

## **Habitar el decorat.**

Jordi Colomer

"El desert és universal, la pampa és temporal i específica" Sergio González (1)

La sala a les fosques, una doble projecció (2): travelling per sobre una platea de teatre gairebé infinita de butaques ataronjats vista entre bambolines. Una noia recull peces de roba oblidades a les butaques i, amb un gran munt entre les mans, es reuneix amb un altre personatge gairebé idèntic que s'està emprovant vestits davant un mirall. Mentrestant, a la platea es comencen a instal·lar els espectadors y el seu murmurí va *in crescendo*. Les dues noies ràpidament es treuen peces i més peces de roba, com si fossin pells successives que els cobreixen la pell. S'emproven i es treuen els vestits que els espectadors han oblidat després de cada nit al teatre. Les bessones habiten l'espai entre l'escenari i la platea, la seva acció és invisible per als espectadors que assisteixen despreocupadament l'inici de la representació. Parlen, es besen, es vesteixen i desvesteixen: habiten la platea. No es representarà cap espectacle, la càmera en ofereix una visió privilegiada. Som, al capdavall, espies d'aquests dos móns separats durant segles per una línia ben definida; l'escenari, territori de l'actor. La sala, l'espai per al públic. El teatre vist des de dins. L'acció es repeteix infinitament.

## **Teatres al desert.**

Una fotografia del desert. Una línia d'horitzó, terra rosenc a sota el sol i el cel blau, a sobre. Vaig fer aquesta fotografia al desert d'Atacama, al nord de Xile, segons molts, el desert més àrid del planeta. Una altra fotografia: el mateix punt de vista, la mateixa terra rosenc, el mateix cel blau. Apareix una dona d'esquenes a nosaltres; llença una bola platejada dins la llunyania: la imatge és reflex d'una prova evident: el desert esdevé escenari, l'escenari sencer, escenografia. Es pot habitar un desert? Es pot habitar per mitjà de la ficció? Fou aquest l'exercici que em vaig proposar amb el projecte "en la pampa" (2007-08) (3). Vaig convidar un home i una dona que no es coneixien, una jove parella de no-actors, a viure certes experiències en aquest escenari desolat. La seva arma principal era oblidar la càmera i improvisar els diàlegs segons l'acció; per exemple: rentar un cotxe a prop d'un cementiri abandonat. He de dir, de tota justícia, que ella ja havia actuat un cop com a arbre en una obra de teatre a l'escola i, així doncs, ja coneixia l'experiència d'habitar l'escenari, com a element escenogràfic amb potes. També teníem una bona càmera HD i un excel·lent càmera.

Ella, la qual donarem el nom de Maria des d'ara endavant, va néixer a Maria Elena, una ciutat de salnitre, l'única població en un radi de 300Km a la rodona en la qual havien nascut, anat a l'escola i al teatre tres generacions. Maria Elena, una ciutat que no és rentable per a l'empresa que gestiona l'explotació de salnitre, està condemnada a desaparèixer d'aquí a tres anys. Allà és on varem rodar una escena – un diumenge quan es fregaven els 50 graus centígrads- davant la façana principal del teatre, un edifici vagament Art-Déco adornat amb uns relleus d'uns miners treballant. Damunt la porta principal que dóna a la plaça que és delimitada pel mercat, l'escola, l'església i el bar, hi ha un ròtol on es llegeix tot simplement: teatre. Recordem aquesta façana. El teatre vist de fora. Hi tornarem més endavant.

## **Vistes de la ciutat.**

S'apaguen de nou els llums de la sala. Una altra doble projecció: (*les villes*) (4). En

ambdues pantalles es veu la façana d'un edifici de diverses plantes, en escorç, al fons hi ha una ciutat sorollosa que no para de transformar-se a tota velocitat. De cop hi apareix una noia en pijama sospesa de la cornisa. En una de les pantalles la jove, amb molt esforç, aconsegueix arribar a la finestra i entrar a l'interior. Una veïna l'observa. En l'altra pantalla, mentrestant, la mateixa noia, en la mateixa situació, no fracassa en el seu intent i cau al buit. Tota l'acció passa en un decorat que no amaga una construcció precària, la seva condició d'arquitectura de ficció. La ciutat al fons és una animació enquadrada a enquadrada incrustada en un *chroma*; a priori, una evidència de l'oposició arquitectura versus escenografia: una arquitectura "representada". La situació recorda la clàssica del cinema mut – recordem la famosa escena de Harold Lloyd a la pel·lícula *Safety Last* (Monte là-dessus) (l'home mosca) (1923)- on un ciutadà anònim, el personatge encarnat per Lloyd, un tímid representant de la classe mitjana, s'enfronta als perills de la gran ciutat, l'individu confrontat amb la nova escala de la metròpolis. En una versió posterior, el gran còmic mexicà Cantinflas es troba en una situació molt semblant a la pel·lícula "*El bombero atómico*" (1950). En aquest últim cas, el representant dels barris més populars de la capital mexicana, els oblidats, un humil repartidor de diaris que fa de bomber improvisat actua de tot bon cor però (malauradament) desplegant al mateix temps totes les seves limitacions com a heroi (sortosament) forçat i esforçat. Per recordar l'escena de la pel·lícula de Lloyd es va construir una escenografia –una façana falsa- a la part alta del terrat d'un gratacels per a obtenir imatges del carrer i de la ciutat "real" des d'aquella alçada. En la pel·lícula de Cantinflas el carrer és, en tota evidència, una retroprojecció de la ciutat pre-filmada. A "*les villes*" la ciutat està composta per volums que recorden els arquitectons de malevic –volums blancs de petita escala- que s'animen com a les pel·lícules de Hans Richter i que tan sols pretenen evidenciar que la versemblança de la situació es produeix per obra de la "suspensió de la incredulitat". Bé que, com es pensa de forma generalitzada aquesta funció tendeix a ignorar les inconsistències que intervenen en la construcció de la ficció, m'agradaria desenvolupar la possibilitat d'un estat paradoxal en el qual, de forma simultània, ens debatem entre aquesta "suspensió de la incredulitat" i una consciència plena dels mitjans artificials emprats en aquesta ficció. Jo denominaré aquest estat "la paradoxa de l'incrèdul".

### **Paradoxa de l'incrèdul**

Segons Walter Benjamin, l'arquitectura i el cinema són paradigmes d'una recepció moderna, una recepció "en estat de distracció" (5). "La paradoxa de l'incrèdul" implica un espectador conscient de la seva paradoxa en "estat distret" i que ara es debat en una espècie d'estat de vigília, per deixar-se portar críticament, tot suspenent la incredulitat en estat d'alerta, en tensió permanent. És com quan un somnia que està somniant el que està somniant, o somnia que s'ha despertat dins del mateix somni.... un cop despert, posa en qüestió el fet que s'hagi despertat, ja que ha cregut això mateix en l'estat precedent, que era la son. La "paradoxa de l'incrèdul" tendiria a dilatar aquest estat a tota la recepció, que és anàleg a algú que dorm i que és capaç de somniar i reproduir, al mateix temps, el relat analític d'aquest somni.

És significativa en aquest sentit la preocupació del mestre Georges Méliès expressada en el seu article publicat el 1907 (les vues cinématographiques) (6) ja que va popularitzar "el costat ignorat de la confecció de les visions cinematogràfiques i especialment les dificultats inadvertides pels espectadors, i que es troben en cada pas de l'execució d'obres que semblen ben simples i ben naturals"

i en la qual la raó d'aquest esforç de difusió força detallat i exhaustiu és gairebé d'ordre moral "... per satisfer la seva curiositat ben legítima d'altra banda, i quelcom natural en les persones intel·ligents, que busquen sempre saber la raó darrera el que veuen ". Com és ben sabut, Méliès fou el creador d'aquella branca del cinema que ell mateix anomena "vistes fantàstiques" i que utilitza i desenvolupa tots els mitjans del cinema per aconseguir el "trucatge" - en la mateixa línia, i treballant per a la productora Pathé, cal mencionar el seu contemporani Segundo de Chomón - i en oposició ben conscient a la branca "documental" iniciada pels germans Lumière que Méliès mateix anomena "vistes a l'aire lliure" o "fotografia documental animada" i que consisteix en "reproduir amb una càmera cinematogràfica les escenes de la vida diària". Una tercera via -sempre segons Méliès, és la dels "subjectes compostos" en la qual "l'acció es prepara com en un teatre i és interpretada per actors davant una càmera cinematogràfica". (és a dir, tot el cinema de ficció no fantàstic entraria dins aquesta vessant).

Tornant a l'exemple de "*les villes*", sembla evident que estem més a prop del "trucatge" i del "subjecte compost" que d'un vessant documental. Apuntaria en aquesta direcció el fet que la banda sonora fou completament creada en un estudi i sincronitzada amb la imatge a posteriori. No obstant això, hi ha quelcom estrany a "*les villes*" que ens obliga a resistir encasellar-la en una d'aquestes categories. En tot aquest univers de falses façanes, ciutats animades i so recreat -el so, val la pena dir, s'hauria de considerar justament una eina més de l'escenografia- el personatge és l'únic que és de veritat, o millor dit, l'"esforç" de l'actor, la seva acció física és l'única cosa que persisteix en tant que "documental". Segons Eric Rohmer, "*l'espai filmic* és un espai virtual, reconstruït per l'espectador a partir d'una operació de sutura imaginària. El desglossat en seqüències i plans (retalls) i el muntatge organitzen tant la durada de la pel·lícula com el seu espai. L'espai filmic, encara que no es correspongui amb cap espai objectiu real, es converteix en un espai habitable a través de la imaginació de l'espectador. L'espai de la pel·lícula és sempre un producte: producte d'una tècnica, però també de la ment de l'espectador." (7).

Les villes consisteix en última instància a la creació d'un conjunt d'elements altament ficcionalitzats, però presentats en un pla fix, i que constitueixen el marc en el qual l'actor s'ha d'enfrontar de forma física, com en un exercici per a posar a prova la possibilitat d'habitar temporalment aquest espai de ficció, no només en la ment de l'espectador, si no en l'experiència "real" de l'actor. L'espai arquitectònic que és objectivament preexistent com a espai pre-fílmic, mantindria en "*les villes*" aquell estatut gràcies al pla fix i a la doble projecció simultània. Si allò que és propi de l'arquitectura en oposició a allò escenogràfic -segons una definició que s'hauria, doncs de considerar obsoleta- és susceptible d'ésser habitada, "*les villes*" seria, doncs, una prova al·legòrica de la possibilitat d'habitar un espai de ficció, de forma literal. L'actriu no actua, les imatges en les quals aconsegueix accedir a l'interior del decorat i traspasar aquest límit conformat per la façana -el límit clàssic entre allò públic i allò privat- són simplement el document objectiu de l'única ocasió en la qual - entre 7 actors i actrius que ho van intentar diverses vegades- s'aconsegueix traspasar aquest llindar. El monitor paral·lel mostra el resum dels intents fracassats. L'espectador que tendeix a mantenir la seva "suspensió de la credulitat" en les dues solucions proposades per a una mateixa situació, no pot deixar de sentir, al mateix temps, una certa tensió que van en la direcció d'aquesta "paradoxa de l'incrèdul".

En els temps en què vaig rebre formació com a arquitecte a mitjans dels anys vuitanta vaig viure aquesta mena de paradoxa d'una manera certament intensa, fins

al punt que considero que va conformar els meus interessos posteriors. Durant aquests anys d'estudiant freqüentava de dia l'escola d'arquitectura i, de nit, l'escena teatral a Barcelona. A l'escola es respirava, sens dubte, la crítica post modernista pròpia d'aquells anys, però també hi flotava una sàvia "humanització" de l'ètica del modernisme. Uns pocs anys després de la mort del dictador Franco, es recuperava històricament la tradició escapçada per la guerra civil als anys 30 que corresponia, sens dubte, a aquest aire modernista. Només alguns mestres lúcids veien en aquell modernisme un component escenogràfic silenciats oficialment per una "ètica", una ètica essencialment constructiva i revisada des de la tradició local. La paraula "escenògraf" sovint s'utilitzava com a insult i l'anàlisi del paper jugat per la façana en qualsevol projecte era fonamentalment en aquest judici. Varem viatjar a Vicenza per veure el teatre olímpic i les vil·les Palladianes. Allà la qüestió no era tan clara; en tornar, durant les nits sovintejava encara més els escenaris de manera que la qüestió es tornava cada cop més complexa; un autor molt respectat com fou Joan Brossa -autor teatral, però també poeta i autor d'assemblatges i objectes- l'avantguardisme i "*engagement*" del qual ningú no en dubtava, en ocasions es muntava amb escenografies a base de telons pintats del gran escenògraf wagnerià Mestres Cabanes. Paper, cartró i fustes precàries construïen el marc d'obres mai estrenades sota la dictadura que experimentaven amb el llenguatge i els codis teatrals. Qualsevol persona que no estigui acostumada a observar el dors d'un artefacte teatral sap que la seva precarietat és motiu de decepció per a aquell que pensa en termes d'ètica constructiva, i aquesta és inversament proporcional a l'efectivitat d'allò fictici.

### **desertar el teatre**

Aquest malestar, la dificultat per acceptar un o altre codi, la impossibilitat de certificar una divisió neta entre allò arquitectònic i allò escenogràfic, aquesta tensió és doncs fonamental per a abordar qualsevol posició pel que fa a la situació de la ficció, la qüestió del rol del públic i, en definitiva, dels elements que formen part d'un artefacte potencialment exhibible, des d'una escultura a un edifici, una pel·lícula, penetrable, habitable, temporal, efímer o monumental. És hora, doncs, de dir que l'espai on aquestes imatges en moviment són exposades no pot ser innocent, i que la tensió de la qual parlo en la construcció de ficcions, de l'altra banda de la pantalla, han, de la mateixa forma, plantejar el seu estatus, ara dins l'espai de la recepció. L'estat "paradoxal d'incredulitat" suposa, de la mateixa manera, un espectador que és conscient del seu "estat distret" en l'espai en el qual es mou, en el qual les imatges presentades són un element més. L'escenògraf també ha d'ocupar-se de reordenar la platea, de reedificar l'edifici del teatre i de pensar en el carrer. L'escenògraf ha de ser urbanista, posar a prova la percepció de la ciutat amb una simple caixa de cartó (*anarchitekton*) (8) visitar el desert i oblidar que existeix el teatre i cremar tots els decorats (*fuegogratias*)(9).

Una projecció. Davant del teatre a Maria Elena. Maria és d'esquenes a nosaltres i diu adéu a un grup compacte de dones que, entusiasmadament agiten els braços i mocadors cridant amb força CIAO!!!, CIAO!!!, CIAO!!!...Maria se'n va caminant i s'endinsa en el desert, que ara ja és pampa, o teatre...etc.

Jordi Colomer.

Paris, Tel Aviv, Barcelona, 2008.

1. Sergio Gonzalez. Habitar la pampa en la palabra; revista de ciencias sociales n. 13; 2003. universidad arturo prat; Iquique; Chile.
2. Jordi Colomer. Les jumelles. Video et salle avec double projection. 2001.
3. Jordi Colomer. En la pampa. 4 Videos et salle de projection. 2008.
4. Jordi colomer. Les villes. 2 videos en monitor y sala de proyeccion. 2001.
5. Walter Benjamin. illuminations. Citat a: Jonathan Crary. Suspensions de la percepcion. Atencion, espectáculo y cultura moderna. Akal estudios visuales. Madrid, 2008/ suspensions of perception. MIT 1999.
6. Georges Méliès. les vues cinématographiques- Causerie par Geo. Méliès. a Annuaire général et international de la Photographie, Plon, 1907. p-362-392. Citat a le cinéma: naissance d'un art 1895-1920.Flammarion, Paris. 2008.
7. ROHMER, Eric: *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. Union Générale d'Editions. Paris, 1977. Citat en: VILA, Santiago: *La escenografía: cine y arquitectura*. Cátedra. Madrid, 1997, pp. 21-26.
8. Jordi Colomer. Anarchitekton (Barcelona, Bucarest, Brasilia, Osaka) 2002-2004. 4 videos et salle de multiprojection.
9. Jordi Colomer. fuegogratis. Video et salle de projection. 2002.