

Debout les morts¹

François Piron

(catálogo FUEGOGRATIS)

Prototipos (2004). Siete maquetas de extraños carros de combate de cartón blanqueado están alineadas sobre el tablero de una larga mesa metálica que se va combando, evidentemente no a causa del peso del material, sino tal vez por el de la melancolía. Objetos de poca realidad: réplicas de réplicas, surgen de una imagen fugaz del pasado. Es sobre unas fotografías de manifestaciones de la CNT-FAI (Confederación Nacional del Trabajo-Federación Anarquista Ibérica) en 1936 en Barcelona donde aparecen estos ingenios guerreros artesanales, blindados de carnaval, contruidos a partir de vehículos requisados y revestidos de caparzones metálicos en los albores de la guerra civil española, que recuerdan aquellos insectos acorazados como gladiadores con el fin de ahuyentar a sus predadores, antes defensivos que ofensivos. Veleidosas armas de cartón piedra contra la amenaza, más real imposible, de una vuelta al orden que se va instaurando, aquellos vehículos casi no existieron: se ve en las fotos de época cómo eran exhibidos en los desfiles, presentados con orgullo a una multitud convencida de que la victoria sería fácil y rápida, aunque finalmente nunca fueron utilizados. Unos setenta años más tarde, recobran su estatus de prototipos, de objetos conceptuales nacidos de un espanto y una esperanza revolucionaria, que se estrelló contra el muro de la Historia. La luz cenital irradiante bajo la cual Jordi Colomer los re-presenta, en forma de fantasmas de yeso y cartón, no les proyecta ninguna sombra encima. Es la luz de los talleres de construcción, de donde surgieron, pero también la de la fiesta popular (las lámparas tienen la forma de las que se usan en las ferias españolas), que evoca aquel momento único en que tuvieron un papel político, en el seno de una gesta pública, exorcismo a la vez alegre y desesperado contra el destino que se va fraguando.

Otros tiempos, otros espacios: las promesas utópicas de la máquina moderna como vehículo de emancipación a lo largo de la historia de las vanguardias han ido estallando en ideologías paradójicas y contradictorias, progresivamente mórbidas, con acentos musolinianos para los futuristas, o enroscándose en una autarquía onanista, “célibe”, en Duchamp o Picabia.

Es en el decisivo viraje de los años 1920 cuando Kasimir Malevich empieza a aplicar a las formas arquitectónicas las teorías suprematistas que había desarrollado pictoralmente hasta entonces, al proyectar sus ensueños cósmicos bajo la forma de las inmaculadas maquetas de los Arquitectones y de los diseños de los Planites. Los Planites son el equivalente animado de las ciudades flotantes con nombres de letras griegas que Malevich llama Arquitectones; elabora planos detalladísimos de estos tipos de naves espaciales (sin escala, como las maquetas de los Arquitectones), vehículos de la utopía, Anywhere out of the world. Y es que Malevich, a diferencia de los constructivistas, no pretende materializarlos, rechazando así el utilitarismo, lo temporal, para apuntar hacia un absoluto, desvinculado de cualquier contexto, tal vez con el presentimiento del final inminente de la sincronía entre arte y política en una naciente Unión Soviética, el final de la Revolución como vía de escape de la Historia y el regreso de esta última –la de la “desgracia de los hombres”.

En otras palabras, con los Arquitectones y los Planites, Malevich, antes de trastocar su propia cronología artística y finalmente, de integrar su propia finitud en el corazón del proyecto suprematista, organizando sus funerales en celebración del Cuadrado negro, intenta escapar radicalmente, dogmáticamente, del hecho que, como lo apunta el filósofo ruso Boris Groys (que toma precisamente por ejemplo la transición de la revolución de Octubre al estalinismo): “Toda dictadura política se cimienta, en resumidas cuentas, sobre una dictadura del tiempo. La imposibilidad de escapar de su propio tiempo, de emigrar fuera de su propio presente, es una esclavitud ontológica sobre la cual se asienta cualquier esclavitud política o económica. Así es como se puede identificar sin duda toda ideología totalitaria moderna: por el hecho de que niega la posibilidad de lo supratemporal.” “El dogmatismo, prosigue Groys, es así el origen de cualquier resistencia contra el poder totalitario del tiempo, porque es dogmático quién sostiene que algunas ideas o algunas cosas son supratemporales –aunque sin poder aportar ninguna prueba de ello (...). Esta decisión no se sitúa en el tiempo y por el tiempo, está contra el tiempo.”²

El trabajo de Jordi Colomer se desarrolló en los años 1990 en torno de obras construidas sobre situaciones y dispositivos teatrales, donde la dramatización escenográfica de las instalaciones y la artificialidad de los decorados de cartón constituían el telón de fondo de sainetes a puerta cerrada y tiempo suspendido: la sempiterna repetición de los primeros compases del Aprendiz de brujo de Paul Dukas en Pianito (1999), o el recorrido circular de un piso por un joven ciego en Eldorado (1998). Sin embargo, la arquitectura siempre ha estado presente –penetrada, atravesada, sobrevolada– y lo que se echaba abajo en el vídeo Simo (1997), mediante un último movimiento rabioso y destructor del personaje principal, era efectivamente el modelo reducido de una pálida copia de Cité radieuse³.

Aquel gesto iconoclasta contra uno de los símbolos modernistas, en una película que, por muchos aspectos, rinde cuenta de la alienación ejercida por un funcionalismo arquitectónico sobre sujetos normados, finalmente considerados como consumidores, resulta anunciador de uno de los proyectos más ambiciosos que Jordi Colomer realizó entre 2002 y 2004, Anarchitekton. Su título mismo, que asocia a la terminología de Malevich una fórmula del artista norteamericano Gordon Matta-Clark, “Anarchitecture”, indica de forma bastante clara la negatividad otorgada a la arquitectura, eterno ornato del poder, signo monumental del tiempo, pesada aguja del reloj de la Historia. Tras la aparente paradoja de la reunión entre Malevich y, al otro extremo del siglo, Matta-Clark, ex-estudiante de arquitectura en rebeldía contra un cartesianismo cesante, a lo que Jordi Colomer se refiere es a dos figuras de la huida fuera del tiempo.

“Anarchitecture” es, en primer lugar, el nombre del colectivo en el cual Matta-Clark participa a partir de 1973, y luego, de una exposición colectiva que el grupo inicia en 1974. En una carta ilustrada dirigida a los demás miembros el 10 de diciembre de 1973, Matta-Clark enumera una serie de proyectos “anarquitectónicos”; éste es el primero: “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”: nada funciona. En dos palabras se enuncia el próximo asalto de Matta-Clark contra el funcionalismo cosmético de la arquitectura moderna, contra la arrogancia de los organizadores de planos urbanos abstractos. En contra de la edificación, Matta-Clark invocará “el cumplimiento mediante la sustracción”⁵, la entropía y el caos como formas de vida que luchan en contra de –y sobreviven a– la arquitectura. El “Nothing Works” de Matta-Clark en 1973 es un signo precursor del “No Future” de 1977, que, en su Historia secreta del siglo XX⁶, Greil Marcus considera como la resurgencia de las estrategias antiarquitectónicas del situacionismo.

Los Anarchitekton de Jordi Colomer son una serie de fotografías encadenadas en una película y reunidas dentro de una instalación, que fueron tomadas en cuatro ciudades afamadas por sus imponentes arquitecturas: Barcelona, Brasilia, Bucarest, Osaka... En el corazón de estos paisajes urbanos, un personaje recurrente, solitario, circula y surca el espacio, enarbolando, como si de estandartes se tratara, unas maquetas de cartón de los mismos edificios delante de los cuales deambula como un corredor incansable, maratoniano sin dorsal, o manifestante extraviado. Si fuera el caso, no se encontraría tan extraviado en el espacio como en el tiempo, al interior de un contratiempo, o un anacronismo: la razón por la cual se manifiesta no se encuentra delante de él, sino detrás suyo. No es para llamar a un futuro mejor, sino para miniaturizar, reducir aquellas impresionantes construcciones a la condición de maquetas, invertir el paso del tiempo reivindicando suprematistas prototipos. Anarchitekton opera, pues, según un proceso inverso al de Prototipos, en que los objetos eran reconstruidos a partir de una imagen: aquí, las arquitecturas se transforman en maquetas para una función de marionetas a escala de la ciudad, antes de acabar siendo, finalmente, imágenes.

Porque las películas de Anarchitekton son en realidad un montaje de fotografías, encadenamientos convulsos de imágenes fijas que deshacen la ilusoria fluidez de la película. En su texto “Desert Stars”⁷, William Jeffett apunta a propósito de Anarchitekton que este recurso a un método precinematográfico de traducción del movimiento se relaciona con un “uso arcaico de la tecnología al servicio de un enfoque cómico, distópico incluso, sobre el hecho de que el uso de los edificios socava sus grandiosos sistemas arquitectónicos”.

Con Anarchitekton, Jordi Colomer abandona el espacio cerrado, simbólico, del escenario, para enfrentarse al teatro de operaciones urbano. Resulta curioso constatar cómo, a partir de entonces, se va haciendo más compleja su relación con el tiempo, y pasa de la circularidad a series de idas y venidas entre pasado, presente y futuro, reinterpretadas en desorden: un presente (el de la acción y de las arquitecturas evocadas) que convoca un pasado (resurgencias del modernismo en aquellas construcciones postmodernas) en que la llamada al futuro como promesa de emancipación fracasa. En cierto sentido, las imágenes secuenciadas de los cuatro Anarchitekton solicitan esa definición de la imagen (Bild) de Walter Benjamin, tal como la describe Giorgio Agamben: “Bild es, para Benjamin, todo aquello en que (objeto, obra de arte, texto, recuerdo o documento) un instante del pasado y un instante del presente se unen formando una constelación en cuyo interior el presente debe reconocerse enfocado por el pasado y, a la inversa, el pasado ha de hallar en el presente su significado y su realización.”⁸

La fotonovela animada de Colomer, como lo señala Jeffett, no deja de evocar la comicidad del Slapstick y su mecánica que tiende hacia la anarquía y la destrucción –contra la arquitectura en tanto que encarnación de la normatividad, véase *Big Business* (1929) con Laurel y Hardy o *One Week* (1920) de Buster Keaton. También remite a la más emblemática de las películas realizadas a partir de imágenes fijas, *La Jetée* (1962) de Chris Marker, otro deambular sonambúlico, en que el movimiento ya es imposible en los repliegues de un tiempo presente para siempre inalcanzable. En la cinenovela melancólica de Marker, el protagonista experimenta un principio bergsoniano: el Espacio ya no existe, tan sólo subsiste el Tiempo, escapatoria única, aunque ilusoria, de un mundo en forma de callejón sin salida. En Colomer, la carrera perpetua y discontinua del personaje conforma la unidad de medida del paisaje, pero también resulta ser un cursor temporal, que atraviesa el marco desajustando su fijeza, abriendo una brecha en la imagen, como si no perteneciera a ese espacio ni a ese tiempo, y ansioso por el afán de hacerlos volar en pedazos.

En Barcelona, Brasilia, Bucarest u Osaka, las cuatro ciudades de *Anarchitekton*, Colomer escogió muy cuidadosamente los emplazamientos, guardándose mucho de fabricar una moral o un significado unívoco. La parodia ubuesca del palacio de Ceausescu en Bucarest, encarnación del control político más autoritario, no se conjuga con la utopía social de Kubitschek en Brasilia, y poco tiene que ver la anarquía compuesta de Osaka con la ornamental Torre Agbar de Jean Nouvel en Barcelona, cuya arquitectura, referencia tan sólo formal al Modernismo de Gaudí, es el signo de la plusvalía institucional y mercantil. Ahora bien, en medio de la organización racionalizada del territorio (Brasilia), la representación del terror autoritario (Bucarest) y la omnipotencia de los más fluidos circuitos mercantiles (Osaka o Barcelona), otras tantas tentativas edificadas para adherirse al tiempo presente, circula, escurridizo, ese personaje-agitador, medio crítico, medio celebrante, que no les pertenece.

Después de aquella investigación a través de las capitales del siglo XX, era sin duda necesaria la búsqueda de un lugar que no perteneciera a esa dialéctica de la modernidad y sus remanentes. Tal vez sea ésta una de las razones de haber rodado *Arabian Stars* (2005) en Yemen, un país que, en palabras de Colomer, pasó sin transición “de la Edad media a la Postmodernidad”, y donde, en muchos aspectos, coexisten esas diferentes temporalidades. Así lo atestigua, como telón de fondo de esta road movie literal, la promiscuidad de las arquitecturas tradicionales de arena y las obras de hormigón armado importadas de China. Delante van desfilando niños y adultos, carcajeantes portadores de rótulos de cartón que llevan escritos en árabe los nombres de iconos de una cultura popular globalizada, desde Michael Jackson hasta Superman, pasando por Homer Simpson, Che Guevara o Zinedine Zidane, en una confusión de géneros, de ficción y realidad, reduplicada por el hecho de que esos nombres, aquí recontextualizados, están sometidos a la ley de la relatividad. ¿Cuáles son los nombres aquí conocidos y allá ignorados? ¿Cómo suenan, o permanecen inaudibles, y hasta infames? *Arabian Stars* cuestiona entonces, mediante un juego de miradas cruzadas entre actores y espectadores, no sólo la extensión de una colonización cultural, sino también el proceso de domesticación del Otro en el exotismo y, a la inversa, cómo una sociedad se autocoloniza al

desea un sistema de valores, presintiendo a la vez que esa misma jerarquía la mantendrá en minoría.

Pero en ese desfile carnavalesco, manifestación sin motivo, la tensión queda suspendida en una alegre absurdidad de la situación, así como los rituales populares medievales descritos por Mijail Bajtin interrumpían temporalmente el paso del tiempo mediante un vuelco de las jerarquías⁹.

Las obras de Jordi Colomer no dejan nunca de activar esos vuelcos, esos tiempos trabajados a contrapelo, invertidos, con el fin de esquivar cualquier proyección hacia una significación unilateral, y para ofrecer la lectura de su alcance crítico solamente en el reflejo de extraños rituales celebrativos. En *Fuegogratis* (2002), un mobiliario completo surge de un fuego para colmar de felicidad una joven pareja que lo carga en su furgoneta hacia una nueva vida; montada en sentido contrario, la película invierte un rito carnavalesco de destrucción de los bienes, arrebatos de la pérdida y del aniquilamiento, economía del exceso convertida en goce de la dilapidación y el derroche. En *Père Coco* (2002), el personaje, a medio camino entre el vagabundo celeste y el mendigo brechtiano, se encarga de la colecta de objetos abandonados, y los vuelve a poner en circulación, les encuentra usos, los dispersa de nuevo, encuentra y pierde a lo largo de un movimiento perpetuo. El protagonista de la película *No Future* (2006) –cuyo eslogan mantiene en suspenso, gracias a su puntuación, la negatividad del enunciado mismo–, es otro de esos personajes colomerianos de existencia fantasmal, como paralelo al mundo. Surgiendo del final de la noche a bordo de un coche que parece haberse escapado de una atracción de feria, enarbolando en un gigantesco letrero luminoso el eslogan ambiguo que da su título a la película, una mujer joven va errando por las calles tan ortogonales como desiertas de la ciudad de Le Havre. Tocando con petulancia el redoblante bajo de las persianas aún cerradas, llama a todos los timbres a su alcance, en un gesto de derroche gratuito y de energía exultante y socarrona, un “deambular sin meta”, definición que aporta Guy Debord de las “derivadas psicogeográficas”, quien proponía, por ejemplo, “recorrer París en autostop sin cesar durante una huelga de los transportes, con el pretexto de agravar la confusión haciéndose conducir donde sea”.¹⁰

Otra frase de la “Teoría de la deriva” aparece en una de las cuatro secuencias de su última película hasta hoy, *En la pampa* (2008). Una pareja de jóvenes deambula por el decorado árido de la pampa chilena, paseando un improbable abeto de plástico que las borrascas de viento van desmantelando y se acaban llevando. Aparentemente indiferentes a lo inhóspito del lugar, intentan recordar aquella frase que Debord, en otros tiempos y otros espacios, escribió con el fin de burlarse del uso del azar en la poesía surrealista: “El vagar en campo raso es obviamente deprimente, y las intervenciones del azar son allá más pobres que nunca.”¹¹ Aquí la ironía se vuelve contra ellos mismos y en relación con la situación beckettiana en la que se encuentran, mientras que su determinación por caminar contra el viento viene para subrayar que la imagen romántica del extremo del mundo, de su final, oculta ante todo la realidad de un mundo dejado de la mano de Dios¹². El sociólogo chileno Sergio González recalca, de hecho, la diferencia entre “pampa” y “desierto”¹³: el desierto es el lugar donde no hay nada, silencioso, y la pampa es el desierto habitado, el desierto donde se habla. Para quien quiera oírlo.

1. Esta frase que pronunció el brigada Péricard durante la guerra de 1914-1918 para animar a los soldados en la trinchera es de difícil traducción (literalmente: “Que se levanten los muertos”). Podría equivaler a “¡Arriba los corazones!” (NDT.)
2. Boris Groys, “Dans la prison du temps”, Politique de l’immortalité, Paris, Maren Sell, 2005, p. 118.
3. De hecho, una maqueta del hotel Hilton de Estambul, edificado por la agencia americana Skidmore, Owings & Merrill (www.som.com), o cómo el Estilo internacional se convirtió en Estilo continental.
4. Esta cita contiene numerosos juegos de palabras intraducibles, entre los cuales la alusión a la fórmula del arquitecto norteamericano Louis Sullivan, que ha pasado a ser eslogan del modernismo: “Form follows function”, “La forma sigue la función”. Aquí, en el juego de palabras de Matta-Clark, se convierte en “La forma pone la función en barbecho”.
5. “Completion through removal.”
6. Hay una traducción al castellano: Greil Marcus, Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX, Barcelona, Anagrama, 2005.
7. William Jeffett, “Desert Stars”, en Arabian Stars, catálogo de exposición, Salvador Dalí Museum, St Petersburg, Florida (USA) / Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.
8. Hay una traducción al castellano: Giorgio Agamben, El Tiempo que resta: comentario a la carta a los romanos, Madrid, Trotta, 2006.
9. Hay una traducción al castellano: 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, diciembre 1956 y Internationale Situationniste, n°2, diciembre 1958. Se puede consultar en castellano: Teoría de la deriva, en La Creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1977; otra traducción en Internacional situacionista, Vol. I: La Realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.
11. Ibid.
12. La única economía de la pampa chilena proviene de la extracción minera del nitrato de sodio, el salitre (también llamado nitrato de Chile). El movimiento obrero chileno sufrió la represión más violenta en 1907, contra los obreros del salitre, inmigrantes peruanos la mayoría de las veces.
13. Sergio González, “Habitar la pampa en la palabra : la creación poética del salitre”, Revista de Ciencias Sociales, n°13, Iquique, Universidad Arturo Prat (Chile), 2003.