

CULTURA Y OCIO

ARTE

● Peter Campus, pionero del videoarte, explora en el CAAC dos cuestiones fundamentales que atraviesan toda su obra: la ambición de ver y la convicción de nuestra propia caducidad

Juan Bosco Díaz-Urmeneta

A pesar de su base científica, la perspectiva central tiene altas dosis de mitología. Es cierto que le sirve de base la geometría proyectiva pero ya el pintor renacentista (Rafael, sin ir más lejos, en los *Desposorios de la Virgen*) coloca el punto de fuga en un lugar inalcanzable, punto de encuentro de las paralelas que la perspectiva hace converger. Ese lugar es el infinito. Antes

gen sin duplicación ha de permanecer quieto: así las dos cámaras coinciden. Los tratadistas decían que la visión regida por la perspectiva era la de un cuerpo, situado de frente al objeto e inmóvil. Casi nunca percibimos así: más bien lo hacemos rodeando a los objetos, tocándolos, cambiando el ángulo de visión. De esto dijo mucho Cézanne y, después, los cubistas. Campus lo sugiere con sencillez.

La tercera obra que querría comentar incluye una cámara y un

Entresijos de la mirada

ya lo había hecho el autor de la *Ciudad ideal* de Urbino y lo reiterarán más tarde otros pintores. Este afán de infinito conecta sin duda con la batalla soterrada por la infinitud del universo que buscaba liberarse de un mundo cerrado, dictado por la Iglesia, valiéndose de las ideas de Aristóteles. Pero la mitología de la perspectiva no radica tanto en postular un espacio infinito cuanto en proponer que el ser humano era el sujeto privilegiado, el vidente capaz de pensar, organizar y recorrer tal infinitud.

Las cosas se complican más porque la cámara fotográfica, heredera directa de la perspectiva, sigue alimentando (salvo en quienes conocen bien la fotografía) semejante ensueño.

Peter Campus (Nueva York, 1937) socava con la cámara de vídeo el narcisismo de la perspectiva, lo que se refleja en la exposición *Video ergo sum*, que hasta el próximo día 21 se podrá visitar en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), localizado en Sevilla. Una primera pieza, valiéndose de una cámara de videovigilancia y un sutil espejo tan sensible a las alteraciones del ambiente como los móviles de Calder, hace ver al espectador en qué espacio está y cuántas dosis de azar hay en la percepción de ese entorno. Sin querer, surge el recuerdo de los estudiosos de la percepción que insisten en que es la familiaridad adquirida la que consigue fijar la estabilidad del entorno. No es la mirada de un dios que sobrenada el desorden, sino la de un cuerpo que, desde niño, supo sumergirse en él.

Una segunda obra coloca al espectador ante su imagen. Lo hace mediante dos cámaras que no están sincronizadas. Es otro tema de debate en la percepción: cómo está cruzada por el tiempo. Para que el espectador consiga ver su ima-

espejo. Tan sutil en sus dispositivos como las anteriores, vuelve a darnos dos imágenes pero en este caso no coincidirán porque la filmación (de la cámara) difiere del reflejo (espejular). El proceso tecnológico de la cámara incluye un tiempo que no existe en el reflejo. Pero ese mismo atraso supone una discusión abierta por los especialistas en la percepción: esta suerte de privilegio que es el ver es inseparable de una servidumbre, *ser vistos*. Hay objetos, paisajes, cuerpos (y obras de arte) que nos devuelven la mirada. El poder de la visión, que es al fin apoderarnos de lo otro (objeto, paisaje o cuerpo), queda cuestionado porque también somos visibles. La obra plantea una idea de interés: la cámara acaba con las pretensiones de Narciso.



Sencillos y eficaces ensayos sobre la percepción. En las imágenes, tres de las obras que se muestran hasta el 21 de enero en el CAAC, con las que el veterano artista neoyorquino reflexiona sobre el singular poder de la visión y socava, de paso, el narcisismo implícito en la noción de perspectiva.



Dos obras completan este sencillo y eficaz ensayo sobre la percepción. Una de ellas es una plataforma con cuatro cámaras: de modo menos aleatorio que la obra citada en primer lugar, nos da el espacio en que nos movemos. La otra desconcierta a algunos espectadores, especialmente si visitan la exposición solos: es un pasillo que lleva a un recinto casi por completo a oscuras: ¿qué hay que ver en él? Sólo las personas que circulan por el pasillo, si se tiene la paciencia de esperar.

Estas obras no son recientes: están fechadas en los primeros años 70. Peter Campus fue un pionero y cuando el vídeo no tenía demasiado buena fama (instrumento de vigilancia, útil de la nefasta televisión), él comenzó a investigar las posibilidades de la cámara. El resultado, hoy, casi medio siglo después, es, como se ve, fértil. El paso a la obra reciente de Campus incluida en la muestra lo señala un vídeo, fechado en 1978. Durante 12 minutos el espectador se enfrenta al rostro del actor John Erdman que, inmóvil, ocupa casi por completo la pantalla. La obra es resumen y profundización de los aspectos estudiados hasta ahora. El vídeo señala la dualidad de mirar y ser mirado, y desde ahí sugiere nuestra precariedad, expresa en el título de la obra: *Cabeza de un hombre que piensa en la muerte*.

El vídeo sirve de pórtico a la obra más reciente de Campus, entre las que destaca *La jetée* (2017), es decir, el muelle, el espigón. Recorrerlo tiene un indudable atractivo pero, llegados al final, no queda sino volver. Esta metáfora, que hace pensar en Chris Marker y Robert Smithson, conecta bien con las dos vertientes de la muestra: la ambición de ver y la convicción de la propia caducidad.