

Saltar muros

UNA CONVERSACIÓN ENTRE
FRANCESCO CARERI Y JORDI COLOMER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

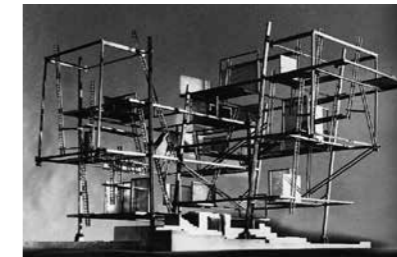
Jc: En parte, el proyecto *¡Únete! Join Us!* para el Pabellón español surge del New Babylon de Constant y también de un proyecto próximo en el tiempo (iniciados ambos a finales de los cincuenta) y también en el espíritu: la *ville spatiale* de Yona Friedman. Tuve la suerte de conocer (como tú a Constant)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



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



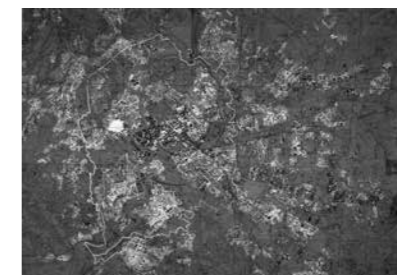
Totò y Ninetto, *Uccellacci e ucellini* (1966) película de Pier Paolo Pasolini



Constant Nieuwenhuys. New Babylon, maqueta, 1959-1974



Yona Friedman. Ville Spatiale. París, 1959-1960



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