

conversación entre Marta Gili & Jordi Colomer

**Habitar el decorado**

(catálogo FUEGOGRAFIS)

**Marta Gili:** Siempre que preparo una entrevista pienso en la distancia, en la autonomía de la obra respecto a su creador. Recuerdo ciertas películas de animación, basadas en cuentos y relatos tradicionales donde los objetos se rebelan: piensan por sí mismo, se organizan a su manera, más allá de la funcionalidad inicial, para la que los seres humanos los han concebido. Por la noche, hay tazas que se encuentran con cucharas, soldados de plomo estropeados que se enamoran de princesas sin castillo... ¿La obra de un artista también se puede rebelar contra él?

**Jordi Colomer:** Sí, resultan fascinantes estos juguetes que se animan durante la noche, las esculturas que bajan de su pedestal, los objetos que se humanizan y empiezan a hablar... Pinocho o el Golem. Esta revuelta hacia un propietario o un creador supuestamente todopoderoso es muy sugerente, claro, pero a la vez un poco hipócrita. Suele ser solamente nocturna: por la mañana todo vuelve al orden establecido... Los objetos inanimados que cobran vida tienen que ver con “lo siniestro”. Otra cosa es esta idea pirandelliana de los personajes que pretenden vivir su propio destino. Me parece que el autor escondido afirma, desde esta postura, un enorme poder. Recuerdo una especie de pesadilla en un texto de Jacinto Benavente: de noche en su casa oye voces en la habitación del lado; se levanta y entonces descubre a todos sus personajes conversando animadamente...

**MG:** Me parece que era en *El príncipe que todo lo aprendió en libros*.<sup>1</sup> ¿Te imaginas a tus personajes discutiendo entre ellos? ¿De qué hablarían? ¿De ti? ¿De ellos?

**JC:** Creo que todos mis personajes están ligados a una situación, a un lugar y una acción muy precisa... No son personajes “psicológicos”, a pesar de que tienen un carácter muy definido. De hecho, he evitado durante años que mis personajes hablasen, o al menos he querido que se expresasen de otro modo que con palabras... E incluso muy recientemente, cuando en *En la pampa* propuse a los actores que improvisaran los diálogos, les iba indicando cada vez una acción definida a realizar: por ejemplo limpiar un coche delante del cementerio en medio del desierto, hablando al mismo tiempo.

**MG:** Efectivamente, en esta última pieza, las palabras no aparecen como elemento central, ni tan sólo acompañamiento de la acción. Son casi un accesorio más del atrezzo –como la esponja, el jabón o el mismo coche.

**JC:** El texto dialogado surge casi naturalmente de la situación. Estamos en un espacio desértico, al norte de Chile, con casi cincuenta grados de temperatura. Imaginemos a un chico y una chica que van andando cada uno por su lado y se cruzan en un paso a nivel, el único en unos quinientos kilómetros a la redonda; evidentemente, empezarían a hablar entre ellos: “¿En qué colegio estudiaste?”, etc. La Pampa se transforma entonces en un gran escenario, en el que el texto se convierte en una especie de materia para experimentar, improvisar, jugar... Previamente, ya había trabajado en el tema del diálogo, pero de una manera muy diferente, en *Babelkamer*.

**MG:** En *Babelkamer*, el diálogo se construye en efecto mediante todo un complejo sistema de intermediación, interpretaciones y traducciones múltiples...

**JC:** Estamos en Bruselas, en un centro comercial y en el interior de una pequeña cabina-roulotte; dos personas se sientan cara a cara, cada una bajo un monitor que emite *Amanecer* de Murnau, la última megaproducción del cine mudo... Se trata de un dispositivo concebido para fomentar el diálogo (el subtítulo es “Habitación charlatana”). Las dos personas –una francófona y otra neerlandófona–, que no se conocen, se prestan al juego de la conversación, sin guión preestablecido, mirando la película, que sirve de excusa. Detalle muy importante, se expresan en lenguaje de signos, no el llamado “universal” –que tiene tan poca implantación como el esperanto–, sino cada una en su propia lengua... Sin embargo, mediante los gestos, el diálogo tiene lugar a partir de las imágenes de ficción. Simultáneamente, pasando por la palabra, hay intérpretes que traducen, y traductores que transcriben. Llegamos a un texto escrito, a una película subtitulada del diálogo, que se difunde por las pantallas del centro comercial –es a la vez una especie de exégesis improvisada de la película de Murnau. Lo que más me interesaba era la idea de experimentar el directo televisivo de manera muy abierta. De nuevo la palabra como una materia expandible, transformable a partir de los diversos filtros... La singularidad de los gestos de cada hablante –donde interviene todo el cuerpo– resultaba finalmente lo más potente, en esta disposición ultra-artificial.

**MG:** Este carácter expandible de la narración se encuentra también en *Un crime*. Aquí el relato de un suceso se encarna en un grupo de personajes que llevan cada uno un fragmento del relato y así participan en su construcción, su puesta en escena.

**JC:** Se trata también de un juego de desplazamientos y de transformaciones en cadena. Los hechos son los siguientes: a principios del siglo XX, una

pareja comete un crimen muy violento, rompiendo a hachazos el cráneo de su víctima. Para hacer desaparecer el cadáver lo meten en un baúl en la consigna de la estación de tren con la idea de lanzarlo al mar más adelante. Un periodista relata su versión de los hechos en *Le Petit Journal* –una crónica de sucesos que es en sí un género literario. En *Un crime* retomo este artículo *literalmente*: las letras fabricadas en volumen se reparten entre un grupo de vecinos anónimos, una especie de coro brechtiano, que reconstituye la secuencia de palabras en varios espacios de la ciudad relacionados con el crimen (la estación de tren, un barco en alta mar... ). El coro no actúa, no reconstruye las acciones. Se limita a sostener las palabras convertidas en objetos, a llevar físicamente el guión. A través de este paso a las tres dimensiones las palabras vuelven al escenario del crimen.

**MG:** Esta circulación de personas, palabras y paisajes, ¿tiene que ver sólo con un desplazamiento físico o también, más ampliamente, cultural, social y político?

**JC:** Se trata en primer lugar de un desplazamiento en el tiempo. Un texto de un siglo de edad cambia de soporte. Lo actualizo simplemente añadiendo un pequeño epílogo, una especie de moraleja de la historia; la famosa frase que oímos en las estaciones y aeropuertos: “Cualquier objeto abandonado será destruido inmediatamente...” Me parece finalmente otra forma de hablar del objeto perdido. En el mundo post 11-S el objeto sin propietario es una amenaza potencial, una realidad inquietante... Tiene un nuevo estatus: ya no el del objeto que se conservaría en espera de una posible identificación, en la Oficina de Objetos Perdidos ; ni tampoco el del *objet trouvé* que describe la Historia del Arte, es decir, un objeto transformable. Ahora este objeto perdido, o encontrado, se convierte en un peligro que hay que destruir sin demora, sin ni tan siquiera mirar qué contiene. Por otra parte, siempre me ha fascinado este momento primigenio, casi mítico, del paso del objeto a la palabra, para llegar al invento de la escritura. Volver a dar forma de objeto al texto me permitía de este modo encontrar otro espacio para el texto, más allá de la página impresa, siguiendo el rastro de Mallarmé, Broothdaers o Brossa. Aquí se inscribe en la ciudad, y en movimiento.

**MG:** En muchos de tus trabajos, el estandarte o la insignia tienen un lugar privilegiado; estos objetos parecen esculturas ambulantes o deambulantes. Pienso en *Un crime*, pero también en *Anarchitekton*, *No Future*, *Arabian Stars*, *En la pampa*...

**JC:** Tengo la sensación que, a pesar de los constantes intentos de desmaterialización, el objeto ve quizás su tamaño disminuir, o en todo caso

su duración, pero sobretodo se sigue multiplicando. Las tiendas de “todo a un Euro” dicen mucho de esta tendencia. La protagonista de *Simo* ilustraría muy bien esta relación casi enfermiza con el objeto. Se debate físicamente para intentar poner orden en las cosas que ha ido amontonando. Asimismo, la deriva de Père Coco está relacionada con la sucesión de objetos que encuentra en la ciudad, y en *En la pampa*, María está siempre enganchada a una bolsa de color rosa. De forma general, siempre hay en mi trabajo un componente performativo, que suele ir relacionado con el objeto. Sin embargo, a partir de *Le Dortoir*, donde la acumulación de objetos es deliberadamente excesiva, donde los mismos actores permanecen inmóviles, decidí abrir la puerta del plató –que ya tenía casi un aire irrespirable–, y salir a la calle. Podríamos decir que después mis personajes se han dedicado a trasladar fuera, en su deambular, un fragmento del decorado para comprobar cómo este elemento transforma la percepción de la ciudad... , o del desierto. El texto, transformado en objeto portátil, funciona igual, como un *collage* sobre la ciudad: las letras tridimensionales en *Un crime*, el rótulo de *No Future*, o los letreros pintados en *Arabian Stars*...

**MG:** Los objetos parecen más bien expresar una identidad que no permitir un uso. Y aunque afirmas que tus personajes no son “psicológicos”, que no verbalizan sus emociones, el hecho de “necesitar objetos”, de engancharse a estos objetos, configura de algún modo un espacio de intercambio en el universo de lo simbólico. ¿La dificultad de construirse como sujeto es un tema presente en tu trabajo?

**JC:** Un personaje que me fascina es Simón del desierto, sobre el cual Buñuel realizó una película extraordinaria. Simón es un anacoreta que vivió treinta años encima de una columna en medio del desierto. La columna le ayuda en su ansia de acercarse al cielo, dejar de estar en contacto con el mundo material y abandonar todo lo terrenal. Y paradójicamente, en este territorio donde no hay nada, la columna cobra una importancia tremenda. Este objeto único condiciona toda la existencia de Simón y resume el conflicto que vive, atrapado entre su ascetismo (no se mueve ni bebe, y casi no come) y la tentación de apartarse del camino místico (tiene ganas de bajar, correr, abrazar a su madre... ). Se puede ver al personaje de *Simo* como la antítesis de Simón: se atiborra de comida, rodeada de los objetos que va acumulando compulsivamente. Pero más adelante, también intenta abandonar un decorado que se ha vuelto hostil, fuera de su control...

**MG:** Los decorados en los que viven tus personajes parecen circulares e infinitos, aunque produzcan en el espectador una sensación de encierro, como en *Simo*, o de vacío, como en *En la pampa*. ¿Cómo concibes estos

espacios fílmicos?

**JC:** Los personajes de quien hablamos, parece que vivan con dificultad los espacios donde se encuentran y estén abocados a dejarse arrastrar por el objeto. Pero también hay personajes que proponen una transformación de estos espacios, y por lo tanto de su percepción, a través de la imagen: una demostración crítica, como Idroj en *Anarchitekton*, o un intento de despertar las conciencias, como la protagonista de *No Future*. Me impresiona el *Merz-Bau* de Kurt Schwitters: lo que empieza siendo un simple objeto acaba instaurando un modelo de transformación del espacio, seguramente extensible al infinito. El espacio que surge de él sería un espacio privado, pero que no tendría límites. Yo veo a Schwitters como un auténtico personaje, más allá del artista que pertenece a la Historia del Arte. En su caso, la división entre el arte y la vida deja de ser pertinente... Lo que es importante a mi parecer es el gesto, el gesto en la duración, la *performance* privada de Schwitters que se va construyendo a si mismo. Concibo *Anarchitekton* un poco del mismo modo, como una actitud, un modelo de comprensión global de la ciudad. Un modelo aplicable “en lo internacional”, y a la vez adaptable, muy localizado, que se preocupa por los detalles, aunque es un gesto sobre todo. La parte psicológica de todo esto no me interesa. Mis personajes son simplemente unos obsesivos que recorren las ciudades con maquetas o tocando el tambor, siete días a la semana y veinticuatro horas al día...

**MG:** Así habría personajes que se adaptan a su entorno y otros que se resisten a él, no de un modo político, sino más bien físico, hasta orgánico. En este sentido, el entorno se convierte en un decorado, un escenario. ¿Cómo percibes este espacio de ficción y su transformación crítica? ¿Y cómo lo articulas con el espacio de recepción?

**JC:** En los primeros vídeos, efectivamente, los objetos y los espacios son construcciones que no esconden sino que, al contrario, evidencian su carácter ficcional. Por ejemplo, en *Les Villes*, una chica en pijama está colgada de una falsa fachada con un fondo de paisaje urbano que se transforma constantemente. He dicho alguna vez, respecto a este vídeo, que la actuación de la actriz constituye la parte documental de la historia, que se trata de un verdadero esfuerzo físico, de una auténtica confrontación del actor con el decorado. El evidente aspecto ficcional queda reforzado por la proyección simultánea de dos versiones de la misma escena: en una, la chica llega a traspasar el antepecho de la ventana y a entrar dentro de la casa; en la otra, falla y cae. Ante una obra como *Les Villes*, podemos experimentar lo que he llamado “paradoja del incrédulo”. Por un lado, estamos cautivados por lo que sucede por obra de esta suspensión de la

incredulidad que cualquier ficción provoca inmediatamente: nos gusta que nos expliquen cuentos y creémoslos, (“Érase una vez una chica en pijama colgada de una fachada...”). Por otro lado, sin embargo, en determinadas condiciones, estamos obligados a distanciarnos, a mirar de entender cómo funciona y a ver la otra cara del decorado, su esqueleto... Este estado de tensión, que es para mí la condición ideal de recepción, también se enmarca en el espacio físico donde las imágenes se difunden, un espacio que compartimos con otros espectadores. A partir de la idea de Benjamin por la cual cine y arquitectura son paradigmas de la recepción moderna, que cualifica de “distráida”, podemos imaginar que el espectador ideal estaría a la vez distraído y consciente, estaría soñando y al mismo tiempo sería capaz de analizar lo que está soñando.

**MG:** Creo que este concepto de recepción distraída tiene relación con lo que Freud denomina la “atención flotante” y opone a “la atención voluntaria”. La atención flotante nos mantiene a la expectativa, pero también en espera de posibles asociaciones, de significaciones que están por venir. Me viene a la mente María, *En la pampa*, cuando penetra en el desierto, para descubrir no se sabe qué. Hay cómo una vacilación significativa favorecida por la nada, la falta de sentido...

**JC:** María –como también Viviana, la actriz– nació en María Elena, que es una ciudad minera de unos quince mil habitantes en medio del desierto, bajo un sol inclemente. Las mujeres que la despiden, agitando brazos y pañuelos, son las vecinas de María Elena, que estaban allí un domingo al mediodía, delante del teatro, en la plaza principal. María –como lo hizo de verdad Viviana diez años atrás– deja la ciudad para adentrarse en el desierto. Lo convierte efectivamente en escenario. Para filmar *En la pampa*, tuve que situar a los actores, que en realidad son unos no-actores, en una especie de lógica narrativa siguiendo un desarrollo lineal. Hay puntos de partida, el lugar donde se encuentran, y una deriva; todo se enmarca en una geografía concreta, asociada con el viaje. Salvé cinco situaciones, que no conservan forzosamente su carácter narrativo inicial y tienen que funcionar cada una de forma autónoma. Estos fragmentos se presentan simultáneamente en pantallas diferentes. La escena de la partida, que podría ser el principio del viaje de María, se proyecta encima de las puertas del espacio expositivo; la despedida también va dirigida a los espectadores.

**MG:** ¿Dirías que 2<sup>º</sup> Av. también se enmarca en una lógica narrativa?

**JC:** Aquí el papel principal lo vuelve a tener la arquitectura: la calle número 2 de una ciudad obrera, bajo los humos bien cargados de una fábrica química. La repetición sistemática de la misma vivienda, caseta y jardincillo, en un

travelín de dos kilómetros. Yo pensaba en *Homes for America* de Dan Graham; *2º Av.* sería una versión francesa de esta obra, aunque revisada y cargada con todas las connotaciones actuales de la imagen en movimiento: un plano inicial, panorámico, mostrando un barrio idílico, el espacio donde tendrá lugar la acción y donde seguramente sucederá algo que podrá amenazar el orden establecido. Se ven a los vecinos reales, la banalidad de los gestos, las pequeñas diferencias irrelevantes que configuran la personalidad de cada uno. En este caso el auténtico trabajo fue en el montaje: reconstruir el travelín en su duración inicial a partir de imágenes fijas extraídas de este movimiento de cámara. Creo que se trata del vídeo más triste que he realizado. Nada que ver con la serie de fotografías del cementerio de *Pozo Almonte*. Aquí cada casa, a pesar de las semejanzas, hace gala de una inventiva y una capacidad creativa sorprendentes –antes no había nada, ninguna tradición. Cada casa de los muertos traduce una imaginación singular, a pesar de la precariedad de recursos. El cementerio se configura como una ciudad paralela, vivísima, poblada de casitas de lo más terrenales. Es un espacio compartido entre los habitantes y los muertos que se diría que se han ido simplemente de vacaciones. Pero estas arquitecturas familiares parecen también decorados de otro mundo...

**MG:** Tal vez son, más bien, decorados *para* otro mundo, en relación con el deseo de inmortalidad que llevamos todos dentro. Es curioso, pero la acumulación sistemática de imágenes en *Pozo Almonte* me ha hecho pensar en aquellas películas del oeste en las que los cow-boys se encuentran con un cementerio indio sagrado, intocable, cuya profanación sólo puede desencadenar la furia de los espíritus. ¿También se puede considerar la serie de fotografías de *Papamóvil* como una especie de profanación?

**JC:** El Papamóvil es la carroza protectora del Papa puesto en vitrina, un icono que dio la vuelta al mundo. Quería volver a ubicar esta imagen en la calle, en tres dimensiones, cargada de significados, pero despojada de toda la pompa vaticana, desnuda como un prototipo, para registrar las reacciones de los paseantes. La dimensión sagrada del papamóvil ya es bastante pobre; en todo caso había que profanar el mismo coche, su lado espectacular, y dejarlo en los huesos. Sobre todo era una excusa para hacer un retrato de un grupo heterogéneo, unos retratos *trouvés*, como la gente que desfila ante la cámara en el capítulo de *Anarchitekton* en Osaka. Dar un marco, crear una situación y dejar que las cosas ocurran... ¿Qué pinta tenía la gente que pasaba un día al mediodía, el verano del 2005, por un barrio en transformación de Barcelona, la Diagonal en Poble Nou? Recuerdo que me impactó mucho un trabajo de Ana Mendieta: en una calle cualquiera, por debajo de una puerta se escapa lo que parece un rastro de sangre, y un

diaporama nos muestra la gente que pasa por allí en aquel momento...

**MG:** Respeto a 2º Av., aludías a una estrategia de inventario, de acumulación. ¿Se puede decir lo mismo de *Cinecito* y *Papamóvil*?

**JC:** El sistema de diaporama en *Cinecito* es parecido al de *Papamóvil*. ¿Qué pasa delante de la fachada de un gran cine de La Habana a las doce del mediodía un día cualquiera de la primavera 2006? Me impuse una ley: hacer fotos “en ráfagas”, a intervalos regulares, durante cuatro horas, sin intervenir en la acción. Como en *Papamóvil*, se ve el paso de la gente y los automóviles –algunos datos para un posible retrato de la ciudad aquel día. Sin embargo, en *Cinecito*, sucede algo inesperado: un personaje se pone a explicar su historia delante de la cámara, hace un juego de manos y se va. Resulta que es un locutor de la radio. Habla frente a un palacio de la representación –las salas de La Habana, edificios impresionantes aunque hoy un poco deteriorados, simbolizan la edad de oro del cine–, pero no hay sonido. En la exposición, este locutor expresivo y mudo será quien dará la bienvenida a los espectadores.

**MG:** Varias piezas tuyas me parecen, en uno u otro grado, melancólicas. Un autor cuestionado, pero a quien admiro mucho, Miguel de Unamuno, escribía, al final de una de sus novelas:<sup>2</sup> “Bien sé que en lo que se cuenta en este relato no pasa nada; mas espero que sea porque en ello todo se queda [...].” ¿Estarías de acuerdo con que tu trabajo se mueve alrededor de este sentimiento trágico de la vida, de este espacio melancólico donde conviven lo que se queda y lo que se va, lo que pasa y lo que no pasa, lo que está inmóvil y lo que se desplaza?

**JC:** Pobre Unamuno, amante de las paradojas, que tuvo que sufrir en la Universidad de Salamanca el espantoso “¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!” de Millán Astray...<sup>3</sup> Tratándose de melancolía, hubiera preferido eludir la pregunta... Cualquier cámara, de fotos o video, es una máquina de generar melancolía, una confirmación de la naturaleza fantasmal de la realidad. No hablo de un posible simbolismo de las imágenes, ni tampoco de una historia narrada, sino del hecho de trabajar forzosamente a partir de fragmentos de realidad, de situaciones transitorias. Obviamente, esta realidad fragmentada se ve cada vez más contaminada por la difusión de muchas otras imágenes fantasmales... En fin, una enorme producción de melancolía, verdaderamente proporcional al alejamiento de la experiencia inmediata. Me gusta la idea de utilizar estos fragmentos de situaciones filmadas para crear otras de intensidad diferente, en tiempo real, en el espacio de muestra. Aquí se trata de manejar todos los recursos –la



arquitectura efímera, el recorrido, el sonido, las acciones del espectador– y producir mediante este artefacto grandes dosis de imprevisto. Para rodar *Fuegogratis*, quemamos todos los decorados del vídeo anterior, *Le Dortoir*. Siempre me ha fascinado la idea de los decorados en llamas; como en el díptico de los *Nibelungos* de Fritz Lang, donde, en su segunda parte, *La Venganza de Kriemhild*, se queman todos los decorados de la primera. Cualquiera exposición tiene algo de “fuego gratuito”. Se trata de montar una gran fiesta, y la fiestas, igual que los viajes, siempre tienen 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 En octubre de 1936, Miguel de Unamuno, entonces rector de la Universidad de Salamanca, pronuncia un discurso defendiendo los valores humanistas de la cultura en presencia de dignatarios fascistas. Al ser interrumpido violentamente por el general Millán Astray, jefe de los falangistas, que proclama “¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!” le planta cara y se ve increpado por la asistencia. Destituido de su cargo por decreto, muere a los pocos meses. (NDE.)