

## JOSÉ LUIS BREA Y JORDI COLOMER

### Ceguera y visión

**A continuación publicamos una conversación entre Jordi Colomer y José Luis Brea realizada el pasado mes de octubre en la que se presenta la última videoinstalación de Jordi Colomer, titulada *Eldorado*. La videoinstalación fue seleccionada por José Luis Brea para la exposición *El Punto ciego. Arte español de los años 90* que él mismo organizó.**

**JLB** Entonces, la idea es que conversemos acerca de *Eldorado*, la videoinstalación que en estos momentos presentas en *Coté Sud...entschuldigung* en el Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne y, simultáneamente, en *El Punto ciego. Arte español de los años 90*, en el Kunstraum de Innsbruck.

**JC** Así es.

**JLB** OK. Cuéntanos qué es lo que quieres decir con ella.

**JC** Espera. Dime antes lo que has visto tú en ella.

**JLB** Bueno. Creo que lo que más me ha interesado en ella ha sido la superposición de dos sistemas de percepción, en cierto sentido los dos ciegos y en cierto sentido los dos superando esa ceguera a través justamente del movimiento, de un “conocimiento dinámico del espacio”. En un caso, la cámara, una mirada mecánica y ciega en sí misma, pero que a través de su movimiento constante -y de la entrega de su información al espectador- va trazando una idea del lugar y de lo que allí acontece. El otro sistema es el del personaje. Su conocimiento del lugar es igualmente ciego y depende de su desplazamiento y de la puesta en funcionamiento de sistemas dinámicos de relación con el espacio (el tacto, el sonido, el movimiento... ).

**JC** Todo empieza, en efecto, por el espacio. Lo primero es la habitación, el espacio en el que ese personaje vive. Se trata en realidad -nadie lo diría- de una sala proyectada por Richard Meier, la torre del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba), donde presenté mi anterior vídeo, *Simo*.

**JLB** En cierto sentido, ¿podría decirse que la pieza intenta reproducir un “conocimiento de espacio”, una experiencia de espacio que tuviste y sentías la necesidad de transmitir?

**JC** Vamos a ver. La torre del Macba es una sala muy alta, de paredes alabeadas, es decir, no hay esquinas, ni rincones, ni ángulos rectos. Su planta es lo que en los 50 se llamaba de tipo riñón, una cita de Le Corbusier, y popularmente se la conoce como “la patata”. Según el proyecto de Meier, la sala es en blanco y negro, pero para presentar *Simo* decidí pintarla completamente en rojo y montar una tarima elevada también en rojo, (transformarla en una sala de “espectáculo”). Con la sala roja -visualmente muy poderosa- y aún vacía, se perdían completamente los referentes de escala. Para recuperarla, fantaseé con la idea de instalar allí una habitación -poner una cama- y me puse a imaginar cómo sería vivir en una habitación completamente pintada de rojo y sin ventanas. Una habitación sin ventanas es una habitación ciega, pensé. Así que ya tenía un escenario y un personaje: una habitación roja y ciega, con un ciego dentro.

**JLB** En todo caso, pienso que se trata de un sistema de cegueras rotas, saboteadas. Quizás el mismo tema metaforizado en la pieza -y el hecho de que sea “imagen” producida por un “escultor” puede no ser ajeno a esto, volveremos sobre ello si quieres- sea este carácter no definitivo de la visualidad en cuanto a la producción de un conocimiento del espacio, de una experiencia del espacio.

Seré más concreto en cuanto a la idea de una ceguera sabotada, “superada” si prefieres. Me refiero al hecho de que, en realidad, ni la habitación es definitivamente ciega, ni tampoco el ciego lo es. Y, en su conjunto, el sistema funciona al final casi como un sistema de transparencias, un sistema sin opacidades definitivas, sin ceguera, en última instancia. Por ejemplo, lo que quiero decir es que, en realidad, la habitación está abierta.

Por un lado, tiene esa ventana-puerta tan enigmática para mí que abre a un pasillo profundo -que por cierto tiene una fuerte resonancia a aquella puertecita por la que en *Las Meninas* se asoma el personaje al fondo- en cuyo hueco se ven aparecer distintas figuras, como una especie de extraña irrupción intermitente de una escena otra, de lo real tal vez. Y definitivamente la habitación permanece abierta además por el ojo de la cámara, que recorriéndola una y otra vez la traslada, igualmente, a otro lugar, la hace visible para (y también desde) otro lugar. Me hace gracia que ese otro lugar juegue en cierta forma a ser una especie de reproducción desplazada de éste, creo que hay algo dicho en ello... Y luego está también el tema de la ceguera superada del ciego.

En este caso, esa “ceguera superada” depende de sistemas más convencionales, quizás más conocidos, digamos la suplementación sinestésica de los otros sentidos -en particular el tacto y el oído... pero también del movimiento-. Y también, y sobre todo, del propio desmantelamiento del lugar, de sus rincones. Al final no queda lugar no conocido, en cierta forma, para el personaje. La habitación termina convertida, para él, en una habitación transparente, totalmente conocida; ¿o quizás exagero? Me parece muy interesante que este proceso de superación de la ceguera sea simultáneo a una idea de desmantelamiento. En realidad es una idea, en el fondo, muy derridiana, muy en la línea de sus “*memoires d’aveugle*”...

**JC** Derrida hace ese juego de palabras en francés *voir* y *sa-voir*. En español la cosa cambia. “Ver” y “sa-ber”, hay una falta de ortografía, un error... Bien hay una cosa clara. Hay otro ciego en juego, un ciego importante aquí del que aún no hemos hablado, que es el espectador. Éste está también en una habitación roja, mirando al ciego. Para éste, igual que para el actor, la cámara nunca es directamente visible. Alguien me dijo que había visto la puertecita de la que hablas como una suerte de espejo. Si fuera un espejo, veríamos la cámara, pensé. Aunque la cámara es tan visible, tan evidente en su movimiento continuo, el espectador es arrastrado por ella. El espectador deposita sus ojos en ella y se deja llevar hacia una ficción imparable. Aunque los objetos y muebles aparecen como por arte de magia, el espectador cree en lo que ve, o en lo que cree ver. Por otra parte, la ceguera del espectador es parcial. El espectador ve, o cree estar viendo, 8 minutos de acción de un ciego en la habitación, pero en realidad gran parte de la acción no puede verla, sólo fragmentos de dos segundos.

Como el cuadro de espaldas en *Las Meninas*, una parte de lo que sucede no está a la vista, retomando tu cita. Podría interpretarse la obra como un elogio de los sentidos: La visión es un privilegio increíble, un verdadero lujo, sin duda. Pero su capacidad de engaño no es menoscupible.

Según Jorge Luis Borges, un ciego ilustre, parece que alguna ceguera permite una noción de los colores. Según él, se percibe el amarillo, el verde y el azul, pero Borges se lamentaba especialmente de no poder volver a ver el rojo, el escarlata. Eso lo leí después

de pintar toda la sala de rojo... En cuanto al actor, Jordi Blesa, quiero aclarar que es ciego, ciego de nacimiento. Su abuelo era el famoso pianista de jazz Tete Montoliu (también ciego, así que Blesa tiene muy buen oído. Y quiere ser actor). Se me planteó la duda: contratar un actor que interpretara a un ciego, o trabajar con un ciego real. La decisión para mí tenía que ver con la "paradoja del comediante", la famosa cuestión de Diderot. ¿ Como abordar la actuación?, Con la exteriorización de un sentimiento real, de un estado, o con el dominio en la técnica para simularlo, para aparentarlo? Bresson hablaba de modelos, no de actores, o Kenneth Anger de participantes en el ritual. Bueno al fin y al cabo, todo esto para hacer una escultura...

**JLB** Eso es algo que precisamente me interesa mucho. Me parece evidente que estamos ante una escultura, y creo que ello es algo que también le resultará evidente a cualquier espectador. Aunque el formato que adopta la presentación pueda hacer pensar en otras formas artísticas -vídeo, instalación-, e incluso aunque el mismo concepto de forma artística entendido en un sentido disciplinar que se refiere a cualquier normación formal o material resulta evidentemente algo trasnochado, lo cierto es que, en cierta forma, es evidente que tu trabajo tiene siempre ese componente escultórico presente de una manera muy nítida. En este caso, la experiencia del espacio es fundamental, evidentemente, y pienso que ello es lo que liga este trabajo a lo que podríamos llamar "el campo escultórico" -un campo tan expandido como Beuys o la Krauss quieran, pero escultórico en todo caso-. La pregunta que te haría en relación con esto, teniendo en cuenta lo bien que se ha expuesto tu trabajo a la hibridación y a contaminaciones con otros campos (el teatro, en particular), es por la emergencia contemporánea de un campo de nueva narratividad en el horizonte de la imagen técnica -el vídeo, pero también la fotografía-, y hasta qué punto crees que la riqueza de los trabajos que se están produciendo en él tiene que ver con un cierto dimensionamiento transversal de la tradicional "especialización" de lo escultórico, ahora en un dominio "temporal", el de la narración expandida en el tiempo. Te pregunto esto, en todo caso, en relación muy concreta a tu trabajo, pero también a otros que pienso pueden compartir esta problemática...

**JC** Yo llamo a estos trabajos "escultura" en el sentido de designar un territorio de confluencias, un lugar desde el que es posible el libre movimiento, un lugar privilegiado. Como sabes, hice estudios de arquitectura, nunca pasé por bellas artes, así que ese límite disciplinar me lo he ido construyendo, sin más. Yo veo, por ejemplo, en las películas mejicanas de Buñuel -entre muchas otras cosas fantásticas- ideas en los límites de la escultura. En *El ángel exterminador* un grupo de gente no puede salir de una habitación. Sin la idea de habitación, la narración no se sostiene. En *Simón del desierto*, un asceta, un hombre que renuncia al mundo - o lo intenta- vive en lo alto de una columna erguida en el desierto. La columna es un arquetipo arquitectónico, pero también un tótem. Simón hace de ella su habitación, vive durante treinta y siete años allí arriba, con el cielo por techo. Quiere alejarse de la tierra, pero en realidad se autoconstruye un pedestal. Cuando sermonea a los peregrinos, se convierte en actor, y el pedestal se convierte en escenario.

Tenemos, pues, la secuencia desierto-columna-habitación-pedestal-escenario. El espacio, claro, pero como punto de partida: el tiempo de la narración lo hace mutar. Si ese espacio es habitable, ¿ es eso arquitectura? En una habitación, cuando alguien vive ahí - aunque sea en la ficción-, aparecen inmediatamente los objetos. Un bote de mermelada que cae al suelo, se rompe. ¿ Es eso música o escultura? ¿ Cambia el espacio? ¿ Cómo contar eso? En ese sentido, ganar definitivamente el sonido para la escultura, me parece importante. Efectivamente, la escultura se puede dilatar en el tiempo. El vídeo es una

buena herramienta para hacer esculturas de este tipo. Implica ciertamente un distanciamiento, un filtro, (la lógica de su propio lenguaje), pero se puede ganar en intensidad.

**JLB** Me interesa mucho ese concepto un poco líquido y transicional de la escultura que planteas, esa noción de desplazamiento permanente del plano de consistencia. En todo caso, pienso que para ti el texto, en un sentido por supuesto muy singular, ha tenido siempre una importancia fundamental. Hasta cierto punto, creo que la relación de tu trabajo con el teatro la he visto también siempre por este lado, como un sentido de la necesidad de introducir en la representación el relato, el verbo, la narración. En este caso no hay un texto “declamado”, digamos, pero sí una narración teatralizada, un relato del acontecimiento -una especie de desarrollo muy propio del mimo o del cine mudo, más que ciego-. Pienso que para ti esa presencia “intrusiva” pero subrepticia del texto, de un esquema narrativo, dramático, cinematografiado, es lo que produce un plano distanciado, lo que esquiva toda confusión con lo real. Por eso, para mí no hay duda cuando sugieres que por el hecho de ser producción de un espacio que es habitable, recorrible, no estamos ante un efecto de arquitectura. La razón es que aquí no se habita, no se puede vivir, que esto no es un espacio que se dimensione en el registro de lo real, sino en el puramente simbólico y narrativo. Por ejemplo, ese hecho tan simpático en sí de que todos los objetos que están esparcidos por la habitación sean objetos producidos, falsos reales, un falso piano o una falsa cocina... (¿el cactus sí es verdadero?). Que también te plantees la problemática a la hora de elegir al personaje -¿tiene que ser ciego real o ciego fingido, incluso actor real o actor fingido? -, tiene para mí un poco el carácter de síntoma de que esta cuestión es clave para ti. En algún momento, yo mismo te he calificado como el más pop de los artistas de tu generación, justamente porque me parece que para ti, más que para ningún otro, esta condición de simulados o no de los objetos reales, y desde luego de los objetos de la representación, es básica. Y en estos trabajos, y quizás porque al saltar a un plano privado de la materialidad de objeto, de la tercera dimensión que consiente a los objetos tener cuerpo, ese carácter meramente narrativo, textualizado, se enfatiza aún más...

**JC** Por una parte, como dices, todos los objetos que aparecen en *Eldorado* han sido creados de nuevo o de un modo u otro han sufrido una intervención, aunque no lo aparenten. Todo el sonido está creado en estudio, incluso algunas sombras son falsas... pero todos los artificios están a la vista, para quien quiera verlos. Acercarse a “lo puramente real” como materia para ser filmada, implica forzosamente una pérdida, una imprecisión, pero también una creación de ficción inevitable (este me parece el principio del readymade, un objeto “real” mediatizado). Cualquier objeto hoy, incluso la caja minimalista, está cien veces mediatizado. Lo que ves no es lo que ves. Enunciar una realidad por la que han pasado las manos, re-construida y filmada, creo que apunta a una realidad más exacta. Me interesa particularmente trabajar un límite paradójico entre dos extremos: Por una parte una enunciación evidente de los elementos de la representación, (el actor, la cámara en movimiento, la luz, el atrezzo /escultura, el sonido creado, el espectador... ) y por la otra mantener el hilo de una ficción a la que no podemos sustraernos, aún conscientes de como todo ello se articula.

Es importante también para ello que la proyección tenga lugar en una sala construida especialmente, se crea una situación social en esa habitación: estamos mirando en grupo.(Muchos cines llevan por nombre “Eldorado”).

Y creo, hoy por hoy, que ese gesto de mediación en varias direcciones, puede

salvaguardar cierta intensidad que el directo habría perdido en parte. Podría ser que trabajar de nuevo sobre la reproducción, la reproducción de la reproducción sea una postura "pop", pero desde luego no se trata de un pop ingenuo.

En cuanto a un componente "textual", una dramaturgia...tu has hablado en alguna ocasión, de mi serie de "frases", de las que hago una cada tres años. Recordarás que en ellas las letras, sílabas, palabras, siempre entrecomilladas, son literalmente "objetos", objetos contruídos, de alguna manera intraducibles, Se produce una analogía inmediata entre la palabra y lo que estaría en su origen, la denotación de un objeto, pero sobretodo me importa el hecho que está implícita en ello una forma personal de decir, una visión de ese objeto, una idea. Mi intención era la de viajar hacia el origen del habla. Creo firmemente que en mis trabajos en vídeo ,toda esa manipulación de objetos, esas acciones de los personajes, Simo, Eldorado, Pianito, abriendo cajones, tirando cajas, comiendo mermelada, todos los detalles, no es otra cosa que una forma de habla. Y además aquí interviene el tiempo, como en el habla. Eso es, los personajes hablan un idioma muy preciso, de muy difícil traducción, lo que antes he llamado una escultura dilatada en el tiempo.

Bueno, para ir acabando, te quería preguntar yo a ti por la exposición que has organizado en la Kunstraum de Innsbruck, y que precisamente lleva por título *El punto ciego*: ¿de qué tipo de ceguera estás hablando?

**JLB** Obviamente, de un tipo de ceguera muy cercano al que hemos mencionado aquí. Hay si quieres una primera acepción, que permite leer el título como una alusión al hecho de que la escena española ha desaparecido por completo del foco de la mirada internacional. Pero ésta no es, desde luego, la lectura del título que más puede interesarme.

La ceguera que creo que nos interesa es la del propio espacio de la representación. Yo diría que éste es un tema de interés constante -bueno, al menos ése es un poco el argumento de la exposición- para los artistas españoles, que alimenta la tradición del barroco conceptista y se plasma, por ejemplo, en la puesta en escena velazqueña de *Las Meninas*. Allí se juega, justamente, a ese poner en evidencia las cegueras del espacio de la representación (en este caso, el punto ciego es el cuadro dado la vuelta). Todo campo de visión tiene un punto ciego, que justamente es la proyección del dispositivo que lo organiza (por ejemplo, un ojo es justamente lo que no puede estar en la visión que él mismo proporciona, una cámara, como en tu pieza, puede dar infinitas vueltas, pero nunca podrá mostrarse a sí misma). La tesis de la exposición es que jugar a dismantelar ese mecanismo -por el que la construcción de todo orden de representación depende de que en él se sustraiga el propio dispositivo mediante el que la representación se organiza- es algo que importa mucho a los creadores españoles actuales, por un lado, por su herencia de la aludida tradición barroca. Pero al mismo tiempo, porque es una problemática que hoy se constituye en problemática central de la experiencia de la imagen y lo visual, ya que la propia construcción ficcional de lo real en las sociedades actuales depende justamente de esa intrusión efectiva de dispositivos de producción de representación en el orden mismo de lo real. Que a partir de ahí, a los artistas españoles más interesantes les importe tanto investigar sobre esa cuestión me parece algo absolutamente lógico, una especie de cruce de coordenadas -el pasado de una tradición que alimenta la memoria de lo visual y la misma experiencia de la forma de darse lo real en las sociedades actuales- absolutamente preciso. Falta por ver si la hipótesis funciona, si ayuda en algún sentido a comprender e interpretar los trabajos seleccionados para desarrollarla, si viceversa ellos ayudan también a entenderla... No podemos saberlo (¿saberlo?) muy bien. Acaso, haciendo un chiste un poco derridiano, todos nos hemos metido

en ello hasta ahora un poco a ciegas. Y si de ello sale o no un poco de luz, es algo que está por ver.....

Personalmente, estoy muy satisfecho de que tu pieza *Eldorado* esté también en esta exposición. No quiero pretender que parezca hecha a propósito para ella, pero en cierto sentido es así, para mí ejemplifica muy bien -y lo que hemos venido hablando hasta ahora tiene que ver con todo ello- esa idea que la exposición intenta situar, la del punto ciego. ¿Cómo lo ves tú?

**JC** Hay ciertas coincidencias inexplicables... Cuando hablé por primera vez con Blesa, el actor de *Eldorado* -que me presentó Rosa Novell, una actriz nada ciega- pues inmediatamente, todas las expresiones en la conversación eran del tipo... "Mira, no sé si has visto, me gustaría verlo... como lo ves... ya veremos...ya nos veremos". Lo sorprendente era que él utilizaba también esas expresiones, y muy a menudo, en un sentido digamos "figurado", y las utiliza normalmente... En todo caso, de eso se trata, de reunir cosas diversas en una misma habitación mental... y ver lo que pasa.. Bueno, ya nos veremos, ¡hasta la vista...!

.....

JOSÉ LUIS BREA es profesor titular de Estética y Teoría del arte contemporáneo en la Universidad de Castilla–La Mancha y Director de Aleph y la revista Acción paralela.  
JORDI COLOMER es artista. Vive en Barcelona.

>>> [www.arteleku.net](http://www.arteleku.net)