

La sabiduría del tramoyista

Manuel Cirauqui

Revista Lapiz 258, Diciembre 2009

Escenarios, pantallas, sillas de formica; elementos de madera y cartón. El espectador que atravesaba *Fuegogratis* -la exposición de Jordi Colomer (Barcelona, 1962) que itineró por el Jeu de Paume de París, La Panera de Lérida y el Laboratorio Arte Alameda de México D.F.- debía encontrar su lugar en mitad de un decorado híbrido, compuesto de referencias heterogéneas y elementos desplazados. A través de estos, el dispositivo escenográfico se repetía como un motivo, subrayando la falta de neutralidad del espacio de exposición, pero también connotándolo: las sillas de formica hacían pensar en espacios específicos de "transmisión", como escuelas primarias o cocinas domésticas, en tanto que las pantallas de cartón ponían en evidencia el acto de visionado como un artificio precario y, al mismo tiempo, irreductible. Dicho acto, que en última instancia da sentido a las obras, no esconde su validez performativa y el decorado acogía en su interior al público como *personaje liminar*.

En su uso del medio videográfico, Jordi Colomer explora un doble espacio, en el que la acción del personaje y la del espectador discurren por planos ficcionales paralelos. La puesta en escena del visionado dentro del espacio de exposición es sistemáticamente confrontada con el desarrollo, en los vídeos, de una acción dentro de un contexto específico, otro decorado. Si bien las primeras grabaciones (*Simo*, de 1997; *Pianito*, de 1999, o *Le dortoir*, de 2002) tenían lugar en un espacio preparado y cerrado (un "plateau"), a partir de *Anarchitekton* (2003-2005) los personajes evolucionan en medios abiertos, ya sea en espacios urbanos, suburbanos (como en *2nd Ave.*, 2007 o *Avenida Ixtapaluca*, 2009) o incluso desérticos (*En la Pampa*, 2008). Los personajes *actúan*: la situación sustituye al argumento y el suceso, a la "historia". Toda presencia delante de la cámara genera un inevitable efecto de ficción y convierte al sujeto en *personaje*. En algunas de las últimas obras de Colomer, la *acción* de estos personajes se reduce al mínimo: lavar un coche o caminar, charlando, por una carretera, como ocurre en dos de los capítulos de *En la Pampa*, o pasear un muñeco de papel maché por una avenida suburbana, en el caso de *Avenida Ixtapaluca*, la obra más reciente del artista. Radicadas en la intersección de una gran variedad de formas artísticas -que pueden ir de la escultura a la arquitectura, pasando por el teatro o el cine mudo-, las obras de Colomer evolucionan a través de un constante diálogo interno, utilizando cada estrategia como un prisma para observar el funcionamiento de las demás. En la siguiente entrevista, realizada en París el pasado mes de octubre, conversamos con Jordi Colomer acerca del conjunto de su recorrido artístico, iniciado a mediados de los años ochenta. Como muchas de sus obras, la conversación tuvo también algo de "migratorio".

PREGUNTA.- Su primera exposición individual tuvo lugar en 1986, en la Fundació Joan Miró. ¿Existe alguna continuidad entre aquellas obras y sus proyectos actuales?

RESPUESTA.- Entonces trabajaba con objetos y con la representación de la arquitectura, como ahora. La gran diferencia es que en aquella época aún no

me planteaba la necesidad de pasar por el filtro de una cámara. Recuerdo que, en aquel momento, el descubrimiento de la llamada "nueva escultura" inglesa fue muy importante para mí. Significó una apertura hacia los objetos con los que vivimos y al problema de su estatus.

P.- Usted siempre, de hecho, se ha declarado "escultor", a pesar de los distintos medios que utiliza...

R.- Pero no se trata en absoluto de reivindicar una disciplina. Al contrario, la escultura sería mas bien el lugar desde el que abarcarlo todo.

P.- Tras un período de labor escultórica, los años noventa fueron para usted una etapa de aprendizaje, de cuestionamiento de lo anterior y, finalmente, de descubrimiento del vídeo.

R.- En 1991, cuando se preparaban los Juegos Olímpicos de Barcelona, en medio de un clima de euforia algo insoportable, me trasladé a París. De manera totalmente consciente, mi obra se "enfrió", en el sentido de renunciar progresivamente al uso de mis propias manos... En el estudio tenía solo una silla y un gran libro en blanco. Allí preparé, por ejemplo, la muestra *Alta Comedia* (1993) para Tinglado 2, en Tarragona, proyecto que marcó un punto importante en mi manera de plantear las cosas. Con la ayuda de una maqueta de ese espacio de mil metros cuadrados, pensé la exposición como un conjunto, como un recorrido, como una calle. Las cuatro piezas que la componían tenían una escala arquitectónica, una escala 1/1, y se podía subir a ellas y recorrerlas. Esas piezas se construyeron a partir de planos, pero yo me reservaba para el final ese "momento después" en que poder improvisar colocando pequeños objetos, paquetes de arroz, trozos de alfombras, zapatos mezclados con bombillas... como dando cuenta del paso de un individuo que habitaba esos escenarios. La excitación en un trabajo como este derivaba de la existencia de dos escalas y de esos dos *momentos* de la construcción. Había, por ejemplo, una pobre escalerita de aglomerado hecha a seis manos, mientras comíamos patatas fritas. Una vez terminada, el hecho de que, en medio de ese enorme espacio, uno pudiera llegar a apreciar unas huellas de dedos aceitosos me parecía realmente muy importante. El juego dependía, en todo caso, del paseo del espectador y de su confrontación con esas dos escalas. Recuerdo que, desde siempre, las planchas metálicas de Carl Andre me intrigaban mucho, el contraste entre la frialdad de la construcción y el público caminando encima de ellas y "actuando".

P.- Ya en aquel momento, al enfrentarse usted a la intervención del espectador en sus obras, debió de constatar inmediatamente (como lo hemos hecho todos) que, en el espacio institucional o en el museo, todas esas obras en principio abiertas a la intervención del público están ya, en general, vedadas; se han vuelto intocables.

R.- Claro, esa es una de las cuestiones que yo me planteaba en esa época: cómo "tensar" las convenciones del espacio de exposición. En la arquitectura y el teatro se halla implícita una activación sin la cual pierden sentido: los actores y los "habitantes-usuarios", es decir, las personas, están *dentro* de la obra. La interpretación (de los actores), tanto como los *usos*, son factores felizmente cambiantes e incontrolables. En otras palabras, sumar la presencia del "espectador" implicaría también sumar a esas personas.

E.- De ahí pasó usted a desarrollar una serie de ideas a través del vídeo, un medio que le permitía mirar esos escenarios y lo que ocurría en ellos.

R.- Sí, pero di un primer paso en esa dirección a través de la fotografía.

Desde siempre me había obsesionado la cuestión de qué porcentaje de cosas conocemos a través de reproducciones. Recuerdo que, siendo niño, había en mi casa un libro con reproducciones de Matisse en blanco y negro y que me pasaba horas mirándolas porque no entendía absolutamente nada. Luego descubrí que aquellos cuadros eran en color...

P.- Como si, desde muy pronto, le hubiese quedado claro que la presencia de la obra de arte venía dada por su reproducción fotográfica.

R- Nuestro conocimiento de las cosas pasa en gran medida por el filtro de la reproducción, y, por lo tanto, por la fotografía, eso parece obvio. Este también ha sido un medio privilegiado en el campo de la arquitectura, para su difusión, su puesta en escena mediática. Las primeras series de fotos que hice representaban pequeñas maquetas de edificios, que, ampliadas a gran escala, tenían la apariencia de enormes decorados y, en consecuencia, de una narración en potencia. Luego, sobre esos escenarios, introduje lo que llamaba "efectos especiales", efectos de lluvia o de viento, de los que tomaba secuencias fotográficas. Me interesaba la idea de la transformación de un espacio. Los elementos que aparecen en mi primer vídeo, *Simo*, eran todos objetos que yo tenía en el almacén y que usaba para realizar mis esculturas; las cajas, las bolsas, las maquetas, las alfombras, todo eso eran fragmentos de posibles esculturas. Lo fundamental es que incorporé ahí a una actriz que manipulaba esos objetos durante un tiempo determinado, de forma que todo se iba transformando...

P.- De algún modo, el material escultórico y teatral pasa a integrarse en un relato, narrado primero a través de la fotografía, y luego a través del vídeo.

R- Podríamos hablar, por ejemplo, de un vídeo que realicé antes de *Simo*, pero que edité más tarde, titulado *Abe etc. (1997-1999)*, que muestra una sucesión de maquetas como vistas desde un tren, una especie de extrarradio infinito. Para hacer ese vídeo con una cámara VHS doméstica, me pasé un mes trabajando por las noches. Cada secuencia de siete segundos me costaba horas de trabajo y al final de la noche acababa extenuado. Lo que me interesó de verdad era esa parte *performática* de mí mismo construyendo esas ciudades; ese personaje, que no se ve en el vídeo, que se pasa las noches poniendo maderitas y galletas y cerillas para construir ciudades y que se va a dormir por la mañana. Después me di cuenta de que el vídeo hubiera debido ser más bien la documentación de ese proceso performático, o tratar sobre ese personaje nocturno. En todo caso, me llevó a interesarme en la idea de un individuo trajinando objetos, y de ahí salió *Simo*, que rompía la ley que me había impuesto hasta entonces de no hacer intervenir en las obras otra figura humana que la del espectador mismo. En esa obra incorporé, por primera vez, un personaje. Por otra parte, en ese momento me intrigaban mucho las *performances*, tan beckettianas, que Bruce Nauman realizaba en su estudio en los años setenta. Pero, conscientemente, quería evitar la presencia del artista, la imagen del artista tan ligada a la *performance*. Incorporando a otros personajes, se creaba un cierto efecto de ficción, que también me fascinaba.

P.- De hecho, *Simo* entra en un campo en el que se narra algo que no podríamos denominar del todo como "historia": son acciones y gestos de un personaje en el espacio escultórico, que funcionan casi de modo alegórico.

R- En el fondo, creo que *Simo* funciona como una especie de autorretrato, lo que era para mí un escultor (o una escultora). Porque, ¿qué es el escultor

sino un personaje confrontado al mundo de los objetos físicos? Un escultor de nuestros días se enfrenta, evidentemente, a objetos de nuestros días, comunes, industriales, cargados de fantasmas y, muchos de ellos, que se multiplican solos. *Simo* intenta ordenarlos, y produce un aparente desorden. Lo esencial es en qué orden los manipula, la secuencia, y, sobre todo, su heroico intento por ordenarlos. Creo que se puede ver a *Simo* como una escultora, una escultora en la duración.

P.- Eso coincide con la definición que ha dado usted de su trabajo en vídeo...

R- Sí, "una escultura dilatada en el tiempo". Cuando preparaba *Simo*, estuve mucho tiempo ensayando y colaborando con gente que trabajaba en el cine. Viene a cuento esto porque otra reflexión sobre el vídeo que me hacía en ese momento es que el vídeo, como documento -por ejemplo, en las *performances* de Nauman de las que hablábamos antes- está, de todos modos, contaminado por un efecto de ficción. Pese a los orígenes puramente "documentales" del vídeo, el estatuto del documento resulta cada día más problemático, y ponerse del lado de la ficción, reconocerla, me parecía una decisión importante.

P.- Esa entrada en el campo de la acción, que hace del espacio escultórico una "escena", empieza con *Simo* y continúa en obras inmediatamente posteriores como *Pianito* o *Le dortoir*. En ellas, usted pasa a tratar directamente las preocupaciones sobre lo teatral que le han obsesionado desde el principio. ¿Podría definir más claramente esa intersección del teatro y la escultura? O bien, ¿en qué medida percibe el teatro como un fenómeno escultórico?

R.- Mis primeras esculturas evocaban ya escenarios. Recuerdo que en cierto momento me influyó mucho un texto de Tadeusz Kantor en el que explica cómo el teatro constructivista había logrado dar la vuelta a los decorados del teatro burgués y mostrar la tramoya al público. Acabó con el *trompe l'oeil* y el engaño, convirtiendo el espacio de la tramoya en el nuevo decorado por excelencia... Esa idea de la doble cara del decorado y de la importancia del esqueleto que hay detrás -como en los anuncios que uno ve en la carretera- me parecía fundamental. En ese sentido, el teatro ha elaborado un abecedario que hace posible entender muchas cosas. ¿Es eso un problema escultórico? .. Por otra parte, respecto a ese "efecto tramoya", me fascinan los personajes que aparecen en escena por sorpresa, que no están en el elenco, que rompen de repente la convención del teatro, digamos, "a la italiana", pero que allí están, sobre el escenario. El tramoyista cambiando el decorado entre acto y acto, los monosabios que salen al ruedo a limpiar la sangre sobre la arena en la plaza de toros, la persona que viene a poner la partitura sobre el piano del concertista... Joan Brossa incorporó algunos de esos personajes en su teatro. Esos fragmentos, esos momentos de pausa que tienen lugar en el espacio de la representación, pero que están "fuera" de ella, son momentos de alta intensidad. El escenario es un lugar privilegiado para convocar este tipo de cosas.

P.- Curiosamente, esa obsesión se manifiesta igualmente en sus obras al mostrar la dimensión teatral de la vida cotidiana. Pienso en *Le dortoir* y su escenario de varios pisos donde todos los objetos son de cartón, todo es simulacro, pero donde resulta inevitable la sensación de que la gente está efectivamente viviendo ahí.

R- En *Le dortoir* se producía la paradoja de que los actores no actuaban. La

cámara recorre en vertical doce apartamentos el día después de una gran fiesta "mundial". El único movimiento es el de la cámara; los actores, inmóviles, están durmiendo, y la mayoría dormía, en efecto, profundamente, ya que los preparativos fueron largos. Mientras el decorado era totalmente "falso", representando doce apartamentos de cartón, los habitantes dormían "de verdad;". Así que eso podía responder a la pregunta que alguna vez me planteé: ¿es posible habitar un decorado?

P.- La imagen en movimiento, llamémosla vídeo o cine, le permite hacer confluír la arquitectura, el teatro y la escultura, que usted venía tratando en su obra de un modo, podríamos decir, casi "estructural". Al mismo tiempo, da acceso a una dimensión ficcional en la que, como decíamos antes, no se dan verdaderamente "historias", narraciones, en un sentido novelesco, y mucho menos psicológico. Pensemos en *Pianito*...

R- Casi siempre se trata de una situación que se da dentro de una unidad de espacio y de tiempo determinada en la que suceden cosas. Todo es muy teatral. No hay *flash-backs* ni elipsis... Utilizo muchos planos secuencia, falsos o verdaderos. Se puede hablar, en cierto sentido, de la idea de *performance*, en la medida en que la actuación es siempre "verdadera" (cuanto más falsa, más verdadera es). Apenas hay montaje, a no ser para dar esa idea de continuidad temporal. *Pianito* es propiamente una *performance*, en torno a ese objeto *performático* por antonomasia que es el piano (desde Fluxus a Beuys o Carles Santos). Primero construí el piano en cartón, y luego le propuse a Carlos Pazos que participara, pues él también había creado, en los setenta, esa imagen de la *star* con el piano. Mi intención no era la de documentar una *performance*, sino más bien la de insistir sobre esos elementos que construyen la ficción, el polvo exagerado, el piano falso... Supongo que mis vídeos tienen que ver con el formato del cuento: "Había un señor tocando el piano en su casa...". De esta forma, uno no juzga la verosimilitud del asunto. Como toda la fantasmagoría del cine, creo que este planteamiento tiene también que ver con el sueño, que es una ficción endógena que creamos cada noche mientras dormimos, esas cápsulas de imágenes que forman el sueño... En definitiva, yo siempre digo que se trata de "situaciones".

P.- A partir de la obra *Anarchitekton*, la acción se desarrolla en contextos urbanos, abiertos; en suma, dentro de un espacio público casi genérico. ¿Qué puede decirnos sobre los personajes que aparecen en estos espacios? ¿Qué tipo de identidad les atribuye?

R- De entrada, no trabajo con una idea psicologista de actor a lo "Actors Studio", así que intento que actor y personaje tengan una relación directa. En la construcción del personaje está su personalidad, sus gestos y su presencia. Normalmente, las acciones son simples y tienen algo de *performance*. Los personajes hablan por sí mismos. En *Anarchitekton* o en *No future*, el personaje se desenvuelve en función de la acción que realiza, ya sea portar maquetas-estandarte o tocar el tambor al alba. Se podría debatir sobre si son *performers* o actores. Creo que son las dos cosas a la vez. En *Un crime* (2004) se trata de un coro de doce personas que recorre la ciudad llevando las palabras que relatan el crimen sucedido en esos mismos lugares. Se trata de "portadores" anónimos; los personajes son los que cita el texto y debemos imaginarlos. Para *En la pampa*, los protagonistas incorporan diálogos. Cuando están lavando un coche al lado de un cementerio, los

personajes improvisan. Ella habla de los exámenes de enfermería, que estaba preparando en su vida real, y él de sus preocupaciones sociales, pues es estudiante de sociología y estaba, en el momento del rodaje, involucrado en una huelga... En otras palabras, los personajes en realidad se interpretan a sí mismos, solo que situados en un espacio concreto y realizando acciones muy precisas.

P.- ¿Qué instrucciones da a quienes se enfrentan a esta improvisación?

R- Que continúen con ella pase lo que pase. Por ejemplo, para *No future* (2006), llegábamos al alba y buscábamos despertar a todos los vecinos; no sabíamos qué iba a pasar. Para *En la pampa*, por otro lado, los personajes intentan recordar el fragmento de la *Teoría de la deriva* [de Guy Debord]: "Vagar en campo raso es... evidentemente deprimente", que yo les había leído cinco minutos antes, así que estaban verdaderamente tratando de recordar el texto. Se trata de ver al tramoyista haciendo de tramoyista, o a la estudiante que está repasando sus exámenes en el desierto...

P.- El hecho de que todas sus obras recientes (*Anarchitekton*, *2e Ave.*, *No Future*, *En la Pampa*, etc.) comporten, de algún modo, un viaje nos lleva a preguntarnos por la relación que tiene su producción con la noción de desplazamiento.

R- Creo que hoy existe un verdadero problema en torno a ese estereotipo de la "mirada del otro", la mirada del extranjero acerca de un lugar que no es supuestamente su "territorio cultural". En el caso de *Anarchitekton*, empecé por trabajar en Barcelona, que es mi ciudad natal, pero las otras ciudades que aparecen son lugares en los que nunca antes había estado. El viaje en el sentido de ver un lugar por primera vez es irrepetible. Pese a todos los estereotipos que pueda conllevar esa primera mirada, esta es única e inaccesible para la gente que vive en ese sitio. En el caso del extrarradio de México D.F. [donde se realizó la obra *Avenida Ixtapaluca*], yo lo veo, en su particularidad, como un espacio genérico que nos pertenece a todos, y eso me pasó ahí quizás de manera más intensa que en otros lugares porque en ese sitio se ve más claro: en su particularidad tiene algo de esencial.

P.- Se observa en el comportamiento de sus personajes una cierta constante anárquica, que se evidencia tanto en el desorden de *Simo* como en la deriva de los personajes de *En la Pampa*, pasando por la revoltosa heroína de *No Future*...

R- No entiendo la anarquía como sinónimo de desorden... Se trata, en todo caso, de individuos que actúan gratuitamente, porque sí. Se presentan, de todos modos, dos grandes "familias" de personajes, los "compulsivos" y los "heroicos". Apartir de *Anarchitekton*, los personajes salen del escenario cerrado y actúan en el espacio público. Efectivamente, se comportan de manera singular. La heroína de *No Future*, que se llama Jeanne, tiene algo de modélico, es alguien que quiere despertar las conciencias de la gente. Básicamente, lo que yo hago es elegir un lugar, encontrar unos personajes reales que puedan interactuar con ese lugar y, a partir de ahí, intervenir siendo conciente de que todo eso va a ser construido fílmicamente. Todos esos personajes son individuos que actúan allí individualmente, como queriendo mostrar algo a la comunidad, la posibilidad de esa acción.

P.- Cuando habla de crear situaciones en las que actúan los personajes, ¿está aludiendo de algún modo a la noción de "situación" que maneja Guy Debord, por ejemplo, a quien ya se ha referido al hablar de *En la Pampa*?

R- Para mí, la revisión de las ideas situacionistas se orienta más bien a la noción de que uno puede cambiar radicalmente zonas o barrios de una ciudad mediante acciones concretas, es decir, se puede cambiar la percepción de esos lugares. Esas acciones, improvisadas o no, implican la posibilidad de habitar "de otra manera" espacios preexistentes. La deriva situacionista como tal implicaba, a mi modo de ver, una dinámica de grupo algo molesta, demasiado planificada, pero es, sin duda, un gran hallazgo. En mi caso, considero en primer lugar el documento que se va a generar con la acción. La capacidad de transformar ese lugar pasa por registrar imágenes, lo cual iría, quizás, en contra de algunos presupuestos de los situacionistas - quienes, sin embargo, hicieron mucho cine-. En todo caso, poner en cuestión los mecanismos de lo espectacular es algo que uno debe plantearse forzosamente cuando trabaja con imágenes, y al decidir cómo se mostrarán estas.

P.- En su trabajo, el espacio que ocupa el espectador parece pensado como si fuese también un decorado teatral, como si se estableciera una analogía entre el observador y los personajes que desarrollan su acción en el vídeo.

R- Las cosas deben suceder en ambos lados: en el lado de la pantalla, pero también en aquel desde donde vemos esas imágenes, la sala de proyección. Hay algo de suceso en tiempo real, de improvisación teatral, de *evento* en ese lugar compartido, yeso se produce "en vivo".

P.- En ese "decorado" en que se da la proyección hay elementos de los que usted se sirve de modo sistemático, como las sillas, que hacen pensar en escuelas primarias o cocinas, y en viejas oficinas de ayuntamiento...

R- La escuela, como todo dispositivo pedagógico, es un dispositivo teatral: hay un señor que actúa, una tarima o escenario y una gente que está sentada mirando hacia un determinado centro de atención. Las sillas tienen que ver con el regreso a esa condición de alumno; sin embargo, el público puede desplazarlas, y desplazarse libremente dentro de la sala. Por otro lado, la cocina es el centro de una casa. Frank Lloyd Wright decía que el corazón de la casa está donde se encuentra el fuego, es el lugar de reunión. Intento que en mis instalaciones las sillas sirvan no solo para ver las imágenes, sino también para mirar a los otros espectadores. En mis últimas exposiciones esto se ha acentuado. Trabajé con la idea de que no solo en los espacios de proyección, sino también en los espacios intersticiales, en pasillos o sitios marginales, uno pudiera simplemente instalarse y mirar a los demás espectadores. Se trata de ver el espacio de exposición como un espacio público, una especie de plaza bajo techo...

P.- A nuestro parecer, sus obras más recientes no solo ponen en relación objetos e imágenes dando continuidad a su trabajo anterior, sino que penetran en un terreno nuevo, que es el registro cinematográfico: en ellas se observan planos fijos, pero también *travellings*, vistas panorámicas, etc. ¿Hasta qué punto podría adentrarse su trabajo futuro en ese campo?

R- No me interesa el llamado "cine de exposición", y de hecho lo rehúyo. Entiendo que el cine como industria se encuentra hoy con unos problemas de distribución que hacen que ciertos productos no encajen en la estructura propiamente cinematográfica y encuentren su espacio idóneo de exposición más bien en el terreno del arte contemporáneo, pero creo que esa no es mi problemática. Hay también un exceso de imágenes relamidas y perfección técnica... Detesto ese tipo de trabajos. Del cine me interesa el momento en

que se encienden las luces de la sala y la gente se levanta de su butaca, se pone el abrigo y habla y tose. Esa linde es importante, esos agujeros son lo que realmente me interesa.