

## **Schafende: La palabra no dicha (el hombre de los lobos)**

Manel Clot

Acción Paralela #2, 02/1996 (España)

(para Virginia)

Innombrables sont les récits du monde.

Roland Barthes

Probablemente sea la obra de Jordi Colomer, inmersa en la imparable producción de la extensa nómina de artistas españoles surgidos al calor de la notable renovación producida a principios de los años ochenta, una de las que mejor sintetice, en la actualidad, y de una forma más visible y compleja, todo el cúmulo de elementos y de actitudes que desde una estricta perspectiva de presente nos podríamos plantear precisamente como más definitorios de aquella renovación, de aquellos nuevos planteamientos y de aquellas consideraciones de lo que era no sólo la escultura después de unas ciertas sombras de la modernidad sino también del dominio del arte y del propio acto de su pensar, aunque la indudable notoriedad de su trabajo no se limitara óni se limite tampoco ahoraó, como parece lógico, a un mero papel de vigía o de faro iluminador de caminos históricamente oscuros. Sin embargo, no deja de ser cierto que su trayectoria nos ha servido a muchos para comprender de manera bastante más próxima e intensa cuáles son algunos de los sentidos del arte y cuál su posible relación con el mundo y con los individuos, superando diferencias entre alta y baja cultura, y entre espacio exterior y ámbitos de la privacidad, de cara a conseguir un espacio de síntesis que no hace otra cosa que convertir su obra en un dispositivo cada vez más complejo y, simultáneamente, más y más vinculado a los avatares del hombre y de la experiencia de mundo, tanto desde la óptica del individuo como de la del sujeto.

La obra de Jordi Colomer -casi olvidados ya sus primeros escauceos con una pintura de juventud, pero siempre presentes sus años inacabados de Arquitectura (1983-86), durante los que se forjó su interés por las formas caligráficas, el valor de los colores, la idea de escenarios de representación y su íntima relación con la escala humana y la domésticaó, la totalidad de su corpus, de hecho, ejemplifica de manera remarcablemente clara cuáles han sido los derroteros fundamentales por los que ha discurrido la evolución de la discutida escena artística española en estos últimos quince años: su trabajo, y él mismo, en suma, ha crecido y ha devenido adulto de una manera casi sintomática. Su trabajo ha sido el que nos ha enseñado óy no sólo mostradó en qué consistía en realidad hacerse adulto en las turbulentas óy todavía hoy hartosó aguas del arte español contemporáneo, ha sido el que nos ha enseñado cómo descifrar paulatinamente el sueño persistente del hombre de los lobos, cómo incorporar a la producción artística todo aquello de lo que uno mismo se nutre como sujeto y como individuo, y como ente histórico cada día, cómo establecer las pautas del relato y de una cierta teoría del drama moderno, cómo remitir a los estadios de una supuesta escena primitiva, cómo poner más de relieve el hecho de que el arte puede descubrir algo sobre la naturaleza de la realidad, cómo tener el mundo en la cabeza y mantener el cuerpo en el mundo, cómo saber olvidar la cuestión del estilo en

aras de una total libertad de acción y de comprensión en perpetuo desarrollo y complejización óun potente movimiento continuo tanto de rotación como de traslación, cómo poder hablar de los dispositivos tridimensionales contemporáneos con la misma eficacia tanto si nos hallamos ante una voluminosa instalación como ante un sutil dibujo en el que, por lo demás, apenas aparece nada dibujado, y nos ha enseñado, en suma, cómo hacer del propio discurrir existencial un elemento potentísimo de producción de sentido, libre de buena parte de las ataduras hermenéuticas e interpretativas al uso pero herméticamente sujeto a las posibilidades que vinculan los elementos procedentes de la cultura popular con los rasgos de la identidad, los síntomas estructurales de la mente con (el uso de) los placeres del cuerpo, todo ello en aras de un plausible "nuevo humanismo", una posible nueva sensibilidad permanentemente anunciada óy enunciadaó, que hoy en día discurre ya por los derroteros extraños, polimorfos y perversos de una cierta privacidad. Innumerables son los relatos del mundo, efectivamente, y a todos ellos sin apenas excepción recurre el artista para construir uno más, innombrable, desacomplejado, que actúa como mecanismo de reflejo hacia el propio espectador. ¿Qué otra cosa, si no, podría hallar éste en el trabajo de Colomer, más que a sí mismo, una y otra vez, perpetuamente mutante, continuamente cambiante?: es, sin duda, y una vez más, el placer del texto.

Y en eso consiste fundamentalmente su obra: una permanente voluntad de construcción de relato, colocada, para más señas, en lo alto de un escenario, arriba de una tarima concebida como lugar de (la) representación, como espacio último de representación (¿plateau?), espacio convertido en lugar en el que la palabra no dicha y el personaje de ilusión construyen ese texto múltiple y terrible que marca su inagotable deseo de ficción: el Teatro es el único lugar del mundo donde un gesto hecho no se recomienza dos veces, para decirlo en palabras de Artaud. La traducción del deseo de ficción es, pues, interminable, infinita, inacabada: se prolonga, pues, en los mecanismos de la producción de sentido y en los dispositivos de su puesta en escena, en una idea particular de las tres dimensiones que abarca no sólo la producción significativa sino también sus usos y su propia evolución física.

Por esa misma vocación imparable de construcción de texto y de elaboración de relato, el trabajo de Jordi Colomer se va estructurando a lo largo de los años de forma sorprendentemente comunicante, es decir, sus distintas obras van enlazándose unas con otras, en tortuosos pero fructíferos procesos de remisión y de enlace, casi de autorreferencia (a veces como unos perversos y semiocultos mecanismos de autocita ó¿tal vez de autodefensa?ó), de modo que se constituye lentamente a modo de un tejido cada vez más tupido y complejo, una potente red de discurso en la que sus distintos ingredientes no tienen explicación los unos sin los otros, y en los que la noción de proceso, en un sentido como de obra abierta, sin terminar, aparece más y más insistentemente. Desde esta óptica, estimamos plausible aventurar que la estructura de su trabajo, tomado como un todo, parece regirse por un doble proceso funcional, de carácter casi lingüístico: la articulación y la integración, un montaje y una fusión, la sintaxis y la poética. Y en el núcleo de este sistema, una serie de conceptos primordiales constituyen la esencia en torno a la cual unas pocas piezas se convierten en los mecanismos generadores de los demás conceptos asociados, conceptos relativos a la arquitectura, a la escritura, y a la representación, fundamentalmente, por encima de todo lo

cual planea asimismo, de un modo genérico, la idea relacionada con una nueva concepción de la actividad escultórica acorde con el devenir de los tiempos, así como del propio concepto de la escultura y de los dispositivos tridimensionales contemporáneos, la legitimidad de sus mecanismos representacionales y la aplicabilidad de sus sistemas formales.

La escritura de Jordi Colomer ó como huella de sus inicios pictóricos, en paralelo a sus estudios de arte y de historia del arte (1979 ó 1982) ó a modo de registro personal y como un elemento fundamental que vehicula todo proceso narrativo aparece no sólo como un signo principal sino directamente asociado al mundo de la escenificación y de la representación, a la idea genérica del teatro, y también a los procesos arquitectónicos, asociado a la imagen del muro (o pantalla) como posible trasunto de una piel sobre la que grabar un tatuaje (Liraelástica), y pensando que ese tatuaje, ese ornamento, ese delito, convierte a la idea de la arquitectura en otra presencia humana vagamente figural, un lugar en el que desarrollar el relato primordial en el que aparecen los múltiples rastros entrelazados que van desde Loos a Le Corbusier, desde Brecht a Philip Johnson, y desde Foucault a Szondi pasando por Little Nemo, Novarina y Mickey. Innumerables, pues, son los espacios del mundo, casi podríamos decir, tanto interiores como públicos, tanto de la razón como de la locura, tanto de la ficción como de la naturaleza, del poder o de la privacidad, del placer o del goce. ¿O no será, acaso, que cada uno de ellos debe contener a todos los demás de una manera inevitable, para así dotarse de su propia carta de naturaleza?: recordemos, a este respecto, el despliegue ofrecido en una serie como 12 Pensées Interiors (1992), en la que se aúna esa idea potente del exterior/interior de la Glass House de Philip Johnson, junto con las alusiones a los espacios posibles no ya de la representación sino directamente de la significación.

La idea de escritura, pues, y no sólo desde su sentido meramente caligráfico (Pensées ó 1990 ó), como un despliegue aparatoso y efectivo de poderosos mecanismos asociativos de índole visual, poética, gráfica y propiamente plástica que acaban por constituirse como una nueva posibilidad de ordenación espacial y, por tanto, arquitectónica; Puça ó 1992 ó, como un nuevo y legítimo sistema de construir una idea lingüística con los mínimos elementos visuales, casi siempre pequeños recortes y diminutas imágenes supuestamente intrascendentes prendidas con alfileres casi como en estado de suspenso, provisionales; Seudónimo ó 1992 ó, como un intento de remitir a los procesos de impostación que también pueden hacer posible una escritura otra y una creación de imágenes poéticas o reales, como los procesos que aparecían en las series consecutivas Opereta ó 1991 ó, Nova Opereta ó 1992 ó y Finestres ó 1992 ó; y grafías de todo tipo que aparecen en multitud de piezas, así como en los trabajos monográficos realizados en la instalación Diamants Tatoués ó 1990 ó, en el Musée Rimbaud, en Charleville) se consolida también en su aspecto estructural, en un tipo de articulación que nos retrotrae a algunos de los planteamientos lingüísticos fundacionales de Benveniste: una sentencia en la pared en la que los elementos han sido substituidos por objetos dotados de otras funciones morfológicas (Frase ó 1992 ó, como una "escritura con objetos") o, finalmente, la serie de los Goldfish, cuyos primeros ejemplares, de pequeño tamaño, aparecen ya en 1990 como una leve variación de esa posibilidad última de "escribir con objetos", es decir, construir imágenes sintácticas a partir de un despliegue

tridimensional hecho de substituciones, alusiones y juegos privados en las que las intrusiones de algunos objetos reales actúan o bien como coordinación de ideas o bien como elemento perturbador, inquietante extranjería destinada a subvertir otros órdenes de percepción y comprensión, pensada para desmontar la quietud, los placeres del mal.

Aunque su verdadero origen hay que ir a buscarlo en los fructíferos años parisienses del artista, en los que el descubrimiento de las posibilidades de la ciudad incluyó todo tipo de lugares de maravillas, como, entre otros, los sótanos del Museo de las Artes Africanas y de Oceanía, un impresionante acuario en el que el recorrido se efectúa siguiendo una sucesión de ventanas como bloques contiguos, los distintos ejemplos de la serie Goldófish, sobre todo los de mayor tamaño óauténtico despliegue de una poderosa imagen en el suelo, que se desparrama y se multiplica en la cabeza del propio espectador como una idea que se introduce en nuestra mente y que casi nos obliga a perpetuarlaó, constituyen el último eslabón de ese trabajo escritural que ya tiene un pie en los dispositivos arquitecturales propiamente dichos. Concebidos a modo de intersticios entre bloques regulares y regularmente ordenados a base de la repetición de números múltiples que tanto gusta al artista, los pequeños fragmentos de alfombra insisten en esa alternancia y repetición de los mecanismos de la articulación de una lengua, toda vez que anticipan las posibilidades de espacio que cualquier construcción de relato conlleva.

De todos modos, nunca debemos perder de vista que toda la obra de Jordi Colomer ha constituido fundamentalmente, desde aquellas primeras y reveladoras Quatre Idees óde título harto esclarecedor, por otra parteó, en el Centre de Lectura de Reus (1986) ócuando casi todo estaba empezandoó, una investigación en profundidad acerca de las posibilidades expresivas de los objetos y de los materiales, sus capacidades asociativas, sus propiedades evocativas y todo un cúmulo de referencias a los ámbitos de la privacidad y de los juegos de lenguaje que, en algunas ocasiones, han hecho pensar en su trabajo como en una posible equivalencia con algunos de los planteamientos genéricos de artistas internacionales que han sido capitales para comprender la función del arte y su lugar fundamental en la construcción del espacio de lo social y de lo subjetivo en la contemporaneidad, posibilidad ésta defendida en más de una ocasión a partir de la inquebrantable convicción de que nos hallamos ante uno de los artistas más complejos y que más pueden hacer por contribuir a situarnos ante lo que es y lo que hace una obra de arte, tal y como ya aventurábamos al principio, que hoy se da en la escena artística española.

Esa dedicación sistemática a la construcción de objetos óes decir, más propiamente a su reconsideración factual o a su refabricación literal en aras de una mayor carga expresiva, ya sea dirigida al repertorio de la cultura popular o a las referencias a los mecanismos literarios de otra cataduraó se vincula siempre con su disposición en el espacio, ya sea porque constituyen una obra en sí mismos y por sí mismos o porque forman parte de un dispositivo de orden más arquitectónico en el cual se introducen como elementos generadores de nuevas lecturas, de un cierto desorden o de reminiscencias a las esferas de lo doméstico y a esos ámbitos de la privacidad que tan caros, por otra parte, le resultan al artista. Las piezas esenciales de la instalación Alta Comèdia (Tarragona, 1993), la escenografía

compacta para la obra *Carta als actors*, de Valère Novarina, puesta en escena por el Teatre Invisible (1993) (convertida por unos días en una potente pieza autónoma para la exposición *Iluminaciones Profanas*, en Arteleku), el Teatro Maravillas (1995), realizado para la conmemoración del cincuentenario de la ONU (instalado en los jardines de su sede en Ginebra) o la escultura *Doble mirador*, recientemente instalada en una plaza de Sant Boi de Llobregat (1995), son algunas de las piezas más emblemáticas, por su complejidad, de lo que nos atreveríamos a llamar la última etapa de Jordi Colomer, una "etapa" que tiende progresivamente a hacer de cada obra una arborescencia barroquizante de todas sus preocupaciones y sus intereses, tanto los artísticos como los experienciales, materializados brevemente en las bocas manchadas por el amor, en las armónicas y los densos catálogos de esa *Nueva Geografía Dorada* (para chicos y chicas) (1995), que parece constituir la esencia de su último intento por construir un compendio del mundo: la escritura y la narración, el despliegue de los objetos, los dispositivos arquitectónicos y los usos y concepciones del espacio y, en suma, la noción más amplia y compleja posible del concepto de la puesta en escena, tanto desde su más habitual vertiente doméstica como en su nueva acepción pública, faceta ésta prácticamente inédita para el artista, si exceptuamos un último proyecto en curso de realización en el espacio público de la ciudad de Lleida.

Son emblemáticas, en este sentido, las obras que ya hemos apuntado para hacernos idea del tejido que conforma el espíritu de ese "último Colomer", pero sus precedentes inmediatos se revisten, por una parte, del carácter precioso de elementos que configuran la creciente densidad del trabajo y, por otra, se constituyen en los pilares definitivos para una creciente e imparable transformación del concepto de escultura o si se quiere, del propio concepto de dispositivo tridimensional. Como en *casa* (1991) y *Nou com a casa* (1992) son, en este sentido, los elementos articuladores principales de una consideración del trabajo escultórico como una actividad procedente de los ámbitos de la experiencia y cuya ubicación en las tres dimensiones apela no sólo a sus estatuos visuales ó estableciéndose asimismo como referencia a la noarquitectura y al noópaisajeó sino también, casi podríamos decir, a los epidérmicos, pensando que la estructura vertical de las piezas constituye, además, una posible equiparación con el lugar del hombre en el mundo, un hombre con añadidos, tatuajes, escrituras simbólicas y que soporta objetos en su cabeza, como soportando el peso del mundo. Esas dos series de obras, capitales e indiscutibles, desde su rotundidad tridimensional y espacial abren las puertas a la comprensión de la vocación de puesta en escena, de los resortes múltiples de la representación. El teatro debe ser, efectivamente, el único lugar del mundo en el que es imposible recomenzar dos veces la misma cosa, el mismo gesto una vez ya hecho: por eso el trabajo de Colomer se sitúa en el extremo de la representación, deja el espacio abierto para los innombrables beckettianos, accede a fijar sólo las apariencias de los personajes (sus utensilios, sus tatuajes, su comida, sus vestigios, su escritura, su calzado, sus huellas, su lectura, su impostura y, en suma, su actuación), para mostrarlos en su más pura condición de durmientes, de soñadores, tal vez, los que duermen, pues ya Valéry hallaba profundas similitudes entre el relato y el sueño a causa de todo aquello que dejan en un aparte, o que tal vez descartan. *Schlafende*. La imagen freudiana del sueño

del hombre de los lobos nos aparece como un síntoma fundacional más, y esa posibilidad de la repetición y la recurrencia y sus múltiples ingredientes interpretativos o transformativos constituyen las dos caras de buena parte de los mecanismos de la creación: los placeres del sujeto.

Y es en ese tipo de piezas cuando el artista parece poner el mayor énfasis en tratar la idea del pedestal en la escultura asimilándolo con la idea de escenario (de la representación): del mismo modo que aparecían platos, ladrillos y caracolas en lo alto de la serie *Se lève et se couche* (1988), como una coronación escénica (igual que los zapatos de *Como en casa*), la idea del pedestal se asocia a la presencia del escenario teatral como elemento que separa óo fundeó los ámbitos de la realidad y la representación, los ámbitos del presente y de la ensoñación. En este sentido, *Noves vacances* (1993) es quizás su pieza más emblemática, toda vez que una de las más misteriosas y enigmáticas, junto con las obras de la serie *Entre cajas* (1993), en las que la apología del pedestal se convierte en una fusión radical del espíritu de los *Goldófish* con la idea de los escenarios: su escultura, pues, una vez más como el máximo ejemplo de sincretización de sus propios sistemas expresivos y de sus dispositivos tridimensionales.

Jordi Colomer aspira a colocar sus obras en el presente, a hacer de sus obras unos elementos reales óun conjunto de elementos realesó en los que el papel del hombre sea progresivamente importante, indudablemente activo, como un agente que catalice nuevas energías y que otorgue su última razón de ser al mundo cambiante de los objetos: basta con tener presente la intrigante construcción sintáctica de los objetos de *En escena* (1993) y el ocultamiento de los elementos cotidianos en *Gran com a casa* (1993), nueva reconsideración de un posible modulator actual adaptado a los deleites de la apariencia, la desfuncionalización y los peligros del delito ornamental. Jordi Colomer habla de los relatos del mundo y de los ámbitos de la experiencia, de su propia experiencia y de la posibilidad de construir una nueva experiencia. Ahí radica su importancia indudable: en la construcción de una experiencia de mundo, en la asunción de una posible subjetividad sin sujeto, en la pugna por la creación de una atmósfera rebosante de vida, en la intensidad del principio indudable del autor ómás allá de la muerte del auteur, y más allá de la obra y el textoó que hace que a la interrogación acerca de lo que es óo debe seró un autor le siga la firme convicción de que los juegos de la identidad tienen la forma prácticamente ineludible de la individualidad y del yo y un ansia irrefrenable por nombrar lo innombrable. Finalmente, sin embargo, y una vez más, el vértigo abstracto ante ese trayecto inmenso, inacabable, nos hace volver a Barthes, como al principio, como siempre, como para siempre, como en una posible *House of Love* construída sobre esto y lo otro: *on échou toujours à parler de ce qu'on aime*.

<http://www.accpar.org/numero2/clot.htm>