

## **Debout les morts<sup>1</sup>**

François Piron

(catàleg FUEGOGRATIS)

Prototipos (2004). Set maquetes d'estranyos carros de combat de cartró blanc estan arrengrerades sobre la post d'una llarga taula metàl·lica que està cedint, i no pas, és evident, a causa del pes del material, sinó tal vegada a causa del de la melangia. Objectes de poca realitat: rèpliques de rèpliques, van sorgint d'una imatge fugaç del passat. És sobre unes fotografies de manifestacions de la CNT-FAI (Confederació Nacional del Treball-Federació Anarquista Ibèrica) el 1936 a Barcelona on apareixen aquests enginys guerrers artesanals, blindats de carnestoltes, construïts a partir de vehicles requisats i vestits de closques metàl·liques, al bell començament de la guerra civil espanyola, que retiren a aquells insectes cuirassats com a gladiadors per tal d'acovardir els seus predadors, defensius abans que ofensius. Vel·leïtoses armes de cartó pedra contra l'amenaça, més real impossible, d'un retorn de l'ordre que es va instaurant, aquests vehicles gairebé no van existir: es veu a les fotografies d'època com els exhibien a les desfilades, presentats amb orgull davant d'una multitud convençuda de la facilitat d'una victòria ràpida, tot i que finalment mai es van utilitzar. Uns setanta anys més tard, recuperen el seu estatus de prototips, d'objectes conceptuals nascuts d'un esglai i d'una esperança revolucionària, que s'estavellà contra el mur de la Història. La llum zenital irradiant sota la qual Jordi Colomer els re-presenta, amb forma de fantasmes de guix i cartró, no hi projecta cap ombra. És la llum dels tallers de construcció, d'on van sorgir, però també la de la festa popular (les làmpades tenen la mateixa forma que les de les ferias espanyoles), que evoca aquell únic moment en què van tenir un paper polític, enmig d'una gesta pública, conjur alhora alegre i desesperat contra el destí que es va congriant.

Altres temps, altres espais: al llarg de la història de les avantguardes, les promeses utòpiques de la màquina moderna com a vehicle d'emancipació s'han anat esbocinant en ideologies paradoxals i contradictòries, progressivament mòrbides, d'accentos mussolinians per als futuristes, o tancant-se en una autarquia onanista, "fadrina", en Duchamp o Picabia.

És pel tombant decisiu dels anys 1920 quan Kasimir Malèvitx comença a aplicar a les formes arquitectòniques les teories suprematistes que havia desenvolupat pictòricament fins llavors, en projectar els seus somnis còsmics sota la forma de les maquetes immaculades dels Arquitectons i dels dissenys dels Planites. Els Planites són l'equivalent animat de les ciutats flotants amb noms de lletres gregues que Malèvitx anomena Arquitectons; elabora plànols detalladíssims d'aquestes menes de vaixells espacials (sense escala, com les maquetes dels Arquitectons), vehicles de la utopia, Anywhere out of the world. I és que Malèvitx, a diferència dels constructivistes, no pretén materialitzar-los, tot rebutjant l'utilitarisme, la temporalitat, a la recerca d'un absolut, desvinculat de qualsevol context, potser seguint el pressentiment del final imminent de la sincronia entre art i política dins d'una Unió Soviètica naixent, del final de la Revolució com a escapatòria de la Història, i del retorn d'aquesta última –la de la "desgràcia dels homes".

Dit d'una altra manera, amb els Arquitectons i els Planites, Malèvitx, abans de capgirar la seva pròpia cronologia artística i, en acabat, d'integrar la seva pròpia finitud al si del projecte suprematista, organitzant el seu funeral en

celebració del Quadrat negre, intenta defugir radicalment, dogmàticament, del fet que, com ho diu el filòsof rus Boris Groys (que pren justament com a exemple la transició de la revolució d'Octubre a l'estalinisme): "Tota dictadura política es basa, al capdavant, en una dictadura del temps. La impossibilitat d'escapar al seu propi temps, d'emigrar fora del present propi, és un esclavatge ontològic on reposa qualsevol esclavatge polític o econòmic. Això permet de reconèixer sense cap mena de dubte tota ideologia totalitària moderna: el fet que negui la possibilitat d'allò supratemporal." "El dogmatisme, continua Groys, és així l'origen de qualsevol resistència contra el poder totalitari del temps, ja que és dogmàtic qui sosté que certes idees o certes coses són supratemporals –tot i que sense poder-ne aportar cap prova (...). Aquesta decisió no és en el temps i per al temps, és contra el temps."2

El treball de Jordi Colomer es va desenvolupar als anys 1990 al voltant d'obres construïdes sobre situacions i dispositius teatrals, en què la dramatització escenogràfica de les instal·lacions i l'artificialitat dels decorats de cartró constituïen el teló de fons d'uns sainets a porta tancada i temps suspès: l'eterna repetició dels primers compassos de L'Aprenent de bruixot de Paul Dukas a Pianito (1999), o el recorregut circular d'un pis per un jove cec a Eldorado (1998). L'arquitectura, però, sempre hi ha estat present –penetrada, travessada, sobrevolada– i el que era llançat a terra al vídeo Simo (1997), en un últim moviment rabiós i destructor del personatge principal, era efectivament el model reduït d'una pàl·lida còpia de Cité radieuse3.

Aquell gest iconoclasta en contra d'un dels símbols modernistes dins d'una pel·lícula que, en molts aspectes, dona compte de l'alienació exercida per un funcionalisme arquitectònic sobre subjectes normats, finalment considerats com a consumidors, resulta anunciador d'un dels projectes més ambiciosos que Jordi Colomer va realitzar entre 2002 i 2004, Anarchitekton. El seu títol mateix, que associa a la terminologia de Malèvitx una fórmula de l'artista nord-americà Gordon Matta-Clark, "Anarchitecture", indica prou clarament la negativitat atorgada a l'arquitectura, etern ornament del poder, signe monumental del temps, feixuga busca del rellotge de la Història. Rere l'aparent paradoxa de la reunió entre Malèvitx i, a l'altre extrem del segle, Matta-Clark, ex-estudiant d'arquitectura revoltat contra un cartesianisme en fallida, al que Jordi Colomer fa referència és a dues figures de la fugida fora del temps.

"Anarchitecture" és, de primer, el nom d'un col·lectiu al qual Matta-Clark participa a partir de 1973, i després, d'una exposició col·lectiva que el grup inicia el 1974. El 10 de desembre de 1973, en una carta il·lustrada dirigida als altres membres, Matta-Clark enumera una sèrie de projectes "anarquitecturals"; aquest n'és el primer: "A reaction to the prime-crime axiom of modern design fighters. Just a blank board with NOTHING WORKS written as shown. Form follows function. A photo of dogs sniffing each other's ass holes."4

"NOTHING WORKS": res no funciona. En dues paraules s'enuncia la càrrega venidora de Matta-Clark contra el funcionalisme cosmètic de l'arquitectura moderna, contra l'arrogància dels organitzadors de programes urbans abstractes. Devers l'edificació, Matta-Clark invocarà "l'acompliment mitjançant la sostracció"5, l'entropia i el caos com a formes de vida que lluiten contra –i sobreviuen a– l'arquitectura. El "Nothing Works" de Matta-Clark del 1973 és un signe precursor del "No Future" del 1977, que, a la seva Història secreta

del segle XX<sup>6</sup>, Greil Marcus considera com el ressorgiment de les estratègies anti-arquitecturals del situacionisme.

Els Anarchitekton de Jordi Colomer són una sèrie de fotografies encadenades en una pel·lícula i reunides dins d'una instal·lació, que van ser fetes a quatre ciutats de gran anomenada per raó de llurs imponents arquitectures: Barcelona, Brasília, Bucarest, Osaka... Al cor d'aquests paisatges urbans, un personatge recurrent, solitari, circula i solca l'espai, tot enarborant, com si fossin estendards, unes maquetes de cartró dels mateixos edificis davant dels quals va deambulant com a corredor incansable, maratonista sense dorsal, o manifestant esgarriat. Si fos el cas, no es trobaria tant esgarriat dins de l'espai com del temps, a l'interior d'un contratemps, o d'un anacronisme: la raó per la qual es manifesta no es troba davant seu, sinó darrere seu. No pas per a cridar un futur millor, sinó per a miniaturitzar, reduir aquelles construccions imposants a la condició de maquetes, invertir el decurs del temps tot reivindicant suprematistes prototips. Anarchitekton opera, doncs, seguint un procés invers al de Prototipos, en què uns objectes eren reconstruïts a partir d'una imatge; aquí, les arquitectures es transformen en maquetes per a una funció de titelles a escala de la ciutat, abans d'acabar sent finalment imatges.

Perquè les pel·lícules d'Anarchitekton són en realitat un muntatge de fotografies, encadenaments sotragats d'imatges fixes que desfan la fluïdesa il·lusòria de la pel·lícula. Al seu text "Desert Stars"<sup>7</sup>, William Jeffett apunta a propòsit d'Anarchitekton que aquest recurs a un mètode precinematogràfic de traducció del moviment té relació amb un "ús arcaic de la tecnologia al servei d'un punt de vista còmic, fins i tot distòpic, sobre el fet que l'ús dels edificis soscava els seus grandiosos sistemes arquitecturals".

Amb Anarchitekton, Jordi Colomer abandona l'espai tancat, simbòlic, de l'escenari, per a enfrontar-se al teatre d'operacions urbà. Resulta curiós constatar com, a partir de llavors, es torna més complexa la seva relació amb el temps, i passa de la circularitat a sèries d'anades i vingudes entre passat, present i futur, reinterpretades en desordre: un present (el de l'acció i de les arquitectures evocades) que convoca un passat (ressorgiments del modernisme en aquelles construccions postmodernes) en què la crida al futur com a promesa d'emancipació fracassa. En un cert sentit, les imatges seqüenciades dels quatre Anarchitekton sol·liciten aquesta definició de la imatge (Bild) de Walter Benjamin, tal com la descriu Giorgio Agamben: "Bild és, per a Benjamin, tot allò en què (objecte, obra d'art, text, record o document) un instant del passat i un instant del present s'uneixen formant una constel·lació a l'interior de la qual el present s'ha de reconèixer enfocat pel passat i, a la inversa, el passat ha de trobar dins del present el seu sentit i la seva realització."<sup>8</sup>

La fotonovel·la animada de Colomer, com ho assenyala Jeffett, no deixa d'evocar la comicitat del Slapstick i la seva mecànica que tendeix cap a l'anarquia i la destrucció –contra l'arquitectura com a encarnació de la normativitat, vegi's Big Business (1929) amb Laurel i Hardy o One Week (1920) de Buster Keaton. També remet a la més emblemàtica de les pel·lícules realitzades a partir d'imatges fixes, La Jetée (1962) de Chris Marker, un altre deambular somnambúlic, en què el moviment ja és impossible a l'interior dels replecs d'un temps present per sempre més inassolible. A la cinenovel·la melangiosa de Marker, el protagonista

experimenta un principi bergsonià: l'Espai ja no existeix, només subsisteix el Temps, escapatòria única, tot i que il·lusòria, d'un món en forma d'atzucac. A l'obra de Colomer, la cursa perpètua i discontinua del personatge conforma la unitat de mesura del paisatge, però també resulta ser un cursor temporal, que travessa el marc tot desajustant la seva fixesa, obrint una bretxa a la imatge, com si no pertanyés ni a aquell espai ni a aquell temps, i adelerat per l'afany de fer-ne miques.

A Barcelona, Brasília, Bucarest o Osaka, les quatre ciutats d'Anarchitekton, Colomer va triar els emplaçaments amb molta cura, guardant-se bé de fabricar una moral o una significació unívoca. La paròdia ubuesca del palau de Ceaucescu a Bucarest, encarnació del control polític més autoritari, no es conjuga amb la utopia social de Kubitschek a Brasília, i l'anarquia composta d'Osaka ben poc té a veure amb l'ornamental Torre Agbar de Jean Nouvel a Barcelona: la seva arquitectura, tan sols referència formal al Modernisme de Gaudí, és el signe de la plusvàlua institucional i mercantil. Ara bé, enmig de l'organització racionalitzada del territori (Brasília), la representació del terror autoritari (Bucarest) i l'omnipotència dels circuits mercantils més fluids (Osaka o Barcelona), altres tantes temptatives edificades per tal d'adherir-se al temps present, circula, esmunyedís, aquest personatge-agitador, mig crític, mig celebrant, que no els hi pertany.

Després d'aquella investigació a través de les capitals del segle XX, era sens dubte necessària la recerca d'un lloc que se sortís d'aquesta dialèctica de la modernitat i els seus romanents. Tal vegada sigui aquesta una de les raons d'haver rodat *Arabian Stars* (2005) al Iemen, un país que, segons paraules de Colomer, va passar sense transició "de l'edat mitjana a la postmodernitat" i on, en molts aspectes, coexisteixen aquestes diferents temporalitats. N'és testimoni, com a teló de fons d'aquesta literal road movie, la promiscuïtat de les arquitectures tradicionals de sorra i les obres de formigó armat importades de la Xina. Davant seu van desfilant nens i adults, riallosos portadors de rètols de cartró on estan escrits en àrab els noms de les icones d'una cultura popular globalitzada, des de Michael Jackson fins a Superman, passant per Homer Simpson, Che Guevara o Zinedine Zidane, en una confusió de gèneres, de ficció i realitat, reduplicada pel fet que aquests noms, aquí recontextualitzats, estan sotmesos a la llei de la relativitat. Quins són els noms aquí coneguts i allà ignorats? Com sonen, o resulten inaudibles, àdhuc infames? *Arabian Stars* qüestiona llavors, mitjançant un joc d'esguards creuats entre actors i espectadors, no només l'extensió d'una colonització cultural, sinó també el procés de domesticació de l'Altre dins l'exotisme i, a la inversa, com una societat s'autocolonitza en desitjar un sistema de valors, tot pressentint que aquesta jerarquització mateixa la mantindrà minoritària.

Però en aquesta rua carnavalesca, manifestació sense motiu, la tensió queda suspesa en una alegre absurditat de la situació, de la mateixa manera que els rituals populars medievals que descriu Mikhail Bakhtine interrompien temporalment el decurs del temps mitjançant un capgirament de les jerarquies<sup>9</sup>.

Les obres de Jordi Colomer mai no deixen d'activar aquests capgiraments, aquests temps copsats a la inversa, trabucats, per tal d'esquivar qualsevol projecció cap a una significació unilateral, i de lliurar la lectura del seu abast crític només en el reflex d'estranyes rituals celebratius. A *Fuegogratis* (2002), un mobiliari sencer sorgeix d'un foc i esdevé la felicitat d'una parella jove que

el carrega a la seva furgoneta cap a una nova vida; muntada a l'inrevés, la pel·lícula capgira un ritual carnavalesc de destrucció dels béns, arravatament de la pèrdua i l'anorreament, economia de l'excés regirada en gaubança de la dilapidació i el dispendi. A *Père Coco* (2002), el personatge, a mig camí entre rodamon celestial i captaire brechtia, s'encarrega de la col·lecta dels objectes abandonats, i els torna a posar en circulació, els troba noves utilitats, els dispersa de bell nou, troba i perd en un moviment perpetu. El protagonista de la pel·lícula *No Future* (2006) –el seu eslògan mateix manté en suspens, mitjançant la seva puntuació, la negativitat de l'enunciat– és un més d'aquests personatges colomerians d'existència fantasmal, com paral·lel al món. Sorgint del final de la nit dins d'un cotxe que fa l'efecte d'haver-se escapolit d'una atracció de fireta, enarborant sobre un gegantesc plafó lluminós l'eslògan ambigu que dóna el seu títol a la pel·lícula, una dona jove va errant pels carrers tan ortogonals com deserts de la ciutat de Le Havre. Tot tocant ben cofoia un redoblant sota les persianes encara closes, prem tots els timbres que es troben al seu abast, en un gest de despesa gratuïta i d'energia exultant i sorneguera, un “deambular sense meta”, definició que dóna Guy Debord de les “derives psicogeogràfiques”, quan proposava, per exemple, de “recórrer incessantment París en autoestop durant una vaga dels transports, amb el pretext d'agreujar-ne la confusió fent-se portar on sigui”<sup>10</sup>. Una altra frase de la “Teoria de la deriva” apareix en una de les quatre seqüències de la seva última pel·lícula a hores d'ara, *En la pampa* (2008). Una parella de joves deambula pel decorat àrid de la pampa xilena, tot passejant un improbable avet de plàstic que les borrasques de vent van desmantellant i s'acaben emportant. Aparentment indiferents al lloc inhòspit, miren de recordar aquella frase que Debord, en d'altres temps i d'altres espais, va escriure per tal de burlar-se de l'ús de l'atzar a la poesia surrealista: “El vagareig al ras és òbviament depriment, i les intervencions de l'atzar hi són més pobres que mai.”<sup>11</sup> Aquí la ironia es regira contra ells mateixos i en relació amb la situació beckettiana en què es troben, mentre que llur determinació de caminar contra el vent ve per subratllar que la imatge romàntica de l'extrem del món, del seu final, amaga, en primer lloc, la realitat d'un món abandonat de la mà de Déu<sup>12</sup>. El sociòleg xilè Sergio González remarca, de fet, la diferència entre “pampa” i “desert”<sup>13</sup>: el desert és el lloc on no hi ha res, silencios, i la pampa és el desert habitat, el desert on es parla. A qui vol sentir-ho.

1. Aquesta frase de l'adjutant Péricard per animar els soldats a les trinxeres durant la guerra de 1914-1918 és difícilment traduïble (literalment: “Que s'aixequin els morts”). L'equivalent en seria: “Endavant les atxes!” (NDT.)

2. Boris Groys, “Dans la prison du temps”, *Politique de l'immortalité*, Paris, Maren Sell, 2005, p. 118.

3. De fet, una maqueta de l'hotel Hilton d'Istanbul, edificat per l'agència americana Skidmore, Owings & Merrill ([www.som.com](http://www.som.com)), o com l'Estil internacional ha esdevingut l'Estil continental.

4. Aquesta citació conté nombrosos jocs de paraules intraduïbles, entre els quals l'al·lusió a la fórmula de l'arquitecte nord-americà Louis Sullivan, esdevinguda l'eslògan del modernisme: “Form follows function”, “La forma segueix la funció”. Aquí, amb el joc de paraules de Matta-Clark, es transforma en “La forma fa de la funció un guaret”.

5. “Completion through removal.”

6. Hi ha una traducció al castellà: Greil Marcus, *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama, 2005.

7. William Jeffett, "Desert Stars", dins Arabian Stars, catàleg d'exposició, Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida (USA) / Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.
8. Hi ha una traducció al castellà: Giorgio Agamben, El Tiempo que resta: comentario a la carta a los romanos, Madrid, Trotta, 2006.
9. Hi ha una traducció al castellà: Mikhail Bakhtine, La Cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
10. Guy Debord, "Théorie de la dérive", Les Lèvres nues, n°9, desembre 1956 i Internationale Situationniste, n°2, desembre 1958. Es pot consultar en castellà: Teoría de la deriva, dins La Creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1977, i una altra traducció a Internacional situacionista, Vol. I: La Realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.
11. Ibid.
12. L'única economia de la pampa xilena prové de l'extracció minera del nitrat de sodi, el salnitre (també anomenat nitrat de Xile). El moviment obrer xilè patí la repressió més violenta el 1907, contra els obrers del salnitre, immigrants peruans la majoria de les vegades.
13. Sergio González, "Habitar la pampa en la palabra: la creación poética del salitre", Revista de Ciencias Sociales, n°13, Iquique, Universitat Arturo Prat (Xile), 2003.