

conversa entre Marta Gili & Jordi Colomer

Habitar el decorat

(catàleg FUEGOGRATIS)

Marta Gili: Sempre que preparo una entrevista penso en la distància, en l'autonomia de l'obra respecte al seu creador. Recordo certes pel·lícules d'animació, basades en contes o relats tradicionals, on els objectes es rebel·len: pensen per ells mateixos, s'organitzen a la seva manera, més enllà de la seva funcionalitat inicial, per a la qual els éssers humans els han concebut. Surten de nit, hi ha tasses que es troben amb culleres, soldats de plom esguerrats que s'enamoren de princeses sense castell... L'obra d'un artista també es pot rebel·lar contra ell?

Jordi Colomer: Sí, resulten fascinants les joguines que s'animen durant la nit, les escultures que baixen del pedestal, els objectes que s'humanitzen i es posen a parlar... Pinotxo o el Golem. Aquesta revolta envers un amo o un creador suposadament totpoderós és molt suggerent, és clar, però alhora una mica hipòcrita. Sol ser només nocturna: al matí tot torna a l'ordre establert... Els objectes inanimats que cobren vida, té a veure amb "allò sinistre". La concepció a l'estil de Pirandello dels personatges que pretenen tenir un destí propi, és tota una altra cosa. Em sembla que l'autor amagat afirma, des d'aquesta postura, un enorme poder... Recordo una mena de malson en un text de Jacinto Benavente: a casa seva, de nit, sent veus a l'habitació del costat; s'aixeca i llavors descobreix tots els seus personatges parlant animosament...

MG: Em sembla que era a *El príncipe que todo lo aprendió en libros*¹. T'imagines els teus personatges discutint entre ells? De què parlarien? De tu? D'ells?

JC: Crec que tots els meus personatges estan vinculats a una situació, a un lloc i una acció molt precisa. No són personatges "psicològics", malgrat que tinguin un caràcter molt definit. De fet, he evitat durant anys que els meus personatges parlessin, o si més no, he volgut que s'expressessin d'altra manera que amb paraules... I fins i tot molt recentment, a *En la pampa*, quan vaig proposar als actors d'improvisar els diàlegs, els indicava cada vegada una acció definida a dur a terme; per exemple netejar un cotxe davant d'un cementiri al mig del desert tot xerrant.

MG: Efectivament, en aquesta darrera peça, les paraules no apareixen com a element central, ni tan sols com a acompanyament de l'acció. Gairebé són un component més de l'attrezzo –com l'esponja, el sabó o el cotxe.

JC: El text dialogat sorgeix quasi naturalment de la situació. Som en un espai desèrtic, al nord de Xile, amb prop de cinquanta graus de temperatura. Imaginem que un noi i una noia, que caminen cadascú pel seu costat, es creuen en un pas a nivell, l'únic en uns cinc-cents quilòmetres a la rodona; evidentment, començarien a parlar entre ells: "En quin col·legi vas estudiar?", etc. Així la pampa es transforma en una mena de gran escenari, en el qual el text es converteix lògicament en una matèria per experimentar, improvisar, jugar... Prèviament, ja havia treballat el diàleg, però d'una manera molt diferent, a *Babelkamer*.

MG: A *Babelkamer*, el diàleg es construeix efectivament mitjançant tot un sistema complex d'intermediació, d'interpretacions i traduccions múltiples...

JC: Som a Brussel·les, dins un centre comercial i a l'interior d'una petita cabina-roulotte; dues persones s'asseuen cara a cara, cada una sota un monitor que difon *Aurora* de Murnau, la darrera mega-producció del cinema mut. Es tracta d'un dispositiu concebut per fomentar el diàleg (el subtítol és "Habitació xerraire"). Les dues persones –una francòfona i l'altra neerlandòfona–, que no es coneixen, es presten al joc de la conversa sense guió previ, tot mirant la pel·lícula, que serveix d'excusa. Detall molt important, s'expressen en llenguatge de signes, no pas l'anomenat "universal" –que té tan poca implantació com l'esperanto–, sinó cada una en la seva llengua. Tot i així, mitjançant els gestos, el diàleg continua a partir de les imatges de ficció mudes. Simultàniament, passant per la paraula, hi ha intèrprets que tradueixen i traductors que transcriuen. Acabem amb un text escrit, una pel·lícula subtítolada del diàleg, que es difon a les pantalles del centre comercial –és a la vegada una mena d'exegesi improvisada de la pel·lícula de Murnau. El que més m'interessava era la idea d'experimentar el directe televisiu de manera molt oberta. Novament, la paraula com una matèria expansible, transformable a partir dels diferents filtres. La singularitat dels gestos de cada parlant –que fan intervenir tot el cos– resultava finalment allò més potent en aquesta disposició ultra-artificiosa.

MG: Aquest caràcter expansible de la narració es troba també a *Un crime*. Aquí el relat d'un succés s'encarna en un grup de personatges que porten cada un una part del relat i així participen a la seva construcció, la seva posta en escena.

JC: Es tracta també d'un joc de desplaçaments i transformacions en cadena. Els fets són els següents: a principis del segle XX, a prop de Cherbourg, una parella comet un crim salvatge –trencant a cops de destrat el crani de la seva víctima. I quan volen fer desaparèixer el cadàver, el

fiquen en un bagul a la consigna de l'estació de tren, amb la idea de tirar-lo al mar més endavant. Un periodista relata la seva versió dels fets a *Le Petit Journal* –una crònica de successos que és en si un gènere literari. A *Un crime*, és aquest text que reprenc *literalment*: les lletres fabricades en volum es reparteixen entre un grup de veïns anònims, una mena de cor brechtià, que reconstitueix la seqüència de paraules en diversos espais de la ciutat relacionats amb el crim (l'estació de tren, un vaixell en alta mar...). El cor no actua, no reconstrueix les accions. Es limita a portar les paraules convertides en objectes, a passejar físicament el guió. A través d'aquest pas a les tres dimensions, les paraules tornen a l'escenari del crim.

MG: Aquesta circulació de persones, paraules i paisatges, té a veure només amb un desplaçament físic o també, més àmpliament, cultural, social i polític?

JC: Es tracta en primer lloc d'un desplaçament en el temps. Un text d'un segle d'edat canvia de suport. L'actualitzo només afegint un petit epíleg, una mena de moral de la història; la famosa frase que sentim en tots els aeroports i estacions: "Qualsevol objecte abandonat serà destruït immediatament..." Em sembla finalment una altra manera de parlar de l'objecte perdut. En el món post 11-S l'objecte sense propietari és una amenaça potencial, una realitat inquietant. Té un nou estatus: ja no el de l'objecte que es conservaria, en espera d'una possible identificació, a l'Oficina dels Objectes Perduts; ni tampoc el de *l'objet trouvé* que descriu la Història de l'Art, és a dir, un objecte que és, doncs, transformable. Ara, aquest objecte perdut, o trobat, es converteix en un perill que cal destruir immediatament, sense ni mirar què conté... Per altra banda, sempre m'ha fascinat aquest moment primigeni, quasi mític, del pas de l'objecte al mot, per arribar a l'invent de l'escriptura. Tornar a donar forma d'objecte al text em permetia trobar un altre lloc per al text, més enllà de la pàgina impresa, seguint el rastre de Mallarmé, Broothdaers o Brossa... Aquí s'inscriu en la ciutat, i en moviment.

MG: En molts dels teus treballs, l'estendard o la insígnia tenen un lloc privilegiat; aquests objectes semblen escultures ambulants o deambulants. Penso en *Un crime*, però també en *Anarchitecton*, *No Future*, *Arabian Stars*, *En la pampa*...

JC: Em fa la sensació que malgrat els intents repetits de desmaterialització, l'objecte veu potser disminuir la seva mida, o en tot cas la seva duració, però sobretot, es multiplica cada cop més. Els basars de "tot a un Euro" diuen molt d'aquesta tendència. La protagonista de *Simo* il·lustraria

perfectament aquesta relació quasi malaltissa amb l'objecte. Es debat físicament per intentar posar ordre en les coses que ha anat amuntegant. Així mateix, la deriva de *Père Coco* està relacionada amb la successió d'objectes que troba a la ciutat, i a *En la pampa*, María està sempre enganxada a una bossa de color rosa. De forma general, sempre hi ha un component performatiu en el meu treball, que sol ser relacionat amb l'objecte. Ara, a partir del *Dortoir*, on l'acumulació d'objectes és volgudament excessiva, on els mateixos actors es queden immòbils, vaig decidir obrir la porta del plató –que ja tenia un aire quasi irrespirable– i sortir al carrer. Podríem dir que després, en les seves deambulacions, els meus personatges porten a l'exterior un fragment del decorat per comprovar com aquest element transforma la percepció de la ciutat... , o del desert. El text, transformat en objecte portàtil, funciona de la mateixa manera, com un *collage* sobre la ciutat: les lletres tridimensionals a *Un crime*, el rètol a *No Future*, o els cartells pintats a *Arabian Stars*.

MG: Els objectes semblen expressar una identitat més que no permetre un ús. I encara que afirmes que els teus personatges no son “psicològics”, que no verbalitzen les seves emocions, el fet de “necessitar” aquests objectes, d'enganxar-s'hi, dibuixa d'alguna manera un espai d'intercanvi en l'univers d'allò simbòlic. La dificultat per construir-se com a subjecte és un tema present en el teu treball?

JC: Un personatge que em fascina és Simó del desert, sobre el qual Buñuel va fer una pel·lícula extraordinària. Simó és un anacoreta que va viure trenta anys dalt d'una columna al mig del desert. La columna l'ajuda en el seu afany d'apropar-se al cel, deixar d'estar en contacte amb el món material i renunciar a tot el que és terrenal. I paradoxalment, en aquest territori on no hi ha res, la columna adquireix una importància extraordinària. Aquest objecte únic condiona tota l'existència de Simó i resumeix el conflicte que viu, atrapat entre el seu ascetisme (no es mou ni beu, i quasi no menja) i la temptació d'apartar-se del camí místic (li vénen ganes de baixar, córrer, abraçar la seva mare...). Es pot veure el personatge de *Simo* com l'antítesi de Simó: menja com una golafre, rodejada dels objectes que acumula compulsivament. Tot i així, més endavant, també intenta abandonar un decorat que s'ha tornat hostil i que s'ha escapat del seu control...

MG: Els decorats en els quals viuen els teus personatges semblen circulars i infinits, encara que produeixin en l'espectador una sensació de tancament, com a *Simo*, o de buit, com a *En la pampa*. Com conceps aquests espais fílmics?

JC: Els personatges de qui parlem, sembla que visquin amb dificultat els espais on es troben i estiguin abocats a deixar-se arrossegar per l'objecte. Ara, també hi ha personatges que proposen una transformació d'aquests espais, i per tant de la seva percepció, a través de la imatge: una demostració crítica, com Idroj a *Anarchitekton*, o un intent de despertar les consciències, com la protagonista de *No Future*. El *Merz-Bau* de Kurt Schwitters m'impresiona molt: allò que comença essent un simple objecte acaba instaurant un model de transformació de l'espai, segurament extensible a l'infinit. L'espai que en sorgeix seria un espai privat, però que no tindria límits. Schwitters és per a mi un autèntic personatge, més enllà de l'artista que pertany a la Història de l'Art. En el seu cas, la distinció entre l'art i la vida deixa de ser pertinent. El que és important, des del meu punt de vista, és el gest, el gest en la duració, la *performance* privada de Schwitters que s'està construint a ell mateix. Veig *Anarchitekton* com una cosa semblant, una actitud, un model de comprensió global de la ciutat. Un model aplicable "en l'internacional", i alhora adaptable, molt localitzat, atent als detalls, però sobretot un gest. La part psicològica de tot això no m'interessa. Els personatges són simplement uns obsessius que recorren les ciutats amb maquetes o tocant el timbal, set dies a la setmana i vint-i-quatre hores al dia...

MG: Així hi hauria personatges que s'adapten al seu entorn, i d'altres que hi resisteixen, no d'una manera política, sinó més aviat física, o fins i tot orgànica. En aquest sentit, l'entorn es converteix en un decorat, un escenari. Com perceps aquest espai de ficció i la seva transformació crítica? I com l'articules amb l'espai de recepció?

JC: En els primers vídeos, efectivament, els objectes i els espais són construccions que no amaguen, més aviat al contrari, evidencien el seu caràcter ficcional. Per exemple, a *Les Villes*, una noia en pijama està suspesa d'una falsa façana, amb un fons de paisatge urbà que es va transformant constantment. He dit alguna vegada, respecte a aquest vídeo, que l'actuació de l'actriu constitueix la part documental de la història, que es tracta d'un veritable esforç físic, d'una autèntica confrontació de l'actor amb el decorat. L'evident registre ficcional queda reforçat per la projecció simultània de dues versions de la mateixa escena: en una, la noia arriba a traspasar l'ampit de la finestra i entrar a l'interior de la casa, en l'altra, falla i cau. Davant d'una obra com *Les Villes*, es pot experimentar el que he anomenat "paradoxa de l'incrèdul". Per una banda, estem captivats pel que succeeix, per obra d'aquesta "suspensió de la incredulitat" que qualsevol ficció provoca immediatament: ens agrada que ens expliquin contes i creure-hi ("Hi havia una vegada una noia en pijama penjada d'una façana...

”). D'altra banda, en certes condicions, estem obligats a distanciar-nos, a mirar d'entendre com funciona i a veure l'altra cara del decorat, el seu esquelet... Aquest estat de tensió, que és per a mi la condició ideal de recepció, també s'emmarca en l'espai físic on les imatges es difonen, un espai que compartim amb altres espectadors. A partir de la idea de Benjamin per la qual cinema i arquitectura són paradigmes de la percepció moderna, que qualifica de “distreta”, podem imaginar que l'espectador ideal seria alhora distret i conscient, algú que estaria somiant i al mateix temps seria capaç d'analitzar el que està somiant.

MG: Aquest concepte de percepció distreta té relació, em sembla, amb el que Freud anomena l'“atenció flotant” i oposa a “l'atenció voluntària”. L'atenció flotant ens manté a l'expectativa, i també en l'espera de possibles associacions, de significacions per venir. Em ve al cap María, a *En la pampa*, quan s'endinsa en el desert, a la recerca de no se sap què. Hi ha com una vacil·lació significativa afavorida pel no-res, la manca de sentit...

JC: María –com també Viviana, l'actriu– va néixer a María Elena, que és una ciutat minera d'uns quinze mil habitants al bell mig del desert, sota un sol inclement. Les dones que l'acomoden, agitant braços i mocadors, són veïnes que eren allí un diumenge al migdia, davant del teatre, a la plaça principal. María –com realment va fer Viviana deu anys enrere– deixa la ciutat per endinsar-se al desert. El converteix efectivament en escenari. Per filmar *En la pampa* vaig haver de situar els actors, que de fet són uns no-actors, en una forma de lògica narrativa, seguint un desenvolupament lineal. Hi ha uns punts de partida, el lloc on es troben i una deriva; tot plegat s'emmarca en una geografia concreta, associada amb el viatge. Vaig salvar-ne cinc situacions, que no guarden forçosament el seu caràcter narratiu inicial i han de funcionar cada una de manera autònoma. Aquests fragments es presenten simultàniament en pantalles diferents. L'escena del comiat, que podria ser el principi del viatge de María, es projecta per sobre de les portes de la sala d'exposició; el comiat també va adreçat a l'espectador.

MG: Diries que 2 Av. també s'emmarca en una lògica narrativa?

JC: Aquí el paper principal el torna a tenir l'arquitectura: el carrer número 2 d'una ciutat obrera, sota els fums ben carregats d'una fabrica química. La repetició sistemàtica del mateix habitatge, caseta i jardinet, en un tràveling de dos quilòmetres. Jo pensava en *Homes for America* de Dan Graham; 2 Av. en seria una versió francesa, revisitada, carregada amb totes les connotacions actuals de la imatge en moviment: un pla inicial, panoràmic, mostrant un barri idíl·lic, l'espai on tindrà lloc l'acció i on segurament alguna

cosa amenaçarà l'ordre establert. S'hi veuen els veïns reals, la banalitat dels gestos, les petites diferències irrellevants que configuren la personalitat de cadascú. L'autèntic treball, en aquest cas, va ser en el muntatge: reconstruir el tràveling en la seva durada inicial a partir d'imatges fixes extretes d'aquest moviment de càmera. Crec que es tracta del vídeo més trist que he fet mai. Res a veure amb la sèrie de fotografies del cementiri de *Pozo Almonte*, on cada edifici, malgrat les semblances, fa gala d'una inventiva i una capacitat creativa sorprenents –on abans no hi havia res, cap tradició. Cada casa dels morts tradueix una imaginació singular, malgrat la precarietat de recursos. El cementiri es configura com una ciutat paral·lela, ben viva, poblada de casetes ben terrenals. És un espai compartit pels vius i els morts, que sembla que se n'han anat simplement de vacances... Però aquestes arquitectures familiars semblen també decorats d'un altre món.

MG: Potser són, més aviat, decorats *per* a un altre món, en relació amb el desig d'immortalitat que portem tots dintre. És curiós, però l'acumulació sistemàtica d'imatges a *Pozo Almonte* m'ha fet pensar en aquelles pel·lícules de l'oest en les quals els cow-boys es troben amb un cementiri indi sagrat, intocable, la profanació del qual només pot desencadenar la fúria dels esperits. Es pot considerar la sèrie de fotografies de *Papamóvil* també com una forma de profanació?

JC: El Papamòbil és la carrossa protectora del Papa en vitrina, una icona que va donar la volta al món. Volia tornar a ubicar aquesta imatge al carrer, en tres dimensions, carregada de significats, però deslliurada de tota la pompa vaticana, nua com un prototip, per tal de registrar les reaccions dels vianants. La dimensió sagrada del Papamòbil ja és bastant pobra; en tot cas calia profanar el mateix cotxe, el seu cantó espectacular, i deixar-ne només els ossos. Era sobretot una excusa per fer un retrat d'un grup heterogeni, uns retrats trovés, com la gent que desfila davant la càmera al capítol d'*Anarchitekton* a Osaka. Donar un marc, crear una situació i deixar que les coses succeeixin... Quina pinta tenien la gent que passava un dia al migdia l'estiu del 2005 per un barri en transformació de Barcelona, la Diagonal a Poble Nou? Recordo que em va impactar molt un treball d'Ana Mendieta: en un carrer qualsevol, per sota d'una porta s'escapa el que sembla un rastre de sang, i un diaporama ens ensenya la gent que passa per allà en aquell moment...

MG: Respecte a *2 Av.*, al·ludies a una estratègia d'inventari, d'acumulació. Es pot dir el mateix de *Cinecito* i *Papamóvil*.

JC: El sistema de diaporama a *Cinecito* és semblant al de *Papamóvil*. Què

succeeix davant la façana d'un gran cinema de la Havana un dia qualsevol de la primavera 2006 a les dotze del migdia? Em vaig imposar una regla: fer fotos "en ràfegues" a intervals regulars, durant quatre hores, sense intervenir en l'acció. Com a *Papamóvil*, es veu el pas de la gent i els automòbils

–unes quantes dades per a un retrat possible de la ciutat aquell dia. Però a *Cinecito* intervé un esdeveniment inesperat: un personatge es posa a explicar, davant de la càmera, la seva història, fa un joc de mans i se'n va. Resulta que és un locutor de la ràdio. Parla enfront d'un palau de la representació –les sales de la Havana, edificis impressionants, però avui una mica deteriorats, simbolitzen el moment d'esplendor del cinema–, però no hi ha so. En l'exposició, és aquest locutor expressiu i mut qui donarà la benvinguda als espectadors.

MG: Diverses peces teves em semblen, en un grau o altre, melancòliques. Un autor qüestionat, però que admiro molt, Miguel de Unamuno, escrivia al final d'una de les seves novel·les²: "Bien sé que en lo que se cuenta en este relato no pasa nada; mas espero que sea porque en ello todo se queda [...].” Estaries d'acord amb la idea que el teu treball es mou al voltant d'aquest sentiment tràgic de la vida, aquest espai malenconiós on conviuen allò que es queda i allò que se'n va, el que succeeix i el que no succeeix, el que està immòbil i el que es desplaça?

JC: Pobre Unamuno, amant de les paradoxes, que va haver de sofrir a la Universitat de Salamanca l'espantós "*¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!*" de Millán Astray³... Tractant-se de malenconia, m'hauria estimat més eludir la pregunta. Un aparell fotogràfic, o una càmera de vídeo o cine són màquines de generar malenconia, una confirmació de la naturalesa fantasmal de la realitat. No parlo d'un possible simbolisme de les imatges, ni tampoc d'una història narrada, sinó del fet de treballar forçosament a partir de fragments de realitat, de situacions transitòries. Òbviament, aquesta realitat fragmentada queda cada vegada més contaminada per la difusió de moltes altres imatges fantasmals... En fi, una enorme producció de malenconia, directament proporcional a l'allunyament de l'experiència immediata. M'agrada la idea d'utilitzar aquests fragments de situacions filmades per tal de crear-ne d'altres amb una intensitat diferent, en temps real, en l'espai de mostració. En aquest cas, es tracta d'utilitzar tots els recursos –l'arquitectura efímera, el recorregut, el so, les accions dels espectadors– i de produir amb aquest artefacte grans dosis d'imprevist. Per rodar *Fuegogratis* vam cremar tots els decorats del vídeo anterior, *Le Dortoir*. Sempre m'ha fascinat la idea dels decorats en flames: com al díptic dels *Nibelungen* de Fritz Lang, on a la segona part, *La Venjança de*

Kriemhild, es cremen tots els decorats de la primera. Qualsevol exposició té alguna cosa de “foc gratuït”. Al capdavant, es tracta de muntar una gran festa, i les festes, igual que els viatges, sempre tenen un final.

1 Jacinto Benavente, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1909), Barcelona, Editorial Juventud, 1949.

2 Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir* (1930), Madrid, Cátedra, 2002.

3 L'octubre de 1936, Miguel de Unamuno, llavors rector de la Universitat de Salamanca, pronuncia un discurs que defensa els valors humanistes de la cultura en presència de dignataris feixistes. En ser interromput violentament pel general Millán Astray, cap dels falangistes, que proclama “*¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!*”, li planta cara i és increpat per l'assistència. Destituït del seu càrrec per decret, mor al cap de pocs mesos. (NDE.)