

Construcción sin fin

MANUEL CIRAUQUI

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

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

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

Una existencia intermedia: 'metaphorai'

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

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

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

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

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

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

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

6 *Íd.*, p. 56.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El decorado como actor

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

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

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

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

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

14 *Íd.*, pp. 10-11.

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

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

15 *Íd.*, pp. 7-8.

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

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

16 Juan Muñoz, *op. cit.*, p. 133.

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

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

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

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

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

18 *Íd.*, p. 12.

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

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

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

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

20 *Íd.*, p. 57.

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

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

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

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

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

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

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

25 *Íd.*, p. 171.

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

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

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

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

Hacia las afueras (Hinterland)

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

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

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

30 *Íd.*, XLIII.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

39 Juan Muñoz, *op. cit.*, p. 127.

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

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

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

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

Mímesis del trabajo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

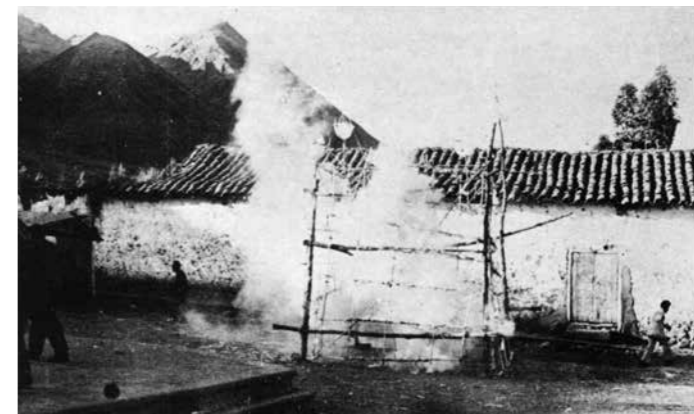
¿Con qué otra cosa se hacen las esculturas, sino con pequeños pedazos de ciudades?



Gianni Pottena, Clay House en Salt Lake City



Robert Smithson, *Hotel Palenque*



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