





Medina Parkour, 2014

IN OGNI SCENA DI STRADA, IN ATTESA DI UN'AZIONE, C'È UN GATTO CHE ATTRAVERSA L'INQUADRATURA

Núria Gómez Gabriel

L'opera dell'artista catalano Jordi Colomer non può essere compresa senza prestare attenzione alla relazione del film e della fotografia con le forme di vita e le loro modalità di abitabilità. Alcuni critici definirebbero la sua opera come una sorta di scultura in "campo espanso"¹ che cerca, nell'architettura e nelle sue ambientazioni teatrali, le linee guida di una storia e di una *certa teoria del dramma moderno*.² I poeti, tuttavia, suggeriranno che la sua opera è *l'ancora di salvezza sulla quale saltano due delfini ammaestrati, poverini*, che la sua è una vera arte dei limiti, parole sul muro... Due mondi che si toccano.³ Il suo spirito singolare emerge dal suo interesse per lo spazio fisico e per lo spazio delle rappresentazioni, così come per il modo in cui gli spazi e gli oggetti che ci accompagnano nella nostra vita quotidiana, e la loro inevitabile influenza sull'identità e i desideri condivisi delle società, modellano il nostro immaginario e quindi limitano ciò che ci è permesso immaginare. Dalla stanza alla strada, Colomer ci invita a riflettere sulle ontologie del presente. La sua è una chiamata a esplorare le possibilità poetiche di abitare gli spazi del nostro tempo, lo spazio della città, uno spazio carico di storie, interessi e simboli, uno spazio complesso, in movimento, mutevole e necessariamente politico.⁴

È il 4 agosto 2014 a Trondheim, Norvegia, e passano la giornata sdraiati nell'erba fresca che cresce solo nelle regioni settentrionali. Gioca con sua figlia Valentina come fanno i leoni con i loro cuccioli, e più tardi berrà birra ridendo forte alle battute di Nini.

Di notte, guarderà fuori dalla finestra e vedrà passare un gatto, e allora ricorderà le scene di *Mata Hari* che ha visto il giorno prima: "1) In ogni scena di strada, in attesa di un'azione, c'è un gatto che attraversa l'inquadratura, generando tensione. 2) Coreografia di segni in codice segreto".⁵ In questa annotazione, apparentemente aneddotica, che Jordi Colomer ha lasciato scritta nel diario di bordo che lo ha accompagnato durante tutto il processo di creazione della sua opera *Svartlamon Parade* (2014), possiamo trovare gli elementi chiave della sua più recente genesi creativa. La ripresa di un film: la strada, un'azione imminente e... un gatto?

Prima di entrare nel merito, e molto brevemente, diremmo che la strada è *là dove si mette il piede*, dove, come spiega l'artista, "possiamo staccarci dal concetto di casa e abitare poeticamente la città, ormai estesa in tutte le direzioni".⁶ In strada c'è la presenza delle persone. In strada osserviamo le situazioni o semplicemente ci muoviamo alla deriva perché in strada, mentre camminiamo, vediamo cose che ci dicono cose. In strada *ci perdiamo* (F. La Cecla) come se "abbandonassimo il rifugio e imparassimo uno spazio al di là di ogni desiderio di ritornarvi...".⁷ La strada *produce* se stessa e produce noi (H. Lefebvre). La strada è un *luogo*, un posto dove le cose sono organizzate secondo un ordine stabilito, ma è anche uno *spazio* risultante da questo "luogo praticato" (M. de Certeau). La strada si produce quando c'è movimento, direzione e temporalità, quando c'è l'attività di un'azione. Ma è con l'azione di "fare strada" con il nostro corpo umano che si rivendica la condizione politica dell'Essere

Medina Parkour (Tetouan), 2014
(video still)

(occupiamo, agiamo, ci riconosciamo?...). Un gatto, o *Felis silvestris catus*, è un mammifero carnivoro della famiglia Felidae. Nell'immaginario occidentale più comune, il gatto simboleggia l'astuzia, l'intelligenza e l'intuizione. Ma se c'è una cosa che caratterizza comunemente il gatto, sia esso domestico o selvatico, è la sua insaziabile curiosità, la sua capacità di *intrufolarsi* negli angoli più inospitali e perdersi nel vuoto dell'ignoto senza paura del buio. Il gatto di *Mata Hari*, tuttavia, è una metafora allegorica e un messaggero, un *trigger*, un detonatore: un personaggio vivo incaricato di catturare la nostra attenzione e renderci parte del paesaggio che vediamo davanti ai nostri occhi. Un personaggio vivo che incarna la possibilità di un'azione. Potremmo dire, quindi, che il processo creativo delle opere più recenti di Colomer consiste nell'"uscire in strada, indicare un luogo concreto e lasciare libero corso a un'azione".⁸ Ma non senza prima invocare il gatto, chiamare il collettivo e dare libero sfogo alla sua insaziabile curiosità intuitiva. Il suo modo di *attraversare il quadro* ci ricorderà, sempre, che la creatività è la capacità di meravigliarsi e il desiderio di rispondere di fronte a ciò che ci sorprende. O, nelle parole dell'artista e attivista Kae Tempest, il suo movimento ci ricorderà sempre che "la creatività è qualsiasi atto d'amore"⁹ – qualsiasi atto che implichi il fare. Di solito si applica al mondo dell'arte, ma può essere applicato a tutto ciò che richiede concentrazione, abilità e candore. Crescere le proprie figlie, per esempio, richiede creatività: giocare, creare, riflettere e saper lasciare andare.

Anche nel 2014, lo stesso anno in cui Jordi Colomer scriveva il suo promemoria prima di andare a dormire sotto il cielo biancastro alle 4 del mattino a Trondheim, qualcuno poteva vedere l'artista saltare sui tetti della vecchia Medina di Tetuán, in Marocco. La pratica del "parkour" o "arte dello spostamento" è l'azione compiuta dai *traceurs/traceuses* (tracciatori/tracciatrici). Disciplina fisica sviluppata in Francia, e più tipica delle periferie europee che del Maghreb, basata sulle capacità motorie dell'individuo, che consiste nello spostarsi, individualmente o collettivamente, da un punto all'altro dell'ambiente per mezzo dell'azione più "semplice" o "più efficiente" possibile e con il solo aiuto del corpo umano. Tuttavia, in *Medina Parkour* (2014), Colomer decise che il suo percorso tra i tetti della Medina avrebbe seguito il modello di movimento dei felini e dei ragazzini, i più comuni in quella *città nelle altezze*. L'istinto *felino* dell'artista e la sua riappropriazione del *parkour* sono stati l'inesco per attraversare i muri tra le proprietà, confondendo così i confini tra la privacy domestica e lo spazio pubblico di quel luogo. Un'azione con una certa somiglianza con le derive urbane della vecchia Internazionale Situazionista (1957-1972), nelle quali la città veniva esplorata per mezzo del corpo come luogo attraverso cui passano tensioni ideologiche ed emotive, e l'intero processo di esplorazione andava registrato attraverso una rappresentazione psicogeografica. Le psicogeografie sono cartografie di emozioni, sensazioni, esperienze e percezioni a cui un luogo specifico, un ambiente geografico, urbano, può



condurci. In questo senso, la deriva di Jordi Colomer e del suo vicino per i tetti di Tetuán, rappresentata nella sequenza di fotografie che compongono il video *Medina Parkour*, ci ricorderebbe che non ci si può accontentare dello spazio che ci è dato di capire, per esempio, su una mappa. Ai suoi occhi, "per conoscere veramente la città, bisogna andare là dove non è permesso e saltare i muri".¹⁰ Sarebbe qualcosa come un'"arte dello *sconfinare*". Entrare senza diritto, *sovrapporsi alla città*, prendere la parola e confondere le frontiere.

Il gatto che salta l'abisso tra due mondi sui tetti di Tetuán è la continuazione (o *sequel*) del personaggio di Anita Tocopilla nell'opera *The Istanbul Map* (2010). Un film assemblato a partire da fotografie digitali in cui "il personaggio si arrampica sui tetti per scrutare la geometria urbana e confrontare la sua visione panoramica con un oggetto che potrebbe essere il contrario del paesaggio: la mappa".¹¹ Con l'azione di strappare la mappa in mille

pezzi, Tocopilla incarnerebbe la furia e la confusione. A sua volta, la scena muta mostrata nel film ci invita a immaginare le parole e le ragioni dell'"eroina furiosa", ci incita a immaginare *come e da dove* sia possibile parlare a una città. Ma l'immaginazione, nei lavori di Colomer, non è solo quella chiamata a osservare ciò che non è qui, ma è anche quella che apre nuovi spazi che ancora non conosciamo ma che forse sono sempre rimasti davanti a noi, nella possibilità della loro esistenza...

Da anni, ogni volta che arriva in una città, l'artista ne visita i tetti e le tegole perché, come dice, sono proprio questi spazi, cui normalmente non si accede, i "luoghi privilegiati per vedere la città in tutta la sua fisicità".¹² Qualcosa che, inoltre, "solleva molte domande sulla storia dell'architettura moderna, ma anche sull'uso che i cittadini possono fare dello spazio pubblico".¹³ Nei paesi del Medio Oriente, per esempio, lo spazio dei tetti è ancora accessibile e attivo, ma i tetti di Rennes, dove Colomer

ha prodotto *Crier sur les toits* nel 2011, sono caduti nell'oblio dell'architettura moderna. In effetti, come sottolinea l'artista, nel sedicente "Occidente" c'è stato un momento cruciale, segnato dal Congresso Internazionale di Architettura Moderna (1954)¹⁴ e dallo spirito di Le Corbusier, a partire dal quale l'architettura moderna si sarebbe organizzata secondo il principio del tetto-terrazza dell'*Unité d'Habitation de Marseille* (1945-1952). Una proposta nella quale i tetti ospiterebbero sempre un teatro, una ludoteca o qualche altro spazio dedicato alla cultura condivisa dalla comunità dei vicini. L'*Unité* prenderebbe come riferimento, a sua volta, la comunità teorizzata dal socialista utopico Charles Fourier, che nel XIX secolo progettò il Falansterio, un edificio i cui abitanti avrebbero formato un'unità creando una trama, e un riferimento al quale Colomer tornerà in diverse occasioni come fonte di ispirazione utopica. Forse l'esempio più paradigmatico di questo sarebbe *L'Avenir* (2011), un lavoro in cui l'artista avrebbe creato, dall'unica immagine conosciuta della Falansterie, un modello di lotta dell'edificio che sarebbe poi stato trasportato da un gruppo effimero, che avrebbe incarnato la comunità immaginata da Fourier. Il risultato dell'*Unité d'Habitation de Marseille*, tuttavia, è deludente. La sua evoluzione ha spogliato i tetti della loro funzione sociale, trasformandoli in una sorta di "luoghi orfani" o "luoghi fantasma" che l'artista recupererà attraverso azioni di reimmaginazione, riappropriazione e risignificazione collettiva. In effetti, se l'immaginazione creativa di Jordi Colomer ci ricorda qualcosa, è che non c'è modo migliore di capire una società che prestare attenzione a tutto ciò che si nega. Per questo il suo modo di attraversare l'inquadratura in opere come *Medina Parkour* o *The Istanbul Map* contempla la possibilità di tornare a occupare tetti e coperture, sia per sottolineare la potenza della loro semplice esistenza, sia per poter ascoltare il miagolio di tutta la loro comunità.

Con il desiderio di abitare nuovamente questi "spazi fantasma" abbandonati sulle alture, Colomer decise di convocare una





fiesta mondiale (*festum* = gioia pubblica, momento collettivo) che si sarebbe tenuta il 7 aprile in tutte le città. *Crier sur les toits* avrebbe prodotto un'azione collettiva che avrebbe dato corpo e voce materiale al significato dell'espressione contenuta nel suo stesso titolo (*Crier sur les toits* = gridare sui tetti, proclamare, urlare). Nel festival delle voci e delle grida che l'artista decise di celebrare, avrebbe incoraggiato la comunità di Rennes a salire sui tetti per dire pubblicamente qualcosa che avrebbero davvero voluto comunicare. Un'azione che corrisponde all'invito a "vivere un'esperienza spaziale con il nostro corpo e che comporta la consapevolezza di essere in grado di dire qualcosa, di salire su un podio o su un palco, luoghi dove ci si prepara a fare un discorso politico e che sono sempre situati più in alto degli altri".¹⁵ Da questo punto in poi, e con la distanza che ci separa da quel 7 aprile 2011, potremmo dedurre che, in superficie, *Crier sur les toits* cercherebbe letteralmente di prendere il posto più alto e di avere la possibilità di prendere la parola. Ma, se ascoltiamo più profondamente quelle voci di Rennes, vedremo come, dal gesto creativo di Colomer, emerga un punto di vista della Storia che traccia una linea chiara tra la mappa e il territorio, rivelando la barbarie sepolta sotto la bellezza del piacevole e l'estrema passività della nostra vita quotidiana.

Abbiamo detto all'inizio che la creatività è un atto d'amore. Ma l'amore (e, potremmo anche dire, il gusto personale o l'inclinazione) che abbiamo per certe cose, in opposizione all'indifferenza, sembra derivare esclusivamente dall'avversione che proviamo verso altre cose, le abitudini e le attitudini trasmesse

per eredità e per suggestione dalla nostra prima educazione, modificate dalla nostra esperienza e dall'influenza dell'ambiente. "In qualsiasi sua manifestazione, nobilitato dall'intelligenza e dalla conoscenza, o nella sua espressione affettiva [e nell'amicizia], l'amore deve essere libero".¹⁶ Tuttavia, sappiamo che si può essere anarchici di fronte all'autorità, al lavoro o alla proprietà, ma di fronte all'impeto del cuore e della creatività non c'è principio, regola o idea che si mantenga salda al suo posto. Sicuramente per questo, il processo creativo di Colomer (sempre aperto e adattivo) scaverebbe nello spazio pubblico come eterotopia¹⁷ (un insieme di relazioni, la sua molteplicità di scale e il suo carattere temporale) e nelle forme di civiltà (gli agenti che partecipano, i loro comportamenti e le storie che li sostengono). Le sue azioni cercherebbero di immaginare alternative agli usi normativi degli spazi e alle pratiche culturali implicite in essi. Il desiderio di Colomer, quindi, sarebbe un desiderio libertario. Un caos cieco di impulsi utopici, così come la costruzione volontaria di forme associative tra forze che lottano per affermarsi e riconoscersi senza dissolvere le differenze che le oppongono (P.J. Proudhon). Il suo processo di creazione implicherebbe, sempre, una rete di relazioni, e comporterebbe l'attuazione di tutta una serie di contro-pedagogie del potere (R. Segato) che incoraggiano la generazione di comunità artistiche di apprendimento e creazione cooperativa.

Crier sur les toits, per esempio, non sarebbe stato possibile senza l'impegno degli studenti del Master *Métiers et arts de l'exposition* dell'Università di Rennes. Il loro rapporto con l'artista, che è durato intensamente per quasi un intero anno accademico,



CRIER

sur les

TOITS

le

7 AVRIL

1. **CRIER** sur les **TOITS** consiste à ne pas se taire dans des caves.
 2. Or se taire dans des caves est une occupation triste.
 3. Donc il est nécessaire de **CRIER** sur les **TOITS** pour être heureux.
-

era finalizzato allo sviluppo congiunto di una mostra. Dopo lunghe conversazioni, letture, qualche crisi e vari cambi di direzione, è emersa l'idea di lavorare a una mostra che si riferisse alla periferia dello spazio espositivo come lo conosciamo. Da qui, l'elaborazione dei manifesti-invito al festival mondiale dei tetti parlanti, che fa parte dell'iniziativa, e la loro successiva distribuzione nelle strade di Rennes, concepirebbe la sala espositiva come un "prolungamento della strada". O, per dirla in un altro modo, da qui deriverebbe, tramite l'invito (futuro e invisibile, concreto e premonitore) da parte della comunità del progetto *Crier sur les toits*, un appello all'occupazione di altri spazi al di là della convenzione espositiva. Con questa occupazione riuscirebbero anche a confondere i ruoli stereotipati tra artista e gruppo curatoriale, sconvolgendo a loro volta i limiti normativi tra lo spazio fisico e lo spazio delle rappresentazioni.

In modo simile, *Medina Parkour* sarebbe stato realizzato durante la residenza artistica Trankat. Un'iniziativa di artisti marocchini, in collaborazione con l'associazione francese Sextant &+ e l'Istituto Francese, che ha fornito a Colomer l'ambito di possibilità per la realizzazione di un'opera in collaborazione con le scuole d'arte e di architettura di Tetuán. Così, mentre l'artista sperimentava le vicissitudini del movimento felino sui tetti dell'ex capitale del protettorato spagnolo in Marocco, ha anche realizzato il workshop *Zamanarchitecture* (*Zaman* = Tempo) con gli studenti del primo corso della Scuola Nazionale di Architettura di Tetuán.

Questo fu il primo dei due compiti collettivi che sarebbero stati registrati nel video *Arquitectos (Tetuán)*. Il secondo consisteva nella costruzione materiale di una maquette soggettiva, individuale e comunitaria della città che sarebbe stata realizzata con la produzione di pane equivalente a una giornata di lavoro nel forno artigianale del quartiere dove si trova la residenza artistica. Alla fine, il montaggio di *Arquitectos* mostra come attraverso il passaggio del tempo condiviso, insieme al tessuto affettivo che costituisce la proiezione materiale di questa città commestibile, sarebbe possibile ri-significare lo spazio urbano e cancellare i suoi contorni (i nostri contorni). Forse è *come e da dove* parlare a una città: darle un altro corpo, voce e soggettività (*queering the map!*). Senza definire (*definire* = mettere fine, delimitare, racchiudere... chiudere?) il significato delle sue parole. Piuttosto impastatele, mangiatele e alla fine fate una festa.

Roland Barthes dice che non c'è popolo senza racconto. Se in mezzo alle nostre vite secolarizzate e banali siamo sedotti dall'idea che in qualche luogo segreto abbiamo vissuto il grande dramma (R. Piglia), in *New Palermo Felicissima* (2018) la storia del Porticciolo di Sant'Erasmo ci viene presentata sotto forma di racconto collettivo. Sant'Erasmo è un luogo situato nella parte meridionale del centro storico di Palermo da cui si può osservare la periferia sud della città, e una parte della costa che "per molti anni è stata ecologicamente trascurata, dimenticata dalle autorità pubbliche e omessa dalle guide turistiche".¹⁸ Molto

brevemente, la video installazione *New Palermo Felicissima* racconta la storia della nascita di una società eterogenea alternativa che naviga attraverso luoghi ritrovati di un passato entropico (R. Smithson) come, ad esempio, il famoso ristorante "L'approdo da Renato", chiuso da trent'anni, l'autosalone Zeus o il campo da calcio Mondo Jean. Nel frattempo, l'attrice Laura Weissmahr guida l'installazione navale (barca, osservatorio e sala di discussione pubblica) di tale società con l'aiuto di un *informatore* che le detta all'orecchio un testo dello scrittore palermitano Roberto Alajmo, che lei riproduce ad alta voce pochi secondi dopo averlo sentito. Weissmahr (posseduta dallo spirito del luogo) sarebbe *l'Innesco* o il detonatore perché la società eterogenea di Sant'Erasmo – pescatori, studenti, immigrati, guide turistiche, architetti e aristocratici – possa riscrivere la propria storia in quello che Colomer descrive come "una versione laica della processione annuale di Santa Rosalia".¹⁹

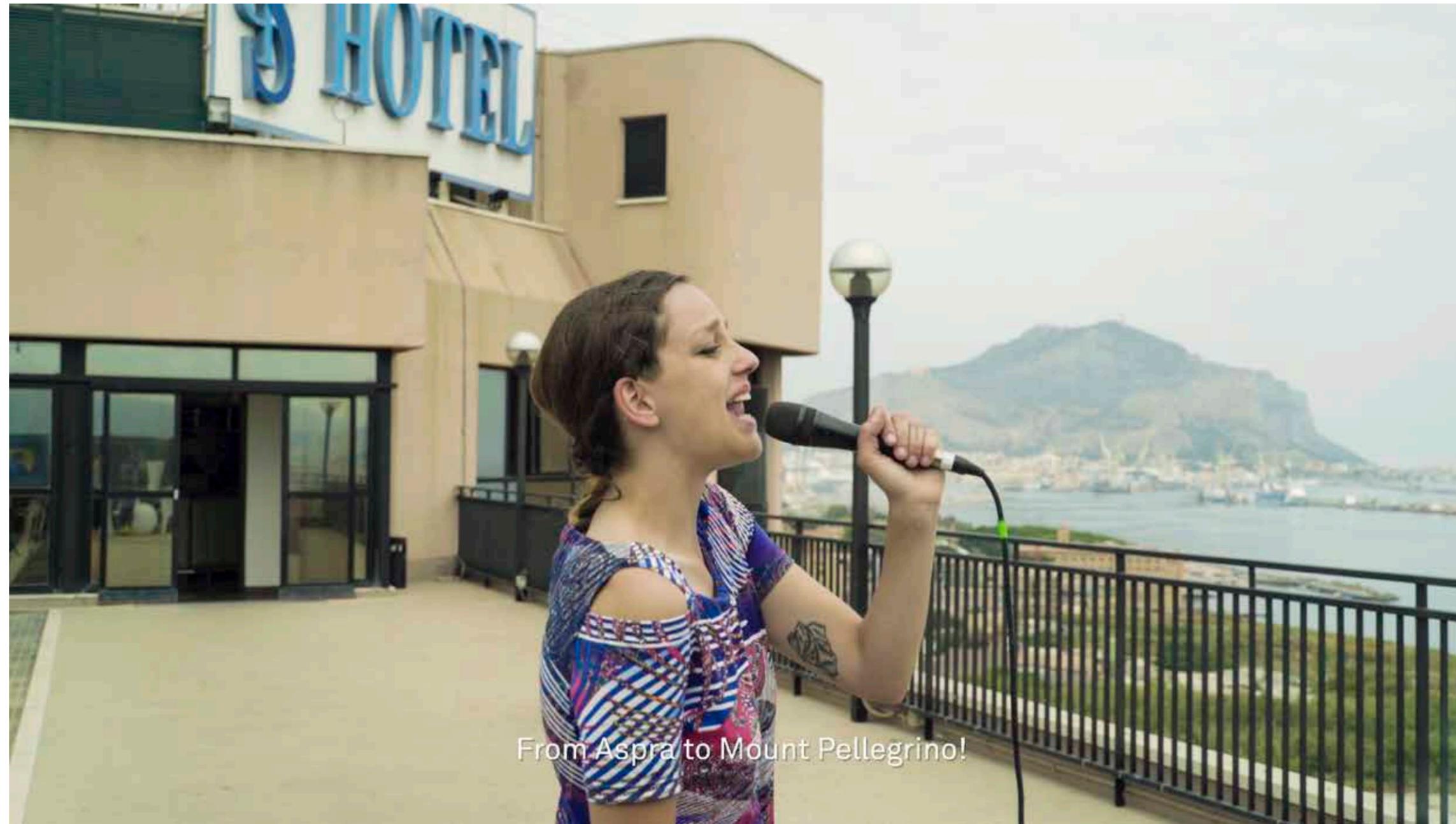
In *New Palermo Felicissima*, è stato l'artista stesso a chiedere di collaborare con una scuola della città ai responsabili di Manifesta 12, che, per parte loro, avevano affidato all'artista il compito di intervenire sul corso naturale delle cose a Sant'Erasmo. Ancora una volta, sarà l'artista a chiamare il collettivo degli studenti per mettere in moto una contro-pedagogia dello spazio urbano. Questa volta, però, sarebbe stato qualcosa di diverso. Colomer è certo che il processo di creazione di *New Palermo Felicissima* sia stato una "vera collaborazione,

molto umana e amichevole, in cui il tempo della convivenza è durato quasi un anno, così come le risate condivise e il senso di divertimento, un vero rapporto di amicizia".²⁰ Una collaborazione che è stata possibile grazie alla preziosa produzione artistica di Carolina Olivares (madre di sua figlia Valentina), e all'appoggio dei suoi amici senza i quali, dice, "non sarebbe stato possibile".²¹ Questa certezza ci porterebbe a pensare che se la creatività è un atto d'amore, qualsiasi atto che implichi il fare, l'amicizia sarebbe allora la capacità di creare un mondo comune, un mondo di enunciati ironici e aspettative estetiche. L'amicizia sarebbe la possibilità di creare un percorso comune nel corso del tempo (F.B. Berardi). È così che l'artista concepisce *New Palermo Felicissima*, come "una comunità temporale reale che corrisponde [ironicamente] alla sua stessa rappresentazione".²² Una *organizzazione alla deriva* che avrebbe preso forma in opere precedenti come l'emblematica parata ironica *Anarchitekton* (2002-2004), il già citato *L'Avenir* (2010), o i più recenti *La-Re-Mi-La / Festa de la Roba Bruta* (2014) e *Svartlamon Parade* (2014). Coloro che partecipano al processo creativo di Jordi Colomer formerebbero una *comunità di progetto*. Una comunità che poi, al termine, si disgregherà di nuovo, sapendo di essere fittizia come l'opera d'arte stessa. Una "zona temporaneamente autonoma" – per dirla con le parole di Hakim Bay – dedicata a relazionarsi con la città in modo diverso. Una nave pirata che attraversa la finzione scritta dalla pianificazione urbanistica prima che questa resti fissata perché "la finzione non è una cosa *separata*, fuori dal mondo. La

finzione sarebbe un modo per poter scavare nella realtà e in ciò che essa nasconde".²³ La finzione sarebbe un dispositivo che ci ricorda il fatto che non potremo mai essere protagonisti della storia della nostra vita se non cogliamo i modi in cui essa mostra ciò che non può essere visto.

È il 6 agosto 2014 a Trondheim e passa la giornata da solo nello studio che Charlotte gli ha prestato per la durata del suo soggiorno. Sulla parete è appeso un grande disegno di lei che urla. Guarda l'urlo di Charlotte per alcuni lunghi minuti e apre il suo quaderno in cui un paio di giorni prima aveva scritto del gatto di *Mata Hari*. Legge le sue stesse parole, che dicono che quasi tutti lì sono studenti, l'Università di Trondheim occupa quasi la metà dell'area della cittadina, e agli studenti universitari piace fare festa tanto quanto a lui. Per questo motivo, ogni anno organizzano una grande festa conosciuta come UKA. Il collega di Charlotte, Trygve (i due sono gli instancabili membri del progetto RAKE), gli ha prestato un hard disk contenente un file quasi segreto, una compilation video registrata dall'associazione degli studenti della stessa università. Nervoso e in attesa, decide di riprodurre il film. Le prime immagini sono del 1910, quando fu inaugurato il centro universitario. Un gruppo di personaggi vestiti di nero, con cappelli a cilindro, che camminano orgogliosamente su e giù per le scale. Le bandiere norvegesi sono ovunque, cosa che giustifica pensando che l'indipendenza risale al 1905. Ma la cosa più sorprendente viene dopo. Tutti i film iniziano con una sfilata di grandi oggetti di cartone realizzati dagli stessi studenti. Negli anni '20, treni, navi, balene, carri armati e "l'edificio più brutto del mondo". Negli anni '50, la Guerra Fredda. Negli anni '70, processioni con enormi razzi, robot e immagini atomiche. Negli anni '80, un albero fatto di preservativi. Alla fine di quest'ultimo decennio, le *parades* studentesche a Trondheim sarebbero scomparse. Attaccato allo schermo vedrà queste immagini più e più volte. Passerà la notte in bianco a *flippare* perché le poche immagini che aveva in testa prima di arrivare in Norvegia erano esattamente queste, un mucchio di gambe visibili che portano qualche veicolo di cartone sopra di loro.

Due giorni dopo, decide di andare a fare una passeggiata sotto il sole irreali di una domenica antica. Nel corso della giornata, Ford Mustang, Rolls Royce e altre Corvette appaiono davanti a lui. Forse l'apparizione misteriosa delle auto era a



New Palermo Felicissima, 2018
(video still)

causa delle *Drag Racing* che si svolgono su un'ex pista d'atterraggio della Seconda guerra mondiale che è ora il centro di una zona di centri commerciali e *mall*. Di notte, sognerà un progetto. Calle Aragó a Barcellona trasformata in un viale erboso con un percorso irregolare e curvo. Può essere applicato a qualsiasi città e si ispira ai "percorsi del desiderio", come chiamano a Brasilia quella pratica di modellare collettivamente e adattare uno spazio, lasciando una traccia al passaggio. Questo lo farà pensare a quanto arcaiche possano sembrare le costruzioni para-teatrali della UKA *parade* in relazione a come le cose vengono fatte di solito al giorno d'oggi, e si chiederà come sarebbe camminare per la città portando oggetti fatti male e meravigliarsi di tutto questo. Il pomeriggio seguente, sulla strada verso la casa di legno dell'artista Vigdis Haugtro, che appena poche ore prima aveva finito di tagliare le erbacce in giardino, si ricorderà di alcune fiabe scritte da Elsa Beskow all'inizio del XIX secolo. *Dove gli uomini fanno una strada, i troll spariscono*. Prima di andare a letto, già sdraiato nel letto, leggerà quel libro che non vorrebbe mai finire e che racconta cose affascinanti sull'abbigliamento delle colonie utopiche. *Les communautés utopistes au XIX^e siècle*, scritto da Jean-Christian Petitfils. Si chiederà se, essendo la strada scomparsa alla fine degli anni '80 a Trondheim, non sia giunto il momento di abitare il deserto. Caleranno le sue palpebre. Otto auto. Le gambe visibili. Iconografia sguaiaata. Il brivido di vedere la casa alzarsi e volare. Tutto molto psichedelico. Dominanti verdi e blu.

Forme leggermente organiche. A contrasto, strutture in legno ad angolo retto. Una scala leggermente monumentale. Terrazze e passerelle. È così sorpreso di scoprire questo posto che si sveglia la mattina dopo convinto che esista.

IN EVERY STREET SCENE, WHILE WAITING FOR THE ACTION, THERE IS A CAT CROSSING THE FRAME

The work of Catalan artist Jordi Colomer (Barcelona, 1962) cannot be understood without paying attention to the relationship of film and photography to forms of life and their modes of inhabitation. Some critics would define his work as a kind of "expanded field"¹ sculpture that seeks, in its architecture and theatrical settings, the guidelines of a history and a certain theory of modern drama.² The poets, however, will suggest that his work is the lifeline upon which two trained dolphins jump, poor things, that his is a true art of limits, words on the wall... Two worlds that touch.³ His unique spirit emerges from his interest in physical space and in the space of representations, as well as in how the spaces and objects that accompany us in our daily lives, and their inevitable influence on the shared identities and desires of societies, shape our imagery and thus limit what we are allowed to imagine. From the room to the street, Colomer invites us to reflect on the ontologies of



the present. His is a call to explore the poetic possibilities of inhabiting the spaces of our time, the space of the city, a space charged with stories, interests and symbols, a complex, moving, changing and necessarily political space.⁴

It is 4 August 2014 in Trondheim, Norway, and they are spending the day lying on the fresh grass that only grows in the northern regions. He plays with his daughter Valentina as lions do with their cubs, and later drinks beer while laughing loudly at Nini's jokes. At night, he will look out of the window and see a cat passing by, and then he will remember the scenes from Mata Hari he saw the day before: "1) In every street scene, while waiting for the action, there is a cat crossing the frame, creating tension. 2) Choreography of signs in secret code".⁵ In this apparently anecdotal note that Jordi Colomer left written in his journal, which accompanied him throughout the process of creating his work Svartlamon Parade (2014), we can find the key elements of his most recent creative genesis. The shooting of a film: the street, imminent action and... a cat?

Before going into the subject matter, and very briefly, we would say that the street is where you put your foot down, where, as the artist explains, "we can detach ourselves from the concept of home and poetically inhabit the city, which now extends in all directions".⁶ In the street there is the presence of people. In the street we observe situations, or we simply drift because in the street, as we walk, we see things that tell us things. In the street we lose ourselves (F. La Cecla) as if we were "abandoning the refuge and learning about

a space beyond any desire to return to it...".⁷ The street produces itself and produces us (H. Lefebvre). The street is a place, a location where things are organised according to an established order, but it is also a space resulting from this "practised place" (M. de Certeau). The road is produced when there is movement, direction, and temporality, when there is the activity of an action. But it is through the action of "walking down the street" with our human body that we claim the political condition of Being (do we occupy, do we act, do we recognise ourselves?...). A cat, or *Felis silvestris catus*, is a carnivorous mammal belonging to the Felidae family. In the most common western imagery, the cat symbolises cunning, intelligence and intuition. But if there is one thing that commonly characterises the cat, whether domestic or wild, it is its insatiable curiosity, its ability to sneak into the most inhospitable corners and lose itself in the void of the unknown without fear of the dark. However, Mata Hari's cat is an allegorical metaphor and a messenger, a trigger, a detonator: a living character responsible for capturing our attention and making us part of the landscape we see before our very eyes. A living character embodying the possibility of action. Therefore, we could say that the creative process of Colomer's most recent works consists of "going out into the street, pointing to a specific place and giving free rein to an action".⁸ But not without first invoking the cat, calling the collective and giving free rein to its insatiable intuitive curiosity. Its way of crossing the frame will always remind us that creativity is the ability to wonder and the desire to respond to what surprises us. Or, in the words of artist and activist Kae Tempest, its

movement will always remind us that "creativity is any act of love"⁹ – any act that involves doing. It is usually applied to the art world, but can be applied to anything that requires concentration, skill, and candour. Raising daughters, for example, requires creativity: playing, creating, reflecting, and knowing how to let go.

Also back in 2014, the same year that Jordi Colomer wrote his memo before going to sleep under the whitish sky at 4 a.m. in Trondheim, someone could see the artist jumping on the roofs of the old Medina in Tétouan (Morocco). The practice of "parkour" or "art of displacement" is the action performed by traceurs/traceuses (tracers). A physical discipline developed in France, and more typical of the European suburbs than of the Maghreb, based on the motor skills of the individual, which consists in moving, individually or collectively, from one point to another in the environment by means of the "simplest" or "most efficient" action possible and with the sole use of the human body. However, in Medina Parkour (2014), Colomer decided that his route across the rooftops of the Medina would follow the movement pattern of felines and kids, the most common movers in that city at heights. The artist's feline instinct and his re-appropriation of parkour were the trigger to cross the walls between properties, thus blurring the boundaries between domestic privacy and the public space of that place. This action bears some resemblance to the urban drifts of the old Situationist International (1957-1972), in which the city would be explored by means of the human body as a place through which ideological

and emotional tensions pass, and the whole process of exploration would be recorded through a psychogeographical representation. Psychogeographies are cartographies of emotions, sensations, experiences, and perceptions to which a specific place, a geographical or urban environment can lead us. In this sense, Jordi Colomer and his neighbour wandering across the rooftops of Tétouan, depicted in the sequence of photographs that make up the video Medina Parkour, would remind us that we cannot be satisfied with the space we are given to understand, for example, on a map. In his eyes, "to really get to know the city, you have to go where you are not allowed and jump over walls".¹⁰ It would be something like the "art of trespassing". Entering without right, overlapping the city, taking the lead, and blurring the borders.

The cat jumping over the abyss between two worlds on the rooftops of Tétouan is a continuation (or sequel) of the character played by Anita Tocopilla in The Istanbul Map (2010). A film assembled from digital photographs in which "the character climbs up onto rooftops to scan the urban geometry and compare her panoramic vision with an object that could be the opposite of the landscape: the map".¹¹ With the action of tearing the map into a thousand pieces, Tocopilla embodies fury and confusion. In turn, the silent scene shown in the film invites us to imagine the words and reasons of the "furious heroine", prompting us to imagine how and from where it is possible to speak to a city. But the imagination in Colomer's work is not only that which is called upon to observe



what is not here, but also that which opens up new spaces that we do not yet know but which perhaps have always remained before us, in the possibility of their existence...

For years, every time he arrives in a city, the artist visits its roofs and tiles because, as he says, it is precisely these spaces, which are not normally accessed, that are the “privileged places to see the city in all its physicality”.¹² Something that also “raises many questions about the history of modern architecture, but also about the use that citizens can make of public space”.¹³ In Middle Eastern countries, for example, roof space is still accessible and active, but the roofs of Rennes (France), where Colomer produced *Crier sur les toits* in 2011, have fallen into the oblivion of modern architecture. Indeed, as the artist points out, in the self-styled “West” there was a crucial moment, marked by the International Congress of Modern Architecture (1954)¹⁴ and the spirit of Le Corbusier, from which modern architecture would be organised according to the roof-terrace principle of the Unité d’Habitation de Marseille (1945-1952). A proposal in which the roofs would always house a theatre, a toy library or some other space dedicated to culture shared by the inhabitants of the building. The Unité would in turn take as its reference the community theorised by the utopian socialist Charles Fourier, who in the nineteenth century designed the Phalanstery, a building whose inhabitants would form a unit by creating a network, a reference to which Colomer would return on several occasions as a source of utopian inspiration. Perhaps the most paradigmatic example of this would be *L’Avenir* (2011), a work

in which the artist would create, from the only known image of the Phalanstery, a tin model of the building that would then be carried by an ephemeral group, embodying the community envisioned by Fourier. The result of the Unité d’Habitation de Marseille, however, is disappointing. Its evolution has stripped roofs of their social function, transforming them into a sort of “orphan places” or “ghost places” that the artist will recover through actions of re-imagination, re-appropriation, and collective re-signification. Indeed, if Jordi Colomer’s creative imagination reminds us of anything, it is that there is no better way to understand a society than to focus on everything that it denies itself. This is why his way of crossing the frame in works such as *Medina Parkour* or *The Istanbul Map* contemplates the possibility of revisiting the idea of occupying roofs and canopies, both to underline the power of their mere existence and to be able to hear the meowing of their entire community.

With the desire to inhabit again these abandoned “ghost spaces” up high, Colomer decided to convene a world festival (festum = public joy, collective moment) to be held on 7 April in all the cities. *Crier sur les toits* would have produced a collective action that would have given body and material voice to the meaning of the expression contained in its very title (*Crier sur les toits* = to shout from the rooftops, to proclaim, to shout). In the festival of voices and cries that the artist decided to celebrate, he would encourage the Rennes community to take to the rooftops to publicly say something they really wanted to communicate. An action that corresponds to the

invitation to “live a spatial experience with our human body and that involves the awareness of being able to say something, to stand on a podium or a stage, places where one prepares to make a political speech and which are always located higher than others”.¹⁵ From this point on, and with the distance that separates us from that 7 April 2011, we could deduce that, on the surface, *Crier sur les toits* would literally try to take the highest seat and have a chance to take the floor. But, if we listen more deeply to those voices in Rennes, we will see how, from Colomer’s creative gesture, a point of view of history emerges that draws a clear line between the map and the territory, revealing the barbarity buried beneath the beauty of the pleasant and the extreme passivity of our daily lives.

We said at the beginning that creativity is an act of love. But the love (and, we might also say, the personal taste or inclination) we have for certain things, as opposed to indifference, seems to derive exclusively from the aversion we feel towards other things, the habits and attitudes transmitted by heredity and suggestion from our early upbringing, modified by our experience and the influence of the environment. “In any of its manifestations, ennobled by intelligence and knowledge, or in its affective expression [and friendship], love must be free”.¹⁶ However, we know that one can be anarchic in the face of authority, work, or property, but in the face of the impetus of the heart and creativity there is no principle, rule or idea that holds firmly in place. Certainly because of this, Colomer’s creative process (always open and adaptive) delves into public space as heterotopia¹⁷

(a set of relations, its multiplicity of scales and its temporal character) and into forms of civilisation (the agents who participate, their behaviours and the histories that sustain them). His actions would seek to imagine alternatives to the normative uses of spaces and the cultural practices implicit in them. Colomer’s desire, therefore, would be a libertarian one. A blind chaos of utopian impulses, as well as the voluntary construction of associative forms between forces struggling to assert and recognise themselves without dissolving the differences that oppose them (P.J. Proudhon). The creation process would always imply a network of relationships and would involve the implementation of a whole series of counter-pedagogies of power (R. Segato) that encourage the generation of artistic communities of learning and cooperative creation.

Crier sur les toits, for example, would not have been possible without the commitment of the Métiers et arts de l’exposition Master’s students at the University of Rennes. Their relationship with the artist, which lasted intensively for almost an entire academic year, was aimed at the joint development of an exhibition. After long conversations, readings, a few crises, and various changes of direction, the idea emerged to work on an exhibition that would relate to the periphery of the exhibition space as we know it. Hence the development of the invitation posters to the world festival of talking roofs, which is part of the initiative, and their subsequent distribution in the streets of Rennes, conceiving the exhibition hall as an “extension of the street”. Or, to put it another way, from here, through the



L'Avenir, 2011 (video still)

invitation (future and invisible, concrete, and premonitory) from the community of the Crier sur les toits project, an appeal would derive to occupy other spaces beyond the exhibition convention. With this occupation they would also succeed in confusing the stereotypical roles between artist and curatorial group, in turn upsetting the normative boundaries between physical space and performance space.

In a similar way, Medina Parkour would be produced during the Trankat art residency. An initiative by Moroccan artists, in collaboration with the French association Sextant &+ and the French Institute, which provided Colomer with the scope to create a work in collaboration with the Tétouan art and architecture schools. So, while the artist was experimenting with the vicissitudes of the feline movement on the roofs of the former capital of the Spanish protectorate in Morocco, he also carried out the workshop Zamanarchitecture (Zaman = Time) with the students of the first course of the National School of Architecture in Tétouan. This was the first of two collective tasks that would be recorded in the video Arquitectos (Tétouan). The second consisted of the material construction of a subjective, individual, and communal maquette of the city, which would be made with the production of bread equivalent to a day's work in the artisanal bakery of the neighbourhood where the artistic residence is located. In the end, Arquitectos' montage shows how through the passage of shared time, together with the affective fabric that constitutes the material projection of this edible city, it would be possible to re-designate the urban space and erase its contours (our contours). Perhaps it is how and from where to speak to a city: to give it another body, voice, and subjectivity (queering the map!). Without defining (define = end, delimit, enclose... close?) the meaning of his words. Rather knead them, eat them, and have a party at the end.

Roland Barthes says that there are no people without a story. If in the midst of our secularised and banal lives we are seduced by the idea that in some secret place we have experienced the great drama (R. Piglia), in New Palermo Felicissima (2018) the story of the small harbour of Sant'Erasmo is presented to us in the form of a collective tale. Sant'Erasmo is a place located in the south of the historic centre of Palermo from which you can see the southern outskirts of the city, and a part of the coast that "for many years has been ecologically neglected, forgotten by public authorities and omitted from tourist guides".¹⁸ Very briefly, the video installation New Palermo Felicissima tells the story of the birth of an alternative heterogeneous society

that navigates through rediscovered places of an entropic past (R. Smithson) such as, for example, the famous restaurant "L'approdo da Renato", closed for thirty years, the Zeus car showroom or the Mondo Jean football pitch. In the meantime, actress Laura Weissmahr guides the company's naval installation (boat, observatory, and public discussion room) with the help of an informant who dictates to her ear a text by Palermo writer Roberto Alajmo, which she reproduces aloud a few seconds after hearing it. Weissmahr (possessed by the spirit of the place) would be the trigger or detonator for Sant'Erasmus's heterogeneous society – fishermen, students, immigrants, tour guides, architects, and aristocrats – to rewrite its own history in what Colomer describes as "a secular version of the annual Santa Rosalia procession".¹⁹

In New Palermo Felicissima, it was the artist himself who asked the Manifesta 12 organisers to collaborate with a school in the city, who, for their part, had entrusted the artist with the task of intervening in the natural course of things in Sant'Erasmus. Once again, it will be the artist who will call upon the student collective to set in motion a counter-pedagogy of the urban space. This time, however, it would be something different. Colomer is certain that the process of creating New Palermo Felicissima was a "real collaboration, very human and friendly, in which the time of cohabitation lasted almost a year, as did the shared laughter and sense of fun, a true friendship".²⁰ A collaboration that was made possible thanks to the invaluable artistic production of Carolina Olivares (mother of his daughter Valentina), and the support of his friends without whom, he says, "it would not have been possible".²¹ This certainty would lead us to think that if creativity is an act of love, any act that involves doing, friendship would then be the ability to create a common world, a world of ironic utterances and aesthetic expectations. Friendship is

the possibility of creating a common path in the course of time (F.B. Berardi). This is how the artist conceives New Palermo Felicissima, as "a real temporal community that corresponds [ironically] to its own representation".²² A drifting organisation that would take shape in earlier works such as the emblematic ironic parade Anarchitekton (2002-2004), the aforementioned L'Avenir (2010), or the more recent La-Re-Mi-La / Festa de la Roba Bruta (2014) and Svartlamon Parade (2014). Those involved in Jordi Colomer's creative process would then go on to form a project community. A community that will eventually disintegrate again, knowing that it is as fictitious as the work of art itself. A "temporary autonomous zone" – in the words of Hakim Bey – dedicated to relating to the city in a different way. A pirate ship that crosses the fiction written by urban planning before it remains fixed because "fiction is not a separate thing, outside the world. Fiction is a way of digging into reality and what it conceals".²³ Fiction is a device that reminds us of the fact that we can never be central to the story of our lives if we do not grasp the ways in which it shows that which cannot be seen.

It is 6 August 2014 in Trondheim, and he is spending the day alone in the studio Charlotte has lent him for the duration of his stay. A large drawing of her screaming hangs on the wall. He watches Charlotte's scream for a few long minutes and opens his notebook in which he had written about Mata Hari's cat a couple of days earlier. He reads his own words, which say that almost everyone there is a student, the University of Trondheim occupies almost half of the town's area, and the university students like to party as much as he does. For this reason, every year they organise a big festival known as UKA. Charlotte's colleague Trygve (the two being the tireless members of the RAKE project) had lent him a hard disk containing





an almost secret file, a video compilation recorded by the university's student association. Nervous and in anticipation, he decides to play the film. The first images are from 1910, when the university centre was inaugurated. A group of characters dressed in black, with top hats, proudly walking up and down the stairs. Norwegian flags are everywhere, which is understandable considering that independence dates back to 1905. But the most surprising thing comes later. All the films start with a parade of large cardboard objects made by the students themselves. In the 1920s, trains, ships, whales, tanks and

"the ugliest building in the world". In the 1950s, the Cold War. In the 1970s, processions with huge rockets, robots, and atomic images. In the 1980s, a tree made of condoms. By the end of the latter decade, student parades in Trondheim had all but disappeared. Attached to the screen he will view these images over and over again. He spent the night tossing and turning because the few images he had in his head before arriving in Norway were exactly those, a bunch of visible legs carrying a few cardboard vehicles on top of them.

Two days later, he decided to go for a walk in the unreal sunshine of an old Sunday. In the course of the day, Ford Mustangs, Rolls Royces and other Corvettes appear in front of him. Perhaps the mysterious appearance of the cars was because of the Drag Racing that takes place on a former World War II airstrip that is now the centre of a shopping mall area. During the night, he dreams of a project. Calle Aragó in Barcelona transformed into a grassy avenue with an irregular, curved path. It can be applied to any city and is inspired by the "paths of desire", as they call that way of collectively shaping

and adapting a space in Brasilia, leaving a trace as people pass through. This makes him think about how archaic the para-theatre constructions of the UKA parade may seem in relation to how things are usually done nowadays, and he wonders what it would be like to walk around the city carrying badly made objects and marvelling at it all. The following afternoon, on the way to the wooden house of the artist Vigdis Haugtro, who had just finished cutting the weeds in the garden a few hours earlier, he remembered some fairy tales written by Elsa Beskow at the beginning of the nineteenth century.

Where men make a path, trolls disappear. Before going to bed, already lying on bed, he reads that book he never wants to finish, and which tells fascinating things about the clothing of utopian colonies. Les communautés utopistes au XIX^e siècle, written by Jean-Christian Petitfils. He wonders whether, since the road disappeared in the late 1980s in Trondheim, it is not time to inhabit the desert.

His eyelids droop. Eight cars. Visible legs. Rude iconography. The thrill of seeing the house rise and fly. All very psychedelic. Dominant green and blue hues. Slightly organic shapes. In contrast, wooden structures at right angles. A slightly monumental scale. Terraces and walkways. He is so surprised to discover this place that he wakes up the next morning convinced that it exists.



Svartlamon Parade, 2014
(video still)

NOTE

- 1 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, in "Exit Express. Periodico Mensual de Información y debate sobre Arte", 61 (2011), p. 6.
- 2 M. CLOT, *Schlafende: la palabra no dicha*, in "Acción Paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo", 2 (1996), pp. 33-44.
- 3 J. RÍOS, *La vida Sexual de las palabras*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 112.
- 4 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, cit., p. 6.
- 5 Comunicazione personale. Jordi Colomer ci ha fornito alcune delle note che prese nel suo "diario di lavoro" nel corso del processo di creazione della sua opera *Svartlamon Parade* (2014) a Trondheim (Norvegia). A partire da queste note abbiamo tratto l'articolo che state leggendo. Si veda in particolare l'inizio e la fine di questo saggio.
- 6 J. COLOMER, *Patadas en la calle. III Congreso Internacional de investigación en artes visuales: ANIAV 2017*, "Glocal [codificar, mediar, transformar, vivir]" (coord. Emilio José Martínez Arroyo, Elías Miguel Pérez García), 2017. Disponibile all'indirizzo <https://youtu.be/BeMOSdpAZq4> [consultato il 10 gennaio 2022].
- 7 J. COLOMER, *Habiter le décor*, in "Revue pavillon (Une revue de scénographie/ Scénologie)", 2 (2009), pp. 62-71.
- 8 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, cit., p. 6.
- 9 K. TEMPEST, *Connexió*, Barcelona, Animallibres Editorial, 2021, p. 12.
- 10 F. CARERI, *Saltar Muros. Una conversación entre Francesco Careri y Jordi Colomer*, in *¡Unete! Join Us!* (catalogo dell'installazione di Jordi Colomer al Padiglione Spagnolo della Biennale di Venezia), a cura di M. SEGADE, 2017, pp. 78-87.
- 11 P. SIRACUSA, *The Istanbul Map*, 2010. Disponibile all'indirizzo <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=30&prid=37> [consultato il 13 gennaio 2022].
- 12 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue. Entretien entre Andrea Cinel et Jordi Colomer*, "Argos Mag", 2 (2011), pp. 7-12.
- 13 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue. Entretien entre Andrea Cinel et Jordi Colomer*, cit., p. 7.
- 14 Nell'intervista tra Jordi Colomer e Andrea Cinel (2011) si specifica che i congressi CIAM nacquero dalla necessità di promuovere una architettura e un urbanesimo funzionali. Il primo incontro, organizzato da Le Corbusier, Hélène de Mandrot (proprietaria del castello) e Sigfried Giedion (primo segretario generale), si tenne in Svizzera, nel giugno del 1928, e riuni 28 architetti europei.
- 15 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue*, cit., p. 8.
- 16 O. BAIGORRA, *L'amor lliure - Eros I Anarquía*, Barcelona, Aldarull edicions, 2004, p. 146.
- 17 Il tropo 'eterotopia' fu presentato da Michel Foucault nella sua conferenza *Des espaces autres*, tenuta al *Círculo de Estudios Arquitectónicos* il 14 marzo 1967 e pubblicata per la prima volta nel 1984. Nelle riflessioni che lasciò annotate, Foucault descrive le eterotopie come "l'insieme di relazioni che possono definire la loro dislocazione", più precisamente quegli spazi che "hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano [...] specie di luoghi che stanno al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili", M. FOUCAULT, *Eterotopie*, ora in *Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 307-316, p. 310.
- 18 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, 2018. Disponibile all'indirizzo <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=30&prid=141> [consultato il 16 gennaio 2022].
- 19 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, cit.
- 20 Comunicazione personale con l'artista via e-mail, 14 gennaio, 20:52. Jordi Colomer fa un una menzione speciale a Benedetta Valabrega, Marta Violante, Alessandro Drudi, Basilio Maritano.
- 21 Comunicazione personale con l'artista via e-mail, 14 gennaio, 20:52.
- 22 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, cit.
- 23 J. COLOMER, *Patadas en la calle*, cit.

NOTES

- 1 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, in "Exit Express. Periodico Mensual de Información y debate sobre Arte", 61 (2011), p. 6.
- 2 M. CLOT, *Schlafende: la palabra no dicha*, in "Acción Paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo", 2 (1996), pp. 33-44.
- 3 J. RÍOS, *La vida Sexual de las palabras*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 112.
- 4 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, cit., p. 6.
- 5 Personal communication. Jordi Colomer provided us with some of the notes he took in his "work diary" during the process of creating his work *Svartlamon Parade* (2014) in Trondheim (Norway). From these notes we have produced the article you are now reading. See in particular the beginning and the end of this essay.
- 6 J. Colomer, *Patadas en la calle. III Congreso Internacional de investigación en artes visuales: ANIAV 2017*, "Glocal [codificar, mediar, transformar, vivir]" (coord. Emilio José Martínez Arroyo, Elías Miguel Pérez García), 2017. Available at <https://youtu.be/BeMOSdpAZq4> [accessed on 10 January 2022].
- 7 J. COLOMER, *Habiter le décor*, in "Revue pavillon (Une revue de scénographie/ Scénologie)", 2 (2009), pp. 62-71.
- 8 M. PERAN, *Jordi Colomer: Arquitecturas en tiempo real*, cit., p. 6.
- 9 K. TEMPEST, *Connexió*, Barcelona, Animallibres Editorial, 2021, p. 12.
- 10 F. CARERI, *Saltar Muros. Una conversación entre Francesco Careri y Jordi Colomer*, in *¡Unete! Join Us!* (catalogue of the installation by Jordi Colomer at the Padiglione Spagnolo of the Biennale di Venezia), edited by M. SEGADE, 2017, pp. 78-87.
- 11 P. SIRACUSA, *The Istanbul Map*, 2010. Available at <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=30&prid=37> [accessed on 13 January 2022].
- 12 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue. Entretien entre Andrea Cinel et Jordi Colomer*, "Argos Mag", 2 (2011), pp. 7-12.
- 13 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue. Entretien entre Andrea Cinel et Jordi Colomer*, cit., p. 7.
- 14 In the interview between Jordi Colomer and Andrea Cinel (2011) it is specified that the CIAM congresses were born out of the need to promote functional architecture and urbanism. The first meeting, organised by Le Corbusier, Hélène de Mandrot (owner of the castle) and Sigfried Giedion (first general secretary), was held in Switzerland in June 1928 and brought together 28 European architects.
- 15 A. CINEL, *Sur les toits, à perte de vue*, cit., p. 8.
- 16 O. BAIGORRA, *L'amor lliure - Eros I Anarquía*, Barcelona, Aldarull edicions, 2004, p. 146.
- 17 The "heterotopia" trope was introduced by Michel Foucault in his lecture *Des espaces autres*, given at the *Círculo de Estudios Arquitectónicos* on 14 March 1967 and first published in 1984. In his annotated reflections, Foucault describes heterotopias as "the set of relations that can define their dislocation", more precisely those spaces that "have the curious property of being in relation with all the other sites, but in such a way as to suspend, neutralize, or invert the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect [...] places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality", M. FOUCAULT, *Different Spaces*, now in J.D. Faubion (ed.), *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault, 1954-1984, Volume 2*, New York, The New Press, 1998, pp. 175-185.
- 18 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, 2018. Available at <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=30&prid=141> [accessed on 16 January 2022].
- 19 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, cit.
- 20 Personal communication with the artist by e-mail, 14 January, 20:52. Jordi Colomer makes special mention to Benedetta Valabrega, Marta Violante, Alessandro Drudi, Basilio Maritano.
- 21 Personal communication with the artist by e-mail, 14 January, 20:52.
- 22 J. COLOMER, *New Palermo Felicissima*, cit.
- 23 J. COLOMER, *Patadas en la calle*, cit.