

Arquitecturas en tiempo real

Exit express. Octubre 2011

Martí Peran

Jordi Colomer (Barcelona, 1962) es uno de los artistas españoles con mayor proyección internacional. Sus proyectos se han venido desarrollando en los territorios de una singular "escultura en el campo expandido". Esto se ha traducido en una labor transversal vinculada con el teatro, la arquitectura, la fotografía y el cine. El trabajo de Colomer ha mostrado una enorme coherencia sea cual sea el género y el formato que utilice en cada ocasión. Esta charla está centrada en los trabajos realizados en los últimos años. En el diálogo se asoman una poética y numerosos diagnósticos sobre las tensiones que caracterizan nuestro tiempo.

MP. La exposición que presentaste en el Jeu de Paume (2008) y después en el Centre d'Art La Panera y en el Laboratorio Arte Alameda en México (2009) tenía un indiscutible aire retrospectivo. Sin embargo, a pesar de remontarse hasta *Simo* (1997), se olvidaba de *El Dorado* (1998) y de *Pianito* (1999). Siempre me pareció que estos tres trabajos formaban una clara trilogía...

JC. Efectivamente. Tres personajes encerrados en su propia célula, luchando con los objetos que amontonan... El grueso de la exposición eran trabajos más recientes, en los cuales los personajes ya están dialogando con la calle, la ciudad (*No future, Un crime, Anarchitekton...*) o el desierto... En la exposición, *Simo*, por contraste, venía a aclarar de donde provenían todos esos personajes, que habían abandonado un mundo teatral, asfixiante, para relacionarse ahora con otra escala.

MP. El trayecto desde los espacios interiores hacia la magnitud del paisaje y la ciudad es en realidad muy corto. Me refiero a cómo, a pesar de esa nueva escala que mencionas, los personajes no hacen sino insistir en ocupar el lugar, en desarrollar acciones y crear situaciones que les permitan "habitar el lugar". Tengo la sensación de que en los primeros 90 este tipo de enunciados se interpretaban en una clave epistemológica, pero hoy contienen de un modo más explícito la dimensión política que supone ejercer el derecho a crear experiencias mediante la creación y ocupación de espacios físicos que se hacen sociales.

JC. Si, me parece también que ha habido un exceso de retórica sobre el habitar que debe su inspiración a Heidegger, y resulta un poco rimbombante ... Creo que la cuestión, bajo mi punto de vista, se debería poner en relación con espacios de nuestro tiempo y con las posibilidades poéticas reales de habitar ese espacio, el espacio de la ciudad, un espacio cargado de historias, intereses y símbolos, un espacio complejo, en movimiento, cambiante, político por fuerza. Ello conlleva un sentido crítico, sin duda.

MP. En los últimos años hemos asistido a una muy generalizada aproximación crítica a la arquitectura por parte del arte contemporáneo, consciente de que aquella representa la más precisa y cristalina construcción de la subjetividad mediante la predeterminación de los espacios de vida. En términos

estrictamente locales y generacionales, fuiste pionero en este tipo de investigaciones cuando todavía predominaba una crítica de la representación centrada en el modelo lingüístico.

JC. En cierto modo, generacionalmente creo que estuvimos bastante tocados por la idea del cuestionamiento de la representación, crítica a la que, por ejemplo, José Luis Brea aportó muchas herramientas. En mi caso siempre he privilegiado al teatro y a la arquitectura como referentes desde los que cuestionar esa representación y me han interesado también los trasvases y contradicciones entre esos dos mundos. Me parecía fundamental redimensionar al "habitante" y darle una voz particular, de personaje. Se trataba también de situarlo en contacto con las formas de representación de la arquitectura o del urbanismo que siempre llevan implícita una forma muy particular de ejercicio de poder. En ese sentido, el utilizar el carácter efímero de lo escénico es fundamental, tanto en el sentido de acciones en la ciudad, devolviendo el proyecto a un tiempo de lo real, a un aquí y ahora, a un "habitante" particular o un grupo de carne y hueso, como también a los artefactos que lo acompañan, maquetas, imágenes y el propio dispositivo de la exposición.

MP. Esta consideración es la que pones en juego en otros trabajos recientes como *The Istanbul Map* (2010) y, sobre todo, con *Crier sur les toits* (2011). Las azoteas se convierten en el paradigma de un espacio con un potencial que estalla en diversas direcciones: como ubicación privilegiada para "sobrepasar" a la ciudad, como excelente tribuna para tomar la palabra...

J.C. La expresión *Crier sur les toits* tiene ese doble sentido de, por un lado, señalar un lugar, tradicionalmente la azotea o la terraza de un edificio, que en Oriente Medio era un lugar de comunicación; pero por otro también es una expresión común que podríamos traducir por gritar a los cuatro vientos, hacer público... Uno de los cinco puntos del programa de la arquitectura moderna formulados por Le Corbusier es la terraza-jardín, que tiene un potencial de 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 a ellas. Hoy día, en nuestras ciudades, en lo alto de miles de edificios existen esos espacios invisibles, tierras de nadie que sin embargo tienen un potencial enorme. Creo que tiene sentido señalar esos espacios como heterotopías, en el sentido que le dio Michel Foucault: 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 aparecían individuos en esos espacios, gritándole a la ciudad como resultado de unas *performances* privadas. Los carteles se distribuyeron por toda la ciudad 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 instituía una fiesta mundial en la cual 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, son pedestales a escala urbana que deben ser activados...

M.P. Todavía en relación con esa misma reflexión sobre lo arquitectónico, el tríptico *What will come* (2010-2011) es una soberbia explicación de la deriva de la arquitectura moderna, desde los presupuestos miesianos hasta el colapso de la metrópolis contemporánea.

J.C. Ese tríptico está realizado en los alrededores de NY en tres lugares. Me parecía importante visitar los lugares originales de tres modelos hegemónicos, modernos, que han tenido difusión mundial. Propuestas de vida basadas en la organización del espacio y los imaginarios que ésta puede suscitar. La tesis es que esa difusión se ha producido mayoritariamente a través del cine y la televisión. Levittown, por ejemplo es la primera “*suburbia*” creada en el planeta, y lleva implícita todo ese imaginario de los “*golden fifties*”, del “*american way of life*”, basado en la unidad familiar, la casa individual, el automóvil, la autopista y el centro comercial, la seguridad, la prosperidad... Todo un programa para la clase media a la que el mundo entero debía aspirar. En los últimos años, como hemos podido observar a través de múltiples ficciones, hemos asistido a un cierto derrumbe de esa propuesta casi propagandística; el modelo ha tomado tintes problemáticos y siniestros. Después de hacer *Avenida Ixtapaluca*, que sucede en un suburbio en México DF, me parecía lógico viajar a los orígenes históricos de ese modelo que nos afectaba a todos. El método de trabajo consistía en seguir durante varios días con una cámara las acciones cotidianas de un habitante medio de esa suburbia elegido un poco al azar, en este caso una madre con niños, intentando obviar toda esa idea preconcebida (en los tres capítulos las acciones son reactuaciones de la actividad de los habitantes). Observando sus acciones, parece evidente que la organización de la ciudad determina en gran parte la ocupación del tiempo, los gestos y actitudes. Queda patente también que no podemos sustraernos a las influencias de la ficción, que las situaciones están teñidas de memorias del imaginario, y que cine y arquitectura -que a veces funcionan juntos- pueden ser máquinas muy potentes de proponer modelos de vida...

M.P. *L'Avenir* (2011) es una suerte de paráfrasis de las aventuras de los utopistas decimonónicos dispuestos a levantar el falansterio de Charles Fourier. Sin embargo, no se trata de un relato distópico que evoca un fracaso histórico sino que, por el contrario, todo el esfuerzo de los protagonistas, además de ser festivo, está recompensado con el feliz cumplimiento de ordenar adecuadamente la maqueta.

J.C. 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 como sería la vida en un edificio para dos mil 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 del 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 las 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 dio idea de ese proyecto únicamente a través de sus textos. Sólo existe un dibujo muy somero realizado por su discípulo Victor Considerant.

En mi caso, 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 los bloques que forman la maqueta. Después recorren una especie de desierto con mucho viento y espejismos, y en una parada, organizan un pequeño festín, bien real. El grupo se formó de forma bastante aleatoria, pero les une esa idea común, ordenar la maqueta, 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* (el porvenir) recortándose encima del edificio... Existe ese lado muy preciso de cumplir acciones bien concretas, cocinan el arroz, se ríen, cometen errores... No quería tratar la utopía en el sentido de un sistema perfectamente cerrado, mas bien se trata de poner cara a los habitantes de una utopía, si eso cabe...

MP. La rehabilitación actual de la tradición utopista responde a razones muy complejas, pero una de ellas es la dificultad de pensar futuros si no es mediante este "regreso" a ensoñaciones todavía pendientes. La cultura contemporánea viene desarrollando este peculiar ejercicio político que obliga a mirar hacia atrás para generar espacio disponible hacia adelante. Trabajar con epígrafes como *No Future* o *L'avenir* se inscribe en este proceso...

J.C. Pienso que los dos enunciados funcionan hoy como preguntas... Efectivamente se trata de citas, provienen del *punk* y del socialismo utópico, pero reactivadas hoy toman otros sentidos, muy abiertos. Son, en todo caso, invitaciones a la acción.

MP. En cualquier caso, la cultura occidental todavía necesita de una mitología que garantice la disponibilidad de unos modelos a seguir, de unas referencias que permitan diseñar un libro de ruta. Esta sublimación disparatada ha sido objeto de tu trabajo desde registros muy distintos; así lo veo si emparentamos *Anarchitekton* (2002-2004) con *Arabian Stars* (2005) o *Héroes (para México)* (2009).

J.C. En todos los trabajos que citas los personajes portan objetos que funcionan como un collage en el lugar. El lugar los carga de sentido, o de sinsentido. Alguien me habló de esos objetos como de un "pop pobre". Existe, en efecto, una voluntad de señalar algunos objetos o figuras populares, -desde los nombres de "estrellas" en *Arabian Stars*, a la piñata de Buzz Lightyear en *Ixtapaluca-*, y lo mismo para los edificios, pero quizás lo mas relevante sea la manipulación: están hechos a mano, traducidos a otro registro, individual. Hablando de mitologías, recuerdo con entusiasmo la lectura del libro homónimo de Barthes. La clave es que ningún objeto es inocente, ningún detalle, por banal que éste pueda parecer...

MP. Permíteme regresar a la cuestión del punto de vista desde el cual se

construye el relato. En cierto modo, *En la pampa* (2008) había inaugurado en tu trabajo un proceso narrativo más complejo en relación a los films anteriores. Si hasta entonces prevalecía una unidad de acción, se mantiene un escenario concebido como un *set* de grabación, en el desierto de Atacama la narración sufría una apertura en múltiples direcciones: los acontecimientos se sucedían sin un tiempo preciso, los personajes ya hablaban por sí mismos, el paisaje "avanzaba" hacia otros lugares...

JC. Paradójicamente, deambulando por el desierto tuve la percepción de un gigantesco escenario, literalmente, de un escenario teatral, tan grande, que los desplazamientos tomaban escala de viaje. Incluso en la instalación quise guardar ese carácter de teatritos, en los que sí se respeta en cada uno una unidad de tiempo... Cinco teatritos en los que suceden cinco acciones. El conjunto funcionaba como una especie de retablo o, si se quiere, como un multicine de salas simultáneas, cruzadas. En todo caso, hay una economía radical de la narración. Se trata casi siempre de planos secuencia. No hay, por ejemplo, *flashbacks*, y el montaje de imágenes es siempre mínimo. Reivindico ese carácter, un poco arcaico, de la "casi" ausencia de montaje...

MP. Estos mismos procesos narrativos, con otros ingredientes, se producen también en *Avenida Ixtapaluca (houses for México)* (2009). Al fin y al cabo, lo que representaba el encuentro entre los personajes de *En la pampa* en un espacio desmesurado, se traduce ahora en el choque entre los personajes de a pie con un entorno urbano que también podría reproducirse hasta el infinito.

J.C. En *Avenida Ixtapaluca* se trata de mostrar dos visiones del mismo escenario: el nuevo extrarradio de México DF, una ciudad que sigue creciendo a ritmo endiablado. Primero una visión aérea, una posición casi demiúrgica que coincide con la de la planificación urbana y, por momentos, parece confundirse como imagen con el propio 3D del proyecto; para inmediatamente después bajar a la calle y acompañar a los habitantes desde su propio punto de vista, colocarse a su altura... Si tiene algo de cinematográfico es en el sentido de una secuencia inaugural. De hecho tenía en mente el inicio de *Los olvidados* de Buñuel, donde después de unas imágenes genéricas de grandes ciudades hay una panorámica sobre el centro del DF para pasar a un grupo de chavales jugando en la calle... Salvando las distancias, creo que el protagonismo en *Ixtapaluca* se lo lleva la lucha con el lugar: esa planificación modular, repetitiva, de la que habló Dan Graham en su tiempo, aparece como el factor determinante, un modelo con el cual y contra el cual los personajes en México se ven forzados a debatir, transformarlo o quedar engullidos por él...

MP. Estás poniendo el acento de tu trabajo en esa tensión que se produce entre lo planeado y la experiencia real. Esta "dialéctica" es en realidad lo que ha organizado toda la lógica de la cultura crítica heredera del marxismo. Pero añades un detalle de una enorme dimensión y consecuencias poéticas: en la tesitura de referir lo real, la solución pasa por hacerlo aparecer cual ejercicio teatral.

J.C. Pasa por señalar un lugar concreto y dejar libre curso a una acción... Parece casi imposible evitar ver eso como una escenificación, llámale teatro en

un sentido muy genérico. Quizás hablar de un carácter “escénico” supone simplemente referir un mecanismo para poner a la vista los elementos y sus relaciones, evidenciarlos, dibujarlos claramente y llevarlos al extremo. Lo escénico, llevaría en si mismo un impulso de transgresión de sus límites, un desbordamiento de esa escena misma...En todo caso siempre lleva implícita, creo, la posibilidad de una acción...

MP. Frente a distintas preguntas has conseguido arrastrar tu respuesta hacia esta apología de la acción...

JC. Sí, la posibilidad de una acción singular. Desde cierto momento me pareció que la fabricación de objetos o de espacios llevaba implícito el tiempo de la acción, y de ahí naturalmente a utilizar la ciudad y objetos ya existentes, la construcción de sentido pasa forzosamente por la acción, con todas las ambigüedades que lleva la palabra actuar....Pero todo ello responde a unas necesidades reales. En nuestra ciudad contemporánea, y sólo quiero poner un ejemplo, mas allá del reconocimiento de los espacios de tránsito o de los *no-lugares* -descritos por Marc Augé y de los que hemos visto una inflación de imágenes en los últimos tiempos- hay paradójicamente una casi imposibilidad para "perdersse". Franco LaCecla ha señalado la importancia que tiene en muchas culturas la experiencia del perderse, una experiencia del espacio instituida como un rito iniciático, necesario: abandonar el refugio y aprehender un espacio mas allá de toda ansia de volver a él... Es a este tipo de "acciones" a las que me gustaría referirme, una relación con el espacio de la ciudad que ofrezca alternativas a los usos normativos, y a los que creo pueden invitar las acciones de mis personajes...

MP. En relación con esa posibilidad de acción, me gustaría acentuar un aspecto que me interesa mucho de tu trabajo: la puesta en escena en el espacio expositivo y tu interés por construir el espacio de observación, el lugar del espectador. Tan pronto parece una estrategia para garantizar unas claves de lectura mediante una inmersión atmosférica, como, en el otro extremo, se convierte en un recurso para acentuar una experiencia muy física que incluso podría multiplicar la distancia con las imágenes del relato.

JC. Creo importante cuestionar los dispositivos formateados de la whitebox, la blackbox y el cine de exposición. Me interesa pensar en el espacio de exposición como una continuidad de la calle, un espacio público en el que caben incluso espacios marginales y otros usos, y en el que todos los elementos se activan por la presencia del espectador. Me gusta la gente que se instala en un rincón para charlar, o que observa los desplazamientos de los demás... Intento acercarme a una idea de espacio que se “produce” en el sentido que le da Henri Lefebvre mas que ser fiel a una convención del mundo expositivo. Evidentemente, entre esa “calle” y las imágenes proyectadas - que difícilmente escapan totalmente al hipnotismo de lo onírico- se produce un balanceo de la percepción, que siempre me ha interesado. ¿Dónde colocaríamos, por ejemplo, al actor que encima del escenario, discretamente, hace una llamada de teléfono a una persona fuera del teatro...?

MP. Este actor imaginario, deduzco, estaría condenado a enlazar el escenario

y la platea hasta confundirlos. Es muy interesante cómo has volcado sobre tus trabajos cinematográficos muchos ecos de la investigación teatral que no pasan, precisamente, por usar un plano secuencia sino por explorar las posibilidades del acontecimiento mismo de la percepción de tus trabajos. Toda esa suerte de juego de distancias que se acortan y se alargan entre la representación, la situación y la contemplación es muy brechtiana.

JC. Me gustan mucho los carteles en las obras de Brecht... *Mahagonny*, con esa idea de un grupo de malhechores que fundan una ciudad, pioneros de otro mundo, es fascinante... La lucha por traspasar la línea que separa el escenario y la platea es un motor absoluto. En primer lugar, se trata de proponer en que situación se encuentra el "espectador", eso pasa por traducirlo físicamente: que actitud se le propone. En ese sentido hablo de la idea del espacio de exposición como una continuidad de la calle... El espectador ideal sería el Quijote de *El retablo de las maravillas*, que anda criticando a los personajes y la puesta en escena y ya, fuera de sí, se lanza con su espada a descabezar a todos los títeres.