

Jordi Colomer
Del 29 de gener al 19 d'abril de 2009

Centre d'Art la Panera
Pl. De la Panera, 2
25002 Lleida

www.lapanera.cat

Coproducció del Centre d'Art la Panera, Lleida i el Jeu de Paume, París.

L'exposició i el catàleg han rebut el suport de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) i del Ministeri d'Afers Extrangers i de Cooperació.

Amb el suport de l'Institut Ramon Llull, Barcelona.

PRESENTACIÓ

En moltes de les seves instal·lacions de vídeo, on l'arquitectura i la ciutat contemporània apareixen com una tela de fons fictícia, Jordi Colomer es demana per la manera com l'urbanisme influeix en el comportament humà i explora així l'omnipresència i els inconvenients de la modernitat en el paisatge urbà.

Amatent als aspectes sociològics, psicològics i filosòfics, però també a les equivocacions, les incongruències o les evidències massa oblidades d'allò quotidià, Jordi Colomer ens parla amb gran lucidesa crítica de les foteses de la vida, les grans interrogacions sobre la diferència i el malestar que la vida suscita o les relacions entre arquitectura i ciutat.

Aquesta exposició donarà molt espai a les seves instal·lacions, com *Anarchitekton* (2002-2004) i presentarà també obres recents: *En la Pampa* o la sèrie de fotografies *Pozo Almonte*.

Dates de l'exposició:

Del 21 d'octubre al 4 de gener del 2009 l'exposició es va poder visitar al Jeu de Paume de París.

Del 12 de maig al 5 de juliol de 2009 es podrà visitar al Laboratorio Arte Alameda, Mèxic.

www.jordicolomer.com

www.lapanera.cat

OBRES EXPOSADES

Cinecito la habana (Eddy), 2006

Vídeo, màsterHD CAM a partir de fotografies, 1'50", muda edició de 5 exemplars i 1 PA
5', en bucle, sense so, color

producció : Jeu de Paume (Paris), Centre d'art La Panera (Lleida), Cimaïse et portique (Albi / Castres, França), Maravills (Barcelona)

Cortesia de l'artista

Què succeeix davant la façana d'un gran cinema de la Havana un dia qualsevol de la primavera 2006 a les dotze del migdia? Em vaig imposar una regla: fer fotos "en ràfegues" a intervals regulars, durant quatre hores, sense intervenir en l'acció. Això va permetre documentar el pas de la gent i els automòbils—unes quantes dades per a un retrat possible de la ciutat aquell dia. Però a Cinecito intervén un esdeveniment inesperat: un personatge es posa a explicar, davant de la càmera, la seva història, fa un joc de mans i se'n va.

Resulta que és un locutor de la ràdio. Parla enfront d'un palau de la representació —les sales de la Havana, edificis impressionants, però avui una mica deteriorats, simbolitzen el moment d'esplendor del cinema—, però no hi ha so. En l'exposició, és aquest locutor expressiu i mut qui donarà la benvinguda als espectadors. (J.C)



Cinecito La Habana (Eddy), 2006 video still

Babelkamer (Chambre bavarde/Babble Room), 2007-2008

Instal·lació vídeo, 5 exemplars + 1PA

2 x 95', en bucle, color, so

caravana (metall, fusta pintada en blanc i vermell, il·luminació amb neó) amb diversos objectes i dos monitors projectant "L'Aurora" (1927, 95', sense so) de F. W. Murnau dimensions variables

producció : BRXLBRAVO (Brussel·les), Jeu de Paume (Paris), Centre d'art La Panera (Lleida)

Cortesia de l'artista i de la galeria Michel Rein (Paris)

Som a Brussel·les, dins un centre comercial i a l'interior d'una petita cabina-roulotte; dues persones s'asseuen cara a cara, cada una sota un monitor que difon Aurora de Murnau (1927), la darrera mega-producció del cinema mut. Es tracta d'un dispositiu concebut per fomentar el diàleg (el subtítol és "Habitació xerraire"). Les dues persones –una francòfona i l'altra neerlandòfona–, que no es coneixen, es presten al joc de la conversa sense guió previ, tot mirant la pel·lícula, que serveix d'excusa. Detall molt important, s'expressen en llenguatge de signes, no pas l'anomenat "universal" –que té tan poca implantació com l'esperanto–, sinó cada una en la seva llengua. Tot i així, mitjançant els gestos, el diàleg continua a partir de les imatges de ficció mudes. Simultàniament, passant per la paraula, hi ha intèrprets que tradueixen i traductors que transcriuen. Acabem amb un text escrit, una pel·lícula subtitulada del diàleg, que es difon a les pantalles del centre comercial –és a la vegada una mena d'exegesi improvisada de la pel·lícula de Murnau. El que més m'interessava era la idea d'experimentar el directe televisiu de manera molt oberta. Novament, la paraula com una matèria expansible, transformable a partir dels diferents filtres. La singularitat dels gestos de cada parlant –que fan intervenir tot el cos– resultava finalment allò més potent en aquesta disposició ultra-artificiosa



Babelkamer, 2007

Les Villes, 2002

Vídeo i sala de projecció, màster DV-CAM, 2 pantalles plasma, dues vegades 2' en bucle, sonora, edició de 3 exemplars i 1 PA.

Producció : École nationale des Beaux-Arts de Lyon (França), Le Grand Café (Saint-Nazaire, França), Maravills (Barcelona)

Col·lecció de l'artista

Sobre dues pantalles apareixen simultàniament dues vistes idèntiques: la façana d'un edifici de molts pisos, amb el rere fons d'una ciutat canviant que es transforma a gran velocitat.

De sobte apareix una noia en pijama suspesa a la cornisa. En una de les pantalles arriba amb dificultat a una finestra i intenta penetrar cap a l'interior; en l'altre no ho aconsegueix i cau al buit. L'acció té lloc en un decorat que no dissimula la seva construcció precària, subratllant així, el caràcter fictici d'aquesta arquitectura. La situació ens remet a aquelles provinents del cinema mut clàssic, on un ciutadà anònim, un tímid representant de la classe mitjana, s'enfronta amb la nova escala de la metròpoli i els seus perills. Al mateix temps, aquest doble desenllaç, reflecteix l'esforç real de l'actriu qui es bat amb el decorat. (J.C)



Les Villes, 2002 , video still

En la Pampa, 2008

5 vídeos projectats en 5 pantalles de cartró, 5 exemplars + 1 PA

En bucle, color i so

– Ciao, Ciao en María Elena, 2'52"

– Cementerio Santa Isabel, 23'

– Christmas, 3'31"

– Vagar en campo raso es..., 4'14"

– South American Rockers ay, ay, ay, 3'58"

dimensions variables

Producció : Jeu de Paume (Paris), Centre d'art La Panera (Lleida), Kultur Büro Barcelona, Maravills (Barcelona)

Amb la col·laboració de l'Institut Ramon Llull i de la Galeria Carles Taché (Barcelona) cortesia de l'artista i de la galeria Michel Rein (Paris)

Col·lecció: IAC – FRAC – Rhône – Alpes, Villeurbanne – França

És possible habitar el desert? Es pot habitar un indret fictici? Aquest és l'exercici que em vaig proposar pel projecte "En la pampa". Vaig invitar a un home i a una dona, que ni es coneixien ni eren actors, a viure certes situacions dins el desert d'Atacama, al nord de Xile. El desert ha esdevingut així un vast escenari amb múltiples decorats.

El principal mèrit de María i Mateo fou oblidar la presència de la càmera i poder improvisar els diàlegs en funció de l'acció, per exemple, rentar un cotxe al costat d'un cementiri abandonat. Per ser del tot honest, he de reconèixer que la protagonista havia representat una vegada un arbre en un obra de teatre, a l'escola. Ella sabia doncs el que era habitar l'escenari com un element escenogràfic amb peus. (J.C)



En la pampa (vagar en el campo raso es...) 2008 video still

Anarchitekton, 2002-2004
Barcelona, Bucarest, Brasília, Osaka

5 vídeos i sala de projecció, 5 exemplars + 1 PA
en bucle, color, sense so
– Barcelona, 2002 : 5'
– Bucarest, 2003 : 3'
– Brasília, 2003 : 3'49"
– Osaka, 2004 : 1'49"
dimensions variables

Producció : Maravills (Barcelona)

Amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, de l'ambaixada de Brasília i de la Fundació Marcelino Botín (Santander)
Col·lecció: Fons Regional d'art contemporani de Bourgogne (Dijon, França), MACBA (Museu d'art contemporani de Barcelona)

Anarchitekton és el títol d'una sèrie de vídeos produïts en el període de dos anys en els viatges a quatre grans ciutats modernes: Barcelona, Bucarest, Brasília i Osaka. Personatge singular, Idroj Sanicne recorre cada ciutat portant unes maquetes d'edificis que són visibles al rere fons –la ficció contamina així l'espai urbà. Aquestes maquetes apareixen com uns estendards grotescos, unes provocacions utòpiques, o flamants pancartes. Idroj corre al ritme entretallat produït per l'encadenament de les imatges fixes, que –paradoxalment– suggereix un moviment sense fi. (J.C)



Anarchitekton, Osaka, 2004, fotografia



Anarchitekton, 2002-2004 (maquetes Barcelona, Bucarest y Torre Agbar)

Papamòvil, 2005-2008
Vídeo, 5 exemplars + 1 PA
1'10", en bucle, color, sense so

Producció : Jeu de Paume (Paris), Centre d'art La Panera (Lleida), Maravills
(Barcelona)

cortesia de l'artista

El Papamòbil és la carrossa protectora del Papa en vitrina, una icona que va donar la volta al món. Volia tornar a ubicar aquesta imatge al carrer, en tres dimensions, carregada de significats, però deslliurada de tota la pompa vaticana, nua com un prototip, per tal de registrar les reaccions dels vianants. La dimensió sagrada del Papamòbil ja és bastant pobre; en tot cas calia profanar el mateix cotxe, el seu cantó espectacular, i deixar-ne només els ossos. Era sobretot una excusa per fer un retrat d'un grup heterogeni, uns retrats trovés, com la gent que desfila davant la càmera al capítol d'*Anarchitekton* a Osaka. Donar un marc, crear una situació i deixar que les coses succeeixin... Quina pinta tenien la gent que passava un dia al migdia l'estiu del 2005 per un barri en transformació de Barcelona, la Diagonal a Poble Nou?



Papamòvil, 2005-2008, video still

2 Av

2007

vídeo

5'12", en bucle, color, sonora, edició de 5 exemplars i 1 PA.

producció : Jeu de Paume (Paris), Centre d'art La Panera (Lleida), Institut d'art contemporani (Villeurbanne, França)

cortesia de l'artista

Aquí el paper principal el torna a tenir l'arquitectura: el carrer número 2 d'una ciutat obrera, sota els fums ben carregats d'una fabrica química. La repetició sistemàtica del mateix habitatge, caseta i jardinet, en un tràveling de dos quilòmetres. Jo pensava en *Homes for America* de Dan Graham; *2 Av.* en seria una versió francesa, revisitada, carregada amb totes les connotacions actuals de la imatge en moviment: un pla inicial, panoràmic, mostrant un barri idíl·lic, l'espai on tindrà lloc l'acció i on segurament alguna cosa amenaçarà l'ordre establert. S'hi veuen els veïns reals, la banalitat dels gestos, les petites diferències irrellevants que configuren la personalitat de cadascú. L'autèntic treball, en aquest cas, va ser en el muntatge: reconstruir el tràveling en la seva durada inicial a partir d'imatges fixes extreïdes d'aquest moviment de càmera. Crec que es tracta del vídeo més trist que he fet mai. (J.C)



2 av, 2007, video still

Pozo Almonte, 2008
33 fotografies color
tirages Lightjet sobre paper argèntic
40 x 60 cm cadascuna

Producció : Jeu de Paume (Paris), Centre d'art La Panera (Lleida), Maravills (Paris)
Cortesia de l'artista i de la galeria Michel Rein (Paris)

Aquesta sèrie de fotografies va ser realitzada al desert d'Atacama, al Nord de Xile. A partir de l'any 1880, els jaciments de salnitre varen suposar un desenvolupament de la indústria; obrers arribats en massa van formar comunitats originàries i van dur a terme lluites socials reprimides. El tancament de les mines va deixar un seguit de ciutats fantasma, excepte la de Pozo Almonte, que actualment flanqueja un gran cementiri, ben cuidat i en funcionament. L'enquadrament sistemàtic realça l'aspecte tipològic i subratlla a la vegada la singularitat de cada edifici, tots ells fets de materials diversos, bruts o elaborats, preparats amb molta cura; una arquitectura sense arquitectes, les realitzacions de la qual tenen un component alhora de casa modernista, de capella de família, de cabina de platja i de llit plegable. Aquests mausoleus improvisats són també testimoniatge d'una cultura; la visita perllongada als difunts forma part de la vida ordinària i evoca les víctimes, sovint sense sepultura, de la dictadura militar. Així, l'apropiació individual de normes arquitectòniques, mitjançant aquestes tombes sorprenents, posen de manifest la participació d'existències anònimes a la Història.



Pozo Almonte, 2008 (fragment)

Un crime , 2004

Vídeo i sala de projecció, màster HD-CAM vídeo,
4'40", sonora, edició de 5 exemplars i 1 PA.

Producció: Centre national des arts plastiques (Paris), Maravills (Barcelona)
Amb la col·laboració: Le Point du Jour (Cherbourg, França).

Col·lecció: Fonds national d'art contemporain (Paris)

Rodat a Cherbourg (un crime) explica una història veritable, tal i com la va publicar "Le Petit Journal", gran diari de successos del segle XIX, fa més de cent anys. "Un crime" no proposa la reconstrucció del que va succeir sinó més aviat una narració « literal » de la història : a cada plànol, els dotze actors porten lletres que componen la narració del relat. Les lletres són construïdes en volum, els actors són personatges anònims de la ciutat i la ciutat juga el rol de decorat. La durada dels plànols respon a una lectura progressiva d'un conjunt de lletres d'un màxim de dotze elements (els quals responen a la paraula més llarga). "Un crime" incideix en els temes al voltant dels quals treballa fa temps: intentar definir la complexa relació que existeix entre l'objecte i la paraula, entre la narració i el decorat. (J.C)



Un crime, 2004, video still

No future, 2006

Vídeo i sala de projecció, màster HDV, 9'43"

Sonor, edició de 5 exemplars i 1 PA

Producció: Le Spot (Le Havre, France)

Col·lecció: FRAC Provence – Alpes – Côte d'Azur (Marsella, França)

Un cotxe negre circula a l'horabaixa per una via ràpida; té enganxat al sostre un rètol lluminós intermitent, com el d'un circ o d'un casino, que pregunta i respon, sense concloure res: "No? Future!". A trenc d'alba, es para al centre de la ciutat.

La conductora, surt del cotxe i es posa a caminar per una avinguda principal, al ritme del timbal, que de tant en tant deixa de tocar per trucar als intèrfons. No hi ha resposta. La ciutat encara dorm, malgrat l'aldarull. La noia continua caminant en cadència; un toc impetuós de vegades acompanyat amb crits. Tanca el seu recorregut tornant al cotxe, puja al capó i continua tocant el tambor. Uns quants badoes, desconcertats o impassibles, la miren, abans que torni a agafar el volant, potser cap a una altra ciutat.

No Future, eco de Fuegogratis, en què una brillant senyalística flanquejava un cotxe estrany, és un obra igual d'equívoca. El lema, que els Sex Pistols van fer famosos, es converteix aquí, pels signes de puntuació, en un diàleg que estafà fins a l'absurd el llenguatge publicitari, o significa, al contrari, una insubmissió que escapa a tot discurs. Se superposen registres de llenguatge diferents, en part contradictoris: el reclam de fira, el bombardeig publicitari, la proclama oficial, l'eslògan de manifestació, el manament militar, la prèdica religiosa.

Militant d'una causa perduda, anunciant sense públic o personatge de carnaval abandonat, la protagonista podria ser una mena de Joana d'Arc o de Mare Coratge dels temps moderns. Encara que el seu gest suscita poques reaccions, val en primer lloc per ell mateix, com un acte gratuït però determinat, que trenca el silenci.



No future, 2006, fotografia

Père Coco et quelques objets perdus en 2001, 2002

Vídeo, 5' 15", 3 exemplars + 1 PA

Producció: Le Grand Café (Saint-Nazaire, França), Maravills (Barcelona)

Amb la col·laboració de l'Oficina d'Objectes perduts de Saint-Nazaire (França)

Totalment vestit de negre i amb un gran sac damunt les espatlles, Père Coco deambula per la ciutat de Saint-Nazaire i recull objectes perduts l'any anterior. Père Coco pertany a la mateixa família d'aquells personatges que fan por als nens, com el Père Fouettard a França, el Coco a Espanya, el Krampus (diable a la mitologia germànica) o Zwarte Piet (Pierre negre, company de Sant Nicolau al folklore de Flandes i dels Països Baixos). A través de la troballa d'objectes que ja van ser trobats, Père Coco trastoca el desenvolupament lineal del temps, creant així un espai on el principi de la propietat privada queda en suspens.



Père Coco et quelques objets perdus en 2001..., 2002 video still

Conversa entre Marta Gili & Jordi Colomer Habitat el decorat

Marta Gili: Sempre que preparo una entrevista penso en la distància, en l'autonomia de l'obra respecte al seu creador. Recordo certes pel·lícules d'animació, basades en contes o relats tradicionals, on els objectes es rebel·len: pensen per ells mateixos, s'organitzen a la seva manera, més enllà de la seva funcionalitat inicial, per a la qual els éssers humans els han concebut. Surten de nit, hi ha tasses que es troben amb culleres, soldats de plom esguerrats que s'enamoren de princeses sense castell... L'obra d'un artista també es pot rebel·lar contra ell?

Jordi Colomer: Sí, resulten fascinants les joguines que s'animen durant la nit, les escultures que baixen del pedestal, els objectes que s'humanitzen i es posen a parlar... Pinotxo o el Golem. Aquesta revolta envers un amo o un creador suposadament totpoderós és molt suggerent, és clar, però alhora una mica hipòcrita. Sol ser només nocturna: al matí tot torna a l'ordre establert...

Els objectes inanimats que cobren vida, té a veure amb "allò sinistre". La concepció a l'estil de Pirandello dels personatges que pretenen tenir un destí propi, és tota una altra cosa. Em sembla que l'autor amagat afirma, des d'aquesta postura, un enorme poder... Recordo una mena de malson en un text de Jacinto Benavente: a casa seva, de nit, sent veus a l'habitació del costat; s'aixeca i llavors descobreix tots els seus personatges parlant animosament...

MG: Em sembla que era a El príncipe que todo lo aprendió en libros¹. T'imagines els teus personatges discutint entre ells? De què parlarien? De tu? D'ells?

JC: Crec que tots els meus personatges estan vinculats a una situació, a un lloc i una acció molt precisa. No són personatges "psicològics", malgrat que tinguin un caràcter molt definit. De fet, he evitat durant anys que els meus personatges parlessin, o si més no, he volgut que s'expressessin d'altra manera que amb paraules... I fins i tot molt recentment, a En la pampa, quan vaig proposar als actors d'improvisar els diàlegs, els indicava cada vegada una acció definida a dur a terme; per exemple netejar un cotxe davant d'un cementiri al mig del desert tot xerrant.

MG: Efectivament, en aquesta darrera peça, les paraules no apareixen com a element central, ni tan sols com a acompanyament de l'acció. Gairebé són un component més de l'attrezzo – com l'esponja, el sabó o el cotxe.

JC: El text dialogat sorgeix quasi naturalment de la situació. Som en un espai desèrtic, al nord de Xile, amb prop de cinquanta graus de temperatura. Imaginem que un noi i una noia, que caminen cadascú pel seu costat, es creuen en un pas a nivell, l'únic en uns cincents quilòmetres a la rodona; evidentment, començarien a parlar entre ells: "En quin col·legi vas estudiar?", etc. Així la pampa es transforma en una mena de gran escenari, en el qual el text es converteix lògicament en una matèria per experimentar, improvisar, jugar... Prèviament, ja havia treballat el diàleg, però d'una manera molt diferent, a Babelkamer.

MG: A Babelkamer, el diàleg es construeix efectivament mitjançant tot un sistema complex d'intermediació, d'interpretacions i traduccions múltiples...

JC: Som a Brussel·les, dins un centre comercial i a l'interior d'una petita cabina-roulotte; dues persones s'asseuen cara a cara, cada una sota un monitor que difon Aurora de Murnau, la darrera mega-producció del cinema mut. Es tracta d'un dispositiu concebut per fomentar el diàleg (el subtítol és "Habitació xerraire"). Les dues persones –una francòfona i l'altra neerlandòfona–, que no es coneixen, es presten al joc de la conversa sense guió previ, tot mirant la pel·lícula, que serveix d'excusa. Detall molt important, s'expressen en llenguatge de

signes, no pas l'anomenat "universal" –que té tan poca implantació com l'esperanto–, sinó cada una en la seva llengua. Tot i així, mitjançant els gestos, el diàleg continua a partir de les imatges de ficció mudes. Simultàniament, passant per la paraula, hi ha intèrprets que tradueixen i traductors que transcriuen. Acabem amb un text escrit, una pel·lícula subtitulada del diàleg, que es difon a les pantalles del centre comercial –és a la vegada una mena d'exegesi improvisada de la pel·lícula de Murnau. El que més m'interessava era la idea d'experimentar el directe televisiu de manera molt oberta. Novament, la paraula com una matèria expansible, transformable a partir dels diferents filtres. La singularitat dels gestos de cada parlant –que fan intervenir tot el cos– resultava finalment allò més potent en aquesta disposició ultra-artificiosa.

MG: Aquest caràcter expansible de la narració es troba també a *Un crime*. Aquí el relat d'un succés s'encarna en un grup de personatges que porten cada un una part del relat i així participen a la seva construcció, la seva posta en escena.

JC: Es tracta també d'un joc de desplaçaments i transformacions en cadena. Els fets són els següents: a principis del segle xx, a prop de Cherbourg, una parella comet un crim salvatge –trencant a cops de destrat el crani de la seva víctima. I quan volen fer desaparèixer el cadàver, el fiquen en un bagul a la consigna de l'estació de tren, amb la idea de tirar-lo al mar més endavant. Un periodista relata la seva versió dels fets a *Le Petit Journal* –una crònica de successos que és en si un gènere literari. A *Un crime*, és aquest text que reprene literalment: les lletres fabricades en volum es reparteixen entre un grup de veïns anònims, una mena de cor brechtia, que reconstitueix la seqüència de paraules en diversos espais de la ciutat relacionats amb el crim (l'estació de tren, un vaixell en alta mar...). El cor no actua, no reconstrueix les accions. Es limita a portar les paraules convertides en objectes, a passejar físicament el guió. A través d'aquest pas a les tres dimensions, les paraules tornen a l'escenari del crim.

MG: Aquesta circulació de persones, paraules i paisatges, té a veure només amb un desplaçament físic o també, més àmpliament, cultural, social i polític?

JC: Es tracta en primer lloc d'un desplaçament en el temps. Un text d'un segle d'edat canvia de suport. L'actualitzo només afegint un petit epíleg, una mena de moral de la història; la famosa frase que sentim en tots els aeroports i estacions: "Qualsevol objecte abandonat serà destruït immediatament..." Em sembla finalment una altra manera de parlar de l'objecte perdut. En el món post 11-S l'objecte sense propietari és una amenaça potencial, una realitat inquietant. Té un nou estatus: ja no el de l'objecte que es conservaria, en espera d'una possible identificació, a l'Oficina dels Objectes Perduts; ni tampoc el de l'objet trouvé que descriu la Història de l'Art, és a dir, un objecte que és, doncs, transformable. Ara, aquest objecte perdut, o trobat, es converteix en un perill que cal destruir immediatament, sense ni mirar què conté... Per altra banda, sempre m'ha fascinat aquest moment primigeni, quasi mític, del pas de l'objecte al mot, per arribar a l'invent de l'escriptura. Tornar a donar forma d'objecte al text em permetia trobar un altre lloc per al text, més enllà de la pàgina impresa, seguint el rastre de Mallarmé, Broothdaers o Brossa... Aquí s'inscriu en la ciutat, i en moviment.

MG: En molts dels teus treballs, l'estendard o la insígnia tenen un lloc privilegiat; aquests objectes semblen escultures ambulants o deambulants. Penso en *Un crime*, però també en *Anarchitecton*, *No Future*, *Arabian Stars*, *En la pampa*...

JC: Em fa la sensació que malgrat els intents repetits de desmaterialització, l'objecte veu potser disminuir la seva mida, o en tot cas la seva duració, però sobretot, es multiplica cada cop més. Els basars de "tot a un Euro" iuen molt d'aquesta tendència. La protagonista de *Simo* il·lustraria perfectament aquesta relació quasi malaltissa amb l'objecte. Es debat físicament per intentar posar ordre en les coses que ha anat amuntant. Així mateix, la deriva de *Père Coco* està relacionada amb la successió d'objectes que troba a la ciutat, i a

En la pampa, María està sempre enganxada a una bossa de color rosa. De forma general, sempre hi ha un component performatiu en el meu treball, que sol ser relacionat amb l'objecte. Ara, a partir del Dortoir, on l'acumulació d'objectes és volgudament excessiva, on els mateixos actors es queden immòbils, vaig decidir obrir la porta del plató –que ja tenia un aire quasi irrespirable– i sortir al carrer. Podríem dir que després, en les seves deambulacions, els meus personatges porten a l'exterior un fragment del decorat per comprovar com aquest element transforma la percepció de la ciutat... , o del desert. El text, transformat en objecte portàtil, funciona de la mateixa manera, com un collage sobre la ciutat: les lletres tridimensionals a Un crime, el rètol a No Future, o els cartells pintats a Arabian Stars.

MG: Els objectes semblen expressar una identitat més que no permetre un ús. I encara que afirmes que els teus personatges no són “psicològics”, que no verbalitzen les seves emocions, el fet de “necessitar” aquests objectes, d'enganxar-s'hi, dibuixa d'alguna manera un espai d'intercanvi en l'univers d'allò simbòlic. La dificultat per construir-se com a subjecte és un tema present en el teu treball?

JC: Un personatge que em fascina és Simó del desert, sobre el qual Buñuel va fer una pel·lícula extraordinària. Simó és un anacoreta que va viure trenta anys dalt d'una columna al mig del desert. La columna l'ajuda en el seu afany d'apropar-se al cel, deixar d'estar en contacte amb el món material i renunciar a tot el que és terrenal. I paradoxalment, en aquest territori on no hi ha res, la columna adquireix una importància extraordinària. Aquest objecte únic condiciona tota l'existència de Simó i resumeix el conflicte que viu, atrapat entre el seu ascetisme (no es mou ni beu, i quasi no menja) i la temptació d'apar-tar-se del camí místic (li vénen ganes de baixar, córrer, abraçar la seva mare...). Es pot veure el personatge de Simo com l'antítesi de Simó: menja com una golafre, rodejada dels objectes que acumula compulsivament. Tot i així, més endavant, també intenta abandonar un decorat que s'ha tornat hostil i que s'ha escapat del seu control...

MG: Els decorats en els quals viuen els teus personatges semblen circulars i infinits, encara que produeixin en l'espectador una sensació de tancament, com a Simo, o de buit, com a En la pampa. Com conceps aquests espais fílmics?

JC: Els personatges de qui parlem, sembla que visquin amb dificultat els espais on es troben i estiguin abocats a deixar-se arrossegat per l'objecte. Ara, també hi ha personatges que proposen una transformació d'aquests espais, i per tant de la seva percepció, a través de la imatge: una demostració crítica, com Idroj a Anarchitekton, o un intent de despertar les consciències, com la protagonista de No Future. El Merz-Bau de Kurt Schwitters m'impresiona molt: allò que comença essent un simple objecte acaba instaurant un model de transformació de l'espai, segurament extensible a l'infinit. L'espai que en sorgeix seria un espai privat, però que no tindria límits. Schwitters és per a mi un autèntic personatge, més enllà de l'artista que pertany a la Història de l'Art. En el seu cas, la distinció entre l'art i la vida deixa de ser pertinent. El que és important, des del meu punt de vista, és el gest, el gest en la duració, la performance privada de Schwitters que s'està construint a ell mateix. Veig Anarchitekton com una cosa semblant, una actitud, un model de comprensió global de la ciutat. Un model aplicable “en l'internacional”, i alhora adaptable, molt localitzat, atent als detalls, però sobretot un gest. La part psicològica de tot això no m'interessa. Els personatges són simplement uns obsessius que recorren les ciutats amb maquetes o tocant el timbal, set dies a la setmana i vint-i-quatre hores al dia...

MG: Així hi hauria personatges que s'adaptin al seu entorn, i d'altres que hi resisteixen, no d'una manera política, sinó més aviat física, o fins i tot orgànica. En aquest sentit, l'entorn es converteix en un decorat, un escenari. Com perceps aquest espai de ficció i la seva transformació crítica? I com l'articules amb l'espai de recepció?

JC: En els primers vídeos, efectivament, els objectes i els espais són construccions que no

amaguen, més aviat al contrari, evidencien el seu caràcter ficcional. Per exemple, a Les Villes, una noia en pijama està suspesa d'una falsa façana, amb un fons de paisatge urbà que es va transformant constantment. He dit alguna vegada, respecte a aquest vídeo, que l'actuació de l'actriu constitueix la part documental de la història, que es tracta d'un veritable esforç físic, d'una autèntica confrontació de l'actor amb el decorat. L'evident registre ficcional queda reforçat per la projecció simultània de dues versions de la mateixa escena: en una, la noia arriba a traspasar l'ampit de la finestra i entrar a l'interior de la casa, en l'altra, falla i cau. Davant d'una obra com Les Villes, es pot experimentar el que he anomenat "paradoxa de l'incrèdul". Per una banda, estem captivats pel que succeeix, per obra d'aquesta "suspensió de la incredulitat" que qualsevol ficció provoca immediatament: ens agrada que ens expliquin contes i creure-hi ("Hi havia una vegada una noia en pijama penjada d'una façana..."). D'altra banda, en certes condicions, estem obligats a distanciar-nos, a mirar d'entendre com funciona i a veure l'altra cara del decorat, el seu esquelet... Aquest estat de tensió, que és per a mi la condició ideal de recepció, també s'emmarca en l'espai físic on les imatges es difonen, un espai que compartim amb altres espectadors. A partir de la idea de Benjamin per la qual cinema i arquitectura són paradigmes de la percepció moderna, que qualifica de "distreta", podem imaginar que l'espectador ideal seria alhora distret i conscient, algú que estaria somiant i al mateix temps seria capaç d'analitzar el que està somiant.

MG: Aquest concepte de percepció distreta té relació, em sembla, amb el que Freud anomena l'"atenció flotant" i oposa a "l'atenció voluntària". L'atenció flotant ens manté a l'expectativa, i també en l'espera de possibles associacions, de significacions per venir. Em ve al cap Marí, a En la pampa, quan s'endinsa en el desert, a la recerca de no se sap què. Hi ha com una vacil·lació significativa afavorida pel no-res, la manca de sentit...

JC: Marí –com també Viviana, l'actriu– va néixer a Marí Elena, que és una ciutat minera d'uns quinze mil habitants al bell mig del desert, sota un sol inclement. Les dones que l'acomien, agitant braços i mocadors, són veïnes que eren allí un diumenge al migdia, davant del teatre, a la plaça principal. Marí –com realment va fer Viviana deu anys enrere– deixa la ciutat per endinsar-se al desert. El converteix efectivament en escenari. Per filmar En la pampa vaig haver de situar els actors, que de fet són uns no-actors, en una forma de lògica narrativa, seguint un desenvolupament lineal. Hi ha uns punts de partida, el lloc on es troben i una deriva; tot plegat s'emmarca en una geografia concreta, associada amb el viatge. Vaig salvar-ne cinc situacions, que no guarden forçosament el seu caràcter narratiu inicial i han de funcionar cada una de manera autònoma. Aquests fragments es presenten simultàniament en pantalles diferents. L'escena del comiat, que podria ser el principi del viatge de Marí, es projecta per sobre de les portes de la sala d'exposició; el comiat també va adreçat a l'espectador.

MG: Diries que 2 Av. també s'emmarca en una lògica narrativa?

JC: Aquí el paper principal el torna a tenir l'arquitectura: el carrer número 2 d'una ciutat obrera, sota els fums ben carregats d'una fabrica química. La repetició sistemàtica del mateix habitatge, caseta i jardinet, en un tràveling de dos quilòmetres. Jo pensava en Homes for America de Dan Graham; 2 Av. en seria una versió francesa, revisitada, carregada amb totes les connotacions actuals de la imatge en moviment: un pla inicial, panoràmic, mostrant un barri idíl·lic, l'espai on tindrà lloc l'acció i on segurament alguna cosa amenaçarà l'ordre establert. S'hi veuen els veïns reals, la banalitat dels gestos, les petites diferències irrellevants que configuren la personalitat de cadascú. L'autèntic treball, en aquest cas, va ser en el muntatge: reconstruir el tràveling en la seva durada inicial a partir d'imatges fixes extreïdes d'aquest moviment de càmera. Crec que es tracta del vídeo més trist que he fet mai. Res a veure amb la sèrie de fotografies del cementiri de Pozo Almonte, on cada edifici, malgrat les semblances, fa gala d'una inventiva i una capacitat creativa sorprenents –on abans no hi havia res, cap tradició. Cada casa dels morts tradueix una imaginació singular, malgrat la precarietat de recursos. El cementiri es configura com una ciutat paral·lela, ben

viva, poblada de casetes ben terrenals. És un espai compartit pels vius i els morts, que sembla que se n'han anat simplement de vacances... Però aquestes arquitectures familiars semblen també decorats d'un altre món.

MG: Potser són, més aviat, decorats per a un altre món, en relació amb el desig d'immortalitat que portem tots dintre. És curiós, però l'acumulació sistemàtica d'imatges a Pozo Almonte m'ha fet pensar en aquelles pel·lícules de l'oest en les quals els cow-boys es troben amb un cementiri indi sagrat, intocable, la profanació del qual només pot desencadenar la fúria dels esperits. Es pot considerar la sèrie de fotografies de Papamóvil també com una forma de profanació?

JC: El Papamòbil és la carrossa protectora del Papa en vitrina, una icona que va donar la volta al món. Volia tornar a ubicar aquesta imatge al carrer, en tres dimensions, carregada de significats, però deslliurada de tota la pompa vaticana, nua com un prototip, per tal de registrar les reaccions dels vianants. La dimensió sagrada del Papamòbil ja és bastant pobra; en tot cas calia profanar el mateix cotxe, el seu cantó espectacular, i deixar-ne només els ossos. Era sobretot una excusa per fer un retrat d'un grup heterogeni, uns retrats trovés, com la gent que desfila davant la càmera al capítol d'Anarchitekton a Osaka. Donar un marc, crear una situació i deixar que les coses succeeixin... Quina pinta tenien la gent que passava un dia al migdia l'estiu del 2005 per un barri en transformació de Barcelona, la Diagonal a Poble Nou? Recordo que em va impactar molt un treball d'Ana Mendieta: en un carrer qualsevol, per sota d'una porta s'escapa el que sembla un rastre de sang, i un diaporama ens ensenya la gent que passa per allà en aquell moment...

MG: Respecte a 2 Av., al·ludies a una estratègia d'inventari, d'acumulació. Es pot dir el mateix de Cinecito i Papamóvil.

JC: El sistema de diaporama a Cinecito és semblant al de Papamóvil. Què succeeix davant la façana d'un gran cinema de la Havana un dia qualsevol de la primavera 2006 a les dotze del migdia? Em vaig imposar una regla: fer fotos "en ràfegues" a intervals regulars, durant quatre hores, sense intervenir en l'acció. Com a Papamóvil, es veu el pas de la gent i els automòbils –unes quantes dades per a un retrat possible de la ciutat aquell dia. Però a Cinecito intervé un esdeveniment inesperat: un personatge es posa a explicar, davant de la càmera, la seva història, fa un joc de mans i se'n va. Resulta que és un locutor de la ràdio. Parla enfront d'un palau de la representació –les sales de la Havana, edificis impressionants, però avui una mica deteriorats, simbolitzen el moment d'esplendor del cinema–, però no hi ha so. En l'exposició, és aquest locutor expressiu i mut qui donarà la benvinguda als espectadors.

MG: Diverses peces teves em semblen, en un grau o altre, melancòliques. Un autor qüestionat, però que admiro molt, Miguel de Unamuno, escrivia al final d'una de les seves novel·les2: "Bien sé que en lo que se cuenta en este relato no pasa nada; mas espero que sea porque en ello todo se queda [...]". Estaries d'acord amb la idea que el teu treball es mou al voltant d'aquest sentiment tràgic de la vida, aquest espai malenconiós on conviuen allò que es queda i allò que se'n va, el que succeeix i el que no succeeix, el que està immòbil i el que es desplaça?

JC: Pobre Unamuno, amant de les paradoxes, que va haver de sofrir a la Universitat de Salamanca l'espantós "¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!" de Millán Astray3... Tractant-se de malenconia, m'hauria estimat més eludir la pregunta. Un aparell fotogràfic, o una càmera de vídeo o cine són màquines de generar malenconia, una confirmació de la naturalesa fantasmal de la realitat. No parlo d'un possible simbolisme de les imatges, ni tampoc d'una història narrada, sinó del fet de treballar forçosament a partir de fragments de realitat, de situacions transitòries. Òbviament, aquesta realitat fragmentada queda cada vegada més contaminada per la difusió de moltes altres imatges fantasmals... En fi, una

enorme producció de malenconia, directament proporcional a l'allunyament de l'experiència immediata. M'agrada la idea d'utilitzar aquests fragments de situacions filmades per tal de crear-ne d'altres amb una intensitat diferent, en temps real, en l'espai de mostració. En aquest cas, es tracta d'utilitzar tots els recursos –l'arquitectura efímera, el recorregut, el so, les accions dels espectadors– i de produir amb aquest artefacte grans dosis d'imprevist. Per rodar Fuegogratis vam cremar tots els decorats del vídeo anterior, Le Dortoir. Sempre m'ha fascinat la idea dels decorats en flames: com al díptic dels Nibelungen de Fritz Lang, on a la segona part, La Venjança de Kriemhild, es cremen tots els decorats de la primera. Qualsevol exposició té alguna cosa de "foc gratuït". Al capdavant, es tracta de muntar una gran festa, i les festes, igual que els viatges, sempre tenen un final.

1 Jacinto Benavente, El príncipe que todo lo aprendió en los libros (1909), Barcelona, Editorial Juventud, 1949.

2 Miguel de Unamuno, San Manuel Bueno, mártir (1930), Madrid, Cátedra, 2002.

3 L'octubre de 1936, Miguel de Unamuno, llavors rector de la Universitat de Salamanca, pronuncia un discurs que defensa els valors humanistes de la cultura en presència de dignataris feixistes. En ser interromput violentament pel general Millán Astray, cap dels falangistes, que proclama "¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!", li planta cara i és increpat per l'assistència. Destituït del seu càrrec per decret, mor al cap de pocs mesos. (NDE.)

CONTACTE PREMSA:

Maria López Fontanals
ml.lapanera@paeria.es / +34973262185

www.lapanera.cat