

Ciudadanía porvenir

MANUEL SEGADE

«La esencia del mundo está al frente.»
— Ernst Bloch¹

Cualquier exposición construye una situación de acceso, concebida para lograr la adhesión de sus públicos potenciales. En arte contemporáneo, toda lectura es constituyente: la interpretación de una obra supone un efecto de subjetividad, una posibilidad de agencia, que pueda provocar que sus espectadores sean diferentes a como eran antes de experimentarla. De este modo, toda instalación es un desarrollo en el espacio de un acontecimiento por venir, un despliegue de anticipación, que necesariamente implica una responsabilidad compartida entre el artista y sus visitantes.

¡Únete! Join Us! es una instalación de instalaciones², concebida específicamente para el Pabellón Español en la 57ª Bienal de Venecia por el artista catalán Jordi Colomer. Cuando un título se dirige literalmente al público, un canal de comunicación se abre esperando una acción como respuesta: el modo imperativo, *¡Únete!*, dirigido a cada persona a título individual, no se utiliza solo como reclamo sino que espera algo de su espectador. La esperanza de la adscripción, de que el visitante decida tomar parte, va más allá de la decisión de acceder a una sala de exposiciones: es una expectativa relacional. La serie de vídeos, de estructuras que organizan la arquitectura y de objetos plásticos que componen el Pabellón son mediaciones textuales a través de las que las relaciones sociales de un evento internacional como este encuentran una articulación parcial.

Si la vida cotidiana en el espacio público tiene como norma el encuentro con extraños³ y todas las relaciones tienden a formar

¹ Ernst Bloch,
El principio esperanza [I],
Madrid: Trotta, 2007, p. 43.

² Como el superlativo
hebreo, «rey de reyes» indica una
suma adicional, un conjunto de
elementos que componen una
obra mayor.

³ Véase Julia Kristeva,
Étrangers à nous-mêmes, Paris:
Fayard, 1988.

grupos, entonces la posibilidad de una articulación política radica en el encuentro —ya sea por una protesta, por una fiesta, por solidaridad o por interés común— en el que la muchedumbre se constituya como verdadera ciudadanía. El deíctico de *¡Únete! Join Us!* se dirige a una segunda persona del singular donde el ofrecimiento consigue atravesar la imposibilidad estructural de la representación utópica⁴, para que el participante pase a tomar parte en lo que está por venir. En lo que quiera que el futuro sea.

⁴ Véase Fredric Jameson, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid: Akal, 2009.

Display

«Tout communique!»

— Mme. Arpel en *Mon oncle* de Tati⁵

⁵ Película francesa estrenada en 1958.

Jordi Colomer pertenece a la generación de artistas que contribuyó a generar el campo del arte contemporáneo en el Estado español. Desde finales de los años ochenta su obra estaba centrada en la escultura. Como otros artistas españoles formados en los primeros años de la democracia, Colomer construyó una genealogía propia: por un lado, dialogaba con referencias históricas como el *arte povera* italiano, el conceptualismo belga de Marcel Broodthaers, las performances de Bruce Nauman o la poesía visual y el teatro de Joan Brossa; por otro, atendía también a su presente contemporáneo, como en el caso de la nueva escultura británica de Tony Cragg o Bill Woodrow o de figuras singulares como Franz West o Juan Muñoz. Durante este periodo evolucionó desde una escultura objetual para ir incorporando paulatinamente una escala arquitectónica, con construcciones habitables que incluían referencias al teatro y a sus dispositivos. En el vocabulario crítico español de comienzos de los años noventa, la resaca del éxito democrático que representaba la explosión del mercado de la pintura de la transvanguardia dio lugar a un arte autorreferencial, donde la noción de teatralidad se convirtió en central como una forma de volver compleja de nuevo la relación entre los grupos sociales con la esfera cultural: volver a los públicos actores, participantes que pudiesen ampliar las posibilidades de influencia del arte en lo real.

En los últimos años —en proyectos colaborativos donde diferentes colectivos protagonizan sus trabajos como actores no profesionales o performers ocasionales— estos planteamientos le han servido para cuestionar el límite del espacio público de la ciudad como

representación o ficción. La pregunta recurrente que ha sido el motor de sus comprometidas respuestas al problema de la ciudadanía es: «¿Podemos habitar un decorado?»⁶. Como él mismo explica: «Hay una acepción de la idea de decorado, la de una arquitectura provisional, con usos abiertos, portátil, con la que se pueda interactuar. Mis personajes actúan en la ciudad en ese sentido»⁷. Este planteamiento no es una posición meramente formal, sino que se trata de una proposición ética: «Cuando la arquitectura se identifica con una forma de poder impuesto, uno debe actuar como arquitecto de su propia vida»⁸. La atención a la condición del espectador como un actor en el espacio expositivo y a las posibilidades de lo teatral en la disolución de los límites entre realidad y representación son las características más destacadas de su producción actual. Por un lado, en su uso del medio videográfico, Colomer explora un doble espacio en el que la acción del personaje y la del espectador discurren por planos paralelos. Por otro, la puesta en escena del visionado dentro del espacio de exposición es sistemáticamente confrontada con el desarrollo, en los vídeos, de una acción dentro de un contexto específico, dentro de otro decorado.

En *¡Únete! Join Us!*, la instalación se organiza a partir de un espacio central con luz natural que funciona como una plaza pública de entrada y de salida, y que en cierto modo resume el contenido y la escenografía del Pabellón. Del mismo modo que en el Museo Sir John Soane una acuarela de Joseph Gandy resume la producción del arquitecto⁹ como una modalidad más de las representaciones que se suceden en sus espacios, esta entrada anuncia una aceptación del acceso al terreno de la representación: el decorado es *real*, pero también es un elemento narrativo que ayuda a componer el espacio y que aparece en las piezas fílmicas que lo integran.

El elemento principal del puente representacional que constituye este distribuidor es un cacharro a medio camino entre pabellón portátil y carromato vagabundo. Su extrañeza, su singularidad, es pareja a su familiaridad: tiene algo de caravana, de puesto fronterizo, de escenario móvil pero también de puesto de venta ambulante. Su lenguaje remite a la construcción provisional, a la inmediatez del vocabulario de la reforma o el añadido. Al coronarse con una bandera, también tiene algo de prótesis geopolítica, como un primer indicativo del movimiento al que el espectador está invitado a unirse. Al mismo tiempo, un pabellón

⁶ Conversación entre Marta Gili y Jordi Colomer en *Fuegogratis*, París: Le Point du Jour, Jeu de Paume, 2008.

⁷ Entrevista con Bea Espejo en *El Cultural* de *El Mundo*, 18/9/2009.

⁸ Jordi Colomer en el texto de presentación de la pieza *Avenida Itxapaluca (Houses for Mexico)*, 2009.

⁹ *Selección de partes de edificios públicos y privados erigidos según los proyectos del señor John Soane para la metrópolis y para otros lugares del Reino Unido entre los años 1780 y 1815*, una acuarela de 1818 en el Museo Sir John Soane de Londres.

pan-nacional o apátrida dentro de un Pabellón nacional introduce un elemento que, más que una autorreferencial *mise-en-abyme*, parece indicar desde un principio la importancia de poner en circulación un doble de lo que hay, un «casi lo mismo» pero con un desplazamiento de gran significación. La domesticidad de la escala del cacharro y sus rastros de estar vivido, rodado, utilizado, son la primera revelación de la necesidad de habitar lo inhabitable, empezando por el propio Pabellón.

Junto a él se acumulan maquetas, prototipos, reproducciones a escala de arquitecturas vernaculares que hablan de una espacialidad marginal, de un imaginario del extrarradio: del parquin de centro comercial, de espacios de tránsito o de bloques de viviendas, que son al mismo tiempo el reservorio genético de la modernidad en la arquitectura popular que puebla las ciudades del mundo. La escala humana que caracteriza el trabajo de Colomer introduce así una experiencia ficcional, ya que el cambio de escala es un terreno abierto a la especulación. El propósito de la instalación no es ofrecer planes urbanísticos en detalle, ni soluciones formales o modos de organización espacial, sino de dar a ver con total radicalidad una acumulación de las formas potenciales del desplazamiento en contraposición a una idea de la arquitectura que llevara implícita la idea de estabilidad. Las maquetas se amontonan como un uso potencial, como preparadas para ser desplazadas, movidas, utilizadas. Esto acentúa su calidad de semas, como fragmentos de un campo semántico mayor: como en el caso de la estructura móvil, los medios de producción se revelan como parte de la narrativa de la obra. Jameson escribía: «Nuestra imaginación es rehén de nuestro modo de producción»¹⁰, esto es, la fantasía tiene condiciones de posibilidad histórica.

Las gradas que se sitúan a su alrededor acentúan el diseño del espacio de entrada como un lugar para la congregación política sin resultado obvio, como a la espera de una ceremonia potencial por ocurrir. Y las gradas suponen esa posibilidad de sentarse a mirar, de constituirse como participante o de participar mirando a los demás como actores. Del mismo modo en que un prestidigitador muestra el truco de su aparente magia, Colomer suspende la incredulidad del público al tiempo que rompe con la cuarta pared, en esa característica de su obra que el crítico Manel Clot definía como una «pugna por la creación de una atmósfera rebosante de vida»¹¹.

10 Jameson, *op. cit.*, p. 10.

11 Manel Clot, «Schaffende: La palabra no dicha (el hombre de los lobos)», en *Acción Paralela*, núm. 2, 1996.

Las salas perimetrales se organizan en un recorrido que el espectador es libre de transitar en uno u otro sentido, pero eso sí: ha de decidir abrir puertas, franquearlas, atravesar los umbrales que llevan desde la plaza central a los otros cuartos. Esa división de espacios implica una decisión y esta conlleva una responsabilidad o un compromiso: ser espectador como algo consciente y no un automatismo naturalizado y las puertas y transiciones constituyen objetos de interpretación espacial en el Pabellón.

Estos espacios se articulan como una progresión de secuencias a partir de dos elementos: pantallas de proyección con vídeos y un sistema de gradas para su visionado. La estructura fundamental, híbrido entre la escultura monumental, el mobiliario urbano y el fragmento de arquitectura, es un graderío estructurado en combinaciones seriadas que configuran ambientes también cambiantes. Sobre estas gradas, las pantallas tienen algo de pancartas o anuncios en un espacio periurbano. Sus combinaciones permiten desde el visionado casi individual a la gran sala de múltiples pantallas de tamaños diferentes y asientos a alturas modulares que permitirán ofrecer puntos de vista variables.

Toda la composición espacial se organiza en ese sentido de multiplicar de forma exuberante la diversidad de posiciones de los públicos, estos también en desplazamiento, con paradas de libre decisión. La organización del espacio propicia el cruce, los accesos multiplicados y el encuentro. Los bancales enfrentados reproducen la lógica misma de la ciudad contemporánea: la obligación de enfrentarse a lo ajeno y al extraño como fundamento de la experiencia urbana cotidiana. Su diseño retoma el planteamiento espacial de numerosos proyectos de teatro utópico: la caja óptica, el teatro Meyerhold, el teatro íntimo de Bel Geddes, el teatro imposible de Archizoom, el planeta como festival de Sottsass... Responden precisamente al módulo organizativo de un urbanismo de patrones que responde a la asociación humana, para favorecer el encuentro, la pausa decidida pero también la deambulación continua, una organicidad integral. Como es característico del trabajo de Colomer, se incide también en los espacios intersticiales, en los pasillos, sitios marginales, lugares donde cada visitante pueda simplemente instalarse y mirar a los demás espectadores. Clot describía también: «Como una paráfrasis de la realidad, la escultura se convierte en escenario, la escenografía tiene un continuo en la posproducción videográfica, los personajes

se extrapolan a las personas de la audiencia asistente, en una realidad multiplicada exponencialmente en el sentido colectivo del mirar y en el trabajo colectivo que constituye en sí mismo el trabajo del artista y el común de la sala de exposiciones»¹².

Los elementos de montaje representan un lenguaje anónimo pero que funciona como arquetipo, como en otras instalaciones anteriores de Colomer, donde en su austeridad cotidiana los medios materiales parecen desaparecer a la vez que organizan el espacio. Su presencia diferencial es al mismo tiempo una variación perpetua: su repetición incide en la conciencia representacional del sujeto que las utiliza¹³. Como explicaba Deleuze en *Diferencia y repetición*¹⁴, la repetición de una estructura en el habla tiene la misma función que el tartamudeo: provocar una conciencia fonológica además de la semántica, que tiende a reforzar la comprensión sintáctica de lo que se dice, el desarrollo del discurso de una manera no necesariamente lineal. Este aspecto de lo teatral propone una relación inédita entre objeto y sujeto: se pone en escena una relación reorganizada¹⁵. O, mejor dicho, en curso de reorganización, y, por lo tanto, con efectos imprevistos.

Ficciones filmicas

«What does it mean to act together when the conditions for acting together are devastated or falling away?»
— Judith Butler¹⁶

«¡Ay! ¡ay!, los grupos, es un asunto agradable eso de los grupos: debe de ser divertido eso de los grupos.»
— Charles Fourier¹⁷

A partir de su pieza *Simo* (1997) la producción de Colomer se centró en un formato audiovisual que planteaba reflexiones sobre el espacio de representación y la elaboración de personajes ficcionales, en un género híbrido de instalación al que llamó «una escultura dilatada en el tiempo». Cuatro años después produjo *Le Dortoir* (2001), donde se describe —en un plano secuencia que lleva de la noche al día a través de un complejo decorado y de objetos de factura manual— un edificio de doce pisos en el que los personajes, al día siguiente de una fiesta, duermen entre sus restos. Desde entonces, Colomer decidió abandonar el interior doméstico para abrir las puertas del plató donde se

12 *Ibid.*

13 Esta es una tradición de los eventos culturales internacionales. En el *Sermón corto a los turistas* en la Exposición Panamericana de 1901 en Nueva York, se decía: «Por favor, recuerde que en cuanto atraviese sus puertas usted es parte del espectáculo».

14 Véase Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

15 Markus Miessen, *Crossbenching. Toward Participation as Critical Spatial Practice*, Berlín: Sternberg Press, p. 45.

16 Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Massachusetts, Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 2015, p. 23.

17 Charles Fourier, *El Nuevo mundo industrial y societario*, México D.F.: FCE, 1989, p. 99.

realizaban sus trabajos: sus personajes abandonan el escenario cerrado, salen a la calle y se enfrentan a la ciudad real. Y no salen solos: portan con ellos ese mundo de ficción, en forma de maquetas, objetos, máximas o letras, como elementos de un lenguaje que compone la posibilidad de un relato nuevo, haciendo de sus vídeos unas máquinas narrativas que proponen posibilidades de habitar poéticamente la ciudad.

En *¡Únete! Join Us!* la serie de vídeos que salpican las instalaciones son microrrelatos concatenados, narran acciones compuestas como una suerte de adición continuada, en diferentes localizaciones geográficas. Cada una de las piezas presenta una serie de gestos poéticos que son un movimiento urbano, un intercambio esencialmente colectivo, una ficción utópica susceptible de afectar a la realidad. Distribuidos en los espacios de circulación y de parada, se organizan en secuencias que dan cuenta de una serie de acciones en grupo encabezadas por mujeres¹⁸. Como es habitual en sus trabajos anteriores, estas acciones performativas las realizan no actores, que encarnan en pantalla sus propios roles. La serie de secuencias están dirigidas por la actriz Laura Weissmahr, la escritora y cantante Lydia Lunch y la empleada de banco y bailarina Anita Deb, cuyos gestos son resistencias a la inercia de lo cotidiano. Su narratología errante, viajera, trashumante, ajetreada, depende de diferentes contextos geográficos de producción: Nashville en Estados Unidos, Atenas en Grecia o Barcelona y otras zonas de Cataluña. Este enraizamiento en tradiciones vernáculos locales pero también los desplazamientos culturales que en ellas se producen conllevan el mismo ritmo de diferencia y repetición que estructura los espacios del Pabellón.

Laura

El primero de los vídeos arranca precisamente con Laura Weissmahr llevada por un guía sobre una burra, junto a un grupo de personas que se desplazan en diferentes artilugios rodantes: bicicletas, caravanas, carritos... la vorágine de cuerpos y estructuras móviles se ritma visualmente a partir de una pauta cromática legible en una serie de uniformes verdes y con rallas de colores inidentificables pero con cierto aire a los geométricos y futuristas años ochenta del diseñador Pierre Cardin, sumados a una serie de coloridos objetos de plástico, contenedores acumulados, materiales diversos de almacenaje de una paleta

18 «La utopía ha sido euclidiana, ha sido europea y ha sido masculina.» Ursula Le Guin, «Pensar la utopía», en Tomás Moro, *Utopía*, Barcelona: Ariel, 2016, p. 253.

singular. Todos los objetos, los móviles y los contenedores refieren al desplazamiento, son tropos de un movimiento continuo, de la posibilidad de estar en cualquier lugar. Aunque el rodaje se haya producido en el Ampurdán catalán, la escena ofrece la singularidad de lo común.

La presencia de la protagonista sobre la burra es icónica: como una especie de migrante Virgen María, adquiere una extraña autoridad mítica en la vulgaridad de la escena. Dos acciones son el centro de esta parte en la que Laura centra la narración. Por una parte, el cacharro se convierte en un escenario improvisado donde ella enuncia ante una congregación en atenta espera la primera parte del relato de Kafka sobre la construcción de la Torre de Babel¹⁹. En el relato, la construcción de la torre produce una ciudad que al final, en su gestión cotidiana, precisa de tanto trabajo que la elevación del monumento se demora en aras del bienestar necesario para la vida de sus constructores. Laura interpela al público narrando la historia de la primera generación de ingenieros, que comienzan un trabajo que luego demoran, que saben que jamás tendrá fin, contándola entrecortada en alemán, suizo-alemán, castellano, catalán, chino, inglés, italiano y francés. Una puesta en escena de un Babel en eterno presente.

Este discurso entregado se desarrolla en un momento de parada de la procesión móvil de habitáculos rodantes. Están detenidos ante una muralla construida en cartón con un motivo serigrafiado en repetición permanente: balcones y entradas de edificios de una modernidad cansina, la de los hoteles que pueblan de una forma repetitiva el litoral mediterráneo, destinos momentáneos del deambular turístico internacional, pero también de una modernidad sin pedigrí, de un lenguaje arquitectónico del ocio letárgico y de la promesa de felicidad al sol. Sobre ellos se produce una acción inútil pero de tono contestatario: Laura distribuye los contenedores de plástico y una cadena humana traslada agua hasta volcarla sobre las falsas fachadas una y otra vez. Su actuación culmina con una *rave*, con música y el grupo de participantes entregados a la convulsión del baile. La música y la reunión contracultural de nuevo son una manifestación del orden de la anarquía o de un modelo caótico que alumbró formas alternativas de colectividad.

Otra escena de este grupo fue filmada en el Autódromo de Terramar en Sant Pere de Ribes (Barcelona), un circuito

19 Jordi Colomer inició en 2009 un blog en el que compilaba las diferentes traducciones en texto de imágenes del relato «El escudo de la ciudad» de Franz Kafka. <http://fuegogratisjordicolomer.blogspot.com.es/> (26 de marzo de 2017, 19:14).

abandonado de la época dorada de las carreras en 1923. Esta pista de hormigón ideada para el desplazamiento rodado es recorrida por dos personajes que caminan mientras comentan la incidencia del viento sobre sus acciones. Aleatoriamente se cruzan con personas que sostienen banderas y letreros que indican cotas, distancias con ciudades de otras latitudes, que suponen una ruptura navegacional con lo que existe. Las medidas son un sistema de control tomadas desde un punto de referencia, normalmente eje comercial o centro de poder. Aquí, en cambio, el sistema de referencia, la cota geográfica del sistema político por antonomasia, se convierte en un sistema desmantelado, ya que su marcador de partida es una acción humana totalmente singular en este espacio de ciencia ficción que es ninguna parte.

En este mismo circuito, monumentales fachadas de cartón montadas sobre andamios con ruedas, de la familia de la muralla serigrafiada anterior, son desplazadas por los colaboradores, convirtiéndose en autoedificios móviles. Su surrealismo recuerda al desplazamiento humorístico de los decorados de *Playtime* de Tati en el Plateau de Gravelle (Vincennes, Francia) en 1967, pero cuando el viento se levanta y se mueven solos, parecen referir a otro filme, *El viento* de Victor Sjöström, o a otros momentos de la cultura popular, como las tiraduras de casas o mingas de la Patagonia chilena, donde todo el pueblo participa en el desplazamiento de una casa, sobre barcas o animales, de un lugar a otro.

Una última escena de este grupo hace más explícita la inmanencia de sus actos, la capacidad de un movimiento de convertirse en un virus en el cuerpo social. El pabellón móvil está detenido y desplegado en un terraplén, bajo la lluvia, y su congregación permanece a la espera del acontecimiento. Laura les cuenta, de nuevo en multitud de idiomas, la historia de la segunda generación de constructores de la Torre de Babel según Kafka. En el relato, la intención de construir la torre que da lugar a la ciudad se va olvidando en aras de la convivencia: la sucesión de periodos de bonanza dedicados al bienestar ciudadano y de momentos de conflicto que se concentran en apaciguar, hacen que lo que ocurra una y otra vez no sea la torre, sino la ciudad. Babel no es una construcción, sino un proceso de cambio, un emplazamiento social en el que lo transformativo y sus sucesivas mutaciones son su razón de ser, donde la finalidad colectiva pierde su sentido ante la necesidad de imaginar los medios que hagan posible una vida en común.

Lydia

Lydia Lunch es una escritora y cantante de Nueva York, una de las pioneras del *Spoken word* y fundadora de la importante banda Teenage Jesus en la *No wave* de finales de los años setenta. Su voz militante y activista inserta una nueva dinámica en la narración: la identificación contracultural. Lunch da título a la pieza pidiendo, sobre un coche ranchero descapotable, que la gente se le una, que acuda al Partenón para una cita posterior. La puesta en circulación de modos de subjetividad viene siempre entrelazada con la existencia de un contrapúblico, de un discurso paralelo subalterno que un colectivo o comunidad desarrolla para formular interpretaciones opuestas de sus identidades, intereses y necesidades²⁰. Lydia convoca a los viandantes, a los conductores que se cruza, a la ciudadanía, con un lenguaje que es explícitamente político, clamando por un futuro sin «cockcocracy», sin oligocracia del pene, clamando por un cambio necesario que no puede esperar.

A medida que el relato avanza, tiene lugar un desdoblamiento desplazado: el destino del viaje es un hito de la cultura occidental, símbolo genético de la democracia ateniense, el Partenón. El «original» griego, que ha sufrido los expolios de Occidente, una guerra civil y los estragos del turismo, es sustituido por la «copia» estadounidense que se realizó en 1897 como parte de una macroexposición, expresión de la adscripción de la modernidad a la historia en el cambio de milenio, pero también del testigo que recoge la nación estadounidense como líder del mundo libre. Ese desdoblamiento de la tradición tiene también su sentido vernacular: Nashville es hoy la capital de la música *country*, epicentro de una producción específicamente estadounidense, y el campus alrededor del Partenón funciona como escenario al aire libre para sus practicantes. La transición entre el *country*, el *folk* como expresión del pueblo y las acciones posteriores son un matiz del lenguaje cinematográfico utilizado. Como una bandera sin país, las variaciones de lenguaje excéntrico al sistema, su muestra heterogénea, no son formas de exotismo, sino superposiciones que funcionan con rigurosa naturalidad. Delante del Partenón, los seguidores del movimiento despliegan un entorno ceremonial. La entrada se engalana con telas de colores que funcionan como palios decorativos y banderas. El grupo espera la llegada de Lydia, que interpreta para ellos una canción, sobre el coche, acompañada de una guitarrista. El tema

20 Véase Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Nueva York: Zone Books, 2005, pp. 113-118.

es la complejidad del camino, la dificultad del desplazamiento vital²¹: cualquier concierto hace de lo personal una experiencia colectiva donde la problemática individual contamina a cada uno de los asistentes. Cuando termina, la urgencia de nuevo del movimiento: los recipientes fetiche se reparten entre los asistentes, que regresan a sus coches con ellos y emprenden de nuevo el viaje.

Anita

El relato en Barcelona transcurre primero con otra procesión, desfile o manifestación política en el ambiente cotidiano. Un gigantesco muñeco, vestido con el mismo uniforme del movimiento, desfila en un descapotable por la ciudad, acompañado de diferentes vehículos rodantes, que cargan de nuevo los plásticos, uniformes, maquetas... El gigante tiene algo de un mecanismo de adhesión, como las mascotas de los equipos de deporte o el ídolo gigante de un festejo pagano. También remite a la tradición popular de los gigantes de feria, a esas figuras del rey y la reina como las que Joan Miró y Joan Baixas transformaron en grandes títeres en *Mori el Merma*, una pieza de teatro experimental que realizaron en 1978. Esta obra era una reinterpretación de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry que celebraba la muerte de Franco y el final de la represión de la dictadura, pero aquí se suspende en una ambigüedad burlona, aun también patafísica, con su gigantismo infantil y con la lengua de fuera. Su movimiento y la manera de portarlo tienen algo de ese momento en el que la posrevolución rusa mezclaba en sus marchas de calle el lenguaje de vanguardia con la referencia popular, uno de esos momentos de producción cultural mestiza, de equilibrio precario entre la referencia culta y su traducción vernacular, tan fundamentales en la estética de Colomer.

El destino del títere es la Superilla, un experimento urbanístico creado en el último año por la municipalidad de Barcelona en el distrito postindustrial de Poble Nou: es un aprovechamiento de la cuadrícula que constituyen las manzanas del Eixample de la ciudad para crear una supermanzana²², un espacio peatonal que aprovecha el trazado urbanístico en bloques. La ciudad, espacio del cuerpo social y de los cuerpos individuales sumados como colectividad, es la forma fundacional de la utopía. La coreografía social que constituye *¡Únete! Join Us!* es, como todas las utopías,

21 La pieza se llama *1000 miles of bad roads*. Sus letras: «I'm running to trouble / like people run into their best friends / I know it like the back of my hand / I know I'm bout to see it again / Time ticks away from that clock on the wall / Like a wrist wears a watch I will wear the fall. / So many secrets and so many lies / So many tears and so many eyes / None of them things gunna get you a ride / On a thousand miles of bad road / Bet your life bet and bet your shoes / It's as easy to win as it is to lose / Sleeping with Jesus and the Devil too / on a thousand miles of bad road. / Some folks think there's a tongue in my cheek / Honey I'm just telling the truth I say what I mean / Sharp like a razor or Billy Joe Shavers bullet pointed at me / Scarred but smarter and getting hit harder than I every thought I'd be. / So many secrets and so many lies / So many tears and so many eyes / None of them things gunna get you a ride / On a thousand miles of bad road / Bet your life bet and bet your shoes / It's as easy to win as it is to lose / Walking with Jesus and the Devil too / On a thousand miles of bad road. / There's a change come over me / I'm not the one I used to be. / Now people fall apart like grains of sand. / I try to love 'em the best I can. / So many secrets and so many lies / So many tears and so many eyes / None of them things gunna get you a ride / On a thousand miles of bad road. / You bet your life bet and bet your shoes. / It's as easy to Win as it is to lose. / Sleeping with Jesus and the Devil too / On a thousand miles of bad road / On a thousand miles of bad road / On a thousand miles of bad road».

22 Este nuevo proyecto urbanístico llamó la atención incluso del *New York Times*: <https://mobile.nytimes.com/2016/10/02/nyregion/what-new-york-can-learn-from-barcelonas-superblocks.html> (consulta: 26 de marzo de 2017, 21:33).

23 Jameson, *op. cit.*, p. 31.

24 Darko Suvin, *Metamorfosis de la ciencia ficción; sobre la poética y la historia de un género literario*, México D.F: FCE, 1984, p. 61.

un subproducto aberrante de lo real²³ regido por un principio de extrañamiento cognitivo²⁴. El escenario urbano vacío con el fondo especulativo del desarrollo urbano de los últimos años en la zona postindustrial de Barcelona sirve como un nuevo entorno marcado por la sensación de anticipación.

Allí, el grupo se detiene para desarrollar una nueva acción colectiva: aprovechando unas bancadas, Anita Deb, empleada de banco y bailarina, realiza una performance enfrentada a una grada ocupada por otro grupo de seguidores, vestidos con sudaderas de la Universidad de Nashville y de Atenas. Ella pauta desde un lado los movimientos que los otros repiten al otro, en una coreografía sin música que introduce otro desplazamiento transcultural en lo local: el gesto Bollywood, extrañado, se convierte en un aparato celebrativo, reglado pero festivo. Aquí lo ceremonial, como en el plano secuencia de la banda de *country* en Nashville, produce también una escala de variables entre la naturalidad de la acción y la convención fílmica: cuando la coreografía termina, el gesto de la cámara siguiendo a Anita por la calle introduce literalmente la forma en que la cámara en el cine Bollywood persigue a sus heroínas. Esa supertextualidad es la misma de las gradas: en la instalación en sala, el tutorial de coreografía india se ve desde otro dispositivo similar, esperando la unión al movimiento en género musical. La función fáctica del *display* se corresponde con la presencia de los recipientes, con la cromática de los uniformes... Las acciones dirigidas convierten a los personajes en obsesivos, sujetos a una acción en un lugar concreto, tozudos como los objetos. Los semas se distribuyen en las acciones como un encuerpamiento de este movimiento indefinible, responden a una economía simbólica de la pertenencia más allá del régimen económico que la ciudad representa para la sociedad.

El teórico de la literatura comparada Andrew Hewitt definió coreografía social «como el espacio de tráfico cultural donde las normas estéticas son ensayadas como aquellas formaciones sociales que pudiesen producir y en la que nuevos tipos de interacción social se forjan en nuevas formas de arte»²⁵. En Colomer estas formaciones sociales son una aportación reconocible, paradigmática de su trabajo y se producen a través de lo lúdico como una forma ética y épica en la que los gestos individuales tienen un efecto en la producción simbólica colectiva, donde cada una de las piezas conforma un diálogo polifónico conjunto

25 Andrew Hewitt, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham: Duke University Press, 2005, p. 10.

diseminado por todo el Pabellón. La coreografía social dirigida por una mujer que representa una nueva ciudadanía es una cuestión de soberanía de contagiosa molecularidad: la imaginación cotidiana de vectores de dirección de una ciudadanía por venir.

¡Únete!

«We have arrived to a phase in which we, ourselves, are always our own representation.»

— Ettore Sottsass²⁶

26 En *Design Quarterly*, 1973.

«La forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa.»

— Fredrick Jameson²⁷

27 Jameson, *op. cit.*, p. 9.

«What a time this is for learning about people, politics and oneself!»

— Michael Taussig²⁸

28 Michael Taussig, *Trump Studies* [<https://culanth.org/fieldsights/1046-trump-studies>] (consulta 10 de marzo).

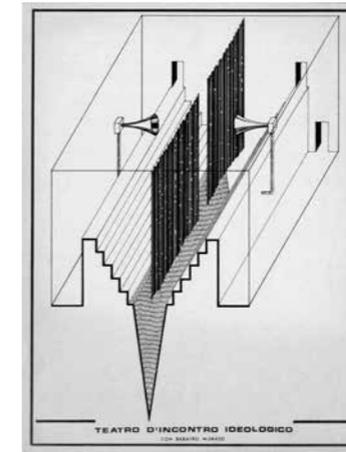
Cuando los politólogos Chantal Mouffe y Ernesto Laclau propusieron el concepto de democracia radical²⁹, también insistieron en que la producción artística es un ámbito fundamental en la constitución de una sociedad crítica que regenere de forma continuada sus modalidades de representación. Para ellos, la participación pública se produce de forma agónica, como una confrontación de posturas diversas que solo admite acuerdos puntuales y efímeros que han de renegociarse a cada paso. Según este planteamiento, las formaciones sociales no han de constituirse como comunidades cerradas y estables, sino como estructuras de apoyo efectivas en la consecución de fines comunes según sus necesidades dispares: una comunidad abandona así su condición de ficción utilitaria en la que toda participación es una forma de violencia para ser la consecuencia de una serie de procesos que establecen lo común. Las sucesivas estructuras de apoyo que permiten que se haga y deshaga a cada paso son la constitución encadenada de acuerdos puntuales en respuesta a urgencias múltiples, a necesidades compartidas entre sus partes. Un buen ejemplo³⁰ sería una fachada antigua que se mantiene precariamente en pie después de convertirse en ruina el edificio al que pertenecía. La conservación de la fachada impone la instalación de un

29 Véase Ernesto Laclau/Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Londres: Verso, 2001.

30 Véase Céline Condorelli, *Support Structures*, Berlín, Nueva York: Sternberg Press, 2009.

andamiaje, de una estructura que le dé soporte, como solución provisional, de transición hacia otra cosa, a un trabajo más definitivo. Una vez que el andamio ha sido instalado, la fachada y el apoyo están indefectiblemente ligados en forma y función: ninguno tendría sentido autónomamente, sino tan solo como una ligazón que los define. La estructura de apoyo se define por su agónica precariedad y por la utilidad de sus espacios intersticiales. Ahí radica la importancia de la ficción: como un cartón corrugado, con muchos puntos de apoyo, una estructura que no lo era antes adquiere consistencia y fuerza, pliegue contra pliegue.

Las mujeres en esta pieza enseñan a actuar: su frenesí sobre un público en espera convierte la vulnerabilidad en acciones con las que sobrellevar la precariedad en nuevas formas de vida, felices y activas. Los gestos de los que las asisten y acompañan, su presencia, sujetando, vigilando, mirando, son una aceptación de una vulnerabilidad, donde los rituales y sus representaciones, incluso sus uniformes y recipientes portátiles, devengan una afirmación de la dependencia corporal, una afirmación de las condiciones de precariedad, un potencial performativo que permite hacer la política vida vivible. Si ellos bailan o pedalean o si el espectador se sitúa en las gradas para mirar, ser mirado o quizá bailar también, es porque se unen a un teatro de lo real que enfrenta el modo representacional del mundo como espectáculo, de la política de lo cotidiano como opresión. Al enmarcar esta obra en el género de la anticipación, donde las instituciones humanas existentes tienen un reflejo doméstico, casero, se entiende cómo las discontinuidades genéricas vienen a reafirmar el relato: el *country*, el Bollywood, las referencias literarias o cinematográficas se sitúan en un plano de recuperación de la experiencia. Las alternativas de formación cultural son imaginadas sin ser representadas como alternativas. Y pertenecen tanto al tiempo por venir como al espacio por llegar.



Archizoom Associati. *Teatro Imposible*,
Teatro de encuentro ideológico, 1968



© Sir John Soane's Museum, Londres
Varios diseños para edificios públicos y privados, 1780-1815



Tati-ville. montaje del decorado en el plateau de Gravelle (Vincennes),
para *Playtime* (1967), película de Jacques Tati