ma se c'è una cosa che caratterizza comunemente il gatto, sia esso domestico o selvatico, è la sua insaziabile curiosità, la sua capacità di *intrufolarsi* negli angoli più inospitali e perdersi nel vuoto dell'ignoto senza paura del buio. Il gatto di *Mata Hari*, tuttavia, è una metafora allegorica e un messaggero, un *trigger*, un detonatore: un personaggio vivo incaricato di catturare la nostra attenzione e renderci parte del paesaggio che vediamo davanti ai nostri occhi. Un personaggio vivo che incarna la possibilità di un'azione. Potremmo dire, quindi, che il processo creativo delle opere più recenti di Colomer consiste nell'"uscire in strada, indicare un luogo concreto e lasciare libero corso a un'azione".<sup>8</sup> Ma non senza prima invocare il gatto, chiamare il collettivo e dare libero sfogo alla sua insaziabile curiosità intuitiva. Il suo modo di *attraversare il quadro* ci ricorderà, sempre, che la creatività è la capacità di meravigliarsi e il desiderio di rispondere di fronte a ciò che ci sorprende. O, nelle parole dell'artista e attivista Kae Tempest, il suo movimento ci ricorderà sempre che "la creatività è qualsiasi atto d'amore"<sup>9</sup> – qualsiasi atto che implichi il fare. Di solito si applica al mondo dell'arte, ma può essere applicato a tutto ciò che richiede concentrazione, abilità e candore. Crescere le proprie figlie, per esempio, richiede creatività: giocare, creare, riflettere e saper lasciare andare.

Anche nel 2014, lo stesso anno in cui Jordi Colomer scriveva il suo promemoria prima di andare a dormire sotto il cielo biancastro alle 4 del mattino a Trondheim, qualcuno poteva vedere l'artista saltare sui tetti della vecchia Medina di Tetuán, in Marocco. La pratica del "parkour" o "arte dello spostamento" è l'azione compiuta dai *traceurs/traceuses* (tracciatori/tracciatrici). Disciplina fisica sviluppata in Francia, e più tipica delle periferie europee che del Maghreb, basata sulle capacità motorie dell'individuo, che consiste nello spostarsi, individualmente o collettivamente, da un punto all'altro dell'ambiente per mezzo dell'azione più "semplice" o "più efficiente" possibile e con il solo aiuto del corpo umano. Tuttavia, in *Medina Parkour* (2014), Colomer decise che il suo percorso tra i tetti della Medina avrebbe seguito il modello di movimento dei felini e dei ragazzini, i più comuni in quella *città nelle altezze*. L'istinto *felino* dell'artista e la sua riappropriazione del *parkour* sono stati l'inesco per attraversare i muri tra le proprietà, confondendo così i confini tra la privacy domestica e lo spazio pubblico di quel luogo. Un'azione con una certa somiglianza con le derive urbane della vecchia Internazionale Situazionista (1957-1972), nelle quali la città veniva esplorata per mezzo del corpo come luogo attraverso cui passano tensioni ideologiche ed emotive, e l'intero processo di esplorazione andava registrato attraverso una rappresentazione psicogeografica. Le psicogeografie sono cartografie di emozioni, sensazioni, esperienze e percezioni a cui un luogo specifico, un ambiente geografico, urbano, può



conducerci. In questo senso, la deriva di Jordi Colomer e del suo vicino per i tetti di Tetuán, rappresentata nella sequenza di fotografie che compongono il video *Medina Parkour*, ci ricorderebbe che non ci si può accontentare dello spazio che ci è dato di capire, per esempio, su una mappa. Ai suoi occhi, "per conoscere veramente la città, bisogna andare là dove non è permesso e saltare i muri".<sup>10</sup> Sarebbe qualcosa come un'"arte dello *sconfinare*". Entrare senza diritto, *sovrapporsi alla città*, prendere la parola e confondere le frontiere.

Il gatto che salta l'abisso tra due mondi sui tetti di Tetuán è la continuazione (o *sequel*) del personaggio di Anita Tocopilla nell'opera *The Istanbul Map* (2010). Un film assemblato a partire da fotografie digitali in cui "il personaggio si arrampica sui tetti per scrutare la geometria urbana e confrontare la sua visione panoramica con un oggetto che potrebbe essere il contrario del paesaggio: la mappa".<sup>11</sup> Con l'azione di strappare la mappa in mille

pezzi, Tocopilla incarnerebbe la furia e la confusione. A sua volta, la scena muta mostrata nel film ci invita a immaginare le parole e le ragioni dell'"eroina furiosa", ci incita a immaginare *come e da dove* sia possibile parlare a una città. Ma l'immaginazione, nei lavori di Colomer, non è solo quella chiamata a osservare ciò che non è qui, ma è anche quella che apre nuovi spazi che ancora non conosciamo ma che forse sono sempre rimasti davanti a noi, nella possibilità della loro esistenza...

Da anni, ogni volta che arriva in una città, l'artista ne visita i tetti e le tegole perché, come dice, sono proprio questi spazi, cui normalmente non si accede, i "luoghi privilegiati per vedere la città in tutta la sua fisicità".<sup>12</sup> Qualcosa che, inoltre, "solleva molte domande sulla storia dell'architettura moderna, ma anche sull'uso che i cittadini possono fare dello spazio pubblico".<sup>13</sup> Nei paesi del Medio Oriente, per esempio, lo spazio dei tetti è ancora accessibile e attivo, ma i tetti di Rennes, dove Colomer



ha prodotto *Crier sur les toits* nel 2011, sono caduti nell'oblio dell'architettura moderna. In effetti, come sottolinea l'artista, nel sedicente "Occidente" c'è stato un momento cruciale, segnato dal Congresso Internazionale di Architettura Moderna (1954)<sup>14</sup> e dallo spirito di Le Corbusier, a partire dal quale l'architettura moderna si sarebbe organizzata secondo il principio del tetto-terrazza dell'*Unité d'Habitation de Marseille* (1945-1952). Una proposta nella quale i tetti ospiterebbero sempre un teatro, una ludoteca o qualche altro spazio dedicato alla cultura condivisa dalla comunità dei vicini. L'*Unité* prenderebbe come riferimento, a sua volta, la comunità teorizzata dal socialista utopico Charles Fourier, che nel XIX secolo progettò il Falansterio, un edificio i cui abitanti avrebbero formato un'unità creando una trama, e un riferimento al quale Colomer tornerà in diverse occasioni come fonte di ispirazione utopica. Forse l'esempio più paradigmatico di questo sarebbe *L'Avenir* (2011), un lavoro in cui l'artista avrebbe creato, dall'unica immagine conosciuta della Falansterie, un modello di lotta dell'edificio che sarebbe poi stato trasportato da un gruppo effimero, che avrebbe incarnato la comunità immaginata da Fourier. Il risultato dell'*Unité d'Habitation de Marseille*, tuttavia, è deludente. La sua evoluzione ha spogliato i tetti della loro funzione sociale, trasformandoli in una sorta di "luoghi orfani" o "luoghi fantasma" che l'artista recupererà attraverso azioni di reimmaginazione, riappropriazione e risignificazione collettiva. In effetti, se l'immaginazione creativa di Jordi Colomer ci ricorda qualcosa, è che non c'è modo migliore di capire una società che prestare attenzione a tutto ciò che si nega. Per questo il suo modo di attraversare l'inquadratura in opere come *Medina Parkour* o *The Istanbul Map* contempla la possibilità di tornare a occupare tetti e coperture, sia per sottolineare la potenza della loro semplice esistenza, sia per poter ascoltare il miagolio di tutta la loro comunità.

Con il desiderio di abitare nuovamente questi "spazi fantasma" abbandonati sulle alture, Colomer decise di convocare una





festa mondiale (*festum* = gioia pubblica, momento collettivo) che si sarebbe tenuta il 7 aprile in tutte le città. *Crier sur les toits* avrebbe prodotto un'azione collettiva che avrebbe dato corpo e voce materiale al significato dell'espressione contenuta nel suo stesso titolo (*Crier sur les toits* = gridare sui tetti, proclamare, urlare). Nel festival delle voci e delle grida che l'artista decise di celebrare, avrebbe incoraggiato la comunità di Rennes a salire sui tetti per dire pubblicamente qualcosa che avrebbero davvero voluto comunicare. Un'azione che corrisponde all'invito a "vivere un'esperienza spaziale con il nostro corpo e che comporta la consapevolezza di essere in grado di dire qualcosa, di salire su un podio o su un palco, luoghi dove ci si prepara a fare un discorso politico e che sono sempre situati più in alto degli altri".<sup>15</sup> Da questo punto in poi, e con la distanza che ci separa da quel 7 aprile 2011, potremmo dedurre che, in superficie, *Crier sur les toits* cercherebbe letteralmente di prendere il posto più alto e di avere la possibilità di prendere la parola. Ma, se ascoltiamo più profondamente quelle voci di Rennes, vedremo come, dal gesto creativo di Colomer, emerge un punto di vista della Storia che traccia una linea chiara tra la mappa e il territorio, rivelando la barbarie sepolta sotto la bellezza del piacevole e l'estrema passività della nostra vita quotidiana.

Abbiamo detto all'inizio che la creatività è un atto d'amore. Ma l'amore (e, potremmo anche dire, il gusto personale o l'inclinazione) che abbiamo per certe cose, in opposizione all'indifferenza, sembra derivare esclusivamente dall'avversione che proviamo verso altre cose, le abitudini e le attitudini trasmesse

per eredità e per suggestione dalla nostra prima educazione, modificate dalla nostra esperienza e dall'influenza dell'ambiente. "In qualsiasi sua manifestazione, nobilitato dall'intelligenza e dalla conoscenza, o nella sua espressione affettiva [e nell'amicizia], l'amore deve essere libero".<sup>16</sup> Tuttavia, sappiamo che si può essere anarchici di fronte all'autorità, al lavoro o alla proprietà, ma di fronte all'impeto del cuore e della creatività non c'è principio, regola o idea che si mantenga salda al suo posto. Sicuramente per questo, il processo creativo di Colomer (sempre aperto e adattivo) scaverebbe nello spazio pubblico come eterotopia<sup>17</sup> (un insieme di relazioni, la sua molteplicità di scale e il suo carattere temporale) e nelle forme di civiltà (gli agenti che partecipano, i loro comportamenti e le storie che li sostengono). Le sue azioni cercherebbero di immaginare alternative agli usi normativi degli spazi e alle pratiche culturali implicite in essi. Il desiderio di Colomer, quindi, sarebbe un desiderio libertario. Un caos cieco di impulsi utopici, così come la costruzione volontaria di forme associative tra forze che lottano per affermarsi e riconoscersi senza dissolvere le differenze che le oppongono (P.J. Proudhon). Il suo processo di creazione implicherebbe, sempre, una rete di relazioni, e comporterebbe l'attuazione di tutta una serie di contro-pedagogie del potere (R. Segato) che incoraggiano la generazione di comunità artistiche di apprendimento e creazione cooperativa.

*Crier sur les toits*, per esempio, non sarebbe stato possibile senza l'impegno degli studenti del Master *Métiers et arts de l'exposition* dell'Università di Rennes. Il loro rapporto con l'artista, che è durato intensamente per quasi un intero anno accademico,



---

# CRIER

sur les

# TOITS

le

---

# 7 AVRIL

---

1. **CRIER** sur les **TOITS** consiste à ne pas se taire dans des caves.
  2. Or se taire dans des caves est une occupation triste.
  3. Donc il est nécessaire de **CRIER** sur les **TOITS** pour être heureux.
-

era finalizzato allo sviluppo congiunto di una mostra. Dopo lunghe conversazioni, letture, qualche crisi e vari cambi di direzione, è emersa l'idea di lavorare a una mostra che si riferisse alla periferia dello spazio espositivo come lo conosciamo. Da qui, l'elaborazione dei manifesti-invito al festival mondiale dei tetti parlanti, che fa parte dell'iniziativa, e la loro successiva distribuzione nelle strade di Rennes, concepirebbe la sala espositiva come un "prolungamento della strada". O, per dirla in un altro modo, da qui deriverebbe, tramite l'invito (futuro e invisibile, concreto e premonitore) da parte della comunità del progetto *Crier sur les toits*, un appello all'occupazione di altri spazi al di là della convenzione espositiva. Con questa occupazione riuscirebbero anche a confondere i ruoli stereotipati tra artista e gruppo curatoriale, sconvolgendo a loro volta i limiti normativi tra lo spazio fisico e lo spazio delle rappresentazioni.

In modo simile, *Medina Parkour* sarebbe stato realizzato durante la residenza artistica Trankat. Un'iniziativa di artisti marocchini, in collaborazione con l'associazione francese Sextant &+ e l'Istituto Francese, che ha fornito a Colomer l'ambito di possibilità per la realizzazione di un'opera in collaborazione con le scuole d'arte e di architettura di Tetuán. Così, mentre l'artista sperimentava le vicissitudini del movimento felino sui tetti dell'ex capitale del protettorato spagnolo in Marocco, ha anche realizzato il workshop *Zamanarchitecture* (*Zaman* = Tempo) con gli studenti del primo corso della Scuola Nazionale di Architettura di Tetuán.

Questo fu il primo dei due compiti collettivi che sarebbero stati registrati nel video *Arquitectos (Tetuán)*. Il secondo consisteva nella costruzione materiale di una maquette soggettiva, individuale e comunitaria della città che sarebbe stata realizzata con la produzione di pane equivalente a una giornata di lavoro nel forno artigianale del quartiere dove si trova la residenza artistica. Alla fine, il montaggio di *Arquitectos* mostra come attraverso il passaggio del tempo condiviso, insieme al tessuto affettivo che costituisce la proiezione materiale di questa città commestibile, sarebbe possibile ri-significare lo spazio urbano e cancellare i suoi contorni (i nostri contorni). Forse è *come* e *da dove* parlare a una città: darle un altro corpo, voce e soggettività (*queering the map!*). Senza definire (*definire* = mettere fine, delimitare, racchiudere... chiudere?) il significato delle sue parole. Piuttosto impastatele, mangiatele e alla fine fate una festa.

Roland Barthes dice che non c'è popolo senza racconto. Se in mezzo alle nostre vite secolarizzate e banali siamo sedotti dall'idea che in qualche luogo segreto abbiamo vissuto il grande dramma (R. Piglia), in *New Palermo Felicissima* (2018) la storia del Porticciolo di Sant'Erasmo ci viene presentata sotto forma di racconto collettivo. Sant'Erasmo è un luogo situato nella parte meridionale del centro storico di Palermo da cui si può osservare la periferia sud della città, e una parte della costa che "per molti anni è stata ecologicamente trascurata, dimenticata dalle autorità pubbliche e omessa dalle guide turistiche".<sup>18</sup> Molto

brevemente, la video installazione *New Palermo Felicissima* racconta la storia della nascita di una società eterogenea alternativa che naviga attraverso luoghi ritrovati di un passato entropico (R. Smithson) come, ad esempio, il famoso ristorante "L'approdo da Renato", chiuso da trent'anni, l'autosalone Zeus o il campo da calcio Mondo Jean. Nel frattempo, l'attrice Laura Weissmahr guida l'installazione navale (barca, osservatorio e sala di discussione pubblica) di tale società con l'aiuto di un *informatore* che le detta all'orecchio un testo dello scrittore palermitano Roberto Alajmo, che lei riproduce ad alta voce pochi secondi dopo averlo sentito. Weissmahr (posseduta dallo spirito del luogo) sarebbe *l'innescato* o il detonatore perché la società eterogenea di Sant'Erasmo – pescatori, studenti, immigrati, guide turistiche, architetti e aristocratici – possa riscrivere la propria storia in quella che Colomer descrive come "una versione laica della processione annuale di Santa Rosalia".<sup>19</sup>

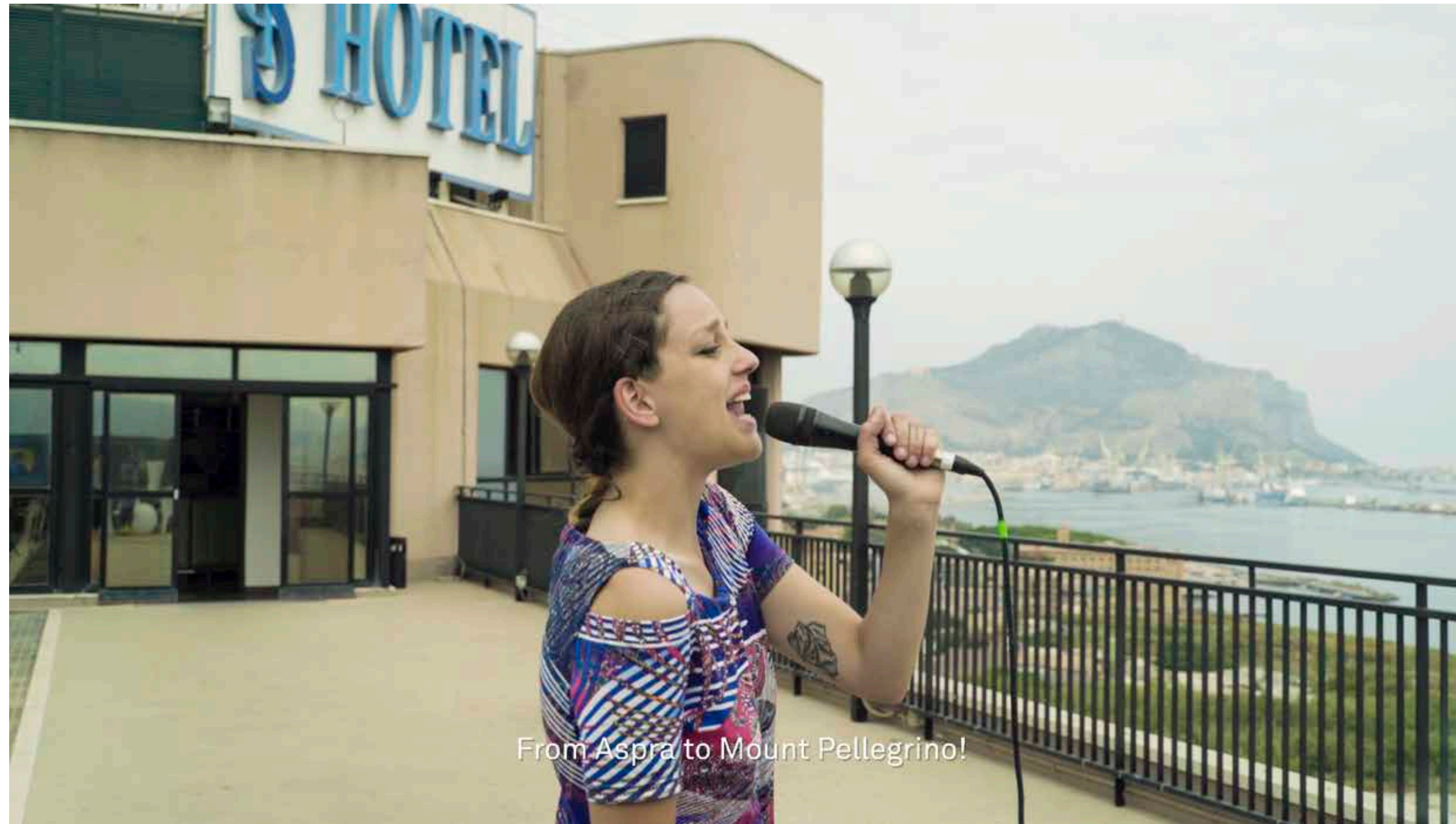
In *New Palermo Felicissima*, è stato l'artista stesso a chiedere di collaborare con una scuola della città ai responsabili di Manifesta 12, che, per parte loro, avevano affidato all'artista il compito di intervenire sul corso naturale delle cose a Sant'Erasmo. Ancora una volta, sarà l'artista a chiamare il collettivo degli studenti per mettere in moto una contro-pedagogia dello spazio urbano. Questa volta, però, sarebbe stato qualcosa di diverso. Colomer è certo che il processo di creazione di *New Palermo Felicissima* sia stato una "vera collaborazione,

molto umana e amichevole, in cui il tempo della convivenza è durato quasi un anno, così come le risate condivise e il senso di divertimento, un vero rapporto di amicizia".<sup>20</sup> Una collaborazione che è stata possibile grazie alla preziosa produzione artistica di Carolina Olivares (madre di sua figlia Valentina), e all'appoggio dei suoi amici senza i quali, dice, "non sarebbe stato possibile".<sup>21</sup> Questa certezza ci porterebbe a pensare che se la creatività è un atto d'amore, qualsiasi atto che implichi il fare, l'amicizia sarebbe allora la capacità di creare un mondo comune, un mondo di enunciati ironici e aspettative estetiche. L'amicizia sarebbe la possibilità di creare un percorso comune nel corso del tempo (F.B. Berardi). È così che l'artista concepisce *New Palermo Felicissima*, come "una comunità temporale reale che corrisponde [ironicamente] alla sua stessa rappresentazione".<sup>22</sup> Una *organizzazione alla deriva* che avrebbe preso forma in opere precedenti come l'emblematica parata ironica *Anarchitekton* (2002-2004), il già citato *L'Avenir* (2010), o i più recenti *La-Re-Mi-La / Festa de la Roba Bruta* (2014) e *Svartlamon Parade* (2014). Coloro che partecipano al processo creativo di Jordi Colomer formerebbero una *comunità di progetto*. Una comunità che poi, al termine, si disgregherà di nuovo, sapendo di essere fittizia come l'opera d'arte stessa. Una "zona temporaneamente autonoma" – per dirla con le parole di Hakim Bay – dedicata a relazionarsi con la città in modo diverso. Una nave pirata che attraversa la finzione scritta dalla pianificazione urbanistica prima che questa resti fissata perché "la finzione non è una cosa *separata*, fuori dal mondo. La

finzione sarebbe un modo per poter scavare nella realtà e in ciò che essa nasconde”.<sup>23</sup> La finzione sarebbe un dispositivo che ci ricorda il fatto che non potremo mai essere protagonisti della storia della nostra vita se non cogliamo i modi in cui essa mostra ciò che non può essere visto.

È il 6 agosto 2014 a Trondheim e passa la giornata da solo nello studio che Charlotte gli ha prestato per la durata del suo soggiorno. Sulla parete è appeso un grande disegno di lei che urla. Guarda l'urlo di Charlotte per alcuni lunghi minuti e apre il suo quaderno in cui un paio di giorni prima aveva scritto del gatto di *Mata Hari*. Legge le sue stesse parole, che dicono che quasi tutti lì sono studenti, l'Università di Trondheim occupa quasi la metà dell'area della cittadina, e agli studenti universitari piace fare festa tanto quanto a lui. Per questo motivo, ogni anno organizzano una grande festa conosciuta come UKA. Il collega di Charlotte, Trygve (i due sono gli instancabili membri del progetto RAKE), gli ha prestato un hard disk contenente un file quasi segreto, una compilation video registrata dall'associazione degli studenti della stessa università. Nervoso e in attesa, decide di riprodurre il film. Le prime immagini sono del 1910, quando fu inaugurato il centro universitario. Un gruppo di personaggi vestiti di nero, con cappelli a cilindro, che camminano orgogliosamente su e giù per le scale. Le bandiere norvegesi sono ovunque, cosa che giustifica pensando che l'indipendenza risale al 1905. Ma la cosa più sorprendente viene dopo. Tutti i film iniziano con una sfilata di grandi oggetti di cartone realizzati dagli stessi studenti. Negli anni '20, treni, navi, balene, carri armati e "l'edificio più brutto del mondo". Negli anni '50, la Guerra Fredda. Negli anni '70, processioni con enormi razzi, robot e immagini atomiche. Negli anni '80, un albero fatto di preservativi. Alla fine di quest'ultimo decennio, le *parades* studentesche a Trondheim sarebbero scomparse. Attaccato allo schermo vedrà queste immagini più e più volte. Passerà la notte in bianco a *flippare* perché le poche immagini che aveva in testa prima di arrivare in Norvegia erano esattamente queste, un mucchio di gambe visibili che portano qualche veicolo di cartone sopra di loro.

Due giorni dopo, decide di andare a fare una passeggiata sotto il sole irrealmente di una domenica antica. Nel corso della giornata, Ford Mustang, Rolls Royce e altre Corvette appaiono davanti a lui. Forse l'apparizione misteriosa delle auto era a



New Palermo Felicissima, 2018  
(video still)

causa delle *Drag Racing* che si svolgono su un'ex pista d'atterraggio della Seconda guerra mondiale che è ora il centro di una zona di centri commerciali e *mall*. Di notte, sognerà un progetto. Calle Aragó a Barcellona trasformata in un viale erboso con un percorso irregolare e curvo. Può essere applicato a qualsiasi città e si ispira ai "percorsi del desiderio", come chiamano a Brasilia quella pratica di modellare collettivamente e adattare uno spazio, lasciando una traccia al passaggio. Questo lo farà pensare a quanto arcaiche possano sembrare le costruzioni para-teatrali della UKA *parade* in relazione a come le cose vengono fatte di solito al giorno d'oggi, e si chiederà come sarebbe camminare per la città portando oggetti fatti male e meravigliarsi di tutto questo. Il pomeriggio seguente, sulla strada verso la casa di legno dell'artista Vigdis Haugtro, che appena poche ore prima aveva finito di tagliare le erbacce in giardino, si ricorderà di alcune fiabe scritte da Elsa Beskow all'inizio del XIX secolo. Dove gli uomini fanno una strada, i troll spariscono. Prima di andare a letto, già sdraiato nel letto, leggerà quel libro che non vorrebbe mai finire e che racconta cose affascinanti sull'abbigliamento delle colonie utopiche. *Les communautés utopistes au XIX<sup>e</sup> siècle*, scritto da Jean-Christian Petitfils. Si chiederà se, essendo la strada scomparsa alla fine degli anni '80 a Trondheim, non sia giunto il momento di abitare il deserto. Caleranno le sue palpebre. Otto auto. Le gambe visibili. Iconografia sguaiata. Il brivido di vedere la casa alzarsi e volare. Tutto molto psichedelico. Dominanti verdi e blu.

Forme leggermente organiche. A contrasto, strutture in legno ad angolo retto. Una scala leggermente monumentale. Terrazze e passerelle. È così sorpreso di scoprire questo posto che si sveglia la mattina dopo convinto che esista.

## IN EVERY STREET SCENE, WHILE WAITING FOR THE ACTION, THERE IS A CAT CROSSING THE FRAME

*The work of Catalan artist Jordi Colomer (Barcelona, 1962) cannot be understood without paying attention to the relationship of film and photography to forms of life and their modes of inhabitation. Some critics would define his work as a kind of "expanded field"<sup>1</sup> sculpture that seeks, in its architecture and theatrical settings, the guidelines of a history and a certain theory of modern drama.<sup>2</sup> The poets, however, will suggest that his work is the lifeline upon which two trained dolphins jump, poor things, that his is a true art of limits, words on the wall... Two worlds that touch.<sup>3</sup> His unique spirit emerges from his interest in physical space and in the space of representations, as well as in how the spaces and objects that accompany us in our daily lives, and their inevitable influence on the shared identities and desires of societies, shape our imagery and thus limit what we are allowed to imagine. From the room to the street, Colomer invites us to reflect on the ontologies of*



the present. His is a call to explore the poetic possibilities of inhabiting the spaces of our time, the space of the city, a space charged with stories, interests and symbols, a complex, moving, changing and necessarily political space.<sup>4</sup>

It is 4 August 2014 in Trondheim, Norway, and they are spending the day lying on the fresh grass that only grows in the northern regions. He plays with his daughter Valentina as lions do with their cubs, and later drinks beer while laughing loudly at Nini's jokes. At night, he will look out of the window and see a cat passing by, and then he will remember the scenes from Mata Hari he saw the day before: "1) In every street scene, while waiting for the action, there is a cat crossing the frame, creating tension. 2) Choreography of signs in secret code".<sup>5</sup> In this apparently anecdotal note that Jordi Colomer left written in his journal, which accompanied him throughout the process of creating his work Svartlamon Parade (2014), we can find the key elements of his most recent creative genesis. The shooting of a film: the street, imminent action and... a cat?

Before going into the subject matter, and very briefly, we would say that the street is where you put your foot down, where, as the artist explains, "we can detach ourselves from the concept of home and poetically inhabit the city, which now extends in all directions".<sup>6</sup> In the street there is the presence of people. In the street we observe situations, or we simply drift because in the street, as we walk, we see things that tell us things. In the street we lose ourselves (F. La Cecla) as if we were "abandoning the refuge and learning about

a space beyond any desire to return to it...".<sup>7</sup> The street produces itself and produces us (H. Lefebvre). The street is a place, a location where things are organised according to an established order, but it is also a space resulting from this "practised place" (M. de Certeau). The road is produced when there is movement, direction, and temporality, when there is the activity of an action. But it is through the action of "walking down the street" with our human body that we claim the political condition of Being (do we occupy, do we act, do we recognise ourselves?...). A cat, or *Felis silvestris catus*, is a carnivorous mammal belonging to the Felidae family. In the most common western imagery, the cat symbolises cunning, intelligence and intuition. But if there is one thing that commonly characterises the cat, whether domestic or wild, it is its insatiable curiosity, its ability to sneak into the most inhospitable corners and lose itself in the void of the unknown without fear of the dark. However, Mata Hari's cat is an allegorical metaphor and a messenger, a trigger, a detonator: a living character responsible for capturing our attention and making us part of the landscape we see before our very eyes. A living character embodying the possibility of action. Therefore, we could say that the creative process of Colomer's most recent works consists of "going out into the street, pointing to a specific place and giving free rein to an action".<sup>8</sup> But not without first invoking the cat, calling the collective and giving free rein to its insatiable intuitive curiosity. Its way of crossing the frame will always remind us that creativity is the ability to wonder and the desire to respond to what surprises us. Or, in the words of artist and activist Kae Tempest, its

movement will always remind us that "creativity is any act of love"<sup>9</sup> – any act that involves doing. It is usually applied to the art world, but can be applied to anything that requires concentration, skill, and candour. Raising daughters, for example, requires creativity: playing, creating, reflecting, and knowing how to let go.

Also back in 2014, the same year that Jordi Colomer wrote his memo before going to sleep under the whitish sky at 4 a.m. in Trondheim, someone could see the artist jumping on the roofs of the old Medina in Tétouan (Morocco). The practice of "parkour" or "art of displacement" is the action performed by traceurs/traceuses (tracers). A physical discipline developed in France, and more typical of the European suburbs than of the Maghreb, based on the motor skills of the individual, which consists in moving, individually or collectively, from one point to another in the environment by means of the "simplest" or "most efficient" action possible and with the sole use of the human body. However, in Medina Parkour (2014), Colomer decided that his route across the rooftops of the Medina would follow the movement pattern of felines and kids, the most common movers in that city at heights. The artist's feline instinct and his re-appropriation of parkour were the trigger to cross the walls between properties, thus blurring the boundaries between domestic privacy and the public space of that place. This action bears some resemblance to the urban drifts of the old Situationist International (1957-1972), in which the city would be explored by means of the human body as a place through which ideological

and emotional tensions pass, and the whole process of exploration would be recorded through a psychogeographical representation. Psychogeographies are cartographies of emotions, sensations, experiences, and perceptions to which a specific place, a geographical or urban environment can lead us. In this sense, Jordi Colomer and his neighbour wandering across the rooftops of Tétouan, depicted in the sequence of photographs that make up the video Medina Parkour, would remind us that we cannot be satisfied with the space we are given to understand, for example, on a map. In his eyes, "to really get to know the city, you have to go where you are not allowed and jump over walls".<sup>10</sup> It would be something like the "art of trespassing". Entering without right, overlapping the city, taking the lead, and blurring the borders.

The cat jumping over the abyss between two worlds on the rooftops of Tétouan is a continuation (or sequel) of the character played by Anita Tocopilla in The Istanbul Map (2010). A film assembled from digital photographs in which "the character climbs up onto rooftops to scan the urban geometry and compare her panoramic vision with an object that could be the opposite of the landscape: the map".<sup>11</sup> With the action of tearing the map into a thousand pieces, Tocopilla embodies fury and confusion. In turn, the silent scene shown in the film invites us to imagine the words and reasons of the "furious heroine", prompting us to imagine how and from where it is possible to speak to a city. But the imagination in Colomer's work is not only that which is called upon to observe





what is not here, but also that which opens up new spaces that we do not yet know but which perhaps have always remained before us, in the possibility of their existence...

For years, every time he arrives in a city, the artist visits its roofs and tiles because, as he says, it is precisely these spaces, which are not normally accessed, that are the “privileged places to see the city in all its physicality”.<sup>12</sup> Something that also “raises many questions about the history of modern architecture, but also about the use that citizens can make of public space”.<sup>13</sup> In Middle Eastern countries, for example, roof space is still accessible and active, but the roofs of Rennes (France), where Colomer produced *Crier sur les toits* in 2011, have fallen into the oblivion of modern architecture. Indeed, as the artist points out, in the self-styled “West” there was a crucial moment, marked by the International Congress of Modern Architecture (1954)<sup>14</sup> and the spirit of Le Corbusier, from which modern architecture would be organised according to the roof-terrace principle of the Unité d’Habitation de Marseille (1945-1952). A proposal in which the roofs would always house a theatre, a toy library or some other space dedicated to culture shared by the inhabitants of the building. The Unité would in turn take as its reference the community theorised by the utopian socialist Charles Fourier, who in the nineteenth century designed the Phalanstery, a building whose inhabitants would form a unit by creating a network, a reference to which Colomer would return on several occasions as a source of utopian inspiration. Perhaps the most paradigmatic example of this would be *L’Avenir* (2011), a work

in which the artist would create, from the only known image of the Phalanstery, a tin model of the building that would then be carried by an ephemeral group, embodying the community envisioned by Fourier. The result of the Unité d’Habitation de Marseille, however, is disappointing. Its evolution has stripped roofs of their social function, transforming them into a sort of “orphan places” or “ghost places” that the artist will recover through actions of re-imagination, re-appropriation, and collective re-signification. Indeed, if Jordi Colomer’s creative imagination reminds us of anything, it is that there is no better way to understand a society than to focus on everything that it denies itself. This is why his way of crossing the frame in works such as *Medina Parkour* or *The Istanbul Map* contemplates the possibility of revisiting the idea of occupying roofs and canopies, both to underline the power of their mere existence and to be able to hear the meowing of their entire community.

With the desire to inhabit again these abandoned “ghost spaces” up high, Colomer decided to convene a world festival (festum = public joy, collective moment) to be held on 7 April in all the cities. *Crier sur les toits* would have produced a collective action that would have given body and material voice to the meaning of the expression contained in its very title (*Crier sur les toits* = to shout from the rooftops, to proclaim, to shout). In the festival of voices and cries that the artist decided to celebrate, he would encourage the Rennes community to take to the rooftops to publicly say something they really wanted to communicate. An action that corresponds to the

invitation to “live a spatial experience with our human body and that involves the awareness of being able to say something, to stand on a podium or a stage, places where one prepares to make a political speech and which are always located higher than others”.<sup>15</sup> From this point on, and with the distance that separates us from that 7 April 2011, we could deduce that, on the surface, *Crier sur les toits* would literally try to take the highest seat and have a chance to take the floor. But, if we listen more deeply to those voices in Rennes, we will see how, from Colomer’s creative gesture, a point of view of history emerges that draws a clear line between the map and the territory, revealing the barbarity buried beneath the beauty of the pleasant and the extreme passivity of our daily lives.

We said at the beginning that creativity is an act of love. But the love (and, we might also say, the personal taste or inclination) we have for certain things, as opposed to indifference, seems to derive exclusively from the aversion we feel towards other things, the habits and attitudes transmitted by heredity and suggestion from our early upbringing, modified by our experience and the influence of the environment. “In any of its manifestations, ennobled by intelligence and knowledge, or in its affective expression [and friendship], love must be free”.<sup>16</sup> However, we know that one can be anarchic in the face of authority, work, or property, but in the face of the impetus of the heart and creativity there is no principle, rule or idea that holds firmly in place. Certainly because of this, Colomer’s creative process (always open and adaptive) delves into public space as heterotopia<sup>17</sup>

(a set of relations, its multiplicity of scales and its temporal character) and into forms of civilisation (the agents who participate, their behaviours and the histories that sustain them). His actions would seek to imagine alternatives to the normative uses of spaces and the cultural practices implicit in them. Colomer’s desire, therefore, would be a libertarian one. A blind chaos of utopian impulses, as well as the voluntary construction of associative forms between forces struggling to assert and recognise themselves without dissolving the differences that oppose them (P.J. Proudhon). The creation process would always imply a network of relationships and would involve the implementation of a whole series of counter-pedagogies of power (R. Segato) that encourage the generation of artistic communities of learning and cooperative creation.

*Crier sur les toits*, for example, would not have been possible without the commitment of the Métiers et arts de l’exposition Master’s students at the University of Rennes. Their relationship with the artist, which lasted intensively for almost an entire academic year, was aimed at the joint development of an exhibition. After long conversations, readings, a few crises, and various changes of direction, the idea emerged to work on an exhibition that would relate to the periphery of the exhibition space as we know it. Hence the development of the invitation posters to the world festival of talking roofs, which is part of the initiative, and their subsequent distribution in the streets of Rennes, conceiving the exhibition hall as an “extension of the street”. Or, to put it another way, from here, through the



L'Avenir, 2011 (video still)

invitation (future and invisible, concrete, and premonitory) from the community of the Crier sur les toits project, an appeal would derive to occupy other spaces beyond the exhibition convention. With this occupation they would also succeed in confusing the stereotypical roles between artist and curatorial group, in turn upsetting the normative boundaries between physical space and performance space.

In a similar way, Medina Parkour would be produced during the Trankat art residency. An initiative by Moroccan artists, in collaboration with the French association Sextant &+ and the French Institute, which provided Colomer with the scope to create a work in collaboration with the Tétouan art and architecture schools. So, while the artist was experimenting with the vicissitudes of the feline movement on the roofs of the former capital of the Spanish protectorate in Morocco, he also carried out the workshop Zamanarchitecture (Zaman = Time) with the students of the first course of the National School of Architecture in Tétouan. This was the first of two collective tasks that would be recorded in the video Arquitectos (Tétouan). The second consisted of the material construction of a subjective, individual, and communal maquette of the city, which would be made with the production of bread equivalent to a day's work in the artisanal bakery of the neighbourhood where the artistic residence is located. In the end, Arquitectos' montage shows how through the passage of shared time, together with the affective fabric that constitutes the material projection of this edible city, it would be possible to re-designate the urban space and erase its contours (our contours). Perhaps it is how and from where to speak to a city: to give it another body, voice, and subjectivity (queering the map!). Without defining (define = end, delimit, enclose... close?) the meaning of his words. Rather knead them, eat them, and have a party at the end.

Roland Barthes says that there are no people without a story. If in the midst of our secularised and banal lives we are seduced by the idea that in some secret place we have experienced the great drama (R. Piglia), in New Palermo Felicissima (2018) the story of the small harbour of Sant'Erasmo is presented to us in the form of a collective tale. Sant'Erasmo is a place located in the south of the historic centre of Palermo from which you can see the southern outskirts of the city, and a part of the coast that "for many years has been ecologically neglected, forgotten by public authorities and omitted from tourist guides".<sup>18</sup> Very briefly, the video installation New Palermo Felicissima tells the story of the birth of an alternative heterogeneous society

that navigates through rediscovered places of an entropic past (R. Smithson) such as, for example, the famous restaurant "L'approdo da Renato", closed for thirty years, the Zeus car showroom or the Mondo Jean football pitch. In the meantime, actress Laura Weissmahr guides the company's naval installation (boat, observatory, and public discussion room) with the help of an informant who dictates to her ear a text by Palermo writer Roberto Alajmo, which she reproduces aloud a few seconds after hearing it. Weissmahr (possessed by the spirit of the place) would be the trigger or detonator for Sant'Erasmus's heterogeneous society – fishermen, students, immigrants, tour guides, architects, and aristocrats – to rewrite its own history in what Colomer describes as "a secular version of the annual Santa Rosalia procession".<sup>19</sup>

In New Palermo Felicissima, it was the artist himself who asked the Manifesta 12 organisers to collaborate with a school in the city, who, for their part, had entrusted the artist with the task of intervening in the natural course of things in Sant'Erasmus. Once again, it will be the artist who will call upon the student collective to set in motion a counter-pedagogy of the urban space. This time, however, it would be something different. Colomer is certain that the process of creating New Palermo Felicissima was a "real collaboration, very human and friendly, in which the time of cohabitation lasted almost a year, as did the shared laughter and sense of fun, a true friendship".<sup>20</sup> A collaboration that was made possible thanks to the invaluable artistic production of Carolina Olivares (mother of his daughter Valentina), and the support of his friends without whom, he says, "it would not have been possible".<sup>21</sup> This certainty would lead us to think that if creativity is an act of love, any act that involves doing, friendship would then be the ability to create a common world, a world of ironic utterances and aesthetic expectations. Friendship is

the possibility of creating a common path in the course of time (F.B. Berardi). This is how the artist conceives New Palermo Felicissima, as "a real temporal community that corresponds [ironically] to its own representation".<sup>22</sup> A drifting organisation that would take shape in earlier works such as the emblematic ironic parade Anarchitekton (2002-2004), the aforementioned L'Avenir (2010), or the more recent La-Re-Mi-La / Festa de la Roba Bruta (2014) and Svartlamon Parade (2014). Those involved in Jordi Colomer's creative process would then go on to form a project community. A community that will eventually disintegrate again, knowing that it is as fictitious as the work of art itself. A "temporary autonomous zone" – in the words of Hakim Bey – dedicated to relating to the city in a different way. A pirate ship that crosses the fiction written by urban planning before it remains fixed because "fiction is not a separate thing, outside the world. Fiction is a way of digging into reality and what it conceals".<sup>23</sup> Fiction is a device that reminds us of the fact that we can never be central to the story of our lives if we do not grasp the ways in which it shows that which cannot be seen.

It is 6 August 2014 in Trondheim, and he is spending the day alone in the studio Charlotte has lent him for the duration of his stay. A large drawing of her screaming hangs on the wall. He watches Charlotte's scream for a few long minutes and opens his notebook in which he had written about Mata Hari's cat a couple of days earlier. He reads his own words, which say that almost everyone there is a student, the University of Trondheim occupies almost half of the town's area, and the university students like to party as much as he does. For this reason, every year they organise a big festival known as UKA. Charlotte's colleague Trygve (the two being the tireless members of the RAKE project) had lent him a hard disk containing





an almost secret file, a video compilation recorded by the university's student association. Nervous and in anticipation, he decides to play the film. The first images are from 1910, when the university centre was inaugurated. A group of characters dressed in black, with top hats, proudly walking up and down the stairs. Norwegian flags are everywhere, which is understandable considering that independence dates back to 1905. But the most surprising thing comes later. All the films start with a parade of large cardboard objects made by the students themselves. In the 1920s, trains, ships, whales, tanks and

"the ugliest building in the world". In the 1950s, the Cold War. In the 1970s, processions with huge rockets, robots, and atomic images. In the 1980s, a tree made of condoms. By the end of the latter decade, student parades in Trondheim had all but disappeared. Attached to the screen he will view these images over and over again. He spent the night tossing and turning because the few images he had in his head before arriving in Norway were exactly those, a bunch of visible legs carrying a few cardboard vehicles on top of them.

Two days later, he decided to go for a walk in the unreal sunshine of an old Sunday. In the course of the day, Ford Mustangs, Rolls Royces and other Corvettes appear in front of him. Perhaps the mysterious appearance of the cars was because of the Drag Racing that takes place on a former World War II airstrip that is now the centre of a shopping mall area. During the night, he dreams of a project. Calle Aragó in Barcelona transformed into a grassy avenue with an irregular, curved path. It can be applied to any city and is inspired by the "paths of desire", as they call that way of collectively shaping

and adapting a space in Brasilia, leaving a trace as people pass through. This makes him think about how archaic the para-theatre constructions of the UKA parade may seem in relation to how things are usually done nowadays, and he wonders what it would be like to walk around the city carrying badly made objects and marvelling at it all. The following afternoon, on the way to the wooden house of the artist Vigdis Haugtro, who had just finished cutting the weeds in the garden a few hours earlier, he remembered some fairy tales written by Elsa Beskow at the beginning of the nineteenth century.

Where men make a path, trolls disappear. Before going to bed, already lying on bed, he reads that book he never wants to finish, and which tells fascinating things about the clothing of utopian colonies. Les communautés utopistes au XIX<sup>e</sup> siècle, written by Jean-Christian Petitfils. He wonders whether, since the road disappeared in the late 1980s in Trondheim, it is not time to inhabit the desert.

His eyelids droop. Eight cars. Visible legs. Rude iconography. The thrill of seeing the house rise and fly. All very psychedelic. Dominant green and blue hues. Slightly organic shapes. In contrast, wooden structures at right angles. A slightly monumental scale. Terraces and walkways. He is so surprised to discover this place that he wakes up the next morning convinced that it exists.



Svartlamon Parade, 2014  
(video still)

## NOTE

- 1 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, in "Exit Express. Periodico Mensual de Información y debate sobre Arte", 61 (2011), p. 6.
- 2 M. CLOT, *Schlafende: la palabra no dicha*, in "Acción Paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo", 2 (1996), pp. 33-44.
- 3 J. RÍOS, *La vida Sexual de las palabras*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 112.
- 4 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, cit., p. 6.
- 5 Comunicazione personale. Jordi Colomer ci ha fornito alcune delle note che prese nel suo "diario di lavoro" nel corso del processo di creazione della sua opera *Svartlamon Parade* (2014) a Trondheim (Norvegia). A partire da queste note abbiamo tratto l'articolo che state leggendo. Si veda in particolare l'inizio e la fine di questo saggio.
- 6 J. COLOMER, *Patadas en la calle. III Congreso Internacional de investigación en artes visuales: ANIAV 2017*, "Glocal [codificar, mediar, transformar, vivir]" (coord. Emilio José Martínez Arroyo, Elías Miguel Pérez García), 2017. Disponibile all'indirizzo <https://youtu.be/BeMOSdpAZq4> [consultato il 10 gennaio 2022].
- 7 J. COLOMER, *Habiter le décor*, in "Revue pavillon (Une revue de scénographie/ Scénologie)", 2 (2009), pp. 62-71.
- 8 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, cit., p. 6.
- 9 K. TEMPEST, *Connexió*, Barcelona, Animallibres Editorial, 2021, p. 12.
- 10 F. CARERI, *Saltar Muros. Una conversación entre Francesco Careri y Jordi Colomer*, in *¡Unete! Join Us!* (catalogo dell'installazione di Jordi Colomer al Padiglione Spagnolo della Biennale di Venezia), a cura di M. SEGADE, 2017, pp. 78-87.
- 11 P. SIRACUSA, *The Istanbul Map*, 2010. Disponibile all'indirizzo <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=30&prid=37> [consultato il 13 gennaio 2022].
- 12 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue. Entretien entre Andrea Cinel et Jordi Colomer*, "Argos Mag", 2 (2011), pp. 7-12.
- 13 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue. Entretien entre Andrea Cinel et Jordi Colomer*, cit., p. 7.
- 14 Nell'intervista tra Jordi Colomer e Andrea Cinel (2011) si specifica che i congressi CIAM nacquero dalla necessità di promuovere una architettura e un urbanesimo funzionali. Il primo incontro, organizzato da Le Corbusier, Hélène de Mandrot (proprietaria del castello) e Sigfried Giedion (primo segretario generale), si tenne in Svizzera, nel giugno del 1928, e riuni 28 architetti europei.
- 15 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue*, cit., p. 8.
- 16 O. BAIGORRA, *L'amor lliure - Eros i l'Anarquía*, Barcelona, Aldarull edicions, 2004, p. 146.
- 17 Il tropo 'eterotopia' fu presentato da Michel Foucault nella sua conferenza *Des espaces autres*, tenuta al *Círculo de Estudios Arquitectónicos* il 14 marzo 1967 e pubblicata per la prima volta nel 1984. Nelle riflessioni che lasciò annotate, Foucault descrive le eterotopie come "l'insieme di relazioni che possono definire la loro dislocazione", più precisamente quegli spazi che "hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano [...] specie di luoghi che stanno al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili", M. FOUCAULT, *Eterotopie*, ora in *Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 307-316, p. 310.
- 18 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, 2018. Disponibile all'indirizzo <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=30&prid=141> [consultato il 16 gennaio 2022].
- 19 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, cit.
- 20 Comunicazione personale con l'artista via e-mail, 14 gennaio, 20:52. Jordi Colomer fa un una menzione speciale a Benedetta Valabrega, Marta Violante, Alessandro Drudi, Basilio Maritano.
- 21 Comunicazione personale con l'artista via e-mail, 14 gennaio, 20:52.
- 22 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, cit.
- 23 J. COLOMER, *Patadas en la calle*, cit.

## NOTES

- 1 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, in "Exit Express. Periodico Mensual de Información y debate sobre Arte", 61 (2011), p. 6.
- 2 M. CLOT, *Schlafende: la palabra no dicha*, in "Acción Paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo", 2 (1996), pp. 33-44.
- 3 J. RÍOS, *La vida Sexual de las palabras*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 112.
- 4 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, cit., p. 6.
- 5 Personal communication. Jordi Colomer provided us with some of the notes he took in his "work diary" during the process of creating his work *Svartlamon Parade* (2014) in Trondheim (Norway). From these notes we have produced the article you are now reading. See in particular the beginning and the end of this essay.
- 6 J. Colomer, *Patadas en la calle. III Congreso Internacional de investigación en artes visuales: ANIAV 2017*, "Glocal [codificar, mediar, transformar, vivir]" (coord. Emilio José Martínez Arroyo, Elías Miguel Pérez García), 2017. Available at <https://youtu.be/BeMOSdpAZq4> [accessed on 10 January 2022].
- 7 J. COLOMER, *Habiter le décor*, in "Revue pavillon (Une revue de scénographie/ Scénologie)", 2 (2009), pp. 62-71.
- 8 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, cit., p. 6.
- 9 K. TEMPEST, *Connexió*, Barcelona, Animallibres Editorial, 2021, p. 12.
- 10 F. CARERI, *Saltar Muros. Una conversación entre Francesco Careri y Jordi Colomer*, in *¡Unete! Join Us!* (catalogue of the installation by Jordi Colomer at the Padiglione Spagnolo of the Biennale di Venezia), edited by M. SEGADE, 2017, pp. 78-87.
- 11 P. SIRACUSA, *The Istanbul Map*, 2010. Available at <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=30&prid=37> [accessed on 13 January 2022].
- 12 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue. Entretien entre Andrea Cinel et Jordi Colomer*, "Argos Mag", 2 (2011), pp. 7-12.
- 13 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue. Entretien entre Andrea Cinel et Jordi Colomer*, cit., p. 7.
- 14 In the interview between Jordi Colomer and Andrea Cinel (2011) it is specified that the CIAM congresses were born out of the need to promote functional architecture and urbanism. The first meeting, organised by Le Corbusier, Hélène de Mandrot (owner of the castle) and Sigfried Giedion (first general secretary), was held in Switzerland in June 1928 and brought together 28 European architects.
- 15 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue*, cit., p. 8.
- 16 O. BAIGORRA, *L'amor lliure - Eros i l'Anarquía*, Barcelona, Aldarull edicions, 2004, p. 146.
- 17 The "heterotopia" trope was introduced by Michel Foucault in his lecture *Des espaces autres*, given at the *Círculo de Estudios Arquitectónicos* on 14 March 1967 and first published in 1984. In his annotated reflections, Foucault describes heterotopias as "the set of relations that can define their dislocation", more precisely those spaces that "have the curious property of being in relation with all the other sites, but in such a way as to suspend, neutralize, or invert the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect [...] places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality", M. FOUCAULT, *Different Spaces*, now in J.D. Faubion (ed.), *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault, 1954-1984*, Volume 2, New York, The New Press, 1998, pp. 175-185.
- 18 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, 2018. Available at <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=30&prid=141> [accessed on 16 January 2022].
- 19 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, cit.
- 20 Personal communication with the artist by e-mail, 14 January, 8:52 p.m. Jordi Colomer makes special mention to Benedetta Valabrega, Marta Violante, Alessandro Drudi, Basilio Maritano.
- 21 Personal communication with the artist by e-mail, 14 January, 8:52 p.m.
- 22 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, cit.
- 23 J. COLOMER, *Patadas en la calle*, cit.



## ANARCHIA-ARCHITECTON

Marie-Ange Brayer

Un uomo con un modellino di cartone corre per la città. Prima è a Barcellona, poi a Bucarest, Brasilia e Osaka. Il suo viaggio urbano è infinito e apparentemente senza scopo. Figura solitaria, la sua conquista del mondo consiste solo in questo viaggio "grottesco". Una produzione di utopia.

Dopo aver studiato architettura, con un interesse particolare per il modernismo, Jordi Colomer ha continuato a esplorare il potenziale emancipatorio dell'architettura e la discrepanza tra gli edifici moderni e il modo in cui i loro occupanti se ne appropriano. All'epoca, a Barcellona si stavano costruendo nuovi quartieri in contrasto con i condomini e i grandi progetti degli anni '60. *Anarchitekton* iniziò come un gioco tra amici un giorno d'estate a Barcellona nel 2002: Jordi, Marc e Idroj decisero di "visitare i limiti fisici della [loro] città".<sup>1</sup> Mentre camminavano brandendo i loro modellini, qualcuno li chiamò e chiese ai tre amici se stessero mostrando un progetto di costruzione per la zona o se stessero protestando contro le torri. Questo abitante appare nel film su Barcellona, mentre pone domande a Idroj e poi gli stringe la mano. Questa vera e propria ambiguità "grottesca" dell'azione di brandire un modellino è stata anche messa in discussione dai bambini che hanno partecipato a un laboratorio con l'artista. Dopo aver visto *Anarchitekton*, uno di loro ha osservato: "Nei film, quando ho visto i modelli, ho pensato che fosse una manifestazione contro gli edifici".<sup>2</sup> Si aprono così molteplici percorsi di esegesi relative a quest'opera che ci mettono di fronte alla nostra

stessa costruzione del mondo e alla nostra mortalità. La figura in quest'opera che non smette mai di correre è come i messaggeri dell'*Iliade* il cui *fatum* li condanna a continuare a percorrere la terra, consapevoli che il conflitto non può mai finire; sono portati solo dalla loro velocità.

A Barcellona, Idroj attraversa tre quartieri alla periferia della città: Santa Coloma, un quartiere di immigrati negli anni '60; Bellvitge, vicino all'aeroporto; e il quartiere residenziale di Diagonal Mar.<sup>3</sup> Ci porta in quelle zone marginali della città dove gli individui sono talvolta più liberi di appropriarsi dello spazio di quanto non lo siano in centro. Idroj consegna le chiavi di un appartamento immaginario a un abitante del luogo. Questa azione fa venire in mente i dipinti religiosi medievali e il fatto che i modelli votivi delle chiese erano associati a una consegna simbolica delle chiavi della città al suo santo patrono. Qui, tuttavia, i campi del reale e della rappresentazione coesistono all'interno della stessa orizzontalità.

A Bucarest la sequenza inizia come una parodia dell'avanzamento della fiamma olimpica con una bottiglia di plastica fissata a un manico di legno – senza dubbio un oggetto trovato che è stato immediatamente integrato nella *mise-en-scène*. La figura corre lungo un lago, in una terra di nessuno, verso la città.<sup>4</sup> Idroj attraversa quindi Bucarest con modelli di edifici scheletrici della tarda epoca di Ceausescu, rimasti incompiuti, e arriva davanti alla Casa del Popolo, oggi Palazzo del Parlamento.<sup>5</sup> I

segni vacanti e ipertrofici del potere hanno assunto l'aspetto di vecchi stracci dozzinali.

A Brasilia, una nuova città costruita da Oscar Niemeyer negli anni '60, Idroj brandisce una *maquette* del Congresso Nazionale vicino all'edificio reale,<sup>6</sup> poi la porta in quartieri più fragili e ancora in costruzione,<sup>7</sup> muovendosi attraverso di essi con il modello di uno dei loro anonimi condomini prima di tornare al suo punto di partenza. Ai larghi viali che mettono in risalto la qualità ieratica degli edifici di Niemeyer, Idroj preferisce le stradine già tracciate dagli abitanti. Si imbatte in una manifestazione nella quale la gente lo saluta. Attraversa anche uno svincolo autostradale, il cui intreccio di strade evoca i molti percorsi che lui stesso ha preso. A Osaka, città per eccellenza di nomadi urbani, dove il movimento non si ferma mai, vaga tra le "foreste artificiali"<sup>8</sup> di segni. Qui, il modello potrebbe anche essere ritenuto più "reale" dell'architettura, che scompare dietro le immagini e il palpito delle luci. A differenza degli altri film, in cui Idroj è il protagonista, qui la gente di Osaka invade l'immagine, imprimendo il ritmo del proprio flusso incessante.

*Anarchitekton* è una parola composta che unisce "anarchia" e "Architecton". Centrale è l'*archè*, che significa l'istanza principale o originale, il campo vettoriale tra il concetto e il reale, il sé e il mondo. Gli *Architecton* erano modelli-scultura in gesso rigorosamente ortogonali realizzati da Kasimir Malevich nel 1920-1925. Senza scala né misura, queste "costruzioni spaziali"

materializzano la traiettoria cosmica del Suprematismo. Al contrario, le *maquette* di Colomer sono prive di trascendenza, anzi, giocano addirittura su una mimesi eccessiva, parodiando la realtà dell'architettura copiandone i tratti fino alla caricatura, giocando lo stesso ruolo rivelatore della maschera nel teatro. Colomer si riferisce anche, più letteralmente, al Costruttivismo russo per il quale, in quegli stessi anni, i modelli erano il prototipo teorico di una "realtà rivoluzionaria che restava da costruire".<sup>9</sup> Idroj brandisce una *maquette* come un marciatore in quelle parate sovietiche in cui l'architettura doveva servire come simbolo di una nuova società.<sup>10</sup> Così, nel 1926, Tatlin vide il modello del suo famoso monumento alla Terza Internazionale portato per le strade di Leningrado in una parata popolare. Con Colomer, tuttavia, la dimensione sacra della processione politica o religiosa si riferisce invece a una deambulazione solitaria.

Nel corso delle sue peregrinazioni urbane, Idroj esibisce così una *maquette* che, di tanto in tanto, è fugacemente identificabile con un edificio sullo sfondo, riecheggiandone schematicamente le caratteristiche formali. Questa convergenza non è sistematica, tuttavia, perché la *maquette* può anche funzionare in un registro distopico, contrastando con l'architettura e indicando un'altra realtà, una precarietà che contamina gli edifici ufficiali, pubblici o residenziali. La *maquette* infonde anarchia sia nell'ordine del reale che in quello della finzione. Incarnando l'architettura come progetto, non proietta una narrazione sul mondo che attraversa, ma



offre invece una parodia farsesca di esso. Di solito strumento di prefigurazione, la *maquette* qui post-figura l'edificio, e non ha alcuna finalità, nemmeno estetica, in quanto non è un oggetto “bello” o finito. Può così decostruire l'ordine della rappresentazione.

Oggetto migratorio, sposta e frammenta all'infinito i segni architettonici mentre si muove attraverso i paesaggi urbani. A causa di questo oggetto, la figura che lo trasporta abita costantemente una zona discorsiva dove tutto rimane in uno stato di indeterminatezza, tra cantiere, edificio e terreno di scarto. Tutto è traiettorie e spostamenti.

Queste *maquette* sono oggetti poveri fatti di cartone, coperti qua e là di vernice, come le cose fatte maldestramente dai bambini. Sembrano provenire dal retropalco di un teatro dove sono state usate come scenografia per un dramma urbano. Alcune sono tagliate e dipinte solo da un lato, l'oggetto non finito dall'altro. Idroj espone una *maquette* diversa per ogni quartiere che attraversa, come un costume o un oggetto di scena fatto per quel particolare copione. “Standard grotteschi, provocazioni utopiche o striscioni brillanti”, le *maquette* teatralizzate possono essere lette come tracce di eventi effimeri nel loro ambiente urbano, come tracce tra una moltitudine di altre. Colomer ha una ricca e varia esperienza di teatro, ed è affascinato dallo status ibrido delle strutture effimere costruite per festival o manifestazioni, un misto di set e realtà. Idroj è “l'eroe dell'immanenza” che abita sia la vita

che l'arte, portando un carico simbolico, quasi magico, sulle sue spalle che allo stesso tempo rappresenta un peso e richiede uno sforzo. Per Colomer, il suo impegno fisico ha una risonanza collettiva. La *maquette* fa entrare in gioco tutta una serie di scale in cui i valori del grande e del piccolo sono percepiti come relativi. Per lui, le *maquette* sono “effigi, specie di sculture dotate di un significato simbolico, e il semplice fatto di portarle per strada produce un evento, una collisione tra i due ordini di realtà”. Le *maquette* ridotte sono a misura d'uomo e il loro status potenzialmente monumentale è immediatamente contraddetto dalla loro fragilità. Poste all'estremità di un'asta di legno, diventano significative solo quando vengono mosse dalla persona che le tiene in mano, come marionette. Affascinato dalle scenografie ardenti, dagli oggetti appositamente concepiti e costruiti per la finzione, Colomer non poteva non interessarsi a quei “simulacri”, vettori di utopia, che sono le *maquette* architettoniche. Sono allo stesso tempo modelli teorici e performativi, vicini per stato a quelle “false città in mezzo al deserto” che si trovano nei film di Hollywood.

Allo stesso tempo figurativa e astratta, la *maquette* architettonica evoca le “complesse relazioni tra oggetto e parola, tra narrazione e set”. Colomer attinge a questo mondo dell'analogia e della tassonomia del reale dove “la rappresentazione – fosse essa festa o sapere – si offriva come ripetizione”.<sup>11</sup> Idroj potrebbe essere una sorta di Don Chisciotte contemporaneo che vaga in un mondo in cui “la scrittura e le cose non si assomigliano più”, ripetendo

all'infinito la sua azione. Così la *maquette* può essere letta sia come una “parola” che come una “cosa”; sta allo spettatore ricomporre il groviglio intrecciato di cose e la loro rappresentazione. In questi copioni, con una molteplicità di punti di vista simultanei, l'attore può incarnare il linguaggio, le parole possono essere viste come impronte di rappresentazione e le immagini come concrezioni del reale. Se il modello diventa uno strumento di scenarizzazione del reale, in virtù della sua specularità, i passanti incontrati da Idroj sono essi stessi coinvolti nella finzione.

Per meglio evitare ogni forma di linearità, il film è una sequenza di immagini fisse che ricostituiscono l'idea di movimento. Questo movimento è di tipo dilatato, poiché qui un messaggio rimane sullo schermo per quasi un secondo, rispetto alle 24 immagini al secondo in un film standard. Idroj corre quindi con il ritmo a scatti di una sequenza di immagini fisse che rappresentano, paradossalmente, un movimento senza fine. In ogni film, i movimenti della persona sembrano ripetersi, portandoci indietro o proiettandoci più avanti. È impossibile inscrivere in uno spazio-tempo delimitato. Passiamo costantemente da un tempo all'altro, senza linearità. O ancora, la figura esegue una coreografia ellittica, farsesca, che completa la perdita di ogni orientamento, nel mezzo di un terreno incolto o di un crocevia.

Questa dimensione meccanica del corpo in movimento, rivelata da Marey alla fine del XIX secolo, evoca ancora una

volta la perdita della stabilità. Come ha sottolineato Ramon Tio Bellido,<sup>12</sup> quello che Colomer ci offre non è una narrazione ma un'animazione. Infatti, preferisce disarticolare i codici di rappresentazione e privilegia l'iterazione del tempo consentita dall'animazione, in cui la temporalità del momento viene costantemente prodotta e riprodotta. A questo proposito Colomer parla di “protocinema”, che unisce l'economia dei mezzi al “minimalismo dell'azione”. Le procedure sono esposte in modo piatto. Le immagini si susseguono, la loro “sutura” visibile; la giunzione tra reale e fittizio è deliberatamente palese. Le immagini, come le *maquette*, non hanno un valore intrinseco; a volte si confondono, accelerano o rallentano, senza una logica razionale. Il film ha un inizio e una fine, ma si ripete. Sta allo spettatore decidere quando finisce. “Voglio proporre una tensione tra l'immersione nella storia che viene proposta e la consapevolezza che stiamo guardando qualcosa”. E Colomer aggiunge: “In un certo senso [lo spettatore] abita uno spazio di rappresentazione”. Il silenzio del film ricorda i film muti; aumenta l'impatto dell'azione che contiene e sottolinea la sua qualità farsesca. Idroj, le *maquette*, l'architettura, la città e l'ambiente urbano sono tutti frammenti di cose e parole. Il movimento senza fine attraverso spazi indeterminati evoca anche l'impossibilità di “enciclopedizzare” il mondo e quelle “meticolose liste redatte da Perec in *La Vie mode d'emploi* [che] sembrano abbastanza vicine ai movimenti lenti della macchina da presa”. Nel suo deambulare Idroj, come Flaubert in *La Tentation de saint Antoine*, come Roussel e come





Anarchitekton (Bucarest), 2003  
(video still)

Perec, dimostra l'impossibilità di inventariare il mondo, l'impossibilità di esaurire il reale.

*Anarchitekton* potrebbe quindi essere visto come una sorta di ossimoro, parodiando vari tipi di passeggiate nella storia dell'arte, dalle pratiche dei surrealisti a quelle dei situazionisti, traendo la sua dimensione narrativa dal discorso utopico delle avanguardie architettoniche. L'ordine un tempo trascendente dell'architettura ormai non è altro che il selvaggio bricolage dello spazio e del tempo. Gli strumenti di misura sono ridotti al rango di oggetti di scena in una finzione. Così, sembrerebbe, non c'è nessuna "realtà immutabile", ma solo le realtà. Tutto è molteplicità, coesistenza di campi intellegibili e fantasmagorici. Colomer fa sculture, "sculture dilatate nel tempo". Le sue opere incarnano la logica del trasferimento che opera nei racconti, la reversibilità di reale e immaginario; ci riportano all'assenza di origine e fondamento, all'aporia degli strumenti di rappresentazione.

## ANARCHY-ARCHITECTON

*A man holding a cardboard model runs through the city. He is first in Barcelona, then Bucharest, Brasilia, and Osaka. His urban journey is endless and seemingly without purpose. A solitary figure, his conquest of the world consists only in this "grotesque" journey. A production of utopia.*

*After studying architecture, with a particular interest in modernism, Jordi Colomer went on to explore the emancipatory potential of architecture and the discrepancy between modern buildings and how they are appropriated by their occupants. At the time, new quarters were being built in Barcelona, contrasting with the blocks of flats and major projects of the 1960s. Anarchitekton started out as a game played between a few friends one summer's day in Barcelona in 2002: Jordi, Marc and Idroj decided to "visit the physical limits of [their] city".<sup>1</sup> When they were walking around brandishing their models,*

*someone called out and asked the three friends if they were displaying a construction project for the area or protesting against the towers. This inhabitant appears in the film about Barcelona, putting questions to Idroj and then shaking his hand. This truly "grotesque" ambiguity of the action of brandishing a model was also questioned by children that took part in a workshop with the artist. After seeing Anarchitekton, one of them observed: "In the films, when I saw the models, I thought it was a demonstration against the buildings".<sup>2</sup> This opens up multiple paths of exegesis relative to this work that confront us with our own construction of the world as well as our mortality. The figure in this work who never stops running is like the messengers in the Iliad whose fatum condemns them to keep pacing the earth, conscious that conflict can never end; they are carried only by their velocity.*

*In Barcelona, Idroj runs through three quarters on the periphery of the city: Santa Coloma, an immigrant quarter in the 1960s; Bellvitge, near the airport; and the residential quarter of Diagonal Mar.<sup>3</sup> He takes us to those urban fringe areas where individuals are sometimes freer to appropriate space than they are at the centre. Idroj hands the keys of an imaginary flat to a local inhabitant. This action brings to mind medieval religious paintings and the fact that votive models of churches were associated with a symbolic presentation of the keys of the city to its patron saint. Here, however, the fields of the real and representation coexist within the same horizontality. In Bucharest the sequence begins like a parody of the progress of the Olympic flame with a plastic bottle fixed to a wooden handle*

*– no doubt a found object that was immediately integrated into the mise-en-scène. The figure runs alongside a lake, in a no-man's-land, towards the city.<sup>4</sup> Idroj then crosses Bucharest with models of the skeleton buildings from the late Ceaușescu era, which were left unfinished, and arrives in front of the House of the People, now the Palace of the Parliament.<sup>5</sup> The vacant, hypertrophied signs of power have taken on the appearance of tawdry old rags. In Brasilia, a new town built by Oscar Niemeyer in the 1960s, Idroj brandishes a maquette of the National Congress near the building in question,<sup>6</sup> then carries it to more fragile neighbourhoods that are still under construction,<sup>7</sup> moving through these with the model of one of their nondescript apartment buildings before going back to his starting point. Rather than the wide driveways that set off the hieratic quality of Niemeyer's buildings, Idroj prefers the byways already laid out by the inhabitants. He comes across a demonstration where the people greet him. He also crosses a motorway interchange, whose knot of roads evokes the many paths he has himself taken. In Osaka, pre-eminently a city of urban nomads, where the movement never stops, he wanders through the "artificial forests"<sup>8</sup> of signs. Here, the model might even be thought more "real" than the architecture, which disappears behind the images and the palpitation of the lights. Unlike the other films, in which Idroj is the protagonist, here the people of Osaka invade the image, imparting the rhythm of their own incessant flux.*

*Anarchitekton is a portmanteau word conflating "anarchy" and "Architecton". At its heart is archè, meaning the chief or original*

instance, the vectorial field between concept and real, self and the world. The Architects were strictly orthogonal models-cum-sculptures in plaster made by Kasimir Malevich in 1920–25. With no scale or measure, these “spatial constructions” materialise the cosmic trajectory of Suprematism. In contrast, Colomer’s maquettes are devoid of transcendence – indeed, they even play on an excessive mimesis, parodying the reality of architecture by copying its traits to the point of caricature, playing the same revelatory role as the mask in theatre. Colomer also refers, more literally, to Russian Constructivism for which, in those same years, models were the theoretical prototype for a “revolutionary reality that remained to be built”.<sup>9</sup> Idroj brandishes a maquette like a marcher in those Soviet parades in which architecture was to serve as the symbol of a new society.<sup>10</sup> Thus, in 1926, Tatlin had the model of his famous monument for the Third International carried through the streets of Leningrad in a popular parade. With Colomer, however, the sacred dimension of the political or religious procession refers instead to a solitary ambulation.

In the course of his urban peregrinations, Idroj thus exhibits a maquette which, now and again, is fleetingly identifiable with a building in the background, schematically echoing its formal characteristics. This convergence is not systematic, however, for the maquette may also function in a dystopian register, contrasting with the architecture and pointing to another reality, to a precariousness that contaminates the official, public or residential buildings. The maquette instils anarchy into both the order of the real and that of fiction. Embodying architecture as project, it does not project a narrative onto the world it traverses, but instead offers a burlesque parody of it. Usually an instrument of prefiguration, the maquette here post-figures the building, and has no finality, not even an aesthetic one, in that it is not a “handsome” or finished object. It can thus deconstruct the order of representation.

A migratory object, it endlessly displaces and fragments architectural signs as it moves through urban landscapes. Because of this object, the figure carrying it constantly inhabits a discursive zone where everything remains in a state of indeterminacy, between construction site, building and waste ground. Everything is trajectories and displacements.

These maquettes are poor objects made of cardboard, covered here and there in paint, like the kind of things clumsily made by children. They seem to have come from behind stage in a theatre



Anarchitekton Brasília, 2003  
Fotografía / Photograph

where they were used in the set for an urban drama. Some of them are cut and painted on one side only, the unfinished object showing on the other. Idroj exhibits a different maquette for each quarter that he moves through, like a costume or prop made for that particular script. "Grotesque standards, utopian provocations or brilliant banners", the theatricalised maquettes can be read as the traces of ephemeral events in their urban setting, as traces among a multitude of others. Colomer has a rich and varied experience of theatre, and he is fascinated by the hybrid status of ephemeral structures built for festivals or demonstrations – a mixture of set and reality. Idroj is the "hero of immanence" who inhabits both life and art, carrying a symbolic, almost magical load on his shoulders which at the same time represents a weight and necessitates an effort. For Colomer, his physical engagement has a collective resonance. The maquette brings into play a whole set of scales in which the values of large and small are perceived as relative. For him, the maquettes are "effigies, kinds of sculptures endowed with a symbolic meaning, and the simple fact of carrying them through the street produces an event, a collision between the two orders of reality". The reduced maquettes are on a human scale and their potentially monumental status is immediately contradicted by their fragility. Set on the end of a wooden rod, they become meaningful only when moved by the person holding them, like puppets. Fascinated by burning stage sets, by objects that are specially conceived and built for fiction, Colomer could not fail to take an interest in "simulacra": these vectors of utopia that are architectural

maquettes. At once they are theoretical and performative models, close in status to those "false cities in the middle of the desert" found in Hollywood movies.

Both figurative and abstract, the architectural maquette evokes the "complex relations between object and word, between narration and set". Colomer draws on this world of the analogy and taxonomy of the real where "representation – whether celebration or knowledge – is given as repetition".<sup>11</sup> Idroj could be a kind of contemporary Don Quixote wandering through a world where "writing and things no longer resemble each other", endlessly repeating his action. Thus, the maquette can be read as both a "word" and a "thing"; it is up to the viewer to recompose the interlacing tangle of things and their representation. In these scripts, with a multiplicity of simultaneous viewpoints, the actor can embody language, words can be seen as imprints of representation and images as concretions of the real. If the model becomes a tool for scenarising the real, by virtue of its specularity, the passers-by encountered by Idroj are themselves drawn into the fiction.

To better avoid any form of linearity, the film is a sequence of fixed images that reconstitute the idea of movement. This movement is of a dilated kind, since here a message remains on the screen for nearly a second, as compared to the 24 images a second in a standard film. Idroj thus runs with the jerky rhythm of a sequence of still images depicting – paradoxically – endless movement. In each



film, the person's movements seem to be repeated, bringing us back or projecting us further forward. It is impossible to inscribe him in a delimited spacetime. We are constantly switching from one time to another, with no linearity. Or again, the figure performs an elliptical, slapstick choreography which consummates the loss of all orientation, in the middle of a waste ground or a crossroads.

This mechanical dimension of the moving body, revealed by Marey at the end of the nineteenth century, evokes once again the

loss of moorings. As Ramon Tio Bellido has pointed out,<sup>12</sup> what Colomer gives us is not narration but animation. In fact, he prefers to disarticulate codes of representation and privileges the iteration of time allowed by animation, in which the temporality of the moment is constantly being played and replayed. In this regard Colomer speaks of "protocinema", which combines economy of means with "minimalism of action". Procedures are laid out flat. The images follow on from one another, their "suture" visible; the junction between the real and the fictional is deliberately overt. The



Anarchitekton (Osaka), 2004  
(video still)

images, like the maquettes, have no intrinsic value; sometimes they become blurred, accelerate, or slow down, following no rational logic. The film has a beginning and an end but repeats itself. It is up to the spectator to decide when it ends. "I want to propose a tension between immersion in the story that is proposed and the awareness that we are watching something". And Colomer adds: "In a way [the spectator] inhabits a space of representation". The silence of the film is reminiscent of silent movies; it heightens the impact of the action it contains and underscores its slapstick quality. Idroj, the maquettes, the architecture, the city, and the urban setting are all fragments of things and words. Endless movement through indeterminate spaces also evokes the impossibility of "encyclopaedising" the world, and those "meticulous lists drawn up by Perec in *La Vie mode d'emploi* [which] seem quite close to slow camera movements". In his ambulation Idroj, like Flaubert in *La Tentation de saint Antoine*, like Roussel and like Perec, demonstrates the impossibility of inventorying the world, the impossibility of exhausting the real.

Anarchitekton could thus be seen as a kind of oxymoron, travestying various kinds of walks in art history, from the practices of the Surrealists to those of the Situationists, by drawing its narrative dimension from the utopian discourse of the architectural avant-gardes. The once transcendent order of architecture is now no more than the wild bricolage of space and time. Instruments of measure are reduced to the rank of props in a fiction. Thus, it would seem, there is no "unchanging real", but only reals. Everything is multiplicity, the coexistence of intelligible and phantasmagoric fields. Colomer makes sculptures, "sculptures dilated in time". His works embody the logic of transfer that operates in tales, the reversibility of real and imaginary; they take us back to the absence of origin and foundation, to the aporia of instruments of representation.

Originariamente pubblicato in / First published in *Jordi Colomer, Fuegogratis*, Paris, Le Point du Jour, 2008

#### NOTE

- 1 Marc Viaplana, fotografo, e Idroj Sanicne (or Jordi Encinas), un artista che esegue performance. Se non diversamente indicato, le citazioni provengono dall'intervista dell'autore con Jordi Colomer.
- 2 Questo workshop si è tenuto all'École Maxime Perrard (CM1-CM2) di Orléans nel 2003, ed è stato organizzato dal Frac Centre. Qui Colomer ha realizzato *I-mmoble*, un film d'animazione con *maquette*.
- 3 Il quartiere Diagonal Mar è stato costruito per il Forum delle Culture 2004. Questo progetto immobiliare e urbanistico faceva parte di un'iniziativa di sviluppo della municipalità.
- 4 Idroj cammina lungo un lago circondato di palazzi costruiti negli anni di Ceausescu, che formano il quartiere Ansamblul Titan.
- 5 In termini di superficie, questo è il secondo edificio più grande del mondo, dopo il Pentagono. Nel 2004, un museo nazionale di arte contemporanea è stato aperto nella sua ala ovest, così come il Museo del Totalitarismo e del Regime Socialista.
- 6 Piazza dei Tre Poteri comprende diversi edifici, tra cui il Congresso Nazionale, un grattacielo, con due cupole rovesciate che sono il Senato e la Camera dei Deputati.
- 7 Questa è Aguas Claras, una delle città satellite di Brasilia.
- 8 Toyo Ito ha paragonato gli abitanti di Tokyo a "nomadi che vagano in foreste artificiali". Vedi ARCHILAB JAPON, *Faire son nid dans la ville*, Orléans, éditions HYX, 2006.
- 9 S.O. KHAN-MAGOMEDOV, "El Lissitzky, 1890-1941", in *Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, Paris, éditions Paris Musées, 1991, p. 37.
- 10 Nella giovane Russia sovietica, le *maquette* di architettura, specialmente quelle degli edifici rivoluzionari, venivano portate nelle processioni, come a sostituire le statue religiose.
- 11 M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 32.
- 12 R. TIO BELLIDO, "Les Gauloises bleues de Jordi Colomer", in *Jordi Colomer. Some Stars*, Saint-Nazaire, Le Grand Café / Noisy-le-Sec, La Galerie / Nice, La Villa Arson, 2003.

#### NOTE

- 1 Marc Viaplana, photographer, and Idroj Sanicne (or Jordi Encinas), an artist who does Performances. Unless otherwise stated, the quotations come from the author's interview with Jordi Colomer.
- 2 This workshop was held at École Maxime Perrard (CM1-CM2) in Orléans in 2003 and organised by Frac Centre. Here he made *I-mmoble*, an animation film with maquettes.
- 3 The Diagonal Mar quarter was built for the 2004 Forum of Cultures. This property and urban scheme were part of a development initiative by the municipality.
- 4 Idroj walks along a lake edged with housing blocks built in the Ceausescu years. They form the Ansamblul Titan quarter.
- 5 In terms of area, this is the second biggest building in the world, after the Pentagon. In 2004, a national museum of contemporary art was opened in its west wing, as was the Museum of Totalitarianism and the Socialist Regime.
- 6 Three Powers Square comprises several buildings, including the National Congress, a skyscraper, with two inverted domes that are the Senate and the House of Deputies.
- 7 This is Aguas Claras, one of Brasilia's satellite towns.
- 8 Toyo Ito compared the inhabitants of Tokyo to "nomads wandering through artificial forests". See ARCHILAB JAPON, *Faire son nid dans la ville*, Orléans, éditions HYX, 2006.
- 9 S.O. KHAN-MAGOMEDOV, "El Lissitzky, 1890-1941", in *Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, Paris, éditions Paris Musées, 1991, p. 37.
- 10 In young Soviet Russia, maquettes of architecture, especially revolutionary edifices, were carried in processions, as if to replace religious statues.
- 11 M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32.
- 12 R. TIO BELLIDO, "Les Gauloises bleues de Jordi Colomer", in *Jordi Colomer. Some Stars*, Saint-Nazaire, Le Grand Café / Noisy-le-Sec, La Galerie / Nice, La Villa Arson, 2003.

---

**GRIDARE**

ai

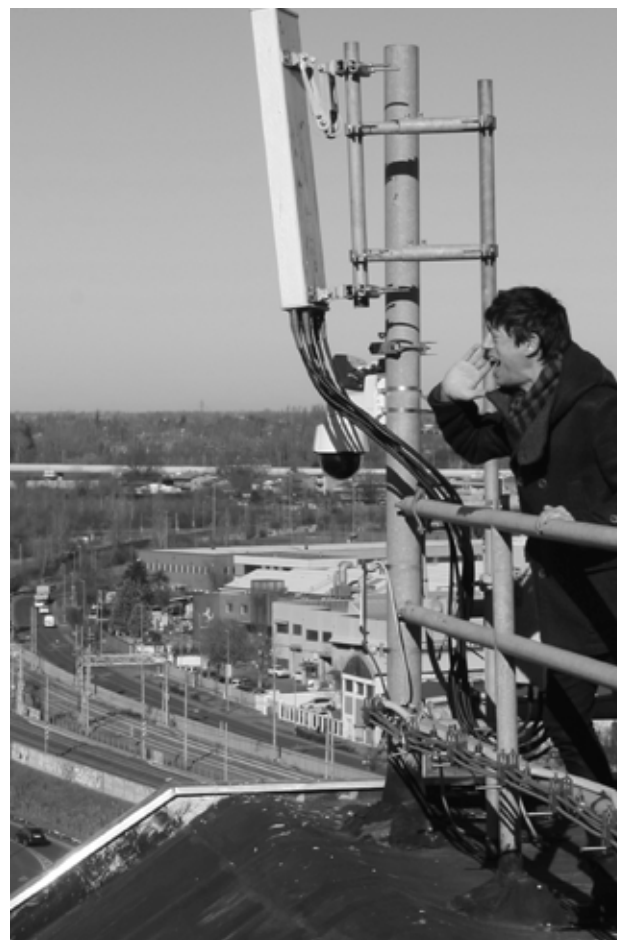
**QUATTRO  
VENTI**

il

---

**7 APRILE**

---



















**pp. 56, 57**

*Gridare ai quattro venti*, 2022  
6 manifesti / posters

**p. 58**

*Gridare ai quattro venti*, 2022  
Affissioni pubbliche / *Public billboards*,  
Modena

**p. 59**

*Gridare ai quattro venti*, 2022  
Fotografia / *Photograph*

**pp. 60-61**

*Gridare ai quattro venti*, *Crier sur les toits*,  
2011-2022  
*El orden nuevo*, 2000  
Veduta dell'installazione / *Installation view*,  
FMAV Palazzina dei Giardini, Modena

**pp. 62-63**

*Anarchitekton* (*Barcelona, Bucarest, Brasilia,*  
*Osaka*), 2002-2004  
Veduta dell'installazione / *Installation view*,  
FMAV Palazzina dei Giardini, Modena

**pp. 64-65**

*New Palermo Felicissima*, 2018  
Veduta dell'installazione / *Installation view*,  
FMAV Palazzina dei Giardini, Modena

**pp. 66-67**

*Pozo Almonte*, 2008  
Veduta dell'installazione / *Installation view*,  
FMAV Palazzina dei Giardini, Modena

**pp. 68-69**

*Pozo Almonte*, 2008  
33 fotografie / *photographs*

**p. 70**

*Standard Mex 4*, 2019  
Fotografia / *Photograph*



## “LA CITTÀ È CIÒ CHE ACCADE”

Daniele De Luigi e Federica Rocchi  
in dialogo con Jordi Colomer



Al cuore della tua pratica artistica sembra esserci una riflessione antidogmatica e provocatoria sullo spazio urbano, che si pone in antitesi all'idea moderna di spazio astratto, di modello teorico, di architettura autosufficiente, di funzionalismo ordinato, ma anche di un'architettura fatta per essere pensata e contemplata prima che abitata, e quindi esposta a dinamiche non prevedibili. Cosa significa per te intervenire su questi spazi? Quale strategia hai progressivamente elaborato per far irrompere la realtà in questo scenario?

La città è una costruzione collettiva in costante trasformazione. Penso che una città sia soprattutto “ciò che accade”, come è abitata, le abitudini e i gesti, ma anche l'eccezionale, gli eccessi. Ciò che è specificamente urbano è tutta la vita imprevedibile che emerge all'interno dell'ordine della città.

Abbiamo fatto uno dei capitoli di *Anarchitekton* a Brasilia, paradigma della città moderna pianificata dall'inizio alla fine. È una città perfettamente concepita per spostarsi in macchina, il flusso del traffico è imbattibile, non ci sono incroci, nemmeno semafori. La cosa sorprendente è che gli abitanti di Brasilia, nonostante queste facilitazioni per spostarsi in auto, si sono impegnati a camminare e hanno tracciato tutta una rete di sentieri, che chiamano “i sentieri del desiderio”; hanno disegnato una geometria tutta loro che è cresciuta come l'edera, hanno trasformato la città semplicemente camminando. Secondo Michel de Certeau il “luogo” è un posto nel quale le cose sono organizzate secondo un ordine stabilito,

mentre lo spazio è “il luogo praticato” dagli abitanti. Penso che il mio lavoro cerchi di inventare nuove “pratiche del luogo” attraverso azioni in strada, di creare “spazio”. Dare un nuovo significato a questi luoghi, contaminarli con la finzione, immaginare ruoli per gli abitanti, mettere in relazione luoghi lontani. Queste azioni sono sempre iniziate con personaggi solitari ai quali si sono uniti progressivamente gruppi sempre più grandi; certamente il più numeroso è stato quello di Modena.

Lo spazio pubblico per te sembra vivere molto anche nella dimensione del racconto, in una narrazione che intreccia inestricabilmente elementi oggettivi e soggettivi, memorie personali e collettive derivanti dalla letteratura, dal cinema, dalle storie popolari, andando a disegnare delle geografie emozionali che sono l'architettura invisibile e forse più autentica dei luoghi. Pensiamo ad esempio all'importanza che assume la parola in *New Palermo Felicissima*.

Certamente, se pensiamo allo spazio pubblico in termini di evento, qualcosa che accade attraverso atti e parole, la storia della città è anche la storia dei suoi immaginari, delle sue finzioni, del suo cinema, della sua letteratura, dei suoi racconti, la storia di ciò che è accaduto o di ciò che potrebbe accadere, dei progetti e delle leggende. La città si costruisce anche attraverso le sue stesse rappresentazioni e le sue percezioni, colte, anonime o popolari; una “città analogica” che parla in ogni caso della “memoria

p. 72

Workshop presso la / at the Scuola Primaria Cittadella, Modena, 2022

pp. 74-75

Workshop presso / at OvestLab con gli studenti del / with the students of the Liceo Artistico Adolfo Venturi, Modena, 2022



della città". Palermo è una città piena di storie. Roberto Alajmo, in *Palermo è una cipolla*, si rivolge a uno straniero che visita la città per la prima volta, e lo incoraggia a uscire dall'hotel e scendere in strada, a lasciare in valigia tutti gli stereotipi che ha in testa e a scoprire i molti strati di Palermo. Ho camminato molto per Palermo, ho scelto un posto da cui iniziare a lavorare: il porticciolo di Sant'Erasmus, un luogo relativamente marginale, quasi invisibile – il luogo di incontro della piccola comunità di pescatori del quartiere – e che segna un confine del centro della città, indicando la periferia sud, una parte della città di cui nessuno voleva parlare molto. La prima idea è stata quella di coinvolgere i pescatori nell'organizzazione di una serie di escursioni in barca in questa zona, abbandonata e degradata da decenni, assente dalle guide. Nel contesto della biennale Manifesta, che attira un gran numero di visitatori stranieri, turisti culturali, la barca doveva riunire gruppi eterogenei che agissero come rappresentanti della società palermitana, come turisti nella loro stessa città. Il viaggio è stato animato da una falsa guida, un'attrice – Laura Weissmahr – che non aveva mai visitato Palermo.

Il progetto è stato fatto in collaborazione con un gruppo di studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC). Abbiamo iniziato a studiare la periferia sud usando Google Maps. Durante questa esplorazione dall'alto, abbiamo identificato una serie di spazi che sfuggivano a qualsiasi descrizione chiara. Da lì, abbiamo organizzato una serie di passeggiate e abbiamo visitato questi

luoghi. In effetti, ognuno di essi sembrava nascondere una storia non raccontata. Abbiamo iniziato parlando con la gente, abitanti della zona che abbiamo incontrato a caso. Questo ci ha dato molti indizi, ma anche versioni contraddittorie. Approfondendo la ricerca con altri abitanti, abbiamo elaborato un primo materiale testuale che abbiamo dato allo scrittore Roberto Alajmo, che a sua volta ha scritto il testo che viene letto da una voce off – riproposto dall'attrice-guida, che si rivolge al gruppo di finti turisti. Questi – architetti, pescatori, aristocratici, immigrati, studenti, una guida turistica... – danno a loro volta la propria versione. Sulla barca, come in città, la prima preoccupazione dei cittadini è quella di parlare tra loro. Tutta una serie di voci che riecheggiano e distorcono progressivamente il testo originale. Ciò che trovo più rilevante, tuttavia, sono le azioni che compiamo in ciascuno dei luoghi che visitiamo. Davanti a un ristorante chiuso per minacce mafiose e sbarrato da trent'anni, abbiamo organizzato un grande barbecue, in un campo di calcio distrutto e abbandonato dove crescevano le erbacce, abbiamo giocato con tre palloni, e così via. Direi che le diverse tappe della parola e del testo ci hanno permesso di far emergere gli spazi e di realizzare queste azioni in piena consapevolezza.

**Un altro elemento centrale del tuo lavoro è la relazione intensa e agonistica con il linguaggio teatrale, una relazione ingaggiata a partire da un'idea di scultura come una pratica che si estende nel tempo e nello spazio attraverso la creazione di situazioni in cui lo spettatore/partecipante è chiamato a negoziare**

**continuamente la propria posizione con l'opera. Per indicare questo tipo di pratica hai utilizzato tu stesso l'espressione "teatro espanso", una definizione che mette in campo la dialettica tra realtà e finzione, dove lo "stage scenery" creato dalle tue sculture in movimento è uno spazio sia da performare sia da abitare.**

**Come si è evoluto nel tempo e nel tuo lavoro questo rapporto con il linguaggio performativo? Che riflessioni possono portare oggi le arti visive all'ambito dell'estetica relazionale e dell'arte partecipativa?**

Di fatto i miei studi di architettura sono stati accompagnati da collaborazioni in teatro, e credo che questa tensione tra l'effimero e "ciò che è stabile" mi abbia sempre accompagnato. I riferimenti al teatro sono stati ricorrenti fin dall'inizio del mio lavoro, i titoli delle opere lo testimoniano: *Alta Comedia*, *Teatro Maravillas*, *Escenita*... Per esempio, ho realizzato una serie di sculture intitolate *Operetas* (1990): su robusti supporti di metallo dall'aspetto minimalista, ho invitato i miei vicini a scrivere il nome di un personaggio generico, "il cacciatore", "il cuoco", "l'attrice" o "il coniglio"... I pezzi funzionavano come segni per situare nello spazio i personaggi di questa *operetta* che non è mai stata scritta, ma ciò che era rilevante erano le diverse scritte – che davano un carattere particolare a ciascuno di questi personaggi – e il protocollo con cui, già allora, altre mani erano coinvolte, in un processo che alcuni critici hanno sottolineato essere più tipico del teatro che della scultura. In *Simo* (1997), uno dei miei primi video, l'attrice Pilar Rebollar

accumulava oggetti in una stanza bianca – scatole, scarpe, barattoli di marmellata, tappeti, ricorrenti nelle mie sculture – fino a renderla inabitabile. Il personaggio di *Simo* costruiva per la finzione una scultura che si trasformava nel tempo, manipolando oggetti quotidiani, non diversamente da quello che facciamo ogni giorno, ognuno di noi. Sculture in formato cinematografico, teatri che sono sculture, modellini architettonici che sono finzioni. Anche attori reali che non lo sono, spettatori che recitano... Continuo a dare grande valore agli oggetti come motori dell'azione. I modellini portatili di *Anarchitekton* (2002-2004) o la barca-scenario di *New Palermo Felicissima* (2018) organizzano l'azione. In strada, queste sculture effimere sono quelle che permettono, per esempio, di collegare elementi della città, o di riunire un gruppo di persone intorno a loro. Sono totem precari, oggetti che innescano gesti.

**Tornando all'architettura, nel tuo primo viaggio a Modena del febbraio 2020 hai voluto visitare il cimitero di Aldo Rossi. È interessante come Rossi fosse legato a concetti che sono anche a te molto cari: la consapevolezza di creare una situazione nel far incontrare un progetto e un luogo, il gusto per la teatralità, la necessità di pensare l'utopia. Luigi Ghirri negli anni ottanta ha dedicato molto tempo a osservare e fotografare il cimitero, individuando un'altra peculiarità delle opere di Aldo Rossi: "Mi stupiscono non perché appartengano alla categoria dell'insolito o dell'astruso, ma per la loro aria immediatamente familiare ed insieme misteriosa, una straordinaria fusione tra ritrovamento**

Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*,  
Gustavo Gili, Barcelona 1986

Cantiere aperto presso / *Open*  
*workshop* at OvestLab, Modena, 2022

e mai visto, tra conosciuto ed ignoto". È un'impressione che hai avuto anche tu? Cosa ti ha colpito di quel luogo?

Il cimitero di Rossi è un'opera iconica conosciuta in tutto il mondo, un disegno di Rossi di quest'opera era la copertina dell'edizione spagnola de *L'architettura della città* – che mi riporta ai miei giorni da studente – e da ciò è nato il desiderio di vederlo "dal vivo" fin dal mio primo viaggio. Per un'opera tante volte riprodotta, l'esperienza della visita è essenziale. D'altra parte, i cimiteri – le città dei morti, secondo Rossi – ci danno generalmente molte informazioni sulle città dei vivi.

Di quella prima visita mi hanno colpito due cose non tanto note: il fatto che la costruzione sia incompiuta e che in generale i modenesi esprimano un rifiuto per questo luogo. Il fatto che il cimitero sia incompiuto, credo, gioca a suo favore, è coerente con l'idea di una città dei morti, il cui edificio centrale – l'ossario – è per di più una casa senza tetto. D'altra parte, per tornare al concetto di città analoga, il progetto completo concepito da Rossi esiste pienamente nella memoria. Il rifiuto dei modenesi è più preoccupante, nel senso che il cimitero è poco abitato, sia dai morti che dai vivi. In questo senso, immaginare un uso "altro" del cimitero, come luogo di incontro per un grande gruppo di persone, mi è venuto spontaneo. Al di là del suo evidente carattere metafisico, dechirichiano (nelle città di Giorgio de Chirico ci sono pochi abitanti, personaggi solitari, qualche coppia, spesso sono spazi deserti), lo spazio ci invita a pensarlo come una grande piazza. In

questo senso, quando Ghirri parla del familiare, penso al concetto freudiano dell'*Unheimlich*, che è il volto sinistro del familiare, quello che non deve essere mostrato. In particolare, sento che non ci sia nulla di perturbante (*unheimlich*) nel cimitero di Rossi, forse perché la sua stranezza non è familiare, materializza l'immagine di qualcosa di radicalmente umano, ma senza precedenti, l'idea di un luogo nel quale vivere insieme, anche dopo la morte.

Quando molte persone si sono presentate il giorno della *Modena Parade*, la mia percezione è stata che il posto – solitamente misterioso – sembrasse stranamente amichevole, come se, nonostante la distanza dal centro, stessimo usando un'altra parte della città.

**La pandemia di Covid-19 esplosa all'inizio del 2020 ha modificato la vita quotidiana di miliardi di persone, e dobbiamo ancora capire cosa potrà tornare come prima. In molti casi, infatti, essa ha improvvisamente accelerato processi già in atto, di cui il più evidente è la proiezione di molte nostre attività in spazi virtuali. Quanto ha influito l'esperienza pandemica nell'ideazione della *Modena Parade* e sull'idea di accompagnare la mostra con un'azione nello spazio pubblico?**

Visto in prospettiva, il progetto *Modena Parade* sembra essersi imposto, a volte le opere sembrano costruirsi da sole. Da un lato, c'è stata questa visita al cimitero di Rossi, poco prima dell'inizio della pandemia. Le diverse ondate di Covid-19 e le conseguenti



restrizioni ci hanno costretti a rimandare più volte le date della mostra, e la situazione era aggravata dall'impossibilità di viaggiare. L'idea originaria della *Modena Parade* è nata poco dopo l'inizio della pandemia e durante il primo lockdown. Durante gli ultimi due anni abbiamo sperimentato l'abbandono forzato dello spazio pubblico, la morte ha letteralmente conquistato le strade ed è stato necessario rimanere in casa per essere protetti. È stato persino proibito di andare al cimitero per seppellire i morti. Allo stesso tempo, come sottolineate, lo spazio virtuale è diventato l'unico spazio pubblico di scambio, a scapito della strada, che è ormai un luogo pericoloso. Parlare della morte e recuperare lo spazio pubblico della strada sembravano compiti urgenti. L'idea di un percorso dal cimitero alla Palazzina dei Giardini ha risolto entrambi i problemi. L'organizzazione e la definizione di tutti i dettagli ha comportato un grande lavoro ulteriore, un processo entusiasmante, in collaborazione con voi, il Collettivo Amigdala e tutti i partecipanti, senza i quali sarebbe stato impossibile realizzare questo progetto.

Lo storico francese Philippe Ariès, in *Storia della morte in Occidente* (1975), illustra come in Europa, tra il medioevo e l'età moderna, la morte si sia trasformata da qualcosa di familiare in qualcosa di intollerabile. Allora "la città dei morti diventa l'immagine atemporale della città dei vivi", e nella città dei vivi la morte diventa un tabù e viene avvolta dal silenzio. "Si muore all'ospedale, e da soli": la pandemia ha solo mostrato con maggiore chiarezza quello che eravamo già diventati?

In questi anni di pandemia abbiamo sentito parlare insistentemente della morte, ma solo in termini statistici. È chiaro che la nostra cultura sembra aver perso la capacità di celebrare i riti della morte o anche solo di parlarne. In altre parole, non sappiamo come condividere nella comunità questo momento della vita, come affrontarlo in termini di immagini, musica o gesti. Le cerimonie funebri contemporanee sono dominate da una funzionalità standardizzata, tendono a essere una breve formalità burocratica



Laboratorio di danza presso la palestra / Dance workshop at the gym A.S.D. La Fratellanza 1874, Modena, 2022



in cui la morte rimane in un "punto cieco", resa invisibile. Philippe Ariès traccia la storia dettagliata della progressiva separazione territoriale, ma anche mentale, tra la città e i suoi morti, nella logica dell'"igienismo". *Modena Parade* ha proposto di avvicinarli, tracciare un percorso "al contrario", incontrarsi al cimitero e andare insieme verso il centro della città, mostrarsi in modo festoso, vestirsi, mangiare, ascoltare e produrre musica, ballare, portare striscioni, cartelli, modellini, percorrendo le strade invitando i passanti a "farne parte". C'era un folto gruppo di scheletri danzanti che riprendeva la tradizione delle "danze macabre" e guidava il gruppo. Si trattava quindi di riappropriarsi della strada come spazio di espressione, ma anche di visualizzare la morte in modo libero e superare i tabù. Il "corteo" è stato molto catartico e anche un'affermazione comunitaria della necessità di reinventare i nostri riti, cioè di essere vivi e condividere la vita, dando corpo alle immagini della morte.

**I riti collettivi costituivano, fino a qualche decennio fa, momenti dal grande potere simbolico. Gianni Celati, commentando l'epica esperienza emiliana del teatro itinerante di Giuliano Scabia con il *Gorilla Quadrumano*, dice che le vecchie drammatizzazioni sociali (gli spozalizi, i battesimi, i carnevali, le processioni, i comizi politici...) erano grandi messe in scena di gestualità collettiva che consentivano a tutti di apprendere fin da bambini le forme della comunicazione sociale indispensabili per riconoscersi gli uni negli altri, e in definitiva per costituirsi come collettività umana. Il progetto di *Modena Parade* si confronta**

**in larga misura con questi macro-temi, immaginando un nuovo rituale collettivo che reinventa la tradizionale processione.**

Il mio desiderio segreto sarebbe in realtà che il *Corteo Modenese* diventasse una tradizione, una festa che commemori la fine della pandemia. In effetti la fine delle pandemie ha generato storicamente le proprie tradizioni, tutti conosciamo le maschere a becco, che ricordano i costumi del "Dottore della peste" del XVI secolo a Venezia, incluse nel carnevale, o, in misura minore, le "danze macabre" (*danses macabres*) che erano comuni in tutta l'Europa occidentale nel medioevo. Per la precisione, un elemento importante per il *Corteo Modenese* è stato quello di citare queste danze macabre in cui ballano gli scheletri, di cui ho parlato prima, in particolare con il riferimento alla "danza della Mort" che si celebra ancora nel villaggio catalano di Verges, scomparsa e recuperata nel XVII secolo. Daina Pignatti, accompagnata da scheletri e "scheletrini", ha liberamente reinterpretato la coreografia e Luciano Bosi ha fatto lo stesso con la musica. Le tradizioni scompaiono, vengono recuperate, ma vengono anche inventate, viaggiano da un paese all'altro e vengono contaminate. Il carnevale fu proibito in Spagna durante la dittatura di Franco, la sua pratica fu recuperata quando fu ristabilita la democrazia. Alla fine del 2019 ho trascorso alcuni mesi a Città del Messico dove ho potuto celebrare il "día de los muertos", ma anche Halloween, due tradizioni con origini molto diverse che coesistono e quasi si confondono. Il giorno dei morti si celebra privatamente nelle case

con gli altari degli antenati, con processioni religiose e anche con una grande sfilata nel centro della città. L'origine sembra risalire a molto prima dell'arrivo della Chiesa cattolica, e la grande parata di oggi, che era quasi scomparsa, ha acquisito un nuovo slancio spettacolare, frutto del sincretismo tra immagini di un film di James Bond e pratiche ancestrali. Le forme dei rituali possono cambiare ed essere aggiornate, l'unica cosa che definisce una tradizione è la sua trasmissione nel tempo.

**Non è la prima volta che, guardando al passato, ti cimenti con la creazione di una festa popolare. Ma è davvero possibile oggi inventare una tradizione?**

Ammetto che avvicinarsi all'idea di creare una tradizione a partire dall'arte contemporanea può implicare un paradosso, quasi una contraddizione. *Modena Parade* è il terzo lavoro della mia opera che affronta apertamente questo tema della tradizione, e ha in comune con gli altri due l'idea di un percorso. Il primo fu *Svartlamon Parade*, realizzato a Trondheim, in Norvegia, su invito del collettivo RAKE. In questo caso è stato un tentativo di far rivivere una tradizione persa alla fine degli anni ottanta, una sfilata impressionante, una fantasiosa "parade" degli studenti dell'Università, che hanno costruito ogni tipo di manufatto. Esiste una raccolta dei film realizzati sull'evento dal 1910 fino alla sua scomparsa (documentazione che è stata incorporata nel formato video) e che ha portato al recupero dell'idea, ora che la

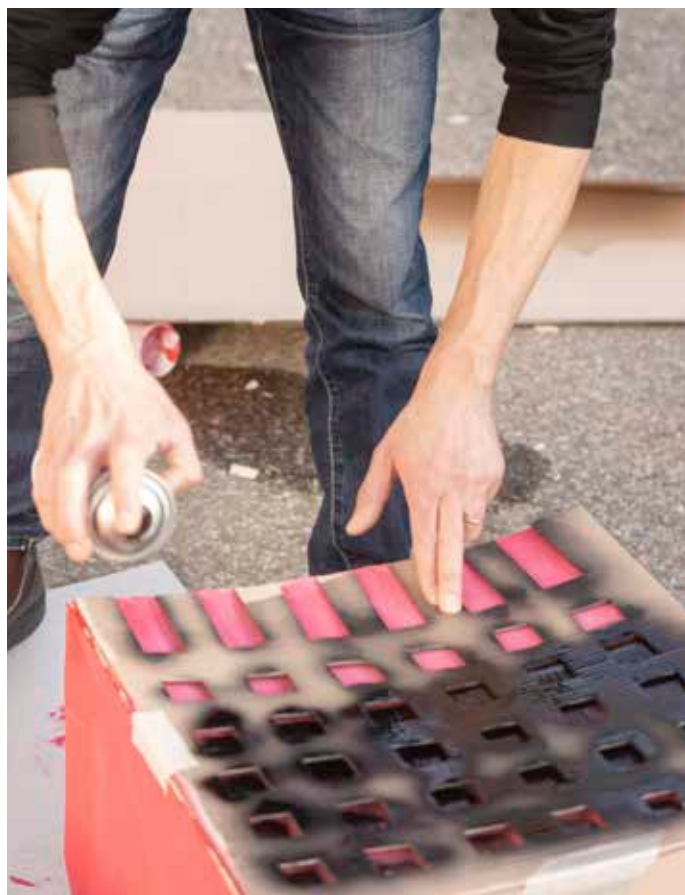
strada sembrava abbandonata. Il secondo ha avuto luogo nel villaggio di Sant Mateu, Castelló, in Spagna, dove ho proposto "La Fiesta de la roba bruta" (la festa dei panni sporchi), invitando tutto il villaggio a "portare i panni sporchi fuori di casa", un'espressione che si riferisce a rendere pubblici i problemi e i drammi che avvengono nella sfera domestica. Il percorso collegava due lavatoi pubblici costruiti durante il regime di Franco che ora sono in disuso. La banda musicale di Sant Mateu ha suonato un pezzo del compositore Carles Santos creato per l'occasione, mentre i partecipanti insaponavano i loro vestiti in un lavatoio e li sciacquavano nell'altro. *Crier sur les toits* (2011), ripreso a Modena come *Gridare ai quattro venti*, aveva lo stesso spirito, invitando a trasformare i tetti in palcoscenici a misura di città.

*Modena Parade* è la conclusione di questa trilogia sulla tradizione.

**Il tuo lavoro instaura una relazione privilegiata con la questione del movimento, non solo in progetti come il corteo modenese ma anche nelle tue opere in cui cinema, scultura e architettura si alleano per produrre scenari mobili, nomadi, espandendo l'azione performativa nel tempo e nello spazio.**

**In che modo i concetti di *displacement*, di movimento, di temporaneità influenzano il tuo lavoro? Cosa significa radunare una collettività per attraversare la città a piedi, come nel caso di Modena?**





Cantiere aperto presso / Open workshop at OvestLab, Modena, 2022



Da *Anarchitekton*, l'idea di un percorso è ricorrente. Attraverso le repliche di edifici costruite in cartone, si sono stabilite relazioni tra oggetti architettonici distanti tra loro e che, collegati, assumono nuove letture. A Brasilia, è stato fatto portando il Parlamento alla periferia e viceversa. A Bucarest, esibendo gli edifici incompiuti dell'epoca di Ceausescu e collegandoli con altre opere di quel momento storico... Per questo, era necessaria una rappresentazione portatile dell'architettura, e il percorso tra l'una e l'altra le dà un peso eroico, ricreando un'idea ambigua tra la processione e la manifestazione, in cui l'origine e la fine sono altrettanto importanti, ma anche dove questo spostamento diventa visibile. Alla solidità dell'architettura si contrappone la visione di qualcosa che si sposta, che nel suo passaggio sconvolge i luoghi. L'auto che portava in giro per San Pietroburgo il cartello lampeggiante di *No Future* ogni notte compiva un percorso diverso, come un fantasma che si poteva vedere per caso. In *New Palermo Felicissima* è letteralmente un palcoscenico in movimento, come la barca che sfila per le strade durante

la festa di Santa Rosalia a Palermo, ora in mare. In questo senso, segnalo che la mia opera preferita di Aldo Rossi è il suo *Teatro del mondo* (1979). In tutti questi progetti emerge l'idea del nomadismo, quella della casa che si muove. *¡Únete! Join Us!*, il mio progetto per il padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia (2017) descriveva alcuni gruppi che avevano scelto il nomadismo come stile di vita. La pratica del nomadismo implica avere il coraggio di lasciare la sicurezza di "casa" e affrontare il movimento costante, vivere sulla strada. Dalla nostra sicurezza di "sedentari", dalle nostre case formattate, possiamo immaginare una vita "nomade"? In questo momento vediamo in Ucraina tanti sfollati forzati quanti ne abbiamo visti in Siria, milioni di persone che lasciano le loro case minacciate dalle bombe. Il nomadismo è un altro tabù nella nostra società: al di là delle vacanze con Airbnb, è qualcosa di cui abbiamo paura.

**In questo tipo di celebrazioni rituali collettive un elemento fondamentale è quello della compresenza dei corpi di molte**

persone diverse nello spazio pubblico. Quello del "gathering" è in effetti un tema sempre più centrale in molte pratiche artistiche contemporanee, che spesso sperimentano con l'idea di riportare nella sfera pubblica forme di relazione tra gli individui e la società. Teddy Cruz parla di "radical proximity" come una delle caratteristiche comuni a quelle artiste e quegli artisti che oggi si interrogano sulla possibilità di riformulare la relazione tra il sociale, il politico e il formale. *Modena Parade* può essere intesa anche come atto politico?

Alcune delle mie azioni sono pensate per essere registrate in formato cinematografico. Un personaggio solitario che attraversa quattro continenti su uno schermo stimola l'identificazione, ma questo avviene seduti in un museo o in un centro d'arte. Una finzione può certamente cambiarti la vita, e scommetto che è perché la finzione allarga i limiti dello spazio pubblico, è uno spazio mentale condiviso, un potenziale motore di azione. Progressivamente, le performance "private" si sono aperte agli "estranei" – se, seguendo Hanna Arendt, lo spazio pubblico è il luogo dove due estranei si incontrano – e ogni volta è sempre più indispensabile la materialità letterale dei corpi. Dopo la pandemia vogliamo più che mai vivere lo spazio pubblico come un luogo dove il corpo è presente. Corpi sostenuti da scheletri, scheletri che ballano insieme nel cuore della città. Rivendicare lo spazio in cui organizzare questa danza è un atto apertamente politico.

## “THE CITY IS WHAT HAPPENS WITHIN IT”

Daniele De Luigi and Federica Rocchi talk with Jordi Colomer

*At the heart of your artistic practice there seems to be an anti-dogmatic and provocative reflection on urban space. This stands in opposition to the modern idea of abstract space, of theoretical model, of self-sufficient architecture, of ordered functionalism, but also of an architecture made to be pondered and contemplated before being inhabited, and therefore exposed to unpredictable dynamics. What does it mean for you to intervene in these spaces? What strategy have you progressively developed to bring reality into this scenario?*

*The city is a collective construction that's in a constant state of transformation. I think a city is, above all, what happens within it. How it's lived in, habits and gestures, but also the exceptional things, the excesses. What is specifically urban is the unpredictable life that emerges within the order of a city.*

*We made one of the chapters of Anarchitekton in Brasilia, a paradigm of a modern city, planned from start to finish. It's the perfect city for driving. The flow of traffic is excellent. There are no intersections or even traffic lights. The surprising thing is that, despite this, the inhabitants of Brasilia insist on walking. They have created a whole network of paths. They call them "the roads of desire". They have a geometry of their own that has grown like ivy. Simply by walking, they have transformed the city. According to Michel de Certeau,*



Cantiere aperto presso / Open workshop at OvestLab, Modena, 2022

a "place" is where things are organised according to an established order, whilst a space is "a place practised" by its inhabitants. I suppose my work is to try to invent new "practices of place" through actions in the streets, creating "space". Giving these places new meaning, spreading fiction among them, imagining roles for their inhabitants, and creating links between different places. These actions started with individual people and gradually grew into groups. The one here in Modena has been undoubtedly the largest of all.

Public space also seems to exist strongly for you in the dimension of storytelling, in a narrative that inextricably interweaves objective and subjective elements, as well as personal and collective memories. These derived from literature, cinema, popular tales, thereby drawing emotional geographies that are the invisible and perhaps the most authentic architecture of places. We are for instance thinking of how words become relevant in New Palermo Felicissima.

Certainly, if we think of public space in terms of an event, something built on actions and words, the history of the city is also the history of its imagination, its fictions, its cinema, its literature, its stories... The history of what happened, or what could happen, the projects and legends. The city is also constructed from its own representations and perceptions, whether these are part of high culture, anonymous or popular. It's an "analogous city", which deals ultimately with the "memory of the city". Palermo is a city full of stories. In Palermo è una cipolla Roberto Alajmo addresses foreigners visiting the city for the first time. He encourages them to leave their hotel and go out into the streets, leaving all the stereotypes in their suitcase in order to peel back all the layers of Palermo, like an onion, "cipolla" in Italian. I walked around Palermo a lot and I chose the small port of Sant'Erasmus as a starting point. It's a marginal, almost invisible place. A meeting place for the small community of fishermen in the neighbourhood. It's the border between the city centre and the southern periphery, a part of the city no one wanted to talk much about. The first idea was to involve the fishermen in organising a series of boat trips to this area, absent from guidebooks, abandoned and degraded for decades. In the context of Manifesta, a biennial event which attracts a large number of foreign visitors, cultural tourists, the boat had to bring together mixed groups that would act as representatives of Palermo's society, acting as tourists in their own city. The trip was led by a pretend guide, an actress called Laura Weissmahr who had never visited Palermo.

Cantiere aperto presso / Open workshop at OvestLab, Modena, 2022



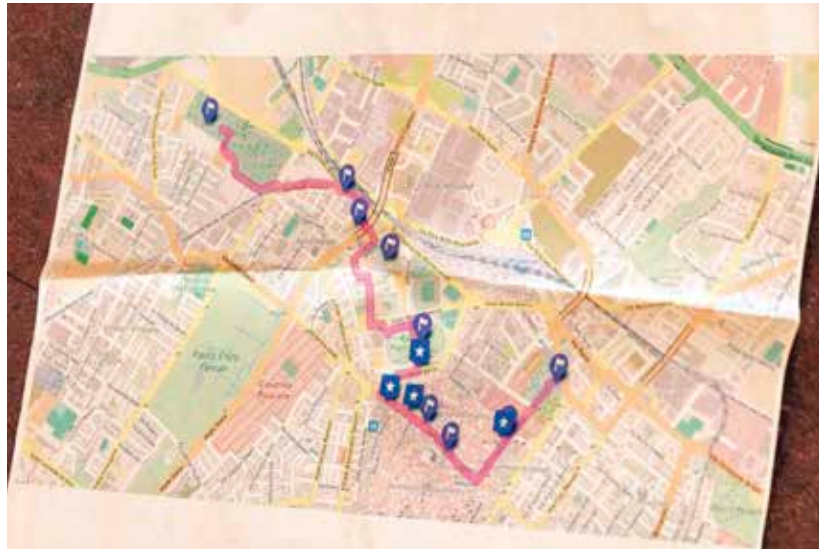
The project was created alongside a group of students from the CSC (Centro Sperimentale di Cinematografia). We started by studying the southern periphery on Google Maps. From above, we identified a series of nondescript spaces. We then organised a series of walks to visit these places. And we were right. Every single one of them seemed to hide an untold story. We started talking to people, inhabitants we randomly came across. That gave us lots of clues, but also contradictory versions. Deepening our research with the help of other agents, we created an initial text which we gave to the writer Roberto Alajmo. He then wrote the text that was read as a voiceover. This was then replicated by the actress-guide, who recited it to the group impersonating tourists. Architects, fishermen, aristocrats, immigrants, students, a tour guide – they all gave their versions. In the boat, as in the city, the citizens' priority was talking amongst themselves. A whole host of voices that echoed each other and progressively distorted the original text. The most interesting thing for me is the actions performed in each of the places visited. In front of a restaurant closed due to Mafia threats and walled up for the last thirty years, we organised a large barbecue. In a destroyed and abandoned football field where weeds were growing, we played with three balls, and so on. I would say that the different stages of the words and the text allowed us to let the spaces emerge and perform these actions consciously.

Additionally, one of the central elements of your work is the intense and competitive relationship you have with theatrical

language. This is based on a conception of sculpture as a practice that extends in time and space through the creation of situations in which the spectator/participant is called upon to continually negotiate their own position with respect to the work. To indicate this type of practice, you yourself have used the definition "expanded theatre". This is a definition that brings into play the dialectic between reality and fiction, where the "stage scenery" created by your moving sculptures is a space both to perform and to inhabit.

How has this relationship with the language of performance evolved over time and in your work? What reflections can the visual arts bring to the field of relational aesthetics and participatory art today?

Alongside my architectural studies, I also collaborated on theatrical projects. I think that the tension between what is ephemeral and what is steady has always been part of me. The references to the theatre have been recurring since the beginning. The titles of my projects are evidence enough: Alta Comedia, Teatro Maravillas, Escenita... For example, I created a series of sculptures titled Operetas (1990). On some robust, minimalist metallic supports I invited my neighbours to write the name of a generic character, "the hunter", "the cook", "the actress" or "the rabbit"... The pieces worked as signals to situate the characters of that never-written operetta in space. But the relevant thing was any single written word, which gave each of the characters their singular personality. And the protocol which got other hands involved, through a process which some critics said was more



Mappa di Modena con il percorso di / Map of Modena showing the route of Modena Parade / Corteo Modenese, OvestLab, Modena, 2022

Cantiere aperto presso / Open workshop at OvestLab, Modena, 2022



characteristic of theatre than sculpture. In *Simo* (1997), one of my first videos, the actor Pilar Rebollar accumulated objects in a white room, things which recur in my sculptures like boxes, shoes, jam jars, carpets, until it was unusable. The *Simo* character constructed a sculpture that transformed over time, using everyday objects, similarly to what each one of us does every day. Sculptures in film format, sculptures in the form of plays, fictional architectural models, true actors that aren't actors, spectators that perform... I still place a lot of value on objects as drivers of action. The portable models of *Anarchitekton* (2002-2004) or the boat-stage of *New Palermo Felicissima* (2018) organise the action. In the street these ephemeral sculptures can allow, for example, for a relationship between different elements in the city, or unite a group of people around them. Precarious totems. Objects that trigger actions.

Returning to architecture, on your first trip to Modena in February 2020 you wanted to visit the Aldo Rossi Cemetery. It is interesting how Rossi was linked to concepts that are also very dear to you: the awareness of creating a situation in bringing together a project and a place, the taste for theatricality, the need to conceive utopia. Luigi Ghirri spent a lot of time in the 1980s observing and photographing the cemetery, identifying another peculiarity of Aldo Rossi's works: "They amaze me not because they belong to the category of the unusual or the abstruse, but because of their immediately familiar yet mysterious air, an extraordinary fusion of the found and the unseen, the known and

**the unknown". Did you get the same impression? What struck you about that place?**

The Rossi cemetery is iconic and world famous. One of Rossi's drawings of it was the cover of the Spanish edition of a textbook I used when studying architecture, *L'architettura della città*. That was why I wanted to see it in the flesh from my very first trip. Considering it's such a well-known building, visiting it in person was vital. On the other hand, cemeteries, the cities of the dead according to Rossi, give us a lot of information about the city of the living. On that first visit, I was surprised by two things that aren't very well known: the structure is unfinished, and in general the inhabitants of Modena do not like this place. The fact that the cemetery is unfinished, I think, works in its favour. It fits with the idea of a city of the dead, whose central building, the ossuary, is also a house without a roof. Going back to the concept of the analogous city, the full project designed by Rossi exists in the form of memory. The attitude of the inhabitants of Modena is more worrying, in the sense that the cemetery is rather empty, both of the dead and the living. That's why I immediately thought of giving the cemetery another use as a meeting place for a large number of people. Beyond its metaphysical character, à la Giorgio De Chirico (in his cities there are few inhabitants, solitary characters, a few couples; they are often deserted spaces), the space is also suggestive of a large square. When Ghirri speaks of the familiar, I think of the Freudian concept of the "Unheimlich", which is the sinister face of the familiar, that which should not be shown. I feel that there's nothing sinister (unheimlich)

about the Rossi cemetery. Perhaps because its strangeness is unfamiliar. It embodies something radically human, but unprecedented. The idea of a place to live together, even after death.

When lots of people showed up on the day of the Modena Parade, my perception was that the place, usually mysterious, was very welcoming, as if despite the distance from the city centre we were using just another part of the city.

**The Covid-19 pandemic that erupted in early 2020 has changed the daily lives of billions of people, and we have yet to see what can go back to the way it was. In many cases, it has suddenly accelerated processes that were already underway, the most obvious of which is the projection of many of our activities into virtual spaces. How much did the pandemic experience influence the conception of the Modena Parade and the idea of accompanying the exhibition with a performance in a public space?**

Seen in perspective, the Modena Parade project seems to have created itself. Sometimes, projects just do that. On the one hand there was this procession to the Rossi cemetery, not long before the pandemic began. The different waves of Covid-19 and the resulting restrictions, alongside the impossibility of travel, obliged us to postpone the date various times. The initial idea for the Modena Parade arose shortly after the beginning of the pandemic and during the first lockdown. For the last two years, we've experienced the forced abandonment of public spaces. Death has taken to the streets,

literally. We've been locked in our houses for protection. It's even been forbidden to go to the cemetery to bury the dead. In parallel with this, as you've mentioned, the virtual space became the only public space for exchange, to the detriment of the street, now a dangerous place. Talking about death and reclaiming the streets seemed to be urgent tasks. The idea of a route leading from the cemetery to the Palazzina dei Giardini answered both questions. The organisation has involved a great deal of further work. It's been an exciting process, in collaboration with you, the Collettivo Amigdala, and all the participants - without their help it would have been impossible to carry out this project.

**The French historian Philippe Ariès, in *Western Attitudes toward Death* (1975), illustrates how in Europe, between the Middle Ages and the modern age, death was transformed from something familiar into something intolerable. Thereby "the city of the dead becomes the atemporal image of the city of the living", and in the city of the living, death becomes a taboo and is shrouded in silence. "You die in hospital, alone": did the pandemic only show more clearly what we had already become?**

During the pandemic, we've heard death talked about constantly, but only in terms of statistics. It's clear that our culture seems to have lost the capacity to celebrate rites and rituals related to death. We can't even talk about it. We don't know how to share this moment in our lives as a community. We don't know how to approach it



Cantiere aperto presso / Open workshop at OvestLab, Modena, 2022

in terms of images, music, or gestures. Modern funerary ceremonies are dominated by standardised functionality. They tend to be a brief bureaucratic procedure, in which death becomes invisible, a blind spot. Philippe Ariès traces the detailed history of the progressive distancing, both physically and mentally, of the city from its dead, in his theory of "hygienism". The Modena Parade proposed a way of bringing them together with a reverse route, meeting in the cemetery and heading to the centre of the city as a community, in party mode. Dressing up, eating, listening to and making music, dancing, carrying banners, placards, models and walking the streets, inviting everyone to be part of it. There was a large group of dancing skeletons that took up the tradition of death dances and directed the group as a whole. The aim was to recover the street as a space for expression, but also to visualise death, freely whilst overcoming taboos. The parade was very cathartic and was a community affirmation of the need to reinvent our own rites and rituals, be alive and share life, giving life to images of death.

Until a few decades ago, collective rites were moments of great symbolic power. Gianni Celati, commenting on the epic experience of Giuliano Scabia's itinerant theatre in Emilia with the Gorilla Quadrumano, says that the old social dramatisations (weddings, baptisms, carnivals, processions, political rallies, etc.) were large-scale stagings of collective gestures. These allowed everyone to learn, from childhood, the forms of social communication that were indispensable for recognising each other and, ultimately,

for establishing themselves as a human community. The Modena Parade project largely confronts these macro-themes, imagining a new collective ritual that reinvents the traditional procession.

My secret desire was that the Modena Parade would become a tradition. A party that marks and celebrates the end of the pandemic. In fact, the ends of pandemics have historically generated their own traditions. We all know about the masks with beaks that remind us of the masks of the plague doctors in sixteenth-century Venice, which have been incorporated into the Carnival. Less well known are the dances of death that were common throughout western Europe in the Middle Ages. An important element of the Modena Parade was the referencing of these macabre skeleton dances. Specifically, our reference was the "Dansa de la Mort" (dance of death), which is still celebrated in the Catalan village of Verges, having disappeared and been recovered in the seventeenth century. Daina Pignatti, the skeletons and the "little skeletons" freely interpreted the choreography, and Luciano Bosi did the same with the music. Traditions disappear and are recovered, but they're also invented, travel from one country to another and spread. Carnival celebrations were banned in Spain during Franco's dictatorship. It began to be celebrated again when democracy was reinstated. At the end of 2019, I spent a few months in Mexico City. There, I was able to celebrate the "día de los muertos" (the day of the dead) and also Halloween, two traditions with very different origins that coexist and are often confused. The day of the dead is

Cantiere aperto presso / Open workshop at OvestLab, Modena, 2022



celebrated in the privacy of people's homes, with shrines to their forebears, but also with religious processions and even a huge parade in the city centre. The origins of this tradition date back far beyond the arrival of the Catholic Church. The modern parade, which had disappeared almost entirely, has been given a spectacular new lease of life, a result of synchronicity between the images in a James Bond film and ancestral practices. The way rituals are held can change or be updated. The only thing that defines a tradition is how it is passed down through time.

**This is not the first time that, thinking about the past, you have tried to create a folk festival. But is it really possible to invent a tradition, in the present day?**

I admit that the idea of creating a tradition through contemporary art might be a paradox, even a contradiction. Modena Parade is the third project I've worked on that openly addresses the theme of tradition, and as with the others, it goes on a journey. The first was Svartlamon Parade in Trondheim, Norway, thanks to an invitation from the RAKE collective. In this case, it was an attempt to recover a tradition lost at the end of the 1980s. An impressive, imaginative parade of university students that built all kinds of objects. There is a compilation of films made of the event from 1910 until its disappearance, which was included in video format. This led to the idea being resuscitated now that it seemed the street had been abandoned. The second one took place in the village of

Sant Mateu, Castelló, in Spain, where I proposed the "Fiesta de la roba bruta" (dirty clothes party), inviting the whole village to air their dirty laundry, an expression that refers to making problems and dramas that occur in the home public. The route joined two public washing places built during Franco's dictatorship, which are currently unused. The Sant Mateu band played a piece by Carles Santos composed for the occasion, whilst the participants soaped up the clothes in one washing place and rinsed them in the other. Crier sur les toits (2011), reborn in Modena as Gridare ai quattro venti, had the same spirit, inviting people to turn roof terraces into stages on a city scale. The Modena Parade is the culmination of this trilogy focused on tradition.

**In your work, you establish a privileged relationship with the theme of movement. This was evident not only in projects such as the Modena Parade, but also through your work in which cinema, sculpture, and architecture combine to create mobile, nomadic scenarios, increasing the performative action in time and space.**

**How do the concepts of displacement, movement and temporariness influence your work? What does it mean to gather a community to walk across the city, as in the case of Modena?**

Since Anarchitekton, the idea of the route has cropped up again and again. Through replicas of buildings built in cardboard, relationships were established between architectural structures that are far away from each other. When combined, they are seen differently. In



Workshop presso / at FMAV Scuola di Alta Formazione, Modena, 2022

pp. 89-93

Modena Parade / Corteo Modenese, 2022  
Vedute dell'installazione / Installation views,  
FMAV Palazzina dei Giardini, Modena

Brasilia, it was taking Parliament to the periphery, and vice versa. In Bucharest, to walk through the unfinished buildings of Ceaușescu's time and link them with other buildings of the same epoch... For this, a portable representation of the architecture was needed. A route between one and the other provides heroic gravitas, recreating an ambiguous idea somewhere between a procession and a demonstration, in which both the beginning and the end are important, but where also the movement becomes visible. The solidity of the architecture contrasts with the mobile, something that disrupts places as it moves. The car that carries the flashing sign "No Future" took a different route around St. Petersburg every night, like a ghost you might sometimes happen to see. In New Palermo Felicissima, there was a stage that literally moved, the boat that paraded down the streets during the Santa Rosalia celebrations in Palermo, and then into the sea. On this theme, I want to point out that my favourite of Aldo Rossi's project is the Teatro del mondo (1979). The idea of nomadism, a moving home, is present in all these projects. ¡Únete! Join Us!, my project for the Spanish pavilion at the Venice Biennale (2017) described groups that had chosen nomadism as a way of life. Nomadism means having the courage to abandon the security of the home and face the idea of continual movement. Of living on the road. From the security of our sedentary lives, with our carefully formatted homes, can we imagine a nomadic life? We're currently seeing so much forced displacements, in Ukraine as we've seen in Syria. Millions of people abandoning their homes due to the threat of bombs. Nomadism is another taboo in our society. We're afraid of anything beyond holidays on Airbnb.

*In this kind of collective ritual celebration, a fundamental element is the co-presence of the bodies of many different people in the public space. Gathering is indeed an increasingly central theme in many contemporary artistic practices, which often experiment with the idea of bringing forms of relationships between individuals and society back into the public sphere. Teddy Cruz speaks of "radical proximity" as one of the characteristics common to those artists who nowadays are questioning the possibility of reformulating the relationship between the social, the political, and the formal. Can Modena Parade also be understood as a political act?*

*Some of the things I do are designed to be filmed. We can identify with a solitary character travelling the world on a screen, but we do so in a museum or art gallery. A work of fiction can change a life, without doubt, and I think fiction can widen the limits of public spaces. It's a shared mental space, and a potential driver of action. Little by little, private performances have opened up to strangers if, as stated by Hanna Arendt, the public space is where strangers meet. And the literal materiality of our bodies has become more and more indispensable. After the pandemic, we want to experience more than ever public space as a place where we are present with our bodies. Bodies held up by skeletons. Skeletons that dance in the heart of the city. Reclaiming the space for this dance is an openly political act.*









## TUTTA LA CITTÀ NE PARLA. Reportage su Modena Parade / Corteo Modenese

Cecilia Guida

*Gli artisti sono tutti uguali. Sognano di fare qualcosa  
che sia più sociale, più collaborativo e più reale dell'arte.*

Dan Graham

È domenica 27 marzo del 2022, il cielo sul cimitero monumentale di San Cataldo è terso e un tiepido sole di primavera riscalda appena tutto ciò che incontra risvegliando i partecipanti a *Modena Parade / Corteo Modenese*, che hanno gli occhi ancora pieni del sonno della notte per l'entrata in vigore dell'ora legale, quel piccolo "debito" che si recupera nel giro di pochi giorni. L'artista, Jordi Colomer, ha tutta l'aria di essere in piedi già da alcune ore ed è concentrato a dare indicazioni ai cameramen e ai fotografi che si occuperanno delle riprese durante il corteo, mentre Daniele De Luigi, curatore della Fondazione Modena Arti Visive, e Federica Rocchi, fondatrice del Collettivo Amigdala, che nei mesi precedenti hanno lavorato intensamente con Colomer all'organizzazione dell'evento, si accertano che tutto sia pronto e che i partecipanti siano arrivati e si sentano a loro agio.

La scena che precede il corteo è vivace e surreale: due cavalli, uno marrone e l'altro bianco, pascolano nel prato antistante al grande cubo rosso di Aldo Rossi; un'orchestra si esercita con bacchette e tamburi; una dolce musica prodotta da due flauti proviene da una delle ali ai lati del cubo; un gruppo di nove danzatori con tute da scheletri e campanellini alle caviglie si riscalda spostandosi da una parte all'altra del parco; ragazzi e ragazze vestiti come i componenti della Famiglia Addams sono seduti sulle panchine esposte al sole, e accanto a loro, in piedi, c'è una donna che indossa la corona di fiori rossi messicani di Frida Kahlo; in un angolo c'è un tavolino dove vengono offerti grissini, panini dolci e salati, mele, succhi o caffè caldo; infine, sotto i portici è

parcheggiato un trattore blu che trasporta una riproduzione in cartone del celebre cubo.

"Il trattore è una citazione di Aldo Rossi, che partecipò all'Esposizione Universale del 1989 a Nagoya, in Giappone, con un trattore che trasportava i pezzi e le parti della *Macchina Modenese*" mi dice con tono divertito Fausto Ferri, che ha lavorato per ben 43 anni alla Galleria Civica – ora si autodefinisce un uomo "in ferie a tempo indeterminato" – e collaborò con Aldo Rossi alla sua mostra del 1983 alla Palazzina dei Giardini. In quella occasione furono presentati i disegni, gli oli e gli acquerelli riguardanti il concorso per l'ampliamento del cimitero ottocentesco, vinto nel 1971 con il giovanissimo Gianni Braghieri, e la nota opera *Macchina Modenese*, che con i suoi elementi sovrapposti restituiva in modo chiaro il significato dell'architettura di Rossi. Grande conoscitore ed estimatore del progetto, Fausto mi ricorda che il cimitero è stato costruito lentamente, che al momento è incompiuto e che di recente l'amministrazione comunale è entrata in contatto con Braghieri per la costruzione della parte mancante, avente la forma di una vera e propria cassa toracica, che finalmente completerà il cimitero.

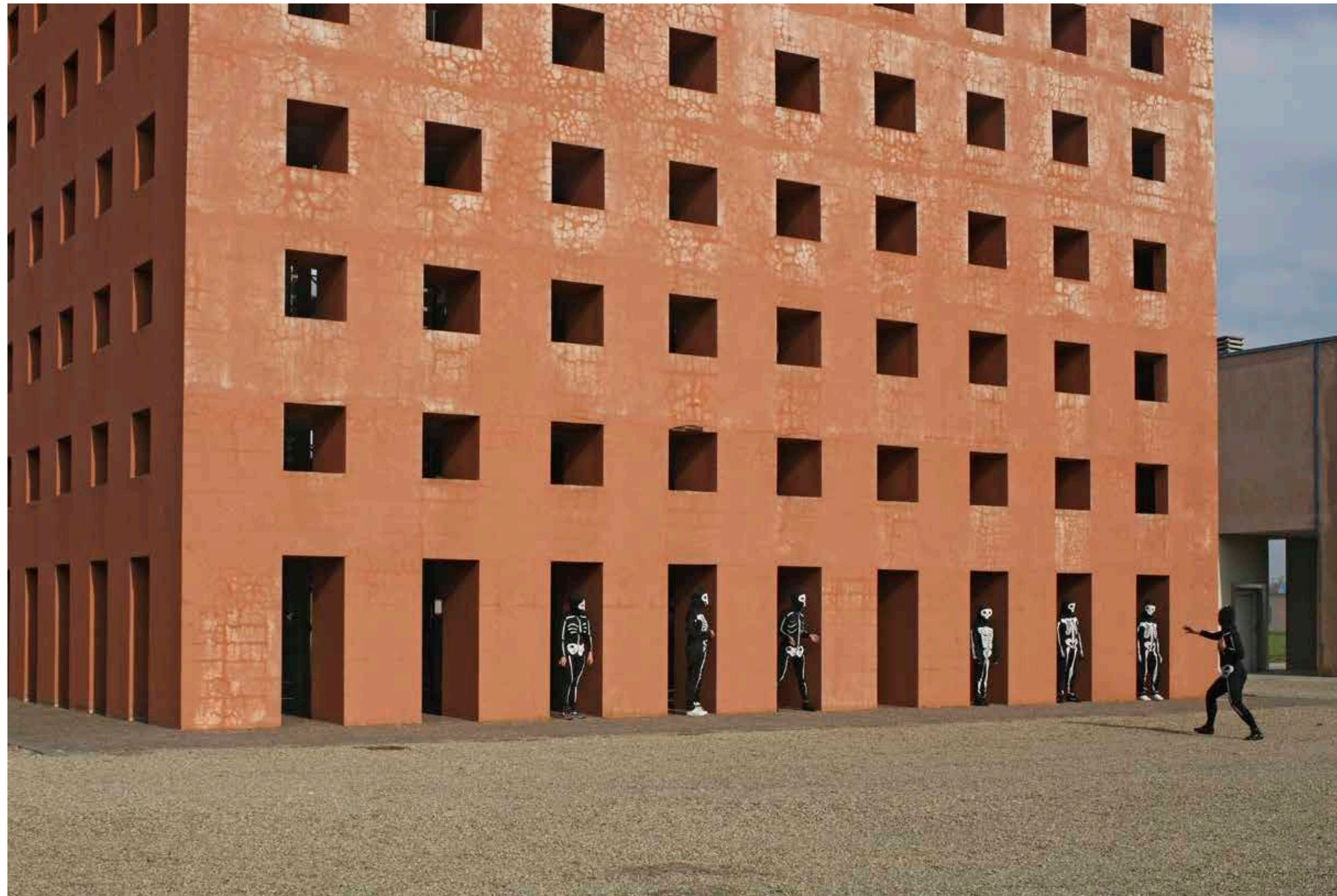
Ogni elemento del progetto di Rossi ha un significato simbolico: l'interno del cubo che contiene il sacrario dei caduti nelle guerre mondiali e nella lotta partigiana ha un carattere drammatico e allo stesso tempo rassicurante, le finestre quadrate e regolari sono tagli nel muro senza serramenti, e il riferimento ai portici, alle piazze e alle architetture delle città dell'Emilia disegnate dalle



ombre rinforza la ricerca del nesso emotivo tra la città dei vivi e la città dei morti. Mi sembra di comprendere bene la fascinazione esercitata sugli artisti, da Luigi Ghirri – e non posso non ricordare quella sua bellissima fotografia, la più poetica che sia stata mai scattata, che immortalava il cubo rosso immerso nella neve – fino a Colomer, che prova ammirazione verso il progetto sin dai tempi in cui studiava architettura a Barcellona. Fausto, descrivendomi l'atmosfera che c'è tra gli edifici al mattino quando la nebbia si dissolve, afferma con tono secco che neppure Mario Sironi sarebbe riuscito a realizzarne una tela. Lo guardo negli occhi e mi rendo conto che i ricordi lo hanno emozionato un po'.

Camminando tra i corridoi, penso che il cimitero non mi ha mai fatto paura, l'ho sempre visto come un luogo di grande pace, di raccoglimento, di memoria. Quando ero bambina, una volta al mese mia nonna mi chiedeva di accompagnarla a portare i fiori ai suoi genitori, e per me era un rituale molto bello perché quando eravamo là lei mi parlava delle tombe, mi raccontava chi era quella famiglia, chi era stato quel bambino: magari erano persone che aveva conosciuto o di cui aveva sentito parlare. Ora, tornando verso l'ingresso principale, noto un'anziana signora con il nipotino che sistemano un mazzo di tulipani di vari colori sulla lapide di Oscar Goldoni, visionario direttore della Galleria Civica tra gli anni '60 e '70, e mi ritorna alla mente la scena del cimitero in *Bianco Rosso e Verdone*, quella in cui Mimmo e la nonna, stanchi di cercare un nome che non ricordano, mettono fiori su tutte le tombe che non ne hanno.

*Modena Parade / Corteo Modenese* ha inizio poco dopo le 11 sotto il portico all'ingresso del Cimitero Nuovo con un'orchestra di strumenti a fiato che suona l'adagio dalla *Serenata* n. 10 in Si bemolle maggiore K 361 di Mozart. A osservarla in silenzio ci sono i danzatori, seduti per terra, gli studenti e gli insegnanti del Liceo Artistico Adolfo Venturi, dell'Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi Tonelli e del Museolaboratorio Quale Percussione?, i musicisti della Banda dei Tamburi di Reggio Emilia, le donne del coro Le Chemin des Femmes e i cittadini, grandi e piccoli, che nei mesi passati hanno preso parte al cantiere aperto e ai laboratori tenuti presso OvestLab. A questi, più tardi si uniranno un centinaio di bambini della Scuola Primaria Cittadella in trepidante attesa davanti al Foro Boario. Ognuno è libero di partecipare come vuole, purché interpreti o rappresenti la morte, e così c'è chi ha la mascherina bianca o nera sugli occhi, chi ha il cappello da pirata nero con il teschio bianco, chi indossa la felpa o la tuta con lo scheletro stampato,



**p. 94 e pagine seguenti / and following pages**

*Modena Parade / Corteo Modenese*  
Azione di arte pubblica e partecipativa / *Public and participatory art performance*  
Modena, 27 marzo / *March 2022*



chi ha il foulard nero sulla testa o semplicemente la mascherina nera sulle labbra, chi ha il make up di Halloween, chi ha in mano bandierine con incollati teschi disegnati a mano, chi trasporta cubi rossi in cartone, cartelli o striscioni con parole e frasi sulla morte... Tutto (oggetti e azioni) è frutto di un lungo processo laboratoriale, di dialogo e di creazione collettiva.

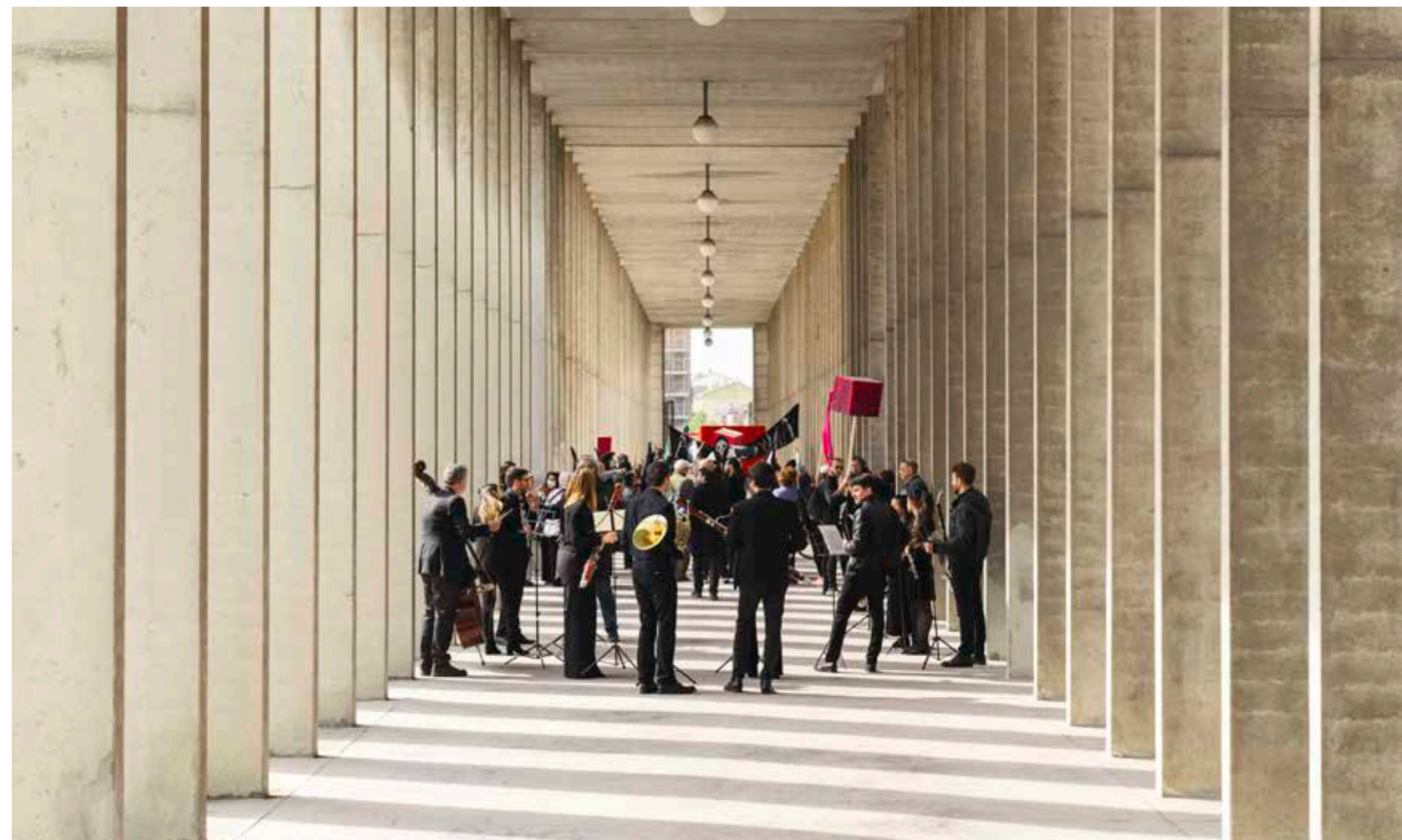
Per Colomer, *Modena Parade / Corteo Modenese* è, come dice il titolo stesso, un corteo per la città, con la città, nella città. La studiosa Claire Bishop lo definirebbe una performance partecipativa poiché le persone sono "il medium e il materiale dell'opera d'arte" e il risultato finale non può essere definito in anticipo dall'artista, che ne cura la regia, ma, letteralmente, accade nello svolgimento collettivo dell'evento. Rispetto alle processioni del passato, questo corteo funebre è sia *à rebours*, perché il suo itinerario è al contrario, ovvero dal Cimitero Nuovo fino alla Palazzina dei Giardini, sede della mostra-survey "Strade", sia *rovesciato*, perché è un modo chiassoso e festoso per rioccupare gli spazi pubblici, che lo stato di emergenza imposto dalla pandemia aveva *addormentato* e svuotato, coinvolgendo i cittadini in un'azione che dà visibilità alla morte, di recente sempre più spettacolarizzata, ridotta a serie di numeri e allontanata dalla quotidianità.

La domanda principale che, nell'ideazione del lavoro, Colomer si è posto e che, a sua volta, pone al pubblico è se l'arte contemporanea oggi possa diventare un veicolo per la reinvenzione delle tradizioni popolari e delle forme rituali legate alla

morte, che nell'area del Mediterraneo stanno lentamente venendo meno e vengono sostituite dall'immaginario anglosassone.

Per la natura, la composizione e le intenzioni del corteo, mi sembra un'azione dai tratti dada, ancor più perché mi torna alla memoria *Entr'acte*, film del 1924 diretto da un giovane René Clair (all'epoca aveva 24 anni) che contiene tutta l'essenza della poetica dadaista: nonsense, irriverente e provocatoria. La pellicola si apre con Marcel Duchamp e Man Ray che giocano a scacchi sui tetti di Parigi – tra l'altro, i tetti sono uno spazio urbano e sociale che interessa anche a Colomer, se penso all'opera in mostra *Crier sur les toits/Gridare ai quattro venti* sui tetti di Rennes e di Modena –, prosegue con vedute dall'alto, immagini della città capovolta e ruotata, una ballerina barbata ripresa da sotto che si muove su una lastra di vetro, e si chiude con la sequenza in cui un gruppo di persone (gran parte di loro sono gli artisti dada) esce da una chiesa, dove è stato appena celebrato un funerale, e si mette a inseguire un carro funebre preceduto da un cammello. Non è chiaro dove il pittoresco corteo sia diretto ma comunque attraversa la città e arriva in campagna, dove la bara cade giù dal carro, si rovescia e ne esce un mago che con la bacchetta magica fa sparire tutti, uno per uno, lui compreso.

La relazione tra la rappresentazione oggettiva della città, il percorso e la pratica del camminare (più precisamente, scoprire e conoscere camminando) sono centrali nella ricerca artistica di Colomer e fanno di *Modena Parade / Corteo Modenese* una sorta





di deriva urbana situazionista, un attraversamento corale della città a ritmo lento e con tappe movimentate da danze, musiche e azioni varie, volte a farne un'esperienza aggregante che celebri la vita dando corpi, volti, voci e abiti alla morte.

Fino a quando i cimiteri si trovavano al centro delle città, nelle chiese e intorno a esse, la morte e i suoi riti non erano separati dal vivere quotidiano, e i cimiteri non erano soltanto il luogo in cui si seppelliva, ma anche luoghi di incontro, di passeggio, di fiere, di affari, di processi, di cortei civili e militari, di festeggiamenti, dove si rendevano partecipi i morti degli avvenimenti ordinari e straordinari della comunità. Questo rapporto di quotidianità con la morte, che noi oggi stentiamo a comprendere, è stato interrotto nella metà del XVIII secolo per ragioni igienico-sanitarie attraverso una serie di decreti che, culminando con l'editto napoleonico di Saint Cloud del 1804, tentarono di regolamentare le sepolture e prescissero lo spostamento dei cimiteri ai margini dei centri abitati.

*Modena Parade / Corteo Modenese* vuole re-includere la morte e i suoi luoghi nell'orizzonte sociale e comunitario, e ristabilire un rapporto collettivo tra vivi e morti attraverso l'esibizione in chiave performativa del nostro immaginario.

I cavalli aprono il corteo (e fanno venire in mente il cavallo al centro dell'affresco quattrocentesco *Il trionfo della morte* a Palazzo Abatellis a Palermo, città nella quale Colomer nel 2018 ha realizzato con i pescatori del quartiere di Sant'Erasmo il lavoro *New Palermo Felicissima* in occasione di Manifesta 12), mentre il

trattore lo chiude. Nel mezzo bambini, ragazzi, adulti, anziani e cani, in totale più di 400 partecipanti, imitano i lenti movimenti sinuosi dei danzatori e camminano al ritmo battuto dai tamburi. Tutto è allegro, denso, affascinante e in qualche modo disorientante. Alcuni agitano bacchette e bandierine, mentre altri sollevano cartelli con le scritte *TIMOR MORTIS, UNA RISATA VI SEPPELLIRÀ, END RIP AMEN FIN*. Si crea una situazione di strana bellezza e nel caos urbano generato dal corteo passanti e ciclisti si fermano a osservare incuriositi, divertiti e in qualche caso sorpresi dal fatto che si tratta di un corteo sulla morte e non, come pensavano, contro la guerra in Ucraina. Sotto Palazzo Santa Margherita, sede di FMAV e dell'Istituto musicale, la processione si ferma per ascoltare la *Marcia Trionfale* dell'*Aida* di Giuseppe Verdi, e dopo qualche minuto raggiunge la Palazzina dei Giardini, dove il corteo si chiude con una grande danza collettiva e un lancio di caramelle che rende felici tutti i bambini. A quel punto i partecipanti si dirigono a visitare la mostra dell'artista che presenta una selezione di lavori realizzati nello spazio pubblico e il tavolo progettuale con le idee e la *maquette* per *Modena Parade / Corteo Modenese*.

Colomer ci aiuta a tollerare l'intollerabile pensiero della morte, riscalda le ferite non sanate per la perdita delle persone amate, ci spinge a rendere umano, in un modo o nell'altro, qualcosa di inattaccabile nella comprensione di noi stessi e della realtà, ci chiede di essere in rapporto con la morte e di orientare lo sguardo in quell'abisso vertiginoso senza temerlo. Nel tempo





della paura del virus e delle guerre geograficamente vicine e lontane che ci vogliono costringere a rimanere fermi e spaventati, il corteo danzante e felice per le strade modenesi ci affida un tempo senza paura e senza frontiere. Un tempo in movimento continuo, un tempo animale, il tempo della vita.

## THE WHOLE TOWN IS TALKING ABOUT IT. Reportage on Modena Parade / Corteo Modenese

*All artists are alike. They dream of doing something that's more social, more collaborative, more real than art.*

Dan Graham

It is Sunday 27 March 2022, the sky over the monumental cemetery of San Cataldo is clear and the mild spring sun gently warms everything it encounters, awakening the participants of the Modena Parade / Corteo Modenese. Their eyes still full of last night's sleep owing to the introduction of daylight-saving time, that little "debt" that is made up in the space of a few days. The artist, Jordi Colomer, looks as if he has been on his feet for several hours already and is concentrating on giving directions to the cameramen and photographers who will be filming during the procession. Meanwhile Daniele De Luigi, curator of the Fondazione Modena Arti Visive, and Federica Rocchi, founder of the Amigdala Collective, who have worked

*intensively with Colomer on the organisation of the event over the previous months, make sure that everything is ready and that the participants have arrived and are comfortable.*

*The scene before the procession is lively and surreal: two horses, one brown, the other white, are grazing on the lawn in front of Aldo Rossi's large red cube; a small orchestra is rehearsing with sticks and drums; sweet music played by two flutes comes from one of the wings on either side of the cube; a group of nine dancers in skeleton suits with bells on their ankles is warming up as they move from one part of the park to another; boys and girls dressed as members of the Addams Family are sitting on benches exposed to the sun, and standing next to them is a woman wearing Frida Kahlo's Mexican red flower crown; in one corner is a small table where breadsticks, sweet and savoury sandwiches, apples, juice and hot coffee are offered; finally, a blue tractor carrying a cardboard replica of the famous cube is parked under the arcades.*

*"The tractor is a reference to Aldo Rossi, who took part in the 1989 Universal Exhibition in Nagoya, Japan, with a tractor carrying the parts of the Modenese Machine", Fausto Ferri tells me in an amused tone. Fausto worked for 43 years at the Galleria Civica and now calls himself a man "on indefinite leave". He collaborated with Aldo Rossi on his 1983 exhibition at the Palazzina dei Giardini, where the drawings, oils, and watercolours from the competition for the extension of the nineteenth-century cemetery were presented. A competition he won in 1971 with the very young Gianni Braghieri, and the well-known work Modenese Machine, whose*

*superimposed elements clearly conveyed the meaning of Rossi's architecture. A great connoisseur and admirer of the design, Fausto reminds me that the cemetery was built slowly, that it is currently unfinished, and that the municipal administration recently got in touch with Braghieri to build the missing part, in the form of a real ribcage, which will finally add the finishing touches to the cemetery.*

*Every element in Rossi's design has a symbolic meaning: the interior of the cube containing the shrine to those who died in the world wars and in the partisan struggle has a dramatic yet reassuring character, the regular square windows are cuts in the wall without frames, and the reference to the porticoes, squares and architecture of the cities of Emilia drawn by the shadows reinforces the search for the emotional connection between the city of the living and the city of the dead. It seems to me that I can fully understand the fascination exercised on artists, from Luigi Ghirri – and I can't help remembering that beautiful photograph of his, the most poetic ever taken, which immortalises the red cube immersed in the snow – to Colomer, who has felt a sense of admiration for the project ever since he studied architecture in Barcelona. Fausto, describing to me the atmosphere of the place in the morning when the fog clears, says in a dry tone that not even Mario Sironi would have been able to produce a canvas of it. I look into his eyes and realise that these recollections have moved him a little.*

*Walking down the aisles, I think that cemeteries have never frightened me, I have always seen them as a place of great peace, of recollection, of memory. When I was a child, once a month my*

*grandmother would ask me to accompany her to take flowers to her parents, and for me it was a very nice ritual because when we were there she would tell me about the graves, she would tell me who that family was, who that child had been: maybe they were people she had known or heard about. Now, on my way back to the main entrance, I notice an old lady and her grandson arranging a bunch of tulips of various colours on the tombstone of Oscar Goldoni, visionary director of the Galleria Civica between the 1960s and 1970s, and I am reminded of the scene in the cemetery from the comedy movie Bianco Rosso e Verdene, in which Mimmo and his grandmother, tired of looking for a name they can't remember, put flowers on all the graves that don't have any.*

*Modena Parade / Corteo Modenese begins shortly after 11 a.m. under the portico at the entrance to the Cimitero Nuovo with an orchestra of wind instruments playing the adagio from Mozart's Serenade No. 10 in B flat major K 361. Observing it in silence are the dancers, seated on the floor, the students and teachers of the Liceo Artistico Adolfo Venturi, the Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi Tonelli and the Museolaboratorio Quale Percussione?, the musicians of the Banda dei Tamburi di Reggio Emilia, the women of the Le Chemin des Femmes choir and the citizens, young and old, who in recent months have taken part in the open worksite and workshops held at OvestLab. They will later be joined by around one hundred children from the Cittadella Primary School who are anxiously waiting in front of the Foro Boario. Everyone is free to participate as they wish, as long as they interpret*



or represent death. Therefore, there are those who have a black or white mask over their eyes, those who wear a black pirate hat with a white skull on it, those who wear a sweatshirt or a suit with a printed skeleton, someone who has a black scarf on his head or simply a black mask over his mouth, someone with Halloween make-up on, those holding flags with hand-drawn skulls glued on them, those carrying red cardboard cubes, signs or banners with words and phrases about death... Everything (objects and actions) is the result of a long process of workshops, dialogue and collective creation.

For Colomer, Modena Parade / Corteo Modenese is, as the name suggests, a procession for the city, with the city, in the city. The scholar Claire Bishop would call it a participatory performance because people are "the medium and the material of the work of art" and the final result cannot be defined in advance by the artist, who directs it, but literally happens in the collective unfolding of the event. Compared to processions in the past, this funeral procession is both *à rebours*, because its itinerary is reversed, i.e., from the

Cimitero Nuovo to the Palazzina dei Giardini, the site of the "Strade" exhibition-survey, and turned on its head, because it is a noisy and festive way of reoccupying public spaces, which the state of emergency imposed by the pandemic had numbed and emptied. It engages citizens in an activity that gives visibility to death, recently and increasingly spectacularised, reduced to a series of numbers and detached from everyday life.

The main question Colomer has asked himself in conceiving this work, and which he in turn poses to the public, is whether contemporary art today can become a vehicle for reinventing popular traditions and ritual forms linked to death, which in the Mediterranean area are slowly disappearing and being replaced by Anglo-Saxon imagery.

Because of the nature, composition, and intentions of the procession, it seems to me to be an activity with Dada overtones, all the more so because it reminds me of *Entr'acte*, a 1924 film directed by a young René Clair (he was 24 at the time) that contains all the essence of Dadaist poetics: nonsensical, irreverent and

provocative. The film opens with Marcel Duchamp and Man Ray playing chess on the rooftops of Paris. Incidentally, rooftops are an urban and social space that Colomer is also interested in, if I think of the work in the exhibition *Crier sur les toits/Gridare ai quattro venti on the rooftops of Rennes and Modena*. Continuing with views from above, there are images of the city turned upside down and rotated, a bearded dancer filmed from below moving on a sheet of glass, and it ends with a sequence in which a group of people (most of them Dada artists) come out of a church where a funeral has just taken place and start chasing a hearse led by a camel. It is not clear where the picturesque procession is headed, but it crosses the town and arrives in the countryside, where the coffin falls off the wagon, tips over and a magician emerges, who with his magic wand makes everyone disappear, one by one, including himself.

The relationships between the objective representation of the city, the route, and the practice of walking (more precisely, discovering and knowing while walking) are central to Colomer's artistic

research. These make Modena Parade / Corteo Modenese a sort of situationist urban drift, a choral crossing of the city at a slow pace and with stages enlivened by dances, music, and various activities, aimed at making it an aggregating experience that celebrates life by giving bodies, faces, voices and costume to death.

While cemeteries were in the centre of towns and cities, in and around churches, death and its rites were not separated from everyday life, and cemeteries were not only the place where people buried themselves, but also places for meeting, strolling, fairs, business, trials, civil and military processions, celebrations, where the dead participated in the ordinary and extraordinary events of the community. This everyday relationship with death, which we find hard to understand today, was interrupted in the middle of the eighteenth century for reasons of health and hygiene by a series of decrees which, culminating in the Napoleonic edict of Saint-Cloud in 1804, attempted to regulate burials and prescribed that cemeteries be moved to the outskirts of towns.

Modena Parade / Corteo Modenese wants to re-include death and its places in the social and community horizon and re-establish a collective relationship between the living and the dead through the performance of our imagination.

Horses open the procession (and bring to mind the horse at the centre of the fifteenth-century fresco The Triumph of Death at Palazzo Abatellis in Palermo, the city in which Colomer in 2018 created the work New Palermo Felicissima with the fishermen of the Sant'Erasmo district on the occasion of Manifesta 12), while the tractor closes proceedings. In the midst of this, children, young people, adults, the elderly and dogs, in total more than 400 participants, imitate the slow sinuous movements of the dancers and walk to the beat of the drums. Everything is cheerful, dense, fascinating, and somehow disorientating. Some wave sticks and flags, while others hold up placards with the words TIMOR MORTIS, LAUGHTER WILL BURY YOU, END RIP AMEN FIN. A strangely beautiful situation is created, and in the urban chaos generated by the procession, passers-by and cyclists stop to watch, intrigued, amused and in some cases surprised by the fact that this is a procession about death and not, as they thought, against the war in Ukraine. In front of Palazzo Santa Margherita, home to the FMAV and the Music Institute, the procession stops to listen to the Triumphal March from Giuseppe Verdi's Aida, and after a few minutes reaches the Palazzina dei Giardini, where it ends with a big collective dance and the throwing of sweets that makes all the children happy. Participants then go to visit the artist's exhibition presenting a selection of works created in the public space and the design table with ideas and the mock-up for Modena Parade / Corteo Modenese.

Colomer helps us to tolerate the intolerable thought of death, heals the unhealed wounds of the loss of loved ones, urges us to humanise, in one way or another, something unassailable in our understanding of ourselves and of reality, asks us to engage with death and to look into that dizzying abyss without fearing it. At a time when there is fear of viruses and wars both near and far that want to force us to remain still and afraid, the happy, dancing procession through the streets of Modena offers us a time without fear and without borders. A time in continuous movement, an animal time, the time of life.



pp. 112-115

Modena Parade / Corteo Modenese, 2022  
Vedute dell'installazione / Installation views,  
FMAV Palazzina dei Giardini, Modena







## ELENCO DELLE OPERE / LIST OF WORKS

pp. 10-11

### The Istanbul Map (II), 2010

Stampa giclée su carta Hahnemuehle, in cornice / *Giclée print on Hahnemuehle paper, framed*

120 x 180 cm

Courtesy of Jordi Colomer e / *and* Galería Juana de Aizpuru, Madrid

pp. 16-17

### The Istanbul Map, 2010

Stampa giclée su carta Hahnemuehle, in cornice / *Giclée print on Hahnemuehle paper, framed*

120 x 180 cm

Courtesy of Jordi Colomer e / *and* Galería Juana de Aizpuru, Madrid

[opera non in mostra / *work not on display*]

p. 12

### Medina Parkour (Tetuán), 2014

Stampa giclée su carta Hahnemuehle, in cornice / *Giclée print on Hahnemuehle paper, framed*

150 x 227 cm

Courtesy of Jordi Colomer e / *and* Galería Juana de Aizpuru, Madrid

p. 15

### Medina Parkour, 2014

Video (colore, 3', senza suono, master HD-CAM da fotografia digitale) / *Video (colour, 3', silent, master HD-CAM from digital photography)*

Prodotto da / *Produced by* Trankat (Tétuan)

Courtesy of Jordi Colomer

[opera non in mostra / *work not on display*]

pp. 18, 20-21

### Crier sur les toits, 2011

Stampa offset / *Offset print*

100 x 70 cm

Foto / *Photo* Jordi Colomer

Stampa offset / *Offset print*

100 x 70 cm

Graphic design Yann Rondeau

Progetto sviluppato nell'ambito di / *Project developed within* Métieres

et Arts de l'exposition, Master program, Université Rennes 2

Courtesy of Jordi Colomer

pp. 25, 27, 30-31, 64-65

### New Palermo Felicissima, 2018

Video installazione (durata 21', 16:9, loop, suono stereo, master 4K; schermo in legno, gradinata) / *Video installation (duration 21', 16:9, loop, stereo sound, master 4K; wooden screen, terraces)*

Commissionato da / *Commissioned by* Manifesta 12 Palermo

Prodotto da / *Produced by* IN BETWEEN ART FILM

Courtesy of Jordi Colomer

pp. 34, 37

### L'Avenir, 2011

Video installazione a tre canali (durata 1'44", 6'52", 7'58", loop, suono, master 2K; modello in latta serigrafato 565 x 320 cm) / *Three channels video installation (duration 1'44", 6'52", 7'58", loop, sound, master 2K; tin model with silkscreenprint 565 x 320 cm)*

Prodotto da / *Produced by* CO producciones, Barcelona

BOZAR Brussels

Collezione / *Collection* Vanhaerents Art Collection, Brussels

Courtesy of Jordi Colomer

[opera non in mostra / *work not on display*]

pp. 38, 39, 40

### Svartlamon Parade, 2014

Video (colore, suono stereo, 15', loop, master HD CAM) / *Video (colour, stereo sound, 15', loop, master HD CAM)*

Prodotto da / *Produced by:* RAKE Visningsrom, Trondheim Kommune

and CO producciones

[opera non in mostra / *work not on display*]

p. 42

### Anarchitekton Barcelona (Torre Agbar), 2004

Fotografia a colori montata su Dibond, in cornice / *Colour photograph mounted on Dibond, framed*

160 x 120 cm

Courtesy of Jordi Colomer

[opera non in mostra / *work not on display*]

pp. 45, 48, 51, 53, 54, 62-63

### Anarchitekton (Barcelona, Bucarest, Brasilia, Osaka), 2002-2004

Video installazione a 4 canali (colore, senza suono, loop; sedie) / *Four-channel video installation (colour, silent, loop; chairs)*

Barcelona (2002, 5'), Bucarest (2003, 3'), Brasilia (2003, 3'49"), Osaka (2004, 1'49")

Prodotto da / *Produced by* Maravills, Spanish Embassy in Brasilia,

Generalitat de Catalunya (Departament de Cultura), Fundación

Marcelino Botín

MACBA Collection. MACBA Foundation, Barcelona

Courtesy of Jordi Colomer

pp. 56-59

### Gridare ai quattro venti, Modena, 2022

Stampa a colori a getto d'inchiostro fine art su carta Canson, in cornice / *Inkjet fine art colour print on Canson paper, framed*

227 x 150 cm

Poster in bianco e nero, stampa eco-solvent su carta blue back / *Black and white posters, eco-solvent printing on blue back paper*

100 x 70 cm

Foto / *Photo* Jordi Colomer

Poster a due colori, stampa eco-solvent su carta blue back / *Two colours posters, eco-solvent printing on blue back paper*

100 x 70 cm

Graphic design Yann Rondeau, Giorgia Lupi

Prodotto da / *Produced by* FMAV Fondazione Modena Arti Visive

Courtesy of Jordi Colomer

pp. 60-61

### El orden nuevo, 2000

Legno dipinto, ferro, lampada a sospensione, sacchi di cotone / *Painted wood, iron, lamp, sackcloth*

Tavolo / *table* 120 x 120 x 117 cm, 2 sacchi / *2 sacks:* ca. 86 x 70 x 70 cm ciascuno / *each*

Juana de Aizpuru Collection, Madrid

pp. 66-67, 68-69

### Pozo Almonte, 2008

33 fotografie, stampa lightjet su carta fotografica / *33 photographs, lightjet print on photographic paper*

40 x 60 cm ciascuna / *each*

Courtesy of Jordi Colomer e / *and* Galería Juana de Aizpuru, Madrid

p. 70

### Standard Mex 4, 2019

Stampa giclée su carta Hahnemuehle, montata su Dibond, in cornice / *Giclée print on Hahnemuehle paper, mounted on Dibond, framed*

73 x 60 cm

Courtesy of Jordi Colomer e / *and* ADN Galería, Barcelona

pp. 89, 90-91, 92, 93, 112, 113, 114

### Modena Parade / Corteo Modenese, 2022

Installazione (tavolo in legno e ferro 500 x 120 x 120 cm, video 3'19", materiali diversi) / *Installation (wooden and iron table 500 x 120x 120 cm, video 3'19", various materials)*

Dimensioni variabili / *Variable size*

Prodotto da / *Produced by* FMAV Fondazione Modena Arti Visive

Courtesy of Jordi Colomer

## BIOGRAFIA

Jordi Colomer (Barcellona, 1962) opera nel campo della scultura, dell'installazione, della fotografia e del video. Tutta la sua attività si caratterizza per uno spiccato senso performativo, mettendo alla prova mediante azioni gli usi abituali dell'architettura e dello spazio urbano. La creazione di situazioni che configurano una sorta di "teatro espanso" consente allo spettatore di entrare in relazione con le produzioni e riflettere sul proprio ruolo al loro interno.

La varietà dei mezzi chiamati in causa dall'opera di Colomer e la trasversalità del suo pensiero sono indubbiamente legate alla sua formazione frammentaria come architetto, artista e storico dell'arte nella Barcellona progressista degli anni ottanta.

Colomer ha studiato arte presso la Scuola universitaria di Arte e Design EINA e architettura presso ETSAB, a Barcellona. Ha anche lavorato come scenografo per *Olga Sola* di Joan Brossa, *Finale di partita* di Samuel Beckett, *Perfect lives* di Robert Ashley, *Carta als actors* di Valère Novarina.

A partire dalla mostra *Alta Comèdia* nel 1993, Colomer ha iniziato a fondere l'opera scultorea con elementi di allestimento teatrale e riferimenti architettonici. In quel periodo il video inizia a distinguersi come il principale strumento di mediazione nel rapporto che l'artista ha con la performance, il teatro e la scultura, nell'ambito della quale realizza anche installazioni come sculture abitabili.

Dal 2001 l'indagine scenica di Jordi Colomer si estende allo spazio urbano e ai luoghi della vita sociale (quartieri, strade, tetti...), ma anche al loro opposto, il deserto. Questa fase del suo lavoro è determinata dai diversi ambienti urbani che cerca e riscopre. Da qui nascono opere come *Anarchitekton* (2002-2004), *Arabian Stars* (2005), *NoFuture* (2006), *The Istanbul Map* (2010), *Medina Parkour* (2013). Si tratta di opere-viaggio in cui il tema del movimento continua a presentarsi e dove le azioni isolate di un personaggio condensano la riflessione, non priva di un certo umorismo assurdo, sulle possibilità di sopravvivenza poetica offerte dalla metropoli contemporanea.

Altre opere indagano le molte sfaccettature dell'utopia e il suo rapporto con la finzione e la storia, come *L'Avenir* (2010), in cui un



gruppo di pionieri reinterpreta liberamente il progetto del Falansterio di Charles Fourier, o *X-VILLE* (2015), che sulla scorta dei "manuali" di Yona Friedman ci introduce a una città immaginata, per ripensare il modo in cui il tempo e la vita sono attualmente organizzati. ¡Únete! *Join Us! (Unisciti a noi!)* (2017), l'installazione realizzata per il Padiglione spagnolo alla 57a Biennale di Venezia, invita i visitatori a partecipare a un'esplorazione del nomadismo e dell'agire collettivo, innescando una riflessione sulle utopie urbane che utilizzano il movimento come parte di un radicale ripensamento dell'immaginario sociale. Per *New Palermo Felicissima* (2018), in occasione della Biennale Manifesta 12, Colomer ha ideato e realizzato una processione laica in mare, su barche, coinvolgendo la comunità di pescatori che da generazioni abita l'area del porticciolo di Sant'Erasmo.

Dal 2018 Jordi Colomer ha avviato, con il poeta Eduard Escoffet e la produttrice Carolina Olivares, *La INFINITA*, uno spazio culturale autogestito con sede a L'Hospitalet (Barcellona) con l'obiettivo di generare incontri tra le arti visive e quelle performative.

## BIOGRAPHY

Jordi Colomer (Barcelona, 1962) works in the field of sculpture and installations, photography and video art. All his activity is tinged with a marked performative sense, testing through actions the habitual uses of architecture and urban space. The creation of situations that configure a sort of "expanded theatre" allows the spectator to enter into a relationship with the productions and reflect on his or her own role within them.

The variety of media involved in Colomer's work and the transversality of his thinking are undoubtedly linked to his fragmented training as an architect, artist, and art historian in the progressive Barcelona of the 1980s. Colomer studied Art at the Eina school, Art History at the Autonomous University of Barcelona and Architecture at the ETSAB. He has also worked as a set designer: *Olga Sola* (Joan Brossa), *Endgame* (Samuel Beckett), *Perfect lives* (Robert Ashley), *Carta als actors* (Valère Novarina). Starting with the exhibition *Alta Comèdia* in 1993, Colomer began to merge sculptural work with elements of theatrical staging and architectural references. During this period, video began to stand out as the main mediating tool in the artist's relationship with performance, theatre and sculpture, in which he also created installations such as *inhabitable sculptures*.

Since 2001, Jordi Colomer's scenic investigation has extended to urban space and places of social life (neighbourhoods, streets, rooftops...), but also to their opposite, the desert. This phase of his work is determined by the different urban environments he seeks out and rediscovers. This has given rise to works such as *Anarchitekton*

(2002-2004), *Arabian Stars* (2005), *NoFuture* (2006), *The Istanbul Map* (2010), *Medina Parkour* (2013). These are travel-works in which the theme of movement keeps coming up and in which the isolated actions of a character condense the reflection, not without a certain degree of absurd humour, on the possibilities of poetic survival offered by the contemporary metropolis.

Other works investigate the many facets of utopia and its relationship with fiction and history, such as *L'Avenir* (2010), in which a group of pioneers freely reinterpret Charles Fourier's *Falansterio* project, or *X-VILLE* (2015), which – on the basis of Yona Friedman's "manuals" – introduces us to an imaginary city, to rethink the way time and life are currently organised. ¡Únete! *Join us!* (2017), the installation created for the Spanish Pavilion at the 57th Venice Biennale, invites visitors to participate in an exploration of nomadism and collective action, triggering a reflection on urban utopias that use movement as part of a radical rethinking of the social imaginary. For *New Palermo Felicissima* (2018), on the occasion of the Biennale Manifesta 12, Colomer conceived and realised a secular procession at sea, on boats, involving the community of fishermen who have inhabited the area of the small port of Sant'Erasmo for generations.

Since 2018, Jordi Colomer has started, with poet Eduard Escoffet and producer Carolina Olivares, *La INFINITA*, a self-managed cultural space based in L'Hospitalet (Barcelona) with the aim of generating encounters between the visual and performing arts.

Jordi Colomer durante / during *Modena Parade / Corteo Modenese*, Modena, 27 marzo / March 2022

## MOSTRE / EXHIBITIONS

### MOSTRE PERSONALI / SOLO EXHIBITIONS

**2022**  
*Strade*, Palazzina dei Giardini, FMAV Fondazione Modena Arte Visive, Modena

**2021**  
*STANDARD COLORS / COLORS STANDARD*, ADN Galería, Barcelona

**2018**  
*New Palermo Felicissima*, Manifesta 12, Palermo

**2017**  
*bajar a la calle / baixar al carrer / descendre dans la rue / going down into the street*, ADN Galería, Barcelona  
*¡Únete! Join Us!*, Spanish Pavilion, 57 Biennale di Venezia, Venezia  
*Medina-parkour*, ADN platform, Sant Cugat, Barcelona

**2016**  
*X-Ville*, Galerie Michel Rein, Paris

**2015**  
*X-Ville*, Arts Santa Mònica, Barcelona

**2014**  
*HVITE NETTER / WHITE NIGHTS*, Rake, Trondheim  
*El porvenir y otros trabajos*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid

**2013**  
*Défense de chanter*, Galerie Michel Rein, Paris  
*La Soupe Américaine / The American Soup*, Frac Normandie, Caen  
*L'Avenir*, Festival international d'Art, Toulouse

**2012**  
*Prohibido Cantar / No Singing*, Matadero, Madrid

**2011**  
*L'Avenir*, BOZAR, Brussels  
*What will come*, ARGOS Centre for Art and media, Brussels  
*Crier sur les toits*, Galerie Art & Essai, Université Rennes 2, Rennes

**2010**  
*Screening Co Op City*, Bronx Museum of the Arts, New York

**2009**  
*Avenida Ixtapaluca & Recent Works*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid  
*Jordi Colomer*, Hiroshima MOCA, Hiroshima  
*Fuegogratis*, Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México  
*Avenida Ixtapaluca*, Galerie Meessen De Clercq, Brussels  
*Fuegogratis*, Centre d'Art La Panera, Lleida

**2008**  
*Jordi Colomer*, Jeu de Paume, Paris

### MOSTRE COLLETTIVE / GROUP EXHIBITIONS

**2021**  
*Cinema Galleggiante*, Giudecca, Venezia  
*El sentit de l'escultura*, Fundació Joan Miró, Barcelona  
*Anarchitekton*, Bienalsur, Montevideo

**2020**  
*Oh les Beaux jours (Happy Days)*, Galerie Michel Rein, Paris  
*Life during wartime: art in the age of coronavirus*, USF Contemporary Art Museum, Tampa, Florida  
*Étendue, corps, espace*, CCC OD, Centre de Création Contemporaine Olivier Debré, Tours

*Des marches, démarches*, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille  
*Images liées*, Château de Servières, Manifesta 13, Marseille  
*2120, La Colección después del acontecimiento*, Patio Herreriano, Valladolid  
*En tres actos. Acto 2. Todo lo sólido se desvanece*, Fundació Suñol, Barcelona

**2019**  
*5994 is just a number*, ADN Galería, Barcelona  
*Picasso et l'exil / dulces sueños. Artistes de la scène contemporaine espagnole*, Les Abattoirs, Toulouse  
*The Value of Freedom*, Belvedere 21-21er Haus, Wien  
*Invisible Cities*, MAXXI, Roma

**2018**  
*Habitar el Mediterráneo*, IVAM, Valencia  
*Lo schermo dell'Arte*, Firenze  
*Houses*, Galerie Michel Rein, Brussels  
*The Uneding Gift*, Galerie Meessen De Clercq, Brussels

**2017**  
*Perpetual Construction*, Fondation CAB Art Center, Brussels  
*Prossimità di spazi e tempi*, Careof, Milano  
*Utopia/ Dystopia*, MAAT, Lisboa  
*The Brutalism Appreciation Society*, HMKV, Hartware MedienKunstVerein, Dortmund  
*The Walk-Group Show*, Galerie Meessen De Clercq, Brussels  
*Medina-parkour*, ADN platform, Sant Cugat, Barcelona  
*Punk. Its traces in Contemporary Art*, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México  
*De la Habana ha venido un...*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid

**2016**  
*Metamodern*, The Devos Art Museum at Northern Michigan University, Marquette  
*Peinture d'Architecture*, Le Garage, Brive  
*Dialogues of the Gaze*, Fundació Suñol, Barcelona  
*Punk. Its traces in Contemporary Art*, MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona  
*Yona Friedman. Architecture Mobile-Architecture Vivante*, Cité de l'Architecture, Paris  
*Alt-Architecture*, Comisart, CaixaForum, Barcelona  
*Utopies, Espoirs, Colères*, l'Été Photographique de Lecture, Lectoure

**2015**  
*Plagiar o Futuro*, Hangar, Lisboa  
*Anthropocene*, Galerie Meesen De Clercq, Brussels  
*Histoires parallèles*, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille  
*Model Behaviour*, Holden Gallery at Manchester Metropolitan University, Manchester  
*Dimensions Variables*, Pavillon de l'Arsenal, Paris  
*MDE15*, Museo de Antioquia, Medellín  
*MetaModern*, Krannert Art Museum, Champaign, Illinois  
*MetaModern*, Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona  
*MetaModern*, Orlando Museum of Art, Orlando, Florida  
*DEVOUR!*, Z/KU, Berlin  
*DEVOUR!*, Kunst KraftWerk, Leipzig

*Il frutto maturo e la terra indifferente*, Museo Nivola, Orani  
*Especies d’Espais*, MACBA, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona  
*El desarreglo. El curioso caso del arte despeinado*, Artium Museoa, Vitoria-Gasteiz  
*Landscape in my mind*, Bank Austria Kunstforum, Wien  
*Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, CA2M, Móstoles, Madrid  
*Punk. Its traces in Contemporary Art*, Basque Museum Center of Contemporary Art, Vitoria-Gasteiz  
*After Landscape. Ciudades copiadas*, Fabra i Coats, Barcelona  
*Prophetia*, Fundació Joan Miró, Barcelona  
*Trankat*, La Friche la Belle de Mai, Marseille  
*In search of an exit (or Eight Characters in a Parlor)*, Heritage Square Museum, Los Angeles

#### 2014

*Manifesta 10*, The State Hermitage Museum, St. Petersburg  
*Beyond the Supersquare*, Bronx Museum for the Arts, New York  
*Rumor...historias decoloniales*, Caixa Forum, Barcelona  
*Trankat Episode #1*, 5th Marrakech Biennale, Marrakech  
*Lost in landscape*, MART, Trento

#### 2013

*Art, dos punts*, MACBA, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona  
*Mínima resistencia. Entre la identidad y la globalización*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
*Critique and Crisis. Art in Europe since 1945*, Kumu Museum, Tallinn  
*Les Nouvelles Babylones*, Centre d’Art du parc Saint Léger, Pougues les-Eaux  
*Le Grand Tout. 30 ans du Frac Limousin*, Frac-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, Limoges  
*Les Pléiades-30 ans des Frac*, Les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse, Toulouse  
*4th Thessaloniki Biennale of Contemporary Art*, Thessaloniki  
*Mehr Licht*, Galerie Michel Rein, Paris  
*Play*, Helsingin Taidemuseo, Helsinki  
*El Teatro Del Arte*, Colección La Caixa, CAB, Centro de arte Caja Burgos, Burgos  
93, CGAC, Santiago de Compostela

#### 2012

*Critique and Crisis. Art in Europe since 1945*, Deutsches Historisches Museum, Berlin  
*Communitas*, Bildmuseet, Umea  
*Collection’12*, Institut d’art contemporain Villeurbanne / Rhône-Alpes, Lyon

#### 2011

*Estil Indirecte*, Fundació Foto Colectania, Barcelona  
*Tracing mobility*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin  
*La persistencia de la geometria*, Caixa Forum, Madrid  
*High-Rise. Idea and Reality*, Museum für Gestaltung, Zürich  
*Nuevas Historias*, The national museum of photography, Copenhagen  
*ART VIDEO NIGHTS / AMERICANIA*, Art Basel, Miami Beach  
*Utopie*, Collection de la Société Générale, Société Générale, La Défense, Paris  
*Du dire au faire*, MAC VAL, Musée d’art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine  
*L’Oeil sur les rues*, Parc de la Villette, Paris  
*L’énigme du portrait*, Neuflyze collection, Musée d’Art Contemporain de Marseille, Marseille

*Relats Encadenats*, Centre d’Art La Panera, Lleida  
*Archivision #1*, poétiques urbaines, Le Parvis, Pau  
*SANFIC 7: Silencio para 5 + en la pampa*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago  
*Cul-de-Sac*, The Varley Art Gallery, Unionville, Ontario  
*Video, An Art, A History, 1965-2010*, Singapore Art Museum, Singapore  
*Car Fetish. I drive therefore I am*, Museum Tinguely, Basel  
*Living*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk  
*Bosch Art Film*, Verkadefabriek, Den Bosch  
*La qüestió del paradigma*, Centre d’Art La Panera, Llérida  
*Centre Pompidou. Video Art Collection (1965-2010)*, Institut Culturel Français, Izmir  
*Video(s)torias*, Artium, Vitoria-Gasteiz  
*La Memoria del Otro*, Museo Wilfredo LAM, La Habana  
*II Muestra de Videoarte Contemporáneo Cuba-España-Suiza*, Galería 23 y 12 El Vedado, La Habana

#### 2010

*New Media Collection from Centre Georges Pompidou*, Herzliya Museum, Tel Aviv  
*Là où nous sommes*, Maison d’art Bernard Anthonioz, Nogent-sur-Marne  
*Panorama*, Galerie Michel Rein, Paris  
*Walking the Hinderland*, ARGOS Centre for Art and Media, Brussels  
*Nomad-ness*, Frac des Pays de la Loire, Hangar à Bananes, Nantes  
*Puntos de Fuga, arquitecturas posibles*, Museo de Arte Moderno, Medellín  
*More is More*, Centre of Contemporary Art “Znaki Czasu”, Torun  
*La memoria del otro*, Museo de Bellas Artes, Santiago  
*The Garden of forking paths*, Akbank Art Center, Istanbul  
*Cosmética Dogmática*, Caixaforum, Barcelona  
*Spatial City. The architecture of idealism*, Peck School of the Arts at the University of Wisconsin-Milwaukee, Milwaukee  
*Spatial City. The architecture of idealism*, MOCA, Detroit  
*Spatial City. The architecture of idealism*, Hyde Park Art Center, Chicago  
*Architecture and its Discontents*, Kaleidoscope, Milano  
*Le Havre-Brasília. Retrato de Cidades*, MAC de Niteroi, Rio de Janeiro  
*Collection 10*, Institut d’art contemporain, Villeurbanne  
*Modélisme*, Frac Limousin, Limoges  
*BERLIN-PARIS. Un échange de galleries*, Carlier-Gebauer, Berlin  
*Nuevas Historias: A New View of Spanish Photography and Video Art*, Kuntsi Museum of Modern Art, Vaasa  
*Nuevas Historias: A New View of Spanish Photography and Video Art*, The National Museum of Photography, Copenhagen

#### 2009

*Grito e Escuta*, VII Bienal do Mercosur, Porto Alegre  
*Nuevas Historias. A new View of Spanish Photography and Video Art*, Stenersenmuseet, Oslo  
*Socially Disorganised*, Experimental Art Foundation, Adelaide  
*Topographic*, Église des Forges, Tarnos

#### 2008

*Nuevas Historias, A new View of Spanish Photography and Video Art*, Kulturhuset, Stockholm  
*Éclats de frontières*, Frac Provence-Alpes-Côte d’Azur, Marseille  
*Low Key*, Fundación Botin, Santander  
*Drawn together*, Traversée Zeitgenössische Kunst, München

#### 2007

*Continuous temporality*, Israeli Center of Digital Art, Holon  
*Ida e volta: ficção e realidade*, Fundação Gulbenkian, Lisboa  
*Façades*, Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign-Urbana  
*Instant City*, Abbaye de Fontevraud, Fontevraud

#### 2006

*What happens?*, Dispari & dispari Project, Reggio Emilia  
*La visión impura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
*Repeat all*, Ateliers de construction mécanique, Vevey  
*I Bienal de arquitectura arte y paisaje de Canarias*, Fortaleza del Tostón, El Cotillo, Fuerteventura

Per mostre precedenti si veda / for older exhibitions see [jordicolomer.com](http://jordicolomer.com)

## BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

### COLLEZIONI PUBBLICHE / PUBLIC COLLECTIONS

Bronx Museum of the Arts, New York  
CAAM, Centro atlántico de Arte moderno, Las Palmas de Gran Canaria  
Colección Rafael Tous, Barcelona  
Collection Dobe, Zürich  
FNAC, Fonds national d'art contemporain, Paris  
Frac Bourgogne, Dijon  
Frac Centre-Val de Loire, Orléans  
Frac Corse, Corti  
Frac des Pays de la Loire, Carquefou  
Frac Limousin, Limoges  
Frac Normandie Caen, Caen  
Frac Seine-Saint-Denis, Bobigny  
Fundacio Caixa de Pensions, La Caixa, Barcelona  
Fundació Suñol, Barcelona  
Institut d'art contemporain Villeurbanne / Rhône-Alpes, Lyon  
IVAM, Instituto valenciano de Arte moderno, Valencia  
Joost Vanhaerents art Collection, Brussels  
Les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse, Toulouse  
MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona  
MNCARS, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien  
MUSAC, Museo de Arte contemporáneo de Castilla y León, León  
Musée des Arts contemporains, Hornu  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris  
Museo Patio Herreriano, Valladolid

### COLLABORAZIONI TEATRALI E PERFORMANCE / THEATRE COLLABORATIONS AND PERFORMANCES

**2022**  
*Modena Parade / Corteo Modenese*, FMAV, Modena

**2019**  
*De Ixtapaluca a la Infinita*, Miércoles de SOMA, Ciudad de México

**2017-18**  
*"The Spanish Coast"*, Spanish Pavilion, 57 Biennale di Venezia, Venezia / ARCO, Galería Juana de Aizpuru, Madrid

**2016**  
*"La nuit des Taupes" / Welcome to Caveland*, Théâtre des Amandiers, Nanterre

**2013**  
*LA RE MI LA*, EACC (centre d'Art Contemporani Castelló), Sant Mateu, Castelló

**2005**  
Samuel Beckett, *Fin de partie*, Festival Grec (Teatre Grec), Barcelona

**2004**  
*"À l'anglaise"*, Festival Entre Cour et Jardins, Jardins Guy Roux, Barbirey

**1998**  
Joan Brossa, *Olga Sola*, Espai Joan Brossa, Barcelona

**1997**  
Robert Ashley, *Perfect Lifes*, Metrònom, Barcelona

**1995**  
Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, Co Teatre Invisible, Teatre Lliure, Barcelona

**2018**  
*Manifesta 12 Palermo: Il giardino planetario, Coltivare la coesistenza: la Biennale nomade europea*, Milano, Domus.

**2017**  
*¡Únete! Join Us!* (57 Venice Biennale Spanish Pavilion), a cura di / *ed. by* M. SEGADE, Madrid, La Fábrica.

**2014**  
K. KÖNIG, *Manifesta 10, St. Petersburg*, Cologne, Walther König.  
G. MOSQUERA, *Perduti nel paesaggio / Lost in Landscape*, Rovereto, Mart.  
M-A. BRAYER *et al.*, *Art & Architecture. Collection du Frac Centre*, Orléans, HYX  
M. SEGADE, *Haber hecho un lugar donde los artistas tengan derecho a equivocarse*, Barcelona, Fundació Joan Miró.

**2013**  
J. COLOMER, *La Soupe Américaine / The American Soup. Les Pléiades - 30 ans de création dans les Fonds régionaux d'art contemporain*, Paris, Flammarion.  
*A cop d'ull. Cultura visual fotogràfica reciente en Barcelona*, La Virreina, Ajuntament de Barcelona.

**2012**  
M. ROMAN, *On Stage. La dimension scénique de l'image video*, Paris, Le Gac Press.

**2011**  
*Car fetish: I drive therefore I am*, a cura di / *ed. by* R. WETZEL, M. BICKENBACH, Basel, Museum Tinguely.  
*VideoStorias*, Vitoria-Gasteiz, Artium Museoa - Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco.

**2010**  
*La Memoria del otro*, a cura di / *ed. by* A.M. GUASH, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes.  
*Ars Itineris, El viaje en el Arte Contemporáneo*, Madrid, SECC.  
M.J. BORJA-VILLEL, K. CABAÑAS, J. RIBALTA, *Relational objects. Col·lecció MACBA 2002-2007*, Barcelona, MACBA.

**2009**  
*100 Artistas Españoles*, Madrid, Exit Publicaciones.  
M. SÁNCHEZ ARGILÉS, *La instalación en Spain 1970-2000*, Madrid, Alianza editorial.  
L. FEIREISS, *Beyond Architecture-Imaginative buildings and fictional cities*, Berlín, Gestalten.

M. PERAN, *After Architecture/Tipologías del después*, Barcelona, ACTAR & Arts Santa Mònica.  
*7ª Bienal do Mercosul, Grito e Escuta*, a cura di / *ed. by* C. YAÑEZ, V. NOORTHOORN, São Paulo do Brazil, Cosac Naify.

**2008**  
*Jordi Colomer, Fuegogratis*, Paris, Le Point du Jour.  
*Erranti nella videoarte contemporanea-Wanderers in contemporary video art*, a cura di / *ed. by* L. QUATTROCCHI, O. MILETI, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale.  
*Low key*, a cura di / *ed. by* I. CANDELA, Villa Iris, Santander, Fundación Marcelino Botín.  
M. PERAN, *Deseo de (no) ser arquitecto. 3 narraciones posibles contra la arquitectura, Arquitecturas sin lugar 1968-2008*, Barcelona, CASM, Col·legi d'arquitectes de Catalunya, KRTU.  
*España 1957-2007*, a cura di / *ed. by* D. PAPANONI, Milano, Skira.  
J.-L. MAUBANT, *Ambition d'art-Alphabet (volume I) & Archive (volume II)*, Villeurbanne, Institut d'Art contemporain, Dijon, Les Presses du Réel.  
V. ALTAÍÓ, D. GIRALT-MIRACLE, *VisualKultur.cat*, Museum Angewandte Kunst Frankfurt, Barcelona, Ediciones de l'Eixample.  
C. VAN ASSCHE, J. MOLDER, M. DA COSTA CABRAL, *Come and go. Fiction and reality*, Lisboa, CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian.

**2007**  
M. ENRICI, V. COMBALÍA, E. GUIGON, *1947-2007 Barcelone*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght.  
M.-A. BRAYER, *Les Questions sans réponse(s) de l'art contemporain*, Vitry-sur-Seine, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, MAC/VAL.  
*1 Bienal de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias.

**2006**  
*Novena Bienal de La Habana 2006*, La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Consejo nacional de las Artes plásticas.  
C. GOSSELIN, *Arts : Le Havre 2006*, Biennale d'art contemporain, Gent, Snoeck.  
F. POISAY, *Dormir, rêver et autres nuits*, CAPC, Musée d'art contemporain, Bordeaux, Fage.

**2005**  
L. BELLIOU, L. MATTÉOLI, D. PERREAU, *Fantasmapolis. La ville contemporaine et ses imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.  
J. COLOMER, *L'Insensé Photo. Espagne*, Paris, VVZ Presse.

## CREDITI FOTOGRAFICI / PHOTO CREDITS

W. JEFFETT, E. MENDOZA, J. COLOMER, *Arabian Stars*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / St. Petersburg, Florida, Salvador Dalí Museum.

J.-L. MAUBANT, *Avenir des villes / Future for cities*, Paris, Le Moniteur.

B. SICHEL, *Terra Infirma*, Castelló, Espai d'Art Contemporani.

*Identidades críticas*, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid.

### 2004

*4a Biennial d'art Leandre Cristòfol*, Lleida, Centre d'art La Panera de Lleida.

*Arquitecturas del sueño*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM Centro atlántico de Arte moderno.

### 2003

A. BONITO OLIVA, *La Ciudad radiante*, Valencia, Generalitat Valenciana, Fundación Bancaja.

*Des espèces d'espaces*, a cura di / *curated by* M.-J. JEAN, C. GRANDE, Montréal, VOX.

M. PERAN, P. BONET, G. PICAZO, J. COLOMER, *Noves habitacions mentals, Espais obrats del MACBA*, Barcelona, Diputació de Barcelona, MACBA.

*Monocanal*, Madrid, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía.

M.J. BORJA VILLET, *Itinerari. Colecció MACBA*, Barcelona, MACBA.

O. FERNÁNDEZ, *Cuatro Dimensiones, Escultura en Spain, 1978-2003*, Valladolid, Museo Patio Herreriano.

*Jordi Colomer: Quelques Stars: Travaux Vidéo = Algunas Estrellas: Obra En Vidéo = Some Stars: Video Works 1997-2003*, Nice, Villa Arson / Noisy-le-Sec, La Galerie / Saint-Nazaire, Le Grand Café.

### 2002

L. HEIGYI, *Conceptes de l'espai*, Barcelona, Fundació Joan Miró.

G. PICAZO, *Fragments*, Alacant, Colección Rafael Tous d'art contemporani, Museu de la Universitat d'Alacant.

### 2001

A.-J. LAFERRIÈRE, L. BUCCELLATO, P. BEAUSSE, *Movimientos inmóviles*, Buenos Aires, Museo de Arte moderno.

### 2000

F. CASTRO FLÓREZ, *Formas de habitar la discontinuidad. Colomer y Badiola*, Hannover, Dialog Kunst im Pavillon, Pabellón de Spain, Expo 2000.

A. PÉREZ-RUBIO, *Trasvases, Artistas españoles en vídeo*, Lima, Centro de Cultura español / Buenos Aires, Museo de Arte moderno / México DF, Museo de Arte Carrillo.

*Impasse DOS, 2ª Biennial d'art Leandre Cristòfol*, Lleida, Ajuntament de Lleida.

### 1998

*Ciudades sin nombre*, a cura di / *curated by* J.A. ÁLVAREZ REYES, Madrid, Comunidad de Madrid.

J. LEBRERO STALS, *Desfiguracions contemporànies*, Barcelona, MACBA.

K. VONNA, *Multiplier les points de vue*, in *Côté Sud... Entschuldigung*, Villeurbanne, Institut d'Art contemporain.

### 1997

L. HEGYI, *Abstrakt / Real*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.

### 1996

V. COMBALIA, *Arte Español para el fin de siglo*, Ajuntament de L'Hospitalet.

### 1994

J.L. BREA, *Los noventa: cambio de marcha en el arte español*, Madrid, Galería Juana Mordó.

### 1993

H.B. RUNULFSSON, L.P. PÉREZ, *Alta comedia*, Tarragona, Tinglado 2.

### 1992

J. COLOMER, *Una casa de cristal. Historia natural. El doble hermético*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro atlántico de Arte moderno.

### 1991

J.L. BREA, P. RICO, *Como en casa*, Zaragoza, Museo Pablo Gargallo.

### 1990

*Jordi Colomer: Pensées y self-pensées*, a cura di / *curated by* M. CLOT, Madrid, Galería Juana de Aizpuru.

### 1989

A. SEARLE, *Promises, promises*, London, Serpentine Gallery.

pp. 10-11, 12, 15, 16-17, 18, 20, 24-25, 27, 30-31, 34-35, 37, 38, 39, 42, 45, 48, 50-51, 53, 54, 57, 58, 68-69, 70, 77, 80 (destra / *right*), 82, 83, 84, 94, 96-97, 98-99, 106: © Jordi Colomer

p. 60-61, 62-63, 64-65, 66-67, 92, 93, 102 (alto / *top*), 112, 113, 114-115: © Rolando Paolo Guerzoni

pp. 72, 101, 104-105, 109, 110-111: © Davide Piferi de Simoni

p. 88: © Giordano Caruso

p. 107: © Marco Landini

p. 118: © Helio Colomer

pp. 59, 74, 75, 78, 79, 80 (sinistra / *left*), 81, 85, 86, 87, 89, 90-91, 102 (basso / *bottom*), 108: © Davide Sabattini





© 2022 Franco Cosimo Panini S.p.A.  
Via Giardini, 474/D - 41124 Modena  
francopanini.it

*Coordinamento editoriale / Editorial coordination*  
Paolo Bonacini

*Progetto grafico e impaginazione / Graphic design and page layout*  
Francesca Rossi

*Redazione / Editing*  
Francesca Portanova, Alice Previte, Alessandro Vicenzi

*Traduzioni / Translations*  
Imagine Srl

*Stampato in Italia da / printed in Italy by*  
Printer Trento S.r.l. (TN)  
Giugno / June 2022

ISBN 9788857018157