

## **Entrevista con Jordi Colomer**

Thimotée Chaillou

Hippocampe #6. Diciembre 2011

**En los dispositivos bajo videovigilancia, como los de Bruce Nauman, Peter Weibel o Dan Graham, la cámara (que permite la difusión y la grabación) se considera un puro objeto científico que se distingue por su propia técnica. Sin embargo, la técnica no puede constituir un sujeto para el arte. “El artista tiene una responsabilidad: disimular o autentificar el material con el cual trabaja. Una perspectiva crítica permitiría distinguir dos puntos de vista artísticos: uno presenta las condiciones de identificación de sus procedimientos, y otro disimula la tecnicidad en el nombre de la narratividad”, indica Pierre-Damien Huyghe. La introducción de una forma ficticia en dispositivos bajo circuito cerrado permite suprimir esta dualidad. La narratividad ya no se tiene que evacuar por el hecho de que el objeto técnico se haya revelado, y no tiene que ser “inauténtica” por el hecho de que se haya evacuado. En esta perspectiva, ¿podrías hablarnos de *Babelkamer* (2007)? ¿Cómo usas los códigos del dispositivo bajo videovigilancia para trasladar tus intenciones?**

Primero hay un centro comercial y en el interior de éste, la clásica tienda donde venden televisores, un dispositivo de decenas de pantallas de tamaños diversos. Podría hablarse de un dispositivo “pop”, que difunde normalmente un tipo determinado de imágenes. Se trataba pues de pensar la televisión. En un extremo está el DVD de la película de Murnau “Sunrise”, reproducida en 2 monitores en el interior de una caravana y en el otro la imagen “televisiva” reproduciendo en directo los comentarios sobre ella en la tienda de televisores... De por medio encontramos dos personas dialogando en lenguaje de signos, en francés y neerlandés, traductores al oral, de este al escrito, a texto subtulado y todas las traducciones y aparatos necesarios para pasar de un lenguaje a otro y de una lengua a otra, una pequeña torre de Babel... Una parte del conjunto puede ser visto como una disección, con todos los órganos del mecanismo a la vista: lo más intenso, creo, era ver el diálogo en directo a través de una ventana de la roulotte, la parte teatral del asunto. La intensidad era proporcional a la dificultad de la traducción. Pero la multiplicidad de los puntos de vista hace difícil describir lo que allí sucedía. Creo que lo que planteas viene resuelto en una vieja cuestión de raíz barroca: poner al desnudo el sistema de representación y afirmar al tiempo el efecto de ficción, crear una paradoja en el estado de recepción. Salvando todas las distancias es lo que sucede en las meninas de Velázquez.

**Para Aernout Mik, la dimensión escultural de la pantalla es fundamental en la presentación de sus vídeos, tanto como la integración del cuerpo, la silueta y el espectador en las imágenes proyectadas. Dice que “las pantallas son interrupciones en el espacio, elementos arquitectónicos que a veces afectan a la estabilidad del visitante”. ¿Podrías hablarnos de la importancia que das a los dispositivos de presentación de tus películas?**

Me interesa mucho el trabajo de Aernout Mik, especialmente su gestión del tiempo, como si flotara suspendido sobre los grupos de personas. En mis instalaciones incorporo también las sombras de los espectadores sobre la pantalla, son como

pequeños flashes que impiden dejarse arrastrar por el carácter onírico de las proyecciones... La sala de cine como lugar de celebración de un evento colectivo está en clara decadencia, la fachada, el hall o la propia sala, ya no cuentan, todo el esfuerzo está en el perfeccionamiento técnico del reproductor audiovisual. El espacio ha desaparecido en la oscuridad de las multisalas de un centro comercial. El formato de exposición, por su lado, ha afirmado mayoritariamente los formatos de la black box y del cine de exposición, que son sucedáneos de esos espacios propios del sistema cinematográfico. Creo que la disposición de los elementos en el espacio es esencial para que sucedan cosas también del otro lado de la pantalla, permitir incluso usos marginales. Disponer todos los elementos constitutivos de forma que sean visibles, tener consciencia de ellos. Recuerdo un cine de verano en el que cada espectador traía su propia silla para sentarse. El evento sucedía ya mucho antes de que empezara la proyección...

**¿Qué es lo que te atrae de los lugares situados en el límite de la ciudad, llamados Zwischenstadt por el urbanista Thomas Sieverts? ¿En qué aspectos son terrenos “propicios”?**

Son un buen lugar para inventar nuevos juegos.

**¿El compromiso físico, a través del paisaje, de los cargadores de maqueta de *Anarchitekton*, conlleva la noción de heroísmo irrisorio?**

Pienso que ese esfuerzo físico produce cierta verosimilitud, da credibilidad a la imagen.

Tiene que ver con las piruetas de los actores del cine burlesco. Se trataba también de una actuación muy física...

**¿Los “caminos del deseo”, estos senderos urbanos, serían, en tu opinión, la metáfora del arte? En tal caso, ¿podrías explicarlo?**

Brasilia es una ciudad pensada para el automóvil, no hay semáforos y hay que señalar que funciona realmente bien. Sólo que a los ciudadanos de Brasilia esa organización no les bastaba y han trazado sus necesidades y deseos sobre la trama geométrica, han dibujado físicamente unos recorridos alternativos, que crecen como una hiedra expandiéndose según su propia lógica... Brasilia es hoy un “espacio producido” en el sentido que le da Henri Lefebvre, no tiene sentido pensar un espacio abstracto, fijado eternamente, hay que pensarlo en permanente cambio... La ciudad de Brasilia ha incluido esos senderos en sus mapas, pero sabemos también que los mapas son efímeros, Brasilia seguirá cambiando y los mapas quedarán obsoletos, fijarán un momento de su historia. Los “caminhos do desejo” son la prueba de la capacidad de cada individuo para contribuir a dibujar la forma de la ciudad.

**¿Qué transmite la calidad “cartón-pegamento-tijeras” de algunos de tus decorados? ¿En qué aspecto esta tipología se inscribiría en una iconicidad debilitada? ¿La ligereza de los materiales utilizados, tanto material como simbólicamente, tiene importancia frente a la pesadez de algunas producciones audiovisuales?**

Cuando hablo de “decorado” quisiera referirme sobre todo a ese aspecto ligero que señalas, a su carácter precario, portátil, funcional, algo que puede quemarse cuando ya ha sido utilizado, como una idea. Ello se puede oponer, supongo, a cierta idea de lo monumental, como algo fijado, impuesto, pesado, pétreo, con poca movilidad... Lógicamente reivindicó con ello una estética “pobre”.

**Al final de *Opening Night*, la actriz Myrtle Gordon (interpretada por Gena Rowlands) llega ebria a escena. Por esta razón, el espectador se pregunta si será capaz de actuar, dado su estado. Pero lo consigue, incluso demasiado bien. Y esta sorprendente facilidad de actuación hace que el espectador ya no vea a Myrtle Gordon interpretando un papel en una obra de teatro. Simplemente ve a Gena Rowlands actuando en una película, en *Opening Night*. El espectador vuelve a tomar conciencia de que está viendo una película interpretada por actores. ¿Te interesa esta forma de transición?**

Opening night es quizás mi película favorita de Cassavetes y en particular esa escena. Es prodigioso como Cassavetes juega con las transiciones que suceden en el interior y el exterior del teatro, es toda cuestión de espacios, de límites entre espacios; el escenario y el bastidor, la platea, los decorados, las puertas vodevilescas que se abren y se cierran... y los matices entre la representación, la actuación, la improvisación, las convenciones creadas en cada uno de esos espacios, lo que se ve o lo que se oculta... En la escena de Opening night uno se pregunta si la Rowlands y sus amigos no están simplemente reactuando algo que les sucedió, o que parte improvisan en el interior de esa situación, hay efectivamente otra vuelta de tuerca... Creo que esta descripción del espacio de transiciones es esencial. De una manera muy distinta intenté recrear ese espacio en “Les jumelles”, el lugar que separa el escenario y la platea. Esta organización del teatro a la italiana sigue siendo muy útil para pensar cualquier efecto de representación, más allá del teatro, es un esquema mental que siempre debe estar presente para analizar cómo se organiza el espacio.

**En las obras de teatro de Guy de Cointet, los diálogos de los actores permiten sustituciones entre palabras e imágenes, entre significativo y significado. Guy de Cointet decía que le gustaba escuchar conversaciones públicas: “A veces las personas no hablan de manera muy precisa, pero siempre parecen entenderse mutuamente, aunque sus palabras puedan ser interpretadas de una manera muy distinta”. ¿Te sientes identificado con esta relación con el lenguaje? ¿Te preocupan las dificultades relacionadas con la traducción o la transmisión?**

Antes hemos hablado de Babelkammer, donde estas cuestiones de traducción están presentes, pero cabría citar Arabian Stars, o Un crime, por ejemplo... Se trata en todos ellos de traducciones, reinterpretaciones, o más bien de traslaciones. En Arabian Stars los iconos populares se transforman en escritura árabe portátil y sobre el filme se retraducen a alfabeto latino en forma de subtítulos... en avenida Ixtapaluca, el personaje en 3D Buzzlightyear de Pixar y Disney aparece en forma de piñata y recorre el extrarradio de México D.F que a su vez es una reinterpretación de la suburbia gringa... Tuve la suerte de ver los archivos de dibujos, blocs, anotaciones, manuscritos y objetos de Guy de Cointet hace unos años, pues era vecino de su familia. Es un trabajo absolutamente fascinante. Instaura una lógica de

trasvases entre códigos, de forma aparentemente muy simple, geométrica, limpia, inapelable... Citaría también a otro autor de teatro, Joan Brossa, muy poco traducido por desgracia. En muchas de sus obras teatrales que se han llegado a llamar "poesía escénica" se produce ese extrañamiento del que habla de Cointet, al extremo. En algunas obras -por ejemplo "Olga Sola" de la que realicé la escenografía- se describe una situación "realista" (Brossa trastoca y hace trasvases entre géneros teatrales) los personajes dialogan entorno a la mesa del comedor y si bien un texto parece no responder al precedente, cada uno funciona por sí mismo, existe el efecto de réplica, y el diálogo cobra todo el sentido. En la escena lavando el auto de "En la pampa" los personajes dialogan de esta manera...

**Te preguntas si se puede vivir en un decorado. De alguna manera, un decorado es un "espacio diferente", tal como lo entendía Michel Foucault. ¿Podrías decir lo que piensas al respecto? ¿Podrías vivir en los decorados de tus obras?**

Algunas arquitecturas no dudan en afirmar su carácter escenográfico, en un sentido espectacular, iconos, nos mantienen siempre al exterior. Desde su lugar de poder sólo nos permiten ser espectadores de la cosa. Otras nos atrapan en su interior, y somos usuarios a la fuerza, sin posibilidades de movimiento, el hospital psiquiátrico o la cárcel, lo que Foucault llama "heterotopías de desviación". Hay heterotopías felices: el jardín o la cabaña en la cama. El decorado es un "espacio otro" porque su esencia es temporal, lleva inscrita la desaparición. El actor habita ese lugar, en la ficción y nosotros por poco que simpatizamos, lo habitamos con él. Yo he vivido en todos los decorados que aparecen en los videos, pero me mudo cada vez.

**El "libre juego" y el "estado de minoría" son conceptos utilizados por Kant y Schiller, y definen la salida de una situación de dependencia jerárquica, el juego del espectador libre respecto de la forma que tiene delante de sí. Una emancipación, una desadaptación respecto de un modo de ser, para no aceptar la autoridad de nadie, de nada, en un ámbito en que convendría hacer un uso libre de la razón.**

**Respecto a tu proyecto "Crier sur les toits", indicas que la singularidad del espacio, que son las azoteas de acceso prohibido, "se escapa del ámbito del poder, porque no es un lugar clásico de encuentro en la ciudad". Esta escapatoria es uno de los leitmotiv del conjunto de tu producción, ¿podrías comentarlo?**

La expresión "Crier sur les toits" tiene ese doble sentido de señalar un lugar, tradicionalmente la azotea, o la terraza de un edificio, que en medio oriente era un lugar de comunicación común y también es una expresión que habla de "hacer público"... Uno de los 5 puntos del programa de la arquitectura moderna formulados por Le Corbusier es la terraza-jardín, que define un espacio comunitario, como se ve en la *Unité d'Habitation*. Progresivamente ese lugar fue abandonado, quedando la inercia de construir cubiertas planas a las que se acabó extrayendo todo uso social, hasta llegar a prohibir el acceso. Hoy día existen en nuestras ciudades en lo alto de miles de edificios esos espacios invisibles, tierras de nadie, que sin embargo tienen un potencial enorme. Creo que tiene sentido señalar -enlazando con la pregunta anterior- esos espacios como heterotopías, espacios otros, espacios mentales pero existentes, con un potencial donde realizar la utopía. El proyecto "Crier sur les toits"

consistía en una serie de veinticuatro carteles diferentes en los que aparecen individuos en esos espacios, gritándole a la ciudad, resultado de unas performances privadas. Los carteles se distribuyeron por toda la ciudad, a menudo de manera espontánea e ilegal, y del mismo modo rellenaban los muros de la sala de exposiciones, tratada como un centro de información y un espejo de esos espacios exteriores. Uno de los carteles señalaba la fecha del evento, el 7 de abril, que instituye una fiesta mundial en que se invita a todo el mundo a subir a los tejados y gritar libremente a la ciudad, creando una red... Hay una analogía evidente con un escenario, unos pedestales a escala urbana, que pueden ser activados. La propuesta era voluntariamente anónima, no figuraban firma ni institución alguna. Evidentemente experimentar ese tipo de relación con el espacio es un placer, sentir el propio cuerpo gritando en las alturas de las torres es un placer, y compartirlo con otros es un placer. Simplemente, el poder está fuera de todo esto.

**Dices que “siempre es peligroso tomar la postura de quien lo ve todo de nuestra realidad”. Sin embargo, ocurre a menudo que un artista adopta la postura de alguien que piensa que tiene una mirada más aguda sobre la realidad, porque es consciente de sus mecanismos. ¿Qué hacer?**

La cita se refiere al punto de vista del demiurgo, que tiene una analogía con la vista cenital, que es también el punto de vista de la planificación urbanística, o del control militar... La visión cenital no es más aguda, sino más general, más fría, olvida el detalle, la respiración de las cosas.

**¿El desierto es un podio absoluto?**

Hay un filme de Buñuel de su época mexicana que me acompaña desde hace mucho tiempo. Es la historia de Simón del desierto, un anacoreta que se sube a una columna para alejarse de las cosas terrenales y situarse más cerca del cielo... Pero allá arriba, en ese podio sobre el desierto, se acuerda de todo lo que le falta. Tiene ganas de correr, abrazar a su madre, bailar... Desde el desierto se acuerda de la ciudad.

**Según Bruno Dumont, el desierto es “una tierra muy lenta”. En *29 Palms* (2003) y *Flandres* (2006) el desierto simboliza el miedo, la violencia, el lugar de la catarsis y del desencadenamiento de las pasiones. Es una abstracción, su extensión lleva a la introspección, y nos hace parecer más pequeños por motivos de escala: “El desierto es tan grande que nos reduce. Y esta reducción nos obliga a condensarnos, a abstraernos”. ¿Esto ha sido uno de tus objetivos?**

Hablar en el desierto tiene un valor añadido, cada palabra vale por sí misma. Hay sin duda un extrañamiento del hecho mismo de hablar. En “En la pampa”, el árbol de Navidad, la bolsa rosa o el auto se ven como por primera vez. Cualquier detalle cobra una gran importancia. Los colonos del desierto, que hemos visto en los westerns, son por una parte arquetipos del habitar, pero en sus baúles cargan toda la historia de su cultura, medallas, vestidos, instrumentos de música, bebidas, galletas con receta danesa... ¡El desierto es un escenario muy bien iluminado! Todo se ve con gran detalle. Pero cuidado, no existe un desierto genérico. ¿De qué

desierto hablamos? ¿Del Yemenita, del Chileno? ¿De los Monegros? ¿De Arizona?... El desierto también es político.

**Jean-Marie Straub dice que un cineasta es un topógrafo, “alguien que recorre el espacio, no sólo con una cinta métrica. Para filmar en este planeta, uno tiene que ser un poquito geógrafo. Geógrafo en el sentido de describir la tierra”. Partiendo de la idea de respeto a un paisaje, esperaba meses, incluso años, antes de filmar en un espacio determinado. ¿El paisaje es el punto de partida de la historia de tus películas?**

Si hablamos de paisaje hablamos implícitamente de encuadre, de un encuadre determinado. En mis trabajos el paisaje se mueve al ritmo de los personajes, se reencuadran al ritmo de una acción. Raramente he filmado o fotografiado un lugar sin personajes. Quizás sólo en la serie de fotografías en el cementerio de Pozo Almonte. Ahí los personajes están en otra parte, poco pueden actuar... Quedan sus construcciones de arquitecturas inventadas, que funcionan como retratos póstumos. El cementerio, otra heterotopía, por cierto. En vez de paisajes, hablemos de escenarios, en los que tiene lugar la acción.

**La ficción del documental es automática, gracias al encuadre. En esta relación, donde se te sitúa a menudo, entre documento y ficción, no tengamos este tic de lenguaje inútil, estéril y vacío desde el punto de vista ontológico que sería situar este “trabajo entre realidad y ficción”. La ficción forma parte de nuestra realidad, es uno de sus elementos constitutivos, una configuración *realizante*. Nuestro aprendizaje de la realidad se basa, entre otros, en *medios de intención* de la ficción. Te identificas con lo que dice Robert Bresson: “Tu imaginación buscará menos los acontecimientos que los sentimientos, aunque también querrá que aquellos sean lo más *documentales* posible”.**

Bresson, por el que siento una gran admiración, trabajaba con no actores, con “modelos”. Su actuación es anti-psicológica, de una gran economía. Los sentimientos se construyen a través de la sucesión de imágenes. Bresson es capaz de contar la vida de un burrito y emocionarnos con ella, sin ninguna sensiblería. Efectivamente creo que la ficción es constitutiva de nuestra percepción del mundo. No se trata de un mundo aparte, sino de un lugar en que la percepción se concentra de forma más densa. La ficción es capaz también de proponer modelos y difundirlos, y más que como espejo de lo real cabría entonces verla como una arma de transformación de lo real. En algunas ocasiones la ficción está cerca de la propaganda. Es necesario que la ficción implique un espacio crítico, un distanciamiento. En “What will come” (2010-2011) filmé uno de los 3 capítulos en Levittown (N.Y), que es históricamente la primera suburbia que se construyó en el mundo (1947), ese modelo de casitas individuales con pequeño jardín y auto en la puerta. Los jóvenes soldados americanos que volvían de la guerra en Europa necesitaban alojamientos económicos y dignos donde acoger a su familia, Levittown tuvo pues un éxito inmediato. Cuando filmábamos allí, ya solo al encuadrar, venía a nuestras mentes toda la memoria de imágenes de la suburbia, todo el peso de la ficción que ese lugar había generado y que condensaba tan bien la “American way of life”, los “Golden fifties”, el automóvil, la seguridad, cierto tipo de televisión y todos los modelos de vida que la suburbia ha exportado al mundo entero, básicamente a través del cine... Véase por ejemplo a Doris Day, madre de familia que quiere ser

estrella de TV (The Thrill Of it All). Pero también, a través de la ficción más reciente vimos como ese modelo tomaba carices siniestros. El padre de familia enamorado de la vecina adolescente (American Beauty), o como incorporar al monstruo dentro de esa urbanización (El joven manos de tijeras -Edward Scissorhands), para finalizar con el modelo del anti-héroe que es Homer Simpson... Quiero decir con todo esto que ficción y arquitectura se dan a menudo la mano, actúan del mismo modo, a menudo juntos, proponiendo modelos de vida. No está de más señalar su enorme potencia y la necesidad de mostrar todas sus caras.

**“Pienso que todos mis personajes están vinculados a una situación, un lugar y una acción muy concretos. No son personajes “psicológicos”, aunque tengan un carácter bien definido. De hecho, durante años, intenté hacer que mis personajes no hablaran, o por lo menos quería que se expresaran de otro modo que con palabras”. En este sentido, Deleuze dice que el cuerpo en el cine es revelador del tiempo, habla de Brecht y su concepto de “gestus”, que es “el desarrollo de las propias actitudes”. Evoca el cine de Cassavetes, donde los personajes no vienen de la historia, sino que ella se crea por sus actitudes, por su presencia corporal. Los personajes se constituyen gesto a gesto, por actitudes y posturas corporales. ¿Siempre es importante? Este concepto, el gestus, ¿es importante para ti?**

Hice recientemente un viaje a Nápoles, donde Totò es un mito viviente. Recuerdo como Pasolini le hace actuar en “La terra vista dalla Luna,” que es casi una película muda, y Totò dialoga con su mujer Assurdina, incluso ya fallecida, a través de gestos... Despliega todo un lenguaje de gestos del que se podría extraer una gramática mediterránea del gesto... El gestus brechtiano es destacable en el sentido que es gráfico, se lee, evacúa toda sentimentalidad. Pero yo no trabajo con actores, es decir yo no pido a los actores que actúen, más bien que simplemente se interpreten a sí mismos. En el tríptico “What will come” los personajes simplemente reaccionan sus acciones habituales. Ahí entiendo lo documental. En este sentido creo que los objetos son esenciales, los objetos son legibles y al mismo tiempo dirigen las acciones.

**¿Podrías hablar de tu última película, *L’avenir* (2011)?**

Hace muchos años que ando fascinado con la idea del falansterio. Fourier resumió gran parte de sus tesis sobre la organización de una sociedad ideal, con descripciones muy detalladas, minuciosas, casi cinematográficas de cómo sería la vida en un edificio para 2000 personas, con una organización del tiempo y las relaciones perfectamente delimitadas. Toda la humanidad al final crearía una red de falansterios... Fourier descubre que el universo entero está ordenado por las atracciones pasionales, y reivindica el principio de placer para esa nueva sociedad. Por el interés común reconoce incluso el papel positivo que pueden jugar las “manías”. Los textos de Fourier son a veces muy poéticos, despliegan un pensamiento analógico, a veces delirante, pero en ellos subyace un cuestionamiento real de convenciones de organización: por ejemplo la división del trabajo. En el falansterio cada individuo realiza cada día cinco actividades muy distintas... Fourier escribió varios libros describiendo ese lugar del futuro próximo y da idea de ese proyecto a través únicamente del texto. Existe sólo un dibujo muy somero realizado por su discípulo Victor Considerant. Tomé el tema del falansterio de forma muy libre.

Construí una maqueta por módulos a partir de ese dibujo. En uno de los vídeos aparece un grupo de pioneros, cargando entre todos con los bloques que forman la maqueta... Recorren una especie de desierto con mucho viento y espejismos, en una parada organizan un pequeño festín, bien real. El grupo se formó de forma bastante aleatoria pero les une esta idea común, ordenar la maqueta, cosa que toman como un juego en el que les va la vida... Al final de la acción reproducen algo parecido al dibujo de Considerant que cité antes, con la palabra "l'Avenir" recortándose encima del edificio... Hay ese lado muy detallado de acciones bien concretas, cocinan el arroz, se ríen, cometen errores... No quería tratar la utopía en el sentido de un sistema perfectamente cerrado, más bien se trata de poner cara a los habitantes de una utopía, si eso cabe...

**¿Estarías interesado, y en qué aspecto, por la idea de alienación (búsqueda sin objetivo, fetichismo del objeto, espacio alienante, repetición de una acción, etc.)?**

Muchos de los personajes de mis ficciones no parecen completamente felices. Lo cual no es totalmente sorprendente. Quizás es porque no son totalmente directores de sus propias acciones, pero lo intentan.

**¿Podrías desarrollar la noción de *objet trouvé*, que evocaste hablando de *Un crime*?**

Referido a "Un crime", creo que dije que el *objet trouvé* hoy, (hablé del mundo post 11-S) no puede ya definir una poética, porque cualquier *objet trouvé* está condenado a ser destruido por la policía. Parfraseando a Guy Debord -cita que intentan rememorar a alta voz los jóvenes protagonistas de "En la pampa" mientras caminan por el desierto-, en general, las intervenciones del azar son hoy más pobres que nunca.